وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة العربية

النص بين كمالية الجمال وتحيز المنهج

الجمالية والعلائق لعيساني بلقاسم أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

من إعداد الطلبة:

-كعب بلقاسم

- زكراوي جمال الدين

إشراف الأستاذ:

زاوي محمد

السنة الجامعية: 2020/ 2021

البسملة

1/ الإهداء

2/ التشكرات

3/ مقدمة

إهداء:

أهدي عملي هذا المتواضع إلى روح أبي الطاهرة جوار ربها.

إلى أمي التي حملت مشقة تعبي في رحلتي التعليمية.

إلى زوجتي التي كانت سندي في كل الأوقات.

إلى أولادي قرة عيني (رهف وأيوب ويونس)

إلى جميع الأصدقاء (جمال زكراوي، أحمد بوشريط، أمين علي قارة)

إلى هؤلاء جميعا أهدي لهم هذا العمل متمنيا من الله عز وجل أن ينفعنا بما علمنا

كعب بلقاسم

إهداء:

توكل على الرحمان في الأمر كله فما خاب حقا من عليه توكلا

الحمد لله الذي نفتح بحمده الكلام، الذي حمده أفضل ما جرت به الأقلام وصلى اللهم وسلم على نبيا محمد خير الأنام الذي وهب لنا نعمة الإسلام.

أهدي ثمرة جهدي لهذا العمل المتواضع إلى والدي الكريم العزيز "عمر زكراوي" الذي لم يبخل علي بالنفس والنفيس، والذي كان دائما العون المتين والحضن المنيع عربون تحية وتقدير وإجلال حفظه الله ورعاه

إلى من حملتني وهنا على وهن وسال عليها عرق التعب على الجبين إلى ينبوع المحبة والحنان والرأفة والاطمئنان والدتي الكريمة الحبيبة "رقية" حفظها الله ورعاها وألبسها ثوب الصحة والعافية .

إلى إخوتي: الصديق وزوجته واولاده سارة

إلى الطيب وزوجته وأولاده: أحلام وشيراز

إلى محمد وزوجته، إلى عبد الحق الأخ الصغير العزيز .

إلى أخواتي أم الساعد وأولادها إلياس ولينا، وأم الخير وكتاكيتها: عبد الغاني وعبد النور ونورهان، إلى العزيزة نعيمة والأميرة نجاة .

إلى روح عمي الطاهرة رحمة الله عليه، وكذا جميع الأهل والأقارب.

وإلى جميع الأصحاب والزملاء كعب بلقاسم,محمد بودومة صلاح، عامر، وعبد القادر وإسماعيل.

إلى كل من يكنون لي المحبة والتقدير.

شكرا

جمال

شكر وعرفان:

نشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل المتواضع، خاصة الأستاذ المشرف الدكتور "محمد زاوي" الذي كان معنا سهلا ومرشدا في كل خطوات البحث، كما نتقدم بجزيل الشكر إلى صاحب كتاب الجمالية والعلائق أستاذنا الفاضل عيساني بلقاسم، إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في نجاح هذا العمل المتواضع.

وفي الأخير نرجو من الله عز وجل أن يوفقنا إلى ما فيه الخير والسداد.

مقدمة

مقدمة:

مما لا شك فيه أن الأدب هو تعبير وتصوير عن الحياة والأفكار والمشاعر في قالب فني جميل، أو بتعبير أخر هو جملة الخصائص الفنية التي تبرز فرادته عن سائر الأثار الإنسانية الأخرى، إلى جانب هذا المصور الجمالي هناك جسر ملازم له ألا وهو النقد الذي يعتبر المشجب الذي يمر به الأدب ويترصع بغية الوصول به إلى أعلى المراتب الفنية والجمالية، كما عرف العصر الحديث والمعاصر تحولات بارزة عامة في الأدب وخاصة في النقد أملتها الأجواء الخصبة لهذا المشجب "النقد" والمتمثلة أساسا في تلك الثورة الكوبرنيكية التي أحدثها اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" على رطانات ومثالب الدراسات التاريخية المتمثلة في المناهج الخارجية السياقية والتي ترتب عنها ظهور زمرة من المناهج النقدية الحداثية على غرار البنيوية والسيميائية والأسلوبية، ناهيك عن نظريات ما بعد الحداثة المتمثلة في استراتيجية التفكيك ونظرية القراءة والتلقي والتأويل وما صاحبهما من تناص ونقد ثقافي.

غير أن هذا الزخم المنهجي النقدي أو ما يسمى بنظرية الأدب قد عرف شطحات وهفوات منهجية الشيء الذي جعل النقد يضع مشرطه عليها، وتعرية مواطن النقص بها كونها لم تستطع القبض والانقضاض نوعا ما على غياهب النصوص المتمثلة في الجمالية التي برهنت وأكدت من خلال التهافتات النقدية عليها بأنها دائما صاحبة يد طولى وكلمة أولى على حساب كل مقاربة تستجد، فجمالية النص هنا لمحت إلى المنجز النقدي من بواكيره الأولى إلى أسسه الحالية على قصر المدونة النقدية

عليها والدليل على ذلك تحول وتطور المبادأة النقدية من منهج إلى أخر إلى استراتيجية وهلم جرّا، وهذا في إطار يقين وسعة الجمال أمام تحيز وضيق المنهج.

وقد تناولت الدراسات والكتب النقدية لجدلية جمالية النص والمنهج النقدي بالدرس والتحليل والفحوصات، على غرار الدراسات التاريخية التي تمثلت مقارباتها في التطبيق على النص الأدبي بواسطة أدوات السياق من مجتمع وتاريخ وسير نفسية حينها تجلى الضعف والفشل النقدي في القبض على شعاع النصوص، ووجدت هذه المقاربات نفسها تتمطق شذرات تاريخية يصعب الاحتكام إليها، ناهيك عن مجافاة بريق النص الأدبي، والأمر سيان مع أنظمة الحداثة البنيوية التي حملت لواء علمنة الدراسة النقدية والاهتمام ببنية وأنظمة النصوص حتى غدى النص في عرفها عبارة عن جداول إحصائية، ورسومات بيانية ومعادلات رياضية فضاعت بذلك تعلة الأدب سواء من الناحية الجمالية أو الضفة الدلالية، لتأتي بعد ذلك نظريات ما بعد الحداثة التي نظرت إلى النص نظرة مختلفة تماما على غرار التفكيكية الدريدية والتي رأت النص موطن الاختلاف لاسيما نظرية التلقي والتأويل التي وجدت نفسها تعيد شروحات سابقة في أتون النقد، ومن جهة أخرى من بين الكتب التي تحدّثت في هذا القطاع المنهجي كتاب الجمالية والعلائق التلقي التناص التأويل النقد الثقافي الفكر المركب: تهافت المنهج ونسبية المقاربات للباحث عيساني بلقاسم، الذي أحدث فيه نتق تفكيكي ثائر على كل منارات التنظير النقدي من تلقي وتأويل وتناص ونقد ثقافي...، غير أن الفكرة الرئيسة والمحورية التي حملها لواء هذا الكتاب هو تبيان شساعة جمالية النص الأدبي أمام

ضيق وقصور المقاربة النقدية للمنهج، والذي ينم أيضا على أن جمالية النص الأدبي هي حقيقة كما أكدها "هايدغر" و"غادامير" و"دريدا" لا يمكن الوصول إليها بتكا بواسطة منهج قاصر في كل الأحوال، ومن خلال هذا المنطلق نبادر إلى طرح الإشكالية الرئيسة المتمثلة في: ما هو الأفق المنهجي الذي يتوق إليه الباحث كمشروع نقدي واعد؟

ما أهم المرتكزات النقدية التي اعتمد عليها الباحث في هذا الكتاب؟

ماهي أليات التكفل التي سنّها الباحث من واقع هذا التشخيص المنهجي؟

من أهم الدوافع البارزة التي كانت بمثابة حافزا وراء اختيارنا لهذا الموضوع أسباب ذاتية، وهي كون هذا الموضوع من بين أهم المواضيع حساسة في قريحتنا النقدية والذي يتلاءم وقدراتنا العلمية، وأسباب موضوعية وهي أهمية موضوع المنهج النقدي وتميزه واعتلاله الساحة النقدية، كذلك نظرا للرؤية النقدية التي حملها هذا الكتاب ومشروعه الفكري المنهجي، ناهيك عن توفر غرفة لا بأس بها من المصادر والمراجع التي تلاءمت وفصول الكتاب، وأخيرا تطابق الموضوع ومراعاته لعامل الزمن

ووفقا لطبيعة الموضوع رسمنا خطة بحث تنطلق من مقدمة وثلاثة فصول ليرسو البحث في نهاية المطاف عند خاتمة.

حيث عنونا الفصل الأول بالتلقي والتأويل خيبة مقاربة وتسلط رؤى الذي اشتمل على مبحثين الأول تطرّقنا فيه إلى قضايا تخص التلقي من منظور وجهة الكتاب، ناهيك عن

تسليط دوائر الضوء على المحطات المهمة التي تصدّى لها الباحث بالنقد والتحليل، أما المبحث الثاني فقد خصصناه للتأويل الذي بينا فيه مفهوم التأويل والمحطات النقدية التي تربطه بكافة النظريات النقدية لاسيما تبيان الوجهة النقدية للباحث على التأويل، أما الفصل الثاني فقد نحتنا له عنوان التناص ولعبة التحول من الدلالة إلى التدليل، والذي سلّطنا فيه الضوء على التناص كحقل منهجي مساهم في تجدد اليقظة القرائية، وقد احتوى هذا الفصل على مبحثين الأول جاء تحت عنوان التناص إطار عام إذ تطرقنا فيه إلى مفهوم التناص وأهم المقولات النقدية التي تجاذبته، ناهيك عن مبحث ثاني الذي عالجنا فيه الخيط النياط والعلاقة التي تجمع التناص بجمالية النص وتبيان درجاتها وفقا لهذا الحقل ووفقا لوجهة الباحث .

أما الفصل الثالث فقد عنونا له عنوان بالنقد الثقافي مجال للانتقال من الأدبية إلى ما بعد الجمالية الذي احتوى هو الأخر على ثلاثة مباحث الأول تحدّثنا فيه على مفهوم النقد الثقافي، ومرتكزاته الفلسفية التي متح منها، بالإضافة إلى المبحث الثاني الذي خصصناه لقضايا النقد الثقافي ووقفنا فيه على أهم المحطات الحساسة للنقد الثقافي على غرار النسوية وتبيان كيفيات القراءة الثقافية وعلاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي وهذا حسب وجهة الباحث، أما المبحث الثالث بعنوان الجمالية رؤية بلا حدود وتجلي بل سقف الذي بيّنا فيه التلون الحربائي للجمالية ودرجاتها في النص وفروق تجلياتها لدى القراء

ليأتي الفصل الأخير تحت عنوان الفكر المركب وأزمة المقاربات والذي تفرع عنه هو الأخر مبحثين الأول حول مفهوم الفكر المركب وعلاقة وتأثر النقد الأدبي به، ناهيك عن مبحث ثاني الذي وسمناه ب: أبستمولوجيا التعقيد: من القراءة النقدية الأحادية إلى القراءة المركبة والذي عرّجنا فيه على كيفية تجاوز وتحول القراءة النقدية من ضيق الاختزال والانتخاب السطحي إلى قراءة بانورامية ذات سمت عميق ومتكامل لاسيما علاقتها باستراتيجية التناص.

وفي اعتراكنا مع هذا البحث اعتمدنا ودأبنا على المنهج التحليلي الوصفي، حيث استعملناه بغية شفط واستكناه المسائل البارزة المهمة الواردة في الكتاب

كما اعتمدنا في بحثنا هذا على زمرة من المصادر والمراجع أبرزها كتاب التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة للباحث عيساني بلقاسم وكتاب دليل الناقد الأدبي لميجان الرويلي وسعد البازعي، ناهيك عن بعض كتب "دريدا" ككتاب الكتابة والاختلاف.

أما فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا المتواضع هي:

صعوبة فهم أفكار الكتاب فهو يمتح من رؤى نقدية وفلسفية منهجية متعددة

ضيق الوقت، وهذا يعني أن كل فكرة في الكتاب تحتاج إلى شرح لاسيما إحالتها إلى أفكار أخرى

نقص وندرة بعض المصادر والمراجع خاصة المراجع غير المترجمة التي ينعدم توفرها على منصّات الشبكة العنكبوتية والتي توجد على شكل نسخ ورقية فقط.

الفصل الأول: التلقي والتأويل (خيبة مقاربة وتسلط رؤى)

1/ المبحث الأول: التلقي

2/ المبحث الثاني: التأويل

المبحث الأول: التلقي

تعتبر استراتيجية التلقي في إطار النقد القرائي من بين الظواهر التي ظهرت في فترة ما بعد الحداثة مع المدرسة الألمانية التي انقسمت بدورها الى قسمين هي مدرسة كونستونس التي من زعمائها فولفغانغ "أيزر" و"ياوس" ناهيك عن مدرسة برلين التي من روادها فيلمان وغيرهم كما لا ننسى الجهد القرائي الأنجلو سكسوني الذي نحت مصطلحا خاصا به أسماه نقد استجابة القارئ "كفنسنت ليتش" ونورمان هولاند "والتي تناولت هي الأخرى مسائل مهمة ابرزها القراءة الظاهراتية والتحليل النفسي للقراء غير أن هذه المقاربات قد عرفت شطحات نقدية وفراغات إجرائية فتحت الباب المواربة على مصرعيه أمام حزائق من النقاد سواء الغربيين على رأسهم مثلا بيار زيما في نقده لمدرسة كونستون "ولا يمكن وصف هذا الاكتشاف الذي يشكل نقطة انطلاق جمالية التلقي الألمانية على أنه موضة جديدة هوس فكري فهذا التفسير بسيط للغاية ان جماليات التلقي لمدرسة كونستونس والتي أصبحت خلال السبعينيات التيار السائد للنقد الأدبي الألماني يجب شرحها من منظور اجتماعي" [1] حيث يوضح بيار زيما أن مدرسة كونستونس الألمانية مدرسة استهلاكية بامتياز هذا من جهة ومن جهة أخرى تصدى النقاد العرب لهذا الهوس التنظيري ويبرز منهم الباحث عيساني بلقاسم في كتابه الجمالية والعلائق والذي سنركز عليه بغية تفليق ومناقشة مسائله في اطار ما

[1] بيار زيما، **النقد الاجتماعي**، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1991، ص297.

يسمى بنقد النقد **Meta critique** " فياوس رغم أنه معاصر ومطلع على دراسات ما بعد الكولونيا لية لا يفكر أبدا في الخروج الى فضاءات ثقافية مغايرة فالمنظر الذي ينشأ في فضاء الحواجز ويغفل عن الثقافات المعيشة لا يمكنه أن يدعي سلامة التنظير "[1] أي أن نظرية التلقي الألمانية عاشت نوعا من النخوة لاستبعادها مبدأ المثاقفة **Acculturation** كون التلاقح الفكري والثقافي أمر محتم ومسلم به وهذا يظهر أن ياوس مدين **condamne** للمركزية الغربية والتي تحدث عنها ذات مرة جاك دريدا في الصوت والظاهرة والنحوية بما يسمى التمركز نحو العقل **logocentrisme** أي أن التنظير لا يمتح من فراغ وهذا بطبيعة الحال يذكرنا بقول ج كريستيفا "لاشيء ينبع من الصفر أي أن العملية الإبداعية والنظرية الأدبية يجتمع كلاهما في مبدأ واحد الكتابة أو الشرخ بتعبير عبد العزيز حمودة وهذا يعني أن لحظة الكتابة هي لحظة توجه نحو قارئ بواسطة تراكم مهضوم عبر شذرات منتخبة **électif** "فالكتابة كمنشئ نصي ماهي إلا سوى مجموع من القراءات السابقة اجتمعت في ذات قارئة فتفاعلت وولدت نصا ومن بعد ذلك تحول الكل الى مجموعة أمشاج بدورها الى خلق جديد"[2] لكن الرهان المطروح هو كيف يتم تحويل هذه الأمشاج؟ بعبارة أخرى كيف ندجن ونطوع الوافد الخارجي في المولود الجديد؟ أليست عملية مخاطرة كون هذا الجديد في بعض عنفوانه لا يقبل المطاوعة ولا المساومة بلى، تناصيا يمكن لهذه العملية المعقدة أن تنجح وتفلح

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق:** التلقي التأويل التناص النقد الثقافي الفكر المركب: تهافت المنهج ونسبية المقاربات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر،2019، ص40.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص26.

عند القارئ الحصيف الأريب كون التناص هو اشتغال على المستوى الذاكراتي و هو محض أمشاج ذاكرة تلملم ذاتها عبر التحوير والتحويل أي التحوير هنا توجيه عمل الشاهدLA CITATION LA أم التحويل هو افراغ الجديد من حمولته الدلالية LA SIGNIFICATION والباسه ما سوحا جديد في مسار الإغناء الدلالي LA SIGNIGIANCE كتاب الجمالية يثير في دفاته نوعا من الاشتشكال المصطلحاتي " فمثلا استحداث منطق مقارن بين التدليل والتأويل" [1] فهل ياترى هل التدليل هو التأويل وهل يستطيع الاثنان معا الاعتماد على الأخر أم بينهما برزخ لا يبغيان وهذا بطبيعة الحال يذكرنا بتلك التفرقة التي أقامها "تود ورف" بين الــتأويل والشعرية كون الأول ينطلق من الملموس النصي أما الثانية فتجريدية بتكا لكن نرى أن التدليل والتأويل كلاهما يخدم الأخر كون المتن الذي نتعامل معه هو متن بمصطلح تود وروف متن عجائبي ينماز بالخيال واثارة الدهشة "النقد الأدبي هو علم يتعامل مع المجاز والخيال وليس مع الحقيقة والواقع"[2]في خضم فكرة أخرى نرى أن التلقي يرتكز على مفهومين بارزين ألا وهما أفق الانتظار بالتعبير الياوسي والذي يقصد منه التجربة القرائية لدى المتلقي " أي أن عملية التلقي ذاتها التي تكون مشروطة هي الأخرى وفي كل مرة بالتجربة المترسبة لدى القراء أو لنقل حسب أفق الانتظار الخاص بهم"[3] ففحوى هذا

[1] عيساني بلقاسم، مرجع نفسه، ص10.

[2] عيساني بلقاسم، الجمالية والعلائق، مرجع سابق، ص14.

[3] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر،2007، ص165.

القول يلم على تلك النزعة الاستطيقية التاريخية التي تبناها "ياوس" والتي تعرب على أن فهم المتن الجمالي مشروط بزمرة تلقيات حافلة انطلاقا من ظهور التلقي الأول الى غاية التلقي التالي مع الاخذ بعين الاعتبار تلك الباقة والإضافة التي يضفيها تلك القراء في كل حقبة " إن القول أن تاريخ الأدب هو سيرورة مستمرة من التلقي يعني لدى ياوس ان الأعمال الأدبية ليست جواهر أو حقائق متعالية على الزمن بل انها تتمظهر وتتجلى من خلال سلسلة التلقيات التي تعرفها عبر التاريخ"[1] وهذا التيار بطبيعة الحال جاء ليرد الاعتبار والانتصار للقارئ خاصة والسيرورة الأدبية جفلى بغية ضرب ونسف تلك الانغلاقية والتزمتية التي تميزت بها المناهج البنيوية لتجاهلها للتاريخ والمجتمع وهلم جرا حتى صار الأنسان قارا قوزا يهرج به على خشبة مسرحها "والبنيوية اذن تدمير للإنسان وذاته تحت أنغام لعبة تكنولوجية عظيمة وحائرة" [2] المتأمل لمقولة أفق الانتظار **LHORIZON D ATTENTE** يدرك تماما أننا أمام تراكمية تعاقبية تدخل نسبيا في ما يسمى التناص **INTERTEXTUALITE** وخير دليل على ذلك الناقد ميشال ريفا تير في كتابه دلائليات الشعر" ولهذا عرف التناص بانه ادراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى تسبقه أو تعاصره"[3] ومن هنا نرى أن التلقي هو حلقة متواشجة عن تلك المخاض التنظيري العام لكن السؤال المطروح هو

---

[1] عبد الكريم شرفي، نفس المرجع، ص66.

[2] سامية راجع، **إشكالات البنيوية في كتابات النقاد المعاصرين**، مجلة الأداب واللغات، العدد الخامس، مارس 2006، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص09.

[3] عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي:** دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص20.

كيف يتشكل الترسب الافقي لدى القارئ" شبكة التلقي مادة تسير وفق مبدأ الانتشار الذي يمر من الناقد {ضمان جودة العمل } الى القارئ{اتساع المقروئية} الى الكاتب {التناص مع العمل"[1]ففحوى هذه المقولة أن للقارئ مآرب كثيرة أبرزها إعطاء شحنة جمالية يستطيع النص العيش بها بازدهاء لا يعرف تقادم ناهيك عن اماطة لثام شفرات النص ومحاولة تشتيها DESSIMINATION بالمصطلح الدريدي بالانطلاق من الفكرة الواهنة التي تشبث فيها الألمان ألا وهي الألمان ورثة اليونان حيث استشف عن هذه الأطروحة الضيزى عدة إشكالات أبرزها أن الفكر الألماني فكر محتكر للنخبوية والجوهرانية خاصة تلك النزعة التنظيرية التي يمتاز بها مع ازدراء التوافدات الغيرية "اذ من خصائص الفكر الألماني عموما أنه فكر تنظيري يحتقر التطبيق العملي ويسعى الى استجواب الفكر الموروث"[2] وبالتالي فإن دل هذا الشيء فإنما يدل على أن الفكر الياوسي بقي مرتهنا ومتعبدا في هذا التوجه الذي نسمه بالمركزية الأوروبية EURO CENTRISME التي عبر عنها ذات مرة الفيلسوف الألماني "هيغل" بعبارته الكولونيا لية :ان افريقيا بلا تاريخ: وبالتالي فقد انتقلت هذه النظرة الازدرائية لتشمل نظرية الأدب وخير مثال على ذلك هو جمالية التلقي " وكأن نظرية التلقي تضع أطرا عليا لا يمكن أن يتجاوزها الفرد في حدود إمكانات عصره ولكن هذا الإمكان لا يمكن لاحد تحديده لأنه متجاوز للحدود اللغوية والثقافية ومتجاوز للأزمنة بسبب هذا التراكم

[1] عيساني بلقاسم، الجمالية والعلائق، ص34.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي:** اضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص299.

المعرفي الهائل في العصر الحديث" [1] ما نلاحظه على مدرسة كونستونس أنها عاشت بتعبير شكري عياد شرذمة نقدية كون الانفصام الذي حدث مع روادها "كياوس" ذو التوجه التاريخاني في اطار افق الانتظار "ان جمالية التلقي هي أولا محاولة لتجديد التاريخ الادبي الذي وصل حسب ياوس الى طريق مسدودة تاريخانية الأدب ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية ولكنها تقوم على التجربة القرائية لبتي يكتسبها القراء من الأعمال أولا"[2] و "أيزر" ذي التوجه الظاهراتي المدين "لهوسرل" وفيلسوف الجمال "انجاردن" فياوس اذن في اطار أفق الانتظار نراه يتمطق تيار نقديا لا هو بالنظرية ولا بالظاهرة "ان أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي اليه 2شكل الأعمال ومضوعاتيتها أي ما يسميه الأخرون القدرة التناصية 3والمقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية وبين التخييلي والواقعية اليومية "[3] فالناقد الحصيف يرى صدى تناصيا في تنظيرية "ياوس" INTERTEXTUALITE DE LECHO من هنا ندرك تماما أن نظرية التلقي هي فسيفساء أمشاج نابعة من كل فج عميق لهذا لا يمكن للنظري النقدية أن تدعي فلسفة النماذج العليا ،والمتتبع للحركة النقدية المعاصرة كالمنجز الحداثي MODERNITE et POST MODERNITE وما بعد الحداثي حيث

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص37.

[2] فيرناند هالين وآخرون، **بحوث في القراءة والتلقي**، تر: محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1998، ص36.

[3] المرجع نفسه، ص37.

نرى أن كلا المشروعين يكملان بعضهما البعض" فالنظرية النقدية تود الحفاظ على بعض الفواصل بين قضايا أساسية كالفصل بين الاقتصادي والسياسي والثقافة والطبيعة ولئن اتفقت النظرية النقدية مع ما بعد الحداثة في انتقاء عقل التنوير ونقد الانسانوية الا أن النظرية النقدية تسعى الى الاحتفاظ بموروث التنوير الإيجابي ولهذا يرى ها برماس أن الحداثة مشروع لم يكتمل"[1] ومن هنا نرى أن نظرية التلقي تهتم بالقراءة البانورامية كتفاعلية اجتماعية حتى تستطيع تسنين قوانين وأطر تستطيع من خلالها إقامة حوار نقدي مع الصرح النصي في اطار شفط جمالياته، لكن من خلال تقوقعها داخل الصرح الثقافي الأوروبي{المركزية الأوروبية}لن تتلمح إلا أضغاث تأويل يشوبها التحيز المقارباتي المتمثل في خيبة رحلة الصيد تجاه جمالية النص، بلغة النقد يمكن إعطاء بعض الرتوشات لجمالية التلقي المتشبثة بالماسوح التاريخي يعني هذا أن التلقي يدور في فلك المناهج السياقية التاريخية وبالتالي لا جديد يذكر بل تراكم معرفي هضم وتكرر بحيث تأخذ من هذا وذاك { النظريات النقدية جفلى}، والعجب العجاب نرى تلك الحضور القوي لما يسمى بالتناص موازاة مع أفق الانتظار، فالتخمين الياوسي وضع غلائل وتخوم تعسر على الناقد القارئ من مباشرة مهامه في الصرح النصي كمفهوم أفق الانتظار الخاص بكل حقبة تاريخية غابرة لا سيما القراء " واذا أردنا أن نصف الكيفية التي تم تلقي العمل الأدبي بها والتأثير الذي مارسه هذا العمل على جمهوره

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص303.

الأول ومجموع الأجيال اللاحقة فعلينا أن نعيد بناء أفق انتظار الخاص بكل جمهور[1] كتاب الجمالية لمح بين استراتيجيتين هما التلقي والتناص" لذلك كانت استراتيجيتنا في هذا الكتاب إقامة علاقة بين الدراسة التناصية والتلقي"[2]، لكن الرهان المطروح هو كيف يمكن وضع خيط نياط رفيع بين التلقي والتناص في اطار أن نقدنا العربي يتخبط في فوضى المرجعيات ؟ هذا من جهة ومن جهة أخرى ألا تعتبر هذه المجازفة خطر على المدار النقدي واتهام نظرية الادب بالعبث ABSOURDITE خاصة ونحن في عصر التخصص وخير مثال على ذلك تلك التقسيم الأكاديمي الجامعي مثلا لماذا نتجشم عناء التصنيفية LA TYPOLOGIEوالتسنينية، ونلج ذلك الباب الموارب لما يسم بالفكر الموسوعي ENCYCLOPEDIE UNIVERSAL؟ القضية هي مسألة قلق تأثير بالتعبير "البلومي" كون الواقع البحثي لعصر القارئ يفرض هذا التكامل بين النظريات والمناهج والتيارات اذ هيهات لما يسمى بالقطيعة الابستيمولوجية " من هنا تأتي ضرورة تدريس وحدة تعليمية يمكن ان نعنونها بتكامل المناهج وذلك بخلق مسار وهمي تنتظم عبره مجموعة من المفاهيم وجدت في البنيوية ثم السيميائية ثم التفكيكية وما يربطها مع الأسلوبية "[3] فهذه المقولة تؤيد ضمنيا الثورة على التجنيس التي شعل أوارها الناقد الإيطالي "بنديتو كروتشيه "لكن لا ننسى تحفظات الناقد البلغاري "تزفيطان تود وروف"

---

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة**، مرجع سابق، 107.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص09.

[3] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2016، ص22.

فمسألة بناء تلك الأفق الانتظاري الخاص بكل حقبة PERIODEهو تمظهر تناصي يظهر بجلاء ووضوح للعيان بقاعدة مفادها انطلاقا من السابق نستطيع محاكمة اللاحق، وفي سياق الإشكالية المنهجية لهذا المصطلح هو كيف يمكن الوثوق والرجوع الى التاريخ ونستعين به عونا ونعتصم؟ كون التاريخ في حقيقة الأمر وظيفته وأهميته في حكمة مفادها التاريخ مفخرة الماضي لمجد المستقبل، لكن في البيت الادبي الامر مختلف فيه لان للتاريخ شذرات تمتاز بالاعتياص وعليه فياوس مهتم بتلقي عمل أدبي في فترة زمنية ما دون لفت النظر الى عوامل الإنتاج والظروف المتحكمة فيه وبالتالي لا يمكن للتاريخ الحكم على جذالة العمل الفني "فإحلال العمل الأدبي في شروطه التاريخانية التي ساهمت في خلقه لا يعني بحال من الأحوال استنباط لشروط الخلق الفني وكيفياته اذ للتاريخانية طفرات تستعصي على التفسير"[1] ما نستشفه ميتانفديا أن التاريخانية تجافي وتناقض الشعرية poétique التي لها اليد الطوى والكلمة الأولى في النظر الى شحذ وتسنين القوانين، لكن على العموم نتفق مع "ياوس" في بعض الشروخات، وهي إمكانية بعض الاعمال الأدبية صناعة الحدث الأمثل لنسف المرجعيات "ويؤكد ياوس أن الاعمال الأدبية التي تمنحنا إمكانية مثلى للصياغة الموضوعية لهذه الأنساق المرجعية هي تلك الأعمال التي تحرص أول الأمر أن تثير لدى قرائها أفق انتظار الناجم الأشياء المتعلقة بالجنس أو بالشكل او بالأسلوب"[2] وخير

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص39.

[2] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص166.

مثال على ذلك رواية "دونكي شوت" لسيرفانتس" وجاك القدري لديدرو" والأوهام لينيرفان"، حيث سلكت مسارات مختلفة وساهمت في تلك الثورة المنهجية المتسلطة بطرق كثيرة أبرزها المحاكاة الساخرة أو التغريب أو اسقاط عناصر أساسية من خطاطة الجنس الأدبي كبروز البطل الاشكالي في الدونكي شوط وهذا يشبه الى مدى بعيد كرنفاليه "باختين" وخروقات "بوالو"، بقليل من الحصافة النقدية نرى جمالية التلقي قد أوقعت نفسها في مشرط الميت انقد خصوصا في أفق الانتظار كون التنظير الذي نشأ في صرح حواجز المركزية الأوروبية لا يمكن ان يسع صداه الى من به صمم، أي أن النقد القرائي الياوسي مهتم بالأدب الأوروبي {المتروبول} الحامل لفكرة بحرنا هوبحر الروم "فالتلقي مهتم فقط بحوصلة التمثيل الذي يضطلع به عمل ابداعي للذائقة في عصر ما ومن هنا يصعب على الاعمال المستوردة من بيئات أخرى أن تجد لها موطئ قدم الا بعد فترة زمنية تستوعب عبر التعرف والهضم"[1] هذا ليس شيء غريب بل حدث في الادب الواحد فمثلا في أدبنا العربي وخاصة تلك الفترة الجاهلية ومصاقعها الفحول نرى اليوم الطالب الأكاديمي في جامعاتنا جفلي بلا استثناء يعاني ويشتكي من هذا الإرت الشعري منه خاصة، بل ولا يعرف حتى جيشه الخلاص فالمشكلة مشكلة سياق CONTEXTE ،فمثلا يورد الغذامي بيتا للبيد بن ربيعة يقول فيه

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص40.

"بلينا كما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الديار والمصانع"[1]، فيعلق الغذامي عليها ويقول لو سالت متلقي اليوم عن لفظة المصانع لقال هي درور ومكامن الصناعة لكن المصانع في البيت هي الديار والدمن، والامر سيان بالنسبة الى مطبات الترجمة LA TRADUCTIONE في اطار أمانة النقل وحفظ العلائق، وبالتالي نرى التلقي مسجون ومطمور فيما أسماه "جاك دريدا" التمركز نحو العقل أو اللوجوس بتعبير المازني والرويلي، لكن الشيء الإيجابي اللافت ورغم السهام النقدية التي وجهت "لياوس" سواء غربية أو عربية ،الا أنه كانت له الأفضلية في اقتلاع ريادة التنظير وأعطى ولو بالنزر القليل لهيب الصراعات بحكمة مفاده يسهر الخلق جراها ويختصم، وبالتالي فان واقع التشخيص واليات التكفل تكمن في كيف نصلح ونغتفر للمطبات "الياوسية" " لهذا كله تعد جمالية التلقي لدى التلقي النقدي الساذج نتاج تطور فلسفي انحدر نحو النقد الأدبي منهجه يمكنه المساهمة في الجهد النقدي العام حاملا معنى الجدة والطرح"[2]، وهذا ليس بشيء طافح بل جهد صالح يلم عن تلك البداخة القرائية بجيشها الخلاص ،ويحورها الى أمشاج خلق جديد يزدهي ويتنعم في مدارات النقد الأدبي في اطار نظرية الادب بدليل أن جوليا كريستيفا مع جماعة تل كيل أكدت{الكلمة النص هي موضع التقاء النصوص} { سيميوطيقا جوليا كريستيفا ص30} ،وبالتالي لأشيء يمتح من فراغ هذا من جهة ومن جهة أخرى حملت هذه المقولة قضية ديالكتيكية متمثلة في ذلك الحراك

[1] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير: من البنيوية الى التشريحية**، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص24.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص26.

بين النقد والفلسفة ووصمها بعار السذاجة، والسؤال المفلق هو هل النقد يعيش في جزر بعيدة كل البعد عن أرخبيل الفلسفة ؟ اذا كانت رهانات الإجابات بنعم كيف نفسر تأثير الزخم الأفلاطوني والأرسطي والفيمينولوجي والهرمينوطيقي والماركسي على واقع وأفاق النقد الأدبي بدليل أن الفيلسوف الفرنسي "جيل د ولوز" في احدى محاوراته أكد أن الدور المنوط للفلسفة هي اجتراح المفاهيم **CONCEPTIONS** والمصطلحات لكي يستطيع النقد من خلالها التعبد على محاريب النصوص الإبداعية في اطار ما يعرف باستقطابات الكتابة الأدبية مع التفكير الفلسفي، وعليه هيهات من ادعاء أي صلف نظري لسلامة الجدة والطرح، وبالتالي نلمح ذلك البهار التناصي من خلال هذه التساؤلات والاجابات حيث" تعاقب النظريات أثبت أن كل نص هو في الأصل مرتبط بنصوص سابقة عبر علائق عدة حاضرة بطريقة أو أخرى "[1]، والأمر سيان بالنسبة الى تلاقح النظريات ومخاض المقاربات، لكن يبقى أمرها فرطا في شفط جمالية النص صاحبة الجلالة والسمو مع اطلاق قار، الأن يجب اماطة اللثام عن فكرة أخرى مرافقة لتراتبية التلقي ألا وهي افق التوقع الذي يتوشح ويترصع به العمل الفني أو لنقل الصرح النصي، اذن فالقضية تكمن في القدرة الاشعاعية **RADITIONEL التي** تتصف بها النصوص، والتي بدورها تسترعي اهتمام القراء وشغف النفوس، أو لنقل سحر البيان كما سماه نقادنا الاريبون وبالتالي فالنص الغني دلاليا استطيقيا أسلوبيا هو النص الذي له الحق بأن يتعبد في محاريبه وفضاءاته وهذا يذكرنا بطبيعة الحال بتلك التسنينية

[1] عيساني بلقاسم، التناص: **دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص89.

التي شيدها الناقد الإيطالي "إمبرتو ايكو" بين النص المفتوح والنص المغلق في اطار ما يسمى بصرخة القراءة التي ناد بها حرباء النقد "رولان بارت"، فالنص المفتوح هو الصرح الذي يطلب قراءات وتأويلات عدة فهو متن اشعاعي خارق للفضاءات الثقافية والأدبية والجغرافية "فان النص المفتوح هو النص الذي يسعى مؤلفه الى تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النص، وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة مفروضة، والتأويلات التي يتعرض لها هذا النوع من النصوص مجرد أصداء لبعضها البعض "[1] فرهان هذه المقولة هو تلك التعاضدية التي يفكر بها المؤلف نحو القارئ الضامن فيها هو النص وبهاره الاشعاعي الارتدادي، كما لا ننسى الجهد التنظيري الذي صرحه "رولان بارت" في شرخه للقراءة الأحادية **LECTURE SINGULIER** والقراءة الجماعية **PLURIELE** L حيث ترد الأولى تحت مظلة مصطلح النص المقروء" هو نص يتسم بسمات النص الحداثي كتل بقصد التوصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها كما أنه يفترض قارئ سلبي تسهر مهمته على استقبال وادراك الرسالة "[2] وعليه فان القراء الأحادية قراءة متقوقعة حول ذاتها لا تقبل النبش والامتاح من غياهبها مهما قمت بلي عنقها، أو لنقل قراءة كشفية حسب التفكير الريفاتيري أما القراءة الجماعية فتجسيدها الواقعي مرتبط بالبذاخة والترف القرائي للنص الذي تمتد مرجعياته من المستوى الثقافي الى الاجتماعي وصولا الى جمالية

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص273.

[2] المرجع نفسه، ص274.

اللغة" الفارق بين القراءة الأحادية والقراءة الجماعية يعتمد أساسا على غنى النص أو ضعفه ارتقاء في سلم الأدبية أو توقفه عند الحدود النفعية"[1]، لكن السؤال المطروح هو كيف يصبح النص غنيا ومترفا ثريا اقطاعيا ان صح التعبير ومن جهة أخرى مادام هناك شك نقدي في النظرية النقدية وتقسيمها للنصوص الى نص مفتوح وأخر مغلق ؟ وبالتالي فان صفة الانفتاح والانغلاق فيها غرور وصلف منهجي تنظيري أو لنقل ادعاء دغمائي بامتياز، وعليه نرى إن صح التعبير امبريالية نظرية تجاه النصوص الإبداعية، وبالتالي لو لم يكن المغلق لما كان هناك المفتوح ولولا وجود الفقير لما وجد الغني ومنه ندرك أن النص الغني المفتوح عاش بالتضحيات الجسام من النصوص الأخرى التي استطاع الاقتطاع والاخذ منها حتى ظفر بتاج الاشعاعية وماسوح الشعرية، وبالتالي فان الرهان هو توصيف تناصي حول الاغناء الدلالي الشعري للنص" يمكن اختزال موضوع التناص في سؤال أساس أكتسى أهمية كبيرة في الدرس الأدبي قديمه وحديثه هو ما هو المبدأ الفني المتحكم في بناء النص الأدبي ؟ أهو الابداع المعتمد على الغرابة أم التوليد المؤسس على التفاعل بين النصوص "[2] يمكن إعطاء تعليق نقدي موضوعي لهذه المقولة ألا وهي مسك العصا من الوسط، وعليه فالقارئ{المؤلف} الحصيف هو الذي يأخذ من النصوص الأخرى وفي نفس الوقت يرقن ويرقع ما أخذه في اطار التطويع والتدجين والزرع **GREFFE** للوافد الجديد خدمة

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص190.

[2] عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، مرجع سابق، ص15.

للدلالة **SIGNIFICATION** وطلبا للتدليل **SIGNIFIANCE**، وعليه فان النص الثري هو الذي تجنح اليه النظريات ،وتتمطقه المقاربات، وتتجاذبه الكتابات انه النص الجامع لأحكام الكلم، وبالتالي فان النص الميت لا يمكن ان يعطي أكثر من دلالة مهما أغدقت في لي عنقه لأنه غير قادر على مواصلة المعركة في ساحة الوغى بينه وبين القارئ الموسوعي الأريب، ولهذا فالمتن القوي الروابط والعلائق هو الذي يؤرق وينصب قارئه ويجهض ناقده ويسفه مقارباته ويعري نظرياته لأنه كالسراب يحسبه الظمآن ماء، لكن هيهات فمجرد أضغاث تأويل لم تف بالمراد والغرض "فالنص اذن حامل لمجموعة قيم شكلية بتكرارها وتواترها تضحى منطلقات للتأليف والابداع وهو ما ترسمه نظرية التلقي بعنوان كبير أفق التوقع"[1]اذن من هذه المقولة يظهر البهار التناصي والجانب التعاقبي، لكن المشكل المفلق هو هل يكون للنص دائما ثقل ابداعي على النصوص الأخرى، مبدئيا نحن نوافق بعض الشيء، لكن كيف نفسر ضمور بعض الابداعات في وقتنا الحاضر وكم من شروخات فنية أصبحت هشيما تذروها الرياح، فمثلا بمجرد ظهور نص للروائية أحلام مستغانمي يكون التهافت عليه قبل القراءة، يعني ما اردنا قوله أن المؤلف وشهرته في بعض الأحايين هم اللذان يضمنان الترويج لبضاعتهم الأدبية، لكن يبقى سمت الانفتاحية والاغنائية في النصوص هي التي تصنع العشق والهيام أو بالتعبير "البارتي" الهسهسة اللغوية في اطار ما يسمى باللذة القراءة والكتابة "وحينذاك يضطرم الجسد بلذة لقاء النص أمدا لا ينتهي ويلتهب بلذة وصاله زمنا لا

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص37.

ينتهي استمراره"[1] وعليه فان التلقي سلط دوائر الضوء على متونه المحلية متجاهلا التوافدات الغيرية لأنه لا يعرف كيف يغربل صالحها من طافحها ،ولذلك فان "ياوس" رأى بأن الجذالة الفنية والجمالية تكمن بين نص غني يمثل تخيلا بواسطة قدرته على التخاتل، وبين قارئ حاذق هو الأدري بشعاب النص وغياهبه {التخيل} والذي يسلط عليه عملية التخييل ذو السمت التأويلي نسبيا "كما يشير الى ذلك روبيرسي هولب ان يسمح للمحلل بقياس الانزياح الجمالي الذي يحصل في حالة الاعمال المهمة بين عالم النص وعالم قراءته المسافة حسب مصطلح ياوس بين أفق التوقع الموجود من قبل والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه الى تغيير في الأفق"[2]لكن مجرد مساءلة ميتانقدية لهذه المقولة هو من المسؤول عن التغيير في الأفق ،هل هو القارئ {القطب الجمالي } أم النص {القطب الفني}، هذا ما يحيلنا الى تلك الغليان المنهجي الذي تزعمه جاك دريدا، فالنص بطبيعة الحال له سلطة اشعاعية لكن الذي يجوز له اللعب في رحاب النص هو القارئ لأن النص بتعبير "رولان بارت "كحبة بصل لا قشور له ولا نواة وبالتالي فالقارئ هو الذي يترصد هذا التوليف والنسج ذو السمت التخاتلي "فمجرد تعرف القارئ على تناصات النص تبدو له ظاهرة يسميها دريدا التحول الحربائي للمعنى حيث أن كل دال لغوي قد تتغير دلالته حيث يستطيع ان يقطع مع أي سياق

[1] رولان بارت، **لذة النص**، ج1، تر: منذر عياشي، مكتبة الإسكندرية، ط1، الإسكندرية، مصر، 1992، ص11.
[2] فيرناند هالين وآخرون، **بحوث في القراءة والتلقي**، مرجع سابق، ص38.

ويلتحق بسياقات أخرى "[1] وبالتالي فالنص يغري والقارئ يفري ويترصد كل سابق مدمج فقضية التلقي في المسافة الجمالية ما هي سوى لعبة دلالة وتدليل وتمعني في التصور التناصي ،فالنص المفتوح هو ذلك الدير الذي تتضرع وتبتهل اليه النصوص بغية شرخ منطلقاتها وتوشيح سياقاتها، انه كفضل القمر عن سائر الكواكب الأخرى ونريد أن نصرف مثالا بسيطا في ثقافتنا العربية الابية وخير مثالا على ذلك نصوص وروائع أبي الطيب المتنبي فكل شاعر في عصرنا الحالي ألا ويأخذ ويشحذ همم نصوصه من شواهد المتنبي كالشاعر اليمني حذيفة العرجي الذي يقول مثلا: لم يبق شط اليه ترجع السفن ولا مطار عليه يهبط الشجن لأشيء الا أمانينا تصبرنا الحمد لله لا أهل ولا وطن ،التي غرفت ومتحت من قصيدة المتنبي "بما التعلل"، ناهيك عن الشاعر العراقي كريم العراقي الذي يقول: بيت من الشعر أذهلني بروعته توسد القلب مذ أن خطه القلم، حيث التماهي واضح مع قصيدة المتنبي أيضا ألا وهي "وحر قلباه"، والامر سيان بالنسبة الى محمود درويش وبدر شاكر السيّاب وتميم البرغوثي وغيرهم ممن اشعلوا وأحيوا فراسة المتنبي في شعرهم وقصائدهم " فالعمل الإبداعي مهما كان متجاوزا لمرجعيات ابداعه لا بد أن يضمن أعمالا سابقة في متونه، وهذه اليّة لا تعرف التخييب أبدا، وتلك حتمية كتابيّة لا مندوحة للكاتب عنها هذه الأليّة هي التناص"[2]، المتمطق لهذه المقولة وبحس نقدي قليل من حقه أن يطرح سؤالا بالبند العريض هو:

---

[1] عيساني بلقاسم، التناص: **دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص211.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص40.

كيف لهذه الأليّة أن تحيد عن التخييب؟ اذا كان جمهور الموافقين أكثر من المشككين كيف نعالج خاصة واذا كان القارئ يعيش فراغ ثقافي لان العلم في التصور هو كليات أما المعرفة هي تبحر وجزيء من هذا الكل، ومن جهة أخرى كيف نفسر الفشل الترجمي للمؤلف بدليل أن الترجمة هي تناص حيث يترتب عن هذه الأخيرة [عملية الترجمة] فوضى المرجعيات لدى القارئ حيث القارئ لا يجد ما كانت تتوق اليه نفسه، بل يرى رأي وصدى المترجم فقط وخير مثال على ذلك نجد مقدمة المؤلف تصاحبها مقدمة المترجم ناهيك عن بعض الشطحات ابرزها تعليقات المؤلف، اذن لا مناص من التخييب في الأدب والتناص كأليّة في هذه المقولة طلب قارئ خارق للمألوف وهو طلب لا يوجد في حلم ولا يقظة ،انه قارئ في رايه ثقافي سوسيولوجي سيكولوجي وأسلوبي وهلم جرا من المعارف والنظريات هذا ما يجعلنا نطرح اشكالا اخر : هل القارئ الذي يريده التناص تحقق أم مجرد صلف ووهم منهجي في اطار التلقي هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن هذه الأليّة تنحو منحى الشك الما بعد الحداثي الدريدي ،فالدلالة في اطار التناص ضاعت كما ضاعت عبيلة عنترة في شعر الجزّار حيث "ذلك الكائن المتغير والمراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ، وبهذا يكون التناص وهنا وجه خطورة المفهوم المابعد حداثي وهو المدخل الأول [لا نهائية] الدلالة في استراتيجية التفكيك"[1] من خلال هذه المقولة ندرك ما اصطلح عليه عبد

[1] عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة**، نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص456.

الوهاب المسيري في رأيه على ما بعد الحداثة بأنها "حضارة المتغيرات حضارة تحاول اسقاط الانسان من انسانيته لتدرسه بمقولات غير إنسانية لذا فهي تدعو صراحة الى نسف التاريخ وحرق المكتبات"[1]لكن رغم المطبات والعثرات التي وقعت فيها هذه الأليّة الا أنها كانت حلا توافقيا ونسف لمركزية الحداثة كما نظر اليها الناقد محمد مفتاح مع رد للاعتبار لما اصطلحت عليه الناقدة الهندية "غياتري سبيفاك" بالتابع SUBALTERN هذا ما يؤكده رومان رولان " عبقريتنا لا تتمثل في انكار جهود الأخرين بل تنمو باستيعابها"[2] في سياق فكري أخر للتنظير الياوسي وفي اطار شروط التلقي الجمالي نرى أن ياوس غير مهتم بالمعنى المحض الأني بل يصبو الى سبر وترصد مختلف التلقيات التي أثيرت في التاريخ الغابر" ان ياوس في تصوره لجمالية التلقي لا يكتفي بتوصيف لحظة التلقي الأن أي لحظة استقبال المعنى بل يحاول أن يحدد ميكانيزمات ذلك التلقي لكل الأزمنة التاريخية باستحضار الحاضنة الز مكانية التي تم فيها تلقي النص"[3] نستشف من هذه المقولة أن ياوس وقع في مثالب كثيرة ابرزها الاتكاء على المنهج التاريخي، لكن من جهة أن هذه المقولة فيها قصور نقدي حيث في بعض الأحيان تتعسر علينا الظاهرة الأدبية وتتعربد أثناء مواجهتنا لها بالحيز النصي فقط بدليل أن "جاك دريدا" المشكك التفكيكي اعطى لثنائية الدخول والخروج بين رحاب

[1] خالد وهاب، **التفكيكية أرض بلا حدود وعالم بلاسقف**، حوليات الآداب واللغات، المجلد الثاني، العدد التاسع، نوفمبر 2017، **جامعة محمد بوضياف**، المسيلة، الجزائر، ص04.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص227.

[3] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص44.

النص اليد الطولى لتفجير الدلالات في اطار اللعب الحر للقارئ، وعليه فان "ياوس" مهتم بكيفيات التلقي دون الأخذ بعين الاعتبار التاريخ ومطبّاته، لكن اذا دققنا مرة أخرى في هذه المقولة نرى أنها لم تعط حلا وعلاجا UNE TERAPIE بديلا ،والدليل على ذلك أنها نسيت الظروف الإنتاجية والاجتماعية التي ساهمت في بعث الظاهرة الأدبيّة بجيشها الخلاص " فان ممثلي جماليات التلقي ياوس وأيزر لا يلاحظون في النص الأدبي الا ما هو عليه ويتجاهلون عملية الإنتاج التناصية التي نبع منها"[1]، وبالتالي يجب على الناقد الحصيف أن يتسلح بدرع الشك المنهجي تجاه كل نظرية خاصة في مجال العلوم الإنسانية، ونتذكر في هذا السياق الدور الذي أو عزه "تيري ايغلتون" في كتابه نظرية الادب الذي وسم فيه الناقد الثقافي الحاذق بالناقد الجذزي RADICAL أي المشكك والفاحص لكل صالح وطافح، وبالتالي انها ثقافة الشك الما بعد حداثية، كما ننوه تماما أن جمالية التلقي اهتمت فقط بالتفاعل الجمالي بتكا دون الاخذ بعين الاعتبار السواعد الأولى الباعثة لتوليف النص، وعلى غرارها تجاهلها لما يسمى بعلم اجتماع القراءة الذي بشّر به جوزيف جورت وليناردت، أو لنقل ان صح التعبير التناص الاجتماعي " فان ياوس يضع مشاكل المعنى [المعنى التاريخي] على مستوى القراءة فقط ,,,,,, استبعاد الأحكام المسبقة الموضوعية التاريخية وتأسيس الجمالية التقليدية للإنتاج والتصوير على أساس جماليات الأثر المنتج والتلقي "[2]، كتاب الجمالية

[1] بيار زيما، **النقد الاجتماعي**، مرجع سابق، ص298.

[2] بيار زيما، **النقد الاجتماعي**، مرجع سابق، ص30

فيه نوع من التلون الحربائي خاصة عند انتقاله الى "امبرتوايكو" في الأثر المفتوح "ان النص في نظره ينحو في المقام الأول الى بناء قارئ دلالي وفي المستوى الثاني ينحو الى بناء قارئ سيميائي او جمالي " الإشكالية المطروحة من وراء هذه المقولة هي هل النص هو المركز أم القارئ أو العكس تماما ؟ بدليل أن ايكو سعى الى بناء قارئ مثالي الذي بدوره تحصل عملية فعل القراءة أي قارئ منتج لا استهلاكي فالقارئ عليه أن يتشرب النص أولا ثم يضع ما شوره ليستخرج الوان طيف بأبهى صور من الأولى " فان فعل القراءة هو تفاعل مركب بين أهلية القارئ وبين الاهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية"[1]، وعليه فان النص الفني البهي المشع الذي رأس حربته القدرة التخاتلية هو النص الذي يؤرق ويغرق قارئه في دهليز جما كما تحدث عنه دريدا بالنص المسيء للقراءة، ومن جهة أخرى أيضا القارئ الموسوعي المتسلح بوفاض تأويلات متراكمة التي يستطيع من خلالها إقامة حوار نقدي مع النص ،ببساطة انها عملية تناصية في منتهى الروعة الأولى تتعلق باقتطاعات النص والثانية بتراكمات القارئ الأريب المكتسبة من القراءة وفعل القراءة

علاوة ذلك نرى أن نظرية او جمالية التلقي من خلال عنوانها الواضح ما هي سوى محض تراتبية فلسفية معروفة تتمثل في الشكلانية الروسية من جهة، والماركسية من جهة أخرى فلفظ الجمالية هو مصطلح عُرف نسبيا في قاموس الشكلانيون الروس les

[1] امبرتو ايكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، 1351**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص45.

formaliste لأن هذه الأخيرة اهتمت بالكنه أو الجوهر الذي يجعل الأدب أدبا كما تساءل " رومان ياكبسون" ذات يوم عن موضوع الدراسة الشكلانية والمتمثلة في الأدبية la littérarité، أي الفن من أجل الفن ناسفة بذلك كل غائية مختزلة للأدب في جهة ما كالمجتمع والتاريخ والسيرة وهلم جرّا، أما مصطلح التلقي فيشير نوعا ما وضمنيا إلى الفلسفة الماركسية والمتمثلة في البنيتين الفوقية والتحتية، أي أن تلقي عمل أدبي سيتأثّر حتما بهذه البنى التحتية ولاسيما الظروف والعوامل الاجتماعية والاقتصادية ...الخ وعليه فإن "ياوس" عند اجتراحه لنظرية التلقي كان مجرّد موفق ومتشرب لإرث الماركسية والطروحات الشكلانية إذ " إن ياوس يبحث عن تلبية المتطلبات الماركسية في التوسط التاريخي بوضع الأدب ضمن إجراءات أكبر للأحداث وهو يحتفظ بإنجازات الشكلانيين بإحلال موضوع الادراك في مركز اهتماماته وهكذا يتحد التاريخ والجماليات"[1]، وهذا بطبيعة الحال يلم على استراتيجية وشرنقة منهجية معاصرة تتمثل في التناص كونه هو الأخر يحبذ اللقاح المعرفي والحوارات الثقافية والحضارية بين الأمم قاطبة، لكن الذي يهمنا هو الكيفية المنهجية التي سلكها "ياوس" في التنظير لمجال الاستقبال خاصة أن "ياوس" كان شغوف بإعادة الاعتبار لشذارات التاريخ، وهذا بطبيعة الحال جاء كرد فعل نتيجة الاهمالات والتهميشات التي خلفها الدرس البنيوي من شكلانية واسلوبية وتداولية، " فالتلقي مهتم فقط بحوصلة التمثيل

[1] روبرت سي هول، **نظرية الاستقبال:** مقدمة نظرية، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 1992، ص77.

الذي يضطلع به عمل إبداعي للذائقة الفنية في عصر ما"[1] وهنا نفهم ذلك التجلي الواضح للدراسات التاريخية لأن "ياوس" أوعز معادلة تلقي عمل ما في سلسلة التلقيات التي يخوضها العمل عبر مراحله التاريخية والظروف المؤثرة في تلقيه، أو بعبارة أخرى فإن "ياوس" اهتم بالبند العريض بتاريخ التلقيات حتى يتسنى للقارئ الناقد بالانطلاق من هذه الاستقبالات إضفاء باقة جمالية عليه في إطار أفق التوقع l'horizon d'attente حيث " إن تاريخية الأدب لا تنعزل إلى توالي أنساق الأشكال والجماليات فتطور الأدب مثله مثل تطور اللغة لا يتحدد فقط بالداخل أي بالعلاقة النوعية المنعقدة بين الدايكرونية والسانكرونية بل كذلك بعلاقته بسيرورة التاريخ العامة"[2]، فهذه الفقرة تنتقد بشدة النظرة الضيقة التي انتهجها الدرس البنيوي على وجه الخصوص والمتمثلة في الإغداق وتسليط دوائر الضوء على البنية أو النسق الداخلي للعمل، فالنظرة السانكرونية تحتاج إلى خلفية دايكرونية تعاقبية، بل الأدهى من ذلك إلى السيرورة التاريخية لكن السؤال المهم هو: هل يمكن الإحاطة والإلمام التام بكل الأحداث التاريخية جفلى؟ بعبارة أخرى كيف نعرف نوعية وجودة التلقيات في العصور الغابرة خاصة وأن للتاريخ شذارات تمتاز بالاعتياص؟ وبالتالي فإن كتاب الجمالية والعلائق من خلال مسعاه يلمح إلى رؤية أقل جهدا من هذه التسلسلات التاريخية للاستقبال، والمتمثلة أساسا في لعبة التناص فالعمل السابق لا يحضر بتكا في كله

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص39.

[2] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2004، ص39.

الشامل بل عبارة عن ومضات أو أشباح في إطار ما يعرف بالاقتطاع او الزرع greffe فبدلا من التركيز المضني على سلسلة التلقيات في كل العصور والأزمان، نتلمح فقط الدلالة الخطية لهذا العمل la signification ثم بعد ذلك نترصّد حضوره وبهاره المتضوع في العمل الجديد وهذا الأهم كونها تركز على الشاهد وما يدخله من جدة في المعنى la signifiance وذلك يتم وفق ثلاث مراحل متمثلة في مرحلة التعرف la reconnaissance وهنا يتم معرفة الشاهد ناهيك عن مرحلة الفهم أو الشرح la compréhension وفي هذه اللحظة يتم التطرق إلى معنى الشاهد في تربته الأصلية لتاتي بعد ذلك مرحلة القراءة والتأويل interprétationالتي تخوض رحلة الصيد والبحث عن القيمة المضافة للشاهد وهو مبتور عن جسمه القديم وهذا ما يعرف ببهار التدليل la signifiance إذ "الشاهد جسم دخيل على النص لم يكن فيه عند تشكله الأول ولكنه ينسجم مع بنائه النصي الجديد الذي دخل فيه ويمتلكه هذا الأخير ويستوعبه"[1]

"فياوس" كما قلنا سابقا إنه يمتح من رؤية تاريخية محضا متأثرا بذلك بطروحات "شيللر" و "جيرفينوس" اللذان حضر التاريخ بقوة في بحوثهما، وللتوضيح أكثر "فياوس" اهتم بالسلسلة الاستقبالية للعمل عبر شذارات التاريخ، فهو يقر بأن من بين شروط التلقي الجمالي يجب إماطة اللثام أو فتح باب موارب على التلقيات السابقة التي تعتري العمل من جيل إلى جيل مع رصد التغيرات والاستزادة التي تطرأ عليه في كل حقبة، وهذا بغية إعطاء وزن جمالي لهذا العمل إذ " وهذا الإدراك الأولى المحض للعمل

[1] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص55.

يمكنه بعد ذلك أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل ليؤلف عبر التاريخ سلسلة تلقيات متوالية ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتبية الجمالية"[1]، وهذا بطبيعة الحال يؤكد على أن "ياوس" يريد إقامة بناء جمالي أني انطلاقا للماسبق، هذا ما رسمه في مبدأ واضح المعالم عُرف بأفق النوقع l'horizon d'attente، أليس هذا الشرخ يلم على مخاض صدى تناصي؟ بلى لأن هذا الأفق في ابسط أحواله عبارة عن ذاكرة ململمة لأثار السلف، أي في قضية بناء هذا الأفق فإن الأمر يحتاج إلى اتكاء القارئ على ميراث الأجيال السابقة في تاريخية التلقي حيث " أنه لا يمكن وضع حد نهائي بين الماضي والحاضر على الاطلاق، فإن استخلاص افق تاريخي تم عقد الصلة بينه وبين الأفق الحاضر هو إجراء جوهري لا غنى عنه من أجل عملية الفهم في حد ذاتها"[2] ومن هنا نرى أن "ياوس" ما هو سوى متمطق لطروحات نقدية مائزة ابرزها التناص لأن هذا الأخير "التناص" اشترط في محاكمة الأعمال وجوب الانطلاق من امدادات الماضي وهيهات لشيء ينبع من فراغ كما أقرت " كريستيفا" فالتناص وهو مزيج من الدراسات الدايكرونية التاريخية ومن جهة اعتماده على المنهج السانكروني الأني فالأول يستخدمه التناص في معرفة تربة وهوية ما يُستجلب لاسيما معرفة دلالته الخطية، اما الوجه الثاني من الدراسة فيركز على الشاهد وما يدخله من جدة تدليلية وهذا ما يجعل التناص من أبرع النظريات التي سيكون لها شأو كبير كونه صاحب

[1] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي**، مرجع سابق، ص40.

[2] رامان سلدن، **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تر: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2006، ص483.

صدر رحب في استقطاب النظريات وتعاقبها ،كما تطرق الباحث إلى إحدى الأفكار البارزة لدى "غادامير" والمتمثلة في انصهار الأفاق وذلك موازاة لتناوله أفق التوقع لدى "ياوس"، فهو يريد الربط بين هذين المصطلحين والوقوف على مدى نقاط التباين التي يجتمعان فيها إذ "أفاق الانصهار لدى غادامير مفاده الارتباط العضوي بين فهم سابق وأخر حالي وما يستلزمه الفهمان نت معارف وأشكال استنباطية"[1]، وقبل ذي بدء يعتبر "غادامير" أحد الفلاسفة المشهورين على مستوى مصاقع الدرس التأويلي، كما بُنيت مصادر التأويل عنده على حزائق من الدعامات أبرزهم التجربة الفنية والجمالية أي الاهتمام بالعمل الأدبي باعتباره ألية ووسيلة لفهم الحقيقية لأن الأدب عنده يعتبر أحد المظاهر المعبرة على هذه الحقيقة المعتمة، وحول قضية الحقيقة التي دافع عنها "غادامير" ردحا من الزمن نفتح قاب قوسين أو أدنى كونه أحد النقاد الذين تأثروا "بمرتن هيدغر" حول الوجود أو الكينونة مما ادي "بغادامير" حول هذه الحقيقة بصك كتابه المعروف "الحقيقة والمنهج" la vérité et méthode، إذ رأى بأن الاهتمام بالجانب الاستطيقي المحض للعمل الأدبي يغرّب حقيقة الأدب مما يؤدي إلى عدم فهمه واتخاذ قرارات طافحة عليه، هذا في إطار نقده اللاذع لأساطين ودعاة الحكم الجمالي على رأسهم مثلا "كانط" في كتابه " نقد ملكة الحكم" الذي جعل من مفهومي العبقرية والذوق شرطان هامان في الصرح الإبداعي والحكم النقدي حيث " إن مشكلة الشكل الجمالي عند غادامير هي مشكلة الوعي الجمالي الحديث الذي أغفل الحقيقة التي يقولها

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص61.

لنا الفن والأدب...وأصبحنا بالتالي غير قادرين على التعامل معه ومساءلته بصورة حقيقية"[1] ما أدى "بغادامير" في نهاية المطاف إلى الجنوح إلى الدائرة او الدرس التاريخي والذي يتعلق بإرث الماضي، ودور أثره الرجعي في تشييد وبناء مسارات ولحظات الفهم عبر التاريخ لأنه حسب رؤية "غادامير" الذي رأى بأن تجاهل الحقبقة التاريخية للعمل الغابر هو احد العوامل المساهمة في تأزم الدراسة التي تبحث عن الحقيقة في العمل الأدبي والتي تعتبر جلالة وسمو هذا العمل، ليلج "غادامير" بعدها دائرة اللغة التي تخص العلاقات والمعاني، ووظيفتها في طرق مسألتي الفهم والتأويل وفي مسألة الفهم والتأويل كأن يرتبط الأول بالسياق أو لحظات الفهم التاريخي أما التأويل فهو التوجه إلى العمل الأدبي بغية إنجاز حوار نقدي معه لا سيما إعادة إنتاجه وهذا في إطار سن "غادامير" لمبدأ اللاتمييز الجمالي non différenciation esthétique الذي هو عبارة عن توصل لفهومات الماضي ودورها وتأثيراتها على رهانات الحاضر، وذلك تلبية لنداء حفظ الحقيقة دوما " ويتم اللاتمييز الجمالي عبر التجربة الهرمينوسية التي تتمحور حول ثلاثة مفاهيم هي: الفهم والتأويل والتطبيق"[2]، إذ إن ما يتضح من خلال هذا وما سبق هو أن أفق الانصهار لدى "غادامير" عبارة عن تعالق وتشابك حوادث الماضي مع مستجدات ورهانات الحاضر هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعني انصهار وذوبان افق النص مع أفق تجربة توقع المؤول القارئ لذا "

[1] علي محمود المحمداوي وآخرون، **الفلسفة الغربية المعاصرة:** صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، ج2، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2013، ص1177.

[2] علي عبود المحمداوي وآخرون، **الفلسفة الغربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص1178.

الفهم هو دائما انصهار تلك الأفاق التي يُفترض انّها موجودة بذاتها ونحن متآلفون مع قوة هذا النوع من الانصهار من الأزمان المبكرة على نحو رئيسئ...إن عملية الانصهار هذه تكون في تراث ما عملية مطّردة، فيتحد القديم والجديد دائما في شيء ذي قيمة حية من دون أن يمنح أحدهما الصدارة من الأخر صراحة"[1]، وبالتالي يرى الباحث في الجمالية والعلائق أن "ياوس" هو مجرد معيد سبك لما سبق للطروحات النقدية التي أفل نجمها كتأثره "بغادامير" حيث أفق التوقع الذي شرخه هو عبارة عن تاريخية فهم التي تساهم في بناء تلقي استطيقي، لكن الرؤية التي يريد توصيلها الباحث والذي دافع عنها كثيرا منذ الدفات الأولى للكتاب وهي رؤية تناصية بامتياز وهذا أمر فاصح وواضح، حيث أليس افق التوقع "الياوسي" وانصهار الأفاق "الغادامير" يلم على توليفة وطرس تناص جلي للعيان؟ بلى خاصة ونحن نعيش عصر القراءة والتعاور والتداول بين نظرياتها هذا ما رسمه الباحث جاهدا فهمه من فهمه وجهله من جهله إذ " الفكر مجال تداولي بين الناس لا يقف عند أحد يعرف تحويرا مستمرا في مبناه الانتقالي هذا فيرتبط بالتاريخ والجغرافيا"[2] فالباحث متمسك كل التمسك بالعروة التناصية الوثقى، خاصة وأن صفة التداول والتحوير هي من بين احد الشيم المائزة في العرف التناصي، كون هذا الأخير شجّع التلاقح المعرفي بين الشعوب وأممها وتراثها قاطبة، والباحث في اتخاذه التناص رؤية كان بمثابة السلاح الذي ضرب به صلف

[1] هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج:** الخوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، طرابلس، 2007، ص421.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص19

وكبرياء تنظير "ياوس" خاصة والمركزية الأوروبية بشكل عام وذلك لتنزع التناص بنزعة فلسفية كوبرنيكية الثائرة على كل تحيز وتقوقع امبريالي " وتتجلى في التفكيكية التي يمثلها دريدا وبارت في أخر أيامه وبول ديمان وهارتمان، فقد وظفت نظرية التناص لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام، ومقولة الحقيقة المطلقة..."[1]، من جهة أخرى يذهب الباحث بنا في جولة نقدية تتمثّل مساعيها في كيفية استثمار مقولة الإساءة القرائية التفكيكية لدى "جاك دريدا"، فهو يرى أن الأدب وصورته لا تكتملان كونه صرح للمفارقات هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو مهد لتعدد القراءات وشساعة البون بين تأويلاتها فالمسعى الذي يرنوا إليه الباحث هو تأييد وتشييع الرؤية التفكيكية في مقاربة النصوص، والمتمثلة في شهقة الاختلاف التي تدعو إلى تجاوز القراءة التقليدية الضيقة إذ " قراءة الأدب هي مجرد تجربة ذاتية تقترح نفسها عبر الكتابة على ذات أخرى ولا تكتمل صورة شكسبير أو راسين إلا بقراءات متنوعة وثرة في مفارقة مع هذه القراءة الأولى"[2] ففحوى هذا القول يلم على ضرورة إقامة صدى قرائي متجاوز لمسار القراءات السابقة، حتى يتسنى للأدب بذلك الازدهاء التداولي عبر كل قراءة جديدة هي بمثابة عمل إساءة على تلك المخلفات القرائية السابقة، وهذا إجراء منهجي يمتح من الرؤية التفكيكية الحاملة لألوية صرخات القراءة الحرة كما سماها "بارت"، وهذا في إطار

[1] عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، مرجع سابق، ص20.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص94.

الاختلاف الذي هو موطن النص بينا هو لاموطن له حسب الفكر "الدريدي" " فالاختلاف différance مفهوم مقتصد يحدد عملية المغايرة والتأجيل أو الإرجاء في آن واحد معا"[1]، فالاختلاف هو حافز النصوص وباعث حيوات الدلالات كونه رؤية تبحث عن حقيقة الابداع رغم تأكيد "دريدا" استحالة ذلك، لأنه أكد بأن النص لا أصل له ولا نهاية، لذا فالقراءة التي يرجوها الباحث كخاصية مائزة للقارئ المؤول هي قراءة يجب أن تكون قوة ضاربة لكل مطامع القراءات التقليدية الحاصرة لحياة النصوص ودلالاتهم في الرؤية الاختزالية والانتخابية الضيقة، أي بمعنى عدم الركون إلى دلالة قارة وثابتة وهذا في إطار تجديد مقاربة تمكن المؤول للتحليق على سماء النصوص من زاوية عليا هذا ما رأه "إيكو" " فأن نقرأ معناه أن نستنبط وأن نخمن وان نستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده أو أن تصححه"[2]، فالناقد الإيطالي "ايكو" يطلب هنا قارئ منتج ومتشرب لجينات النص لا قارئ مستهلك مثبط للعملية القرائية الثّرة التي من مهامها تحسُس مواطن الجودة والجمال في النصوص الإبداعية، والبانية من الأثار السابقة والحالية صفة الانفتاح والانشراح، ولهذا فالمسعى الذي يريد الباحث توصيله هو فضح إمبريالية ومركزية تنظيرية "ياوس" التي ادّعت ميزة صفاء الطرح، بينما في حقيقة الأمر ما هي إلا إعادة سبك وتهيئة للماسبق من

---

[1] جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2000ص126.

[2] امبرتو ايكو، **الأثر المفتوح**، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، سوريا، 2001، ص11

المنجزات الفكرية والنقدية السابقة، فرد الاعتبار للقارئ وأفق الانتظار والتوقع وجمالية التلقي وتاريخ الاستقبال كلها مسارات تعتبر بمثابة واردات من مناهج وتيارات مختلفة، هذا ما رسمه الباحث عيساني جاهدا " لهذا حينما نضع الظاهرة التنظيرية كنظرية التلقي تحت مشرط التحليل المنهجي نجدها تخضع لتطور زمني لا يجيب عنه سوى تاريخ النقد...فيعترف ياوس بفضل الشكلانيين الروس في إبراز الخاصية الجمالية للنص باعتبارها غاية من وجود الفنون اللغوية"[1]، وهذا يلم ضمنيا على استخدام الباحث الرؤية التناصية كحلقة وصل بين أتون النقد ونظرياته المدعية للصلف المنهجي، وهو من جهة أخرى يريد تمرير استراتيجية التناص كمشروع نقدي صانع لشرنقة التأثر والتأثير سواء بين العمل الإبداعي أو الحكم النقدي، لأن التلقي في إطار التناص ليس هو أول من حدّق إلى رد الاعتبار للقارئ والأمر سيان مع أفق التوقع والانتظار وهلم جرّا إذ " في حين لم تبزغ الكتابات الأولى الداعية إلى جمالية التلقي إلا في نهاية الستينيات، ومن جهة أخرى، فإن جمالية التلقي ليست إلا تطويرا لما ذهب إليه أمبرتو ايكو من قبل، أضف إلى ذلك أن امبرتو ايكو نفسه عاد فطور في مؤلف أخر هو "القارئ في الحكاية" 1979 ...وهي منهجية في القراءة تعتمد على المتلقي الذي لم يكتفي بموقفه السلبي تجاه العمل الأدبي"[2]، ولهذا كان التناص المشروع الوحيد الناجع في التصدي لكبرياء التنظير والمشرط الفاضح للشطحات المنهجية والهفوات الإجرائية

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص29.

[2] امبرتو ايكو، **الأثر المفتوح**، مرجع سابق، ص11.

التي تشوب النظريات النقدية جفلى وهذا من خلال معيار التهافت وقصور المنهج النقدي في الحوار النقدي مع سعة وشساعة جماليات الابداع الموشِحة لبريق النصوص الأدبية.

كما يشير الباحث عيساني في كتابه إلى إحدى التقنيات التي تدخل نسبيا في الظاهرة التناصية والمتمثلة حول جدلية الأخذ أو الزرع ناهيك عن رهانات التدجين أو الإلحاق، وإن دلّ هذا الشيء فإنما يدل على أن الباحث متعطّش ومتعصب للرؤية التناصية في إطار التلقي، التي يراها الباحث من أبرع وأبدع النظريات في استنطاق النصوص، ويقظة قرائية ناجعة باعتبارها تمكن المحلل القارئ من استكناه جينات النص، وذلك بالوقوف على تداعيات ماضيه ورهانات حاضره بغية نفليق طاقات وكمون الجمال المنوطة فيه وهو ما رأه جاهدا في كيفية تشكل رحلة وتخلق النصوص بدءا من عملية البتر greffe وانتهاء بمرحلة المجاورة التي تعرف بالتحوير والتحويل حيث " إن جزئية نصية معروفة حينما تنتقل إلى النص الجديد تدخل في علاقات جوارية لم تعهدها ومن التجاور هذا بالذات يتخلق الإبداع من خلال البتر والإلحاق"[1]، ففحوى الفكرة التي حملتها هذه الفقرة هو أن النص حمّال أوجه متعددة، ذو تلون فسيفسائي مستقطب لشهقة التثاقف، وهذا تأثر واضح للباحث بطروحات "كريستيفا" التي رأت بأن النص مهما كان فإنه ينتج ويخلق من نصوص أخرى الذي يحاول قولبتها وبعثها من جديد، وهذا في إطار لعبة إعادة التسييق وسبك لما سبق

[1] عيسانس بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص90.

recontextualisation إذ " فالنص عادة لا ينشأ من فراغ ولا يظهر من فراغ ...قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى وقد يتصارع مع بعضها وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها"[1]، وهذا تأكيد على أن النص هو توليف من ترصدات سابقة الذي يعمل على تغيير وجهاتها وإفراغ مدلولاتها من فعل تحوير وقولبة، لكن مقولة الباحث الأولى تلزمنا بطرح تساؤلات دقيقة تكمن في : ما هو حال الجزئيات النصية التي تغيبها فعل القراءة، والتي لها الدور الأليق في ممارسة التلقي؟ كون المقولة ركزت بتكا على الجزئية الواضحة والجلية والمعروفة، والدليل على ذلك ان التناص في إطار التلقي يرنوا دائما إلى البحث عن الشواهد المهمشة périphérie في طيات النصوص وفق الفكر "الدريدي"، كما أننا نفهم بأن الجزء المعروف يمثلا حضورا أما الأجزاء الأخرى التي تأبى الظهور فهي تمثل الهامش المفقود المبحوث عنه، وبالتالي فإننا أمام قضية مركزية الشواهد أو الأجزاء وأفضلية بعضها البعض هذا من جهة، ومن جهة أخرى نرى أن في بعض الأحايين يتعذر علينا تدجين الأجزاء النصية الوافدة وتأبى الاقتطاع prélèvement والبتر فالإلحاق، وهذا نتيجة ضعف القدرة والحصافة التوظيفية لدى القارئ المؤلف، وقلة حنكته في اللعب بالسياقات ومنه " ألا يوجد خطر من رفض الجسم اللغوي لدخول الوافد عليه كما نرى في زرع الأعضاء ورفض الجسم الحي لها، والجواب أن ذلك مرهون بمن يوظف الشاهد وعلى مهارته في ذلك التوظيف تماما كما يفعل الجراح الأريب الذي يدرس الأنسجة قبل إستجوارها بعضها

[1] صبري حافظ، **افق الخطاب النقدي**، ص49.

مع بعض..."[1]، وهذا التوظيف هو الوجهة المولية التي يبحث عليها القارئ والتي من شأنها تخييب أفاقه، وتنشط غياهب ذاكرته وتهمس له بعدم الركون والتشبث بالمعنى الخطي المعروف للشاهد في تربته الأصلية، وتجبره بعد ذلك إلى إعمال ملكة حكمه النقدية لاستبصار مواقع التدليل من جراء هذا التوظيف الذي ينطلق فيه القارئ من تداعياته تجاه تلقيه للنص وهذا في إطار الظفر بمكسب جمالي من جماليات التلقي .

[1] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص55.

المبحث الثاني: التأويل

1/ مفهوم التأويل:

إن التأويل في عصرنا هذا هو أكثر تعقيدا، فالحماس المعاصر لمشروع التأويل غالبا ما لا يتولد عن الورع نحو النص المغلق، قد يخفي ذلك اعتداء بل عدائية صريحة، وازدراء واضح للمظاهر، إننا نجد الأسلوب التأويلي الحديث ينقب ويدمر ويحفر خلف النص لاكتشاف نص تحتي هو النص الحقيقي، واقترن التأويل بالنص فلا نص بدون تأويل ولا تأويل بدون نص.

"التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتراكيب من خلال العلو على النص، مثل هذا التأويل عادة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها، أما في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة".[1]

لقد ارتبط التأويل ارتباطا وثيقا عبر العصور وعلى مد الزمان بكلمة الهرمينوطيقا **(فن التأويل)** "وتدل كلمة الهرمينوطيقا قبل كل شيء على ممارسة فكرية دليلها الآلة أو الفن، وما يستحضره تشكيل اللفظ الذي يدل على التقنية، ويتخذ الفن هو

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص88.

دلالة الإعلان والتراث والتفسير والتأويل، ويشمل فن الفهم كأساس ودعامة له، والضروري عندما لا يستعاب دلالة الشيء بصورة حركية أو دون لبس".[1]

"والواقع أن مفهوم الهرمينوطيقا ينطوي على مجموعة من المفاهيم الفرعية أو المقابلة التي تشير إلى أصناف مختلفة من العمليات التأويلية الممارسة على النصوص كالفهم والتفسير والشرح والتأويل والترجمة والتطبيق".[2]

الحديث عن التأويل يجمع بين المتعة والصعوبة، متعة لا نهائية ولهفة النفس عن طرق البحث عنه، صعوبة المسالك التي توصل إليه وتطمئن إلى أنه المقصود، إننا حينما نتحدث عن التأويل يجب أن نربطه بالتقاليد العلمية للعصور الحديثة، "لقد ظهر استعمال كلمة التأويل باعتبارها خاصية هذه العصور، تماما في الفترة التي تشكل فيها المفهوم الحديث للعلم والمنهج، منذ ذلك الحين أصبح الوعي المنهجي مسألة لا تنفك عن هذا المفهوم الحديث، لم يظهر فقط الاستعمال التقني لكلمة التأويل، وإنما بالإمكان إثباته نظريا"[3]، بحيث أننا نجد الفيلسوف الألماني "شلاير ماخر" مثلا "يقصي التأويل ويضع الفهم في مركز الممارسة الهرمنيوطيقية، على أساس أن التأويل يبحث فقط عن المعنى الحرفي أو المجازي، في حين أن المطلوب هو فهم الخطاب في غيرته، أما

[1] هانس جورج غادامير، ت: محمد شوقي الزين، **فلسفة التأويل (الأصول والمبادئ والأهداف)**، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2006، ص61.

[2] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة**، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 18.

[3] غادامير، **فلسفة التأويل**، ص63.

"فلهام دلتاي" فقد جعل التأويل شكلا خاصا من أشكال الفهم وحالة جزئية منه، ويميز بينه وبين التغيير تمييزا كاملا، بحيث يناقض كل طرف منهما الآخر ويستبعده كلية".[1]

إن الاختلاف في إعطاء مفهوم واحد للتأويل جعلت نتيجته ظهور إشكالية أخرى وهي إشكالية الفهم هنا يصوغ "ريكور" ما شبه القانون حينما يقول: "إن تحقق الخطاب كله بوصفه واقعة، فهم الخطاب كله بوصفه معنى"[2]، "ريكور" الذي أظهر لنا مظهران وهما: "المعنى الذي يريد نقله قائل الخطاب والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلا".[3]

وموازاة مع هذا القول "لريكور" "كان غادامير وفيا للمنحى الأنطولوجي الذي رسمه "هيدغر" والمتمثل خصوصا في مسألة اللغة والتناهي الذاتي الذي تكشف عنه التجربة التاريخية وهرمينوطيقا الفهم، وفهم الذات على وجه الخصوص، وهو ما سماه هيدغر غير المنعطف الأنطولوجي الحاسم في تجربة الفهم الذاتي".[4]

"إن القاعدة التأويلية التي تعتبر أن الكل ينبغي أن يفهم انطلاقا من الجزء والجزء انطلاقا من الكل هي وليدة الخطابة القديمة، فقد عمل فن التأويل في العصور الحديثة من نقلها من فن الخطابة إلى فن الفهم، وفي كلتا الحالتين يتعلق الأمر بعلاقة دورية،[5] أما إذا تكلمنا عن الفهم فإنه يختلف من قارئ إلى آخر ومن كاتب إلى آخر،

---

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، ص18.

[2] بول ريكور، **نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)**، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 2006، ص13، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص14.

[4] غادامير، **فلسفة التأويل**، ص13.

[5] المرجع نفسه، ص119.

وذلك حسب القصد، وعرف الفهم على أنه: "التعرف على قصد الكاتب من وجهة نظر المستقلين البدائيين في موقف الخطاب الأصيل، وقد فرضت الأولوية التي منحت لمقاصد المؤلف والمستقلين أن يكون الحوار نموذجا لكل موقف فهم"[1]، ولذلك تناول هايدغر "المشكل التقليدي لنظرية **(الفهم)** لمعرفة المتعلق بالذات التأويلية بتدخل عنصر الذاتية في فهم الموضوعات من جهة، وباشتراط الموضوعات وتحديدها للذات من جهة أخرى يقول: "أن الدائرة تبقى مفرغة دائما طالما انحصرنا في الإشكالية المعرفية ذات موضوع وأن علينا الصعود نحو البنية الاستباقية للفهم التي تؤسس هذه الدائرة وما يشكل البنية الاستباقية أو الزمانية المسبقة للفهم هو تاريخ السؤال حول معنى الوجود كما يتجلى في الميتافيزيقا الغربية".[2]

هذا اللفظ الذي حدث بين رواد التأويلية في تحديد مفهوم دقيق وموحد للتأويلية، يجعلنا نؤكد على ضرورة ذاتية للكاتب بل والقارئ في بروز مرجعية جديدة وهي العالم الذي يفتح عليه النص، وهذا ما سنناقشه من خلال أنموذج كتاب الجمالية والعلائق، الذي يتكلم عن التأويل بإسهاب وذلك بطرحه لعدة نظريات غربية وآراء مختلفة، حاول الباحث فيها قلب واضح للمعالم والمناهج النقدية المعاصرة، بإعطاء مساحة أكبر للجمال أمام ضيق وتحيز المنهج.

---

[1] بول ريكور، **نظرية التأويل**، ص53.

[2] **المرجع نفسه**، ص35.

الباحث في كتاب الجمالية والعلائق يرى: "بأن مفهوم التأويل إجرائي وآلية من آليات القراءة، كما هو أداة فهم النص"[1]، هذا التأويل الذي يقتضي عدة قراءات وليست قراءة واحدة، فالتأويل إذن مشترك بين القراء الذين لهم أو لديهم معرفة بالأعراف والتقاليد نفسها وتطبيقها، بحيث أننا نجد القارئ من خلال القراءة المتكررة يصل إلى تأويل محدد إذا استخدم المنطق نفسه المشروع المضمر الذي يتبناه المؤلف لتحديد معنى نصه، وتوافقا مع هذا الطرح يمكن القول أنه "لا يمكن لأي كاتب أن يكتب أو يتحدث إلا وهو يهدف إلى معنى ما، ويستخدم من أجل ذلك أدوات وآليات معينة بغض النظر عما إذا استطاع أو لم يستطع الإفصاح بوضوح عن المعنى، ولذلك يتحدد قصد المؤلف ليس فقط من خلال الإحالة على أعراف اللغة العامة وتقاليدها، وإنما أيضا من خلال الإحالة على الأدلة[2]

"والمرجعيات **(داخلية أو خارجية)** كانت التي تتعلق بمختلف الأمور والمظاهر، وتتضمن الأدلة الخارجية المتباينة المناسبة لبيئة المؤلف الثقافية والسمات الشخصية، والمؤثرات السابقة وكذلك الأعراف الأدبية النوعية التي كانت في متناوله أثناء عملية إنشاء العمل".[3]

---

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق، تهافت المناهج ونسبية المقاربات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019، ص160.

[2] **دليل النقد الأدبي**، ص90، ص91.

[3] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، ص59- ص60.

كتاب الجمالية والعلائق الذي طرح فيه الباحث إشكالية مهمة جدا من خلال حديثة عن التأويل حيث ربط اكتمال الدلالة مع تفاوت وعي القراء، التأويل الذي يختلف باختلاف القراء، "فتفكيك المكتوب يحتاج إلى شروح عناصره الأولوية لإزاحة الغموض واللبس وعدم الإحاطة التي تستدعيه بعض النصوص"[1]، تنوع النصوص يؤدي حتما إلى اختلاف القراءات، مما يجعلنا نحتاج إلى درجات من التحليل لفك هذا التعقيد وتفسير وفهم توجه ودلالة النصوص.

إن الباحث من خلال كلامه على التأويل فتح الباب على مصرعيه لكل القراء، لكنه ركز على مفهوم الوعي باكتمال الدلالة، لاسيما "أن هناك غموض يتمثل في أنه استخدم ليعني في وقت واحد، الوعي المتأثر بمجرى التاريخ والوعي المؤثر في التاريخ"[2]، من جهة أخرى أقرّ الباحث أن مفهوم الدلالة يختلف باختلاف النصوص والقراء، وهذا ما رفضه "إيكو" جملة وتفصيلا حين ما يقول أن "ليست كل التأويلات مقبولة ومشروعة على حد سواء، فإذا كان النص يمنح عددا هائلا من القراءات والتأويلات، فإنه يفعل ذلك دون أن يتخلى عن كونه نصا، أي دون أن يسمح لكل القراءات أيا كانت هذه القراءات، بالإضافة إلى ذلك فإن هناك مقاييس وقواعد وحدود معينة تدعم عملية التأويل في نظر "إيكو"، بالكشف عن التأويلات التي تناسب النص حتى إذا تخلينا عن فكرة وجود قراءة جيدة ومناسبة للنص، فإننا نستطيع في المقابل أن

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص91.

[2] **الحقيقة والمنهج**، ص40.

نتعرف بالفعل على التأويلات المغلوطة أو غير المقبولة وهذه المهمة التي يتصدى لها إيكو في كامل كتابه "**حدود التأويل**".[1]

الوعي التأويلي يفوق الوعي الجمالي حسب ما طرح في كتاب الجمالية والعلائق انطلاقا من منطق فلسفي حسب قول" نيتشه" (لا وجود لحقائق بل لتأويلات فقط)، مما يجعلنا نؤيد هذا الطرح ونستند في ذلك إلى قول غادامير "الذي يمنح الشكل الجمالي، ومن ثم الوعي الجمالي الذي يركز اهتمامه على هذا الشكل مكانة ثانوية مقارنة بالمكانة التي تحتلها الحقيقة التي تنبع من العمل الفني نفسه، إننا حين نتلقى العمل الفني ونحكم عليه على أساس الوعي الجمالي وحده، نفعل كما يفعل علماء وفلاسفة الإستطيقا الذين يحصرون هدف الفن في تحقيق المتعة الجمالية، فنحن نغترب عنه، لكوننا ننكر الحقيقة الكافية، وحقيقة الفن التي يحملها الشكل الجمالي، هي المعنى الذي يدعيه **(النص)** الفن".[2]

لهذا وربط بالتصور الذي يقول إن التأويل يساهم في الصياغة الفنية للعبارة الأدبية، بحيث أننا نجد أن من خصائص التأويل الناجح هو اكتساب على مستوى الأداء الفني، وجب علينا الإجابة على التساؤل الذي طرحه الباحث في كتابه كيف يمكن أن نجعل التأويل يتعلق بجمالية النص والتعرف عليها؟

---

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، ص59- ص60.

ف[2] **المرجع نفسه**، ص37.

وحسب ما أورده الباحث في كتابه "فإن الجمالية هي قيمة كامنة في كل الموجودات إدراكها في المقروء والمشاهد، واكتشاف الجمال التي يكون من خلال العمق"[1]، فإذا سلمنا برأي الباحث الذي يؤكد على أن التأويل يساهم في الصياغة الفنية للعبارة الأدبية، هاته العبارة التي لها أبعاد تؤدي بنا إلى تشكيل استراتيجية التلقي الجمالي، التي لا تنفصل عن الفهم، لكنها لا تكتفي به حسب رأيه.

"إن تكرار القراءات لا يؤدي إلى فهم المعنى المراد الوصول إليه، ونقص القراءات بالضرورة يؤدي إلى عدم إدراك المجال الانفعالي الذي يحدثه المتلقي"[2]، انطلاقا من هذا وحرصا منا الإجابة على الإشكالية التي طرحت ومناقشتها يمكن لنا أن نطرح السؤال بصيغة أخرى أكثر دقة فنقول: هل يمكن من خلال التأويل الوصول إلى قيمة جمالية مطلقة؟

"إن المشكلة الحقيقية هي مشكلة مختلفة تماما عما يمكن أن يتوقعه المرء، فهي تؤشر إلى الاتجاه نفسه الذي نقل إليه نقد الوعي الجمالي، لهذا وجب أن نفهم التأويلية عندئذ بمعنى شمولي جدا عندما تحيط بمجمل عالم الفن وأسئلته المركبة ...، إذ لابد لعلم الجمال من أن يكون متشربا في التأويلية، لا يكتشف هذا التعبير عن اتساع المشكلة فقط، بل هو تعبير دقيق جوهريا، وعلى العكس، يجب أن تكون التأويلية محددة

[1] **الجمالية والعلائق**، ص165.

[2] **المرجع نفسه**، ص167.

ككل في أنها تُنصف تجربة الفن، ويجب أن يدرك الفهم كجزء من الحدث الذي يتحقق فيه المعنى".[1]

إن الحديث عن التأويل يجعلنا نبحر ونبحث عن طرق وأساليب فهمه، والكيفيات التي تحملنا نستخرج معانيه، فيصبح بذلك نصا أو خطابا جديدا يطفو على الأفق بحلة جديدة ترفض كل القوانين والمعايير المعمول بها، وتهدف فقط لاستخراج المعنى وإظهاره للقارئ، لهذا كان التأويل هو أسلوب من أساليب الكلام باعتباره قراءة جديدة للخطاب وليس كمنهج يبحث عن المعاني المضمرة قصد إبرازها كما يراه التأويل الكلاسيكي، وهذا ما يجعل منه خطاب مضاد يتحول فيه الهامش إلى سلطة قمعية بحيث يتحرر الهامش من كل القيود والمثبطات والقوانين بحيث يرى "بول ريكو": "أن التأويل هو إخراج المعنى الظاهر من المعنى الباطن والحقيقة من المجاز".[2]

وكان مفهوم التأويل عند "ياوس" مرتبط بطريقة فهم النص الأدبي وبطريقة تحديد معناه أو معانيه المختلفة، من خلال حديثه عن مراحل فهم العمل الأدبي باعتباره سيرورة هيرمينوطيقية، "ياوس" و"غادمير" حاولا رد الاعتبار إلى الهيرمينوطيقا الأدبية من خلال تقديم بديل منهجي يخص تأويل النصوص الجمالية ورغم هذا التطور الذي

[1] **الحقيقة والمنهج**، ص249.

[2] غادامير، **فلسفة التأويل**، ص66.

عبر عنه "ريكور" فيبقى مشروع "ياوس" في هذا الصدد مميزا عن غيره، لأنه استند إلى في مشروعه النقدي على مجموعة من المفاهيم الإجرائية".[1]

هذه الأخيرة تضبط عملية القراءة وفي مقدمتها الجواب والسؤال وأفق التوقع وحقيقة المسافة الجمالية التي يقصد بها تلك الفجوة بين أفق الانتظار والكتابة، بحيث نجد أن أفق التوقع عن "ياوس" لا يعتمد على التجربة الجمالية للقارئ ويركز على الموضوع الجمالي، الذي يقصد به إدراك بنية النص، هاته البنية التي تعد ثابتة وهيكلية، طبعا هذا ما يقودنا بأن نقول: إذا تغير إدراكنا وفهمنا للنص يؤدي حتما إلى تغيير الوعي به، الوعي الذي رآه الباحث أنه يفوق الوعي الجمالي باعتبار أن العمل الأدبي هو عمل فني على وجه العموم "لا يهدف في نظر "غادامير" إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب بل يظهر وبدرجة أساسية، باعتباره حاملا للمعرفة بالمعنى العميق لهذه العبارة".

وإذا سلّمنا بأن النص هو عبارة عن بنية هيكلية يقوم القارئ بملئها حسب "غادامير"، فإننا نستخلص أن البنية النصية الأدبية قبل أن تملأ تعطي العمل المادي وبعد ما تملأ تعطي العمل الجمالي، هذا ما يجعلنا نؤكد على عملية القراءة وأهميتها واختلافها لدى القارئ في تحرير العمل الأدبي والجمالي وتوجيهه بحيث أننا نجد الباحث في كتاب الجمالية والعلائق يؤكد هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن اختلاف القراءات لدى المتلقي نفسه يجعل من وعيه وإدراكه للنص في منحنى تصاعدي من

[1] غادامير، **فلسفة التأويل**، ص66.

خلال التأويلات والتفسيرات المختلفة التي قد تُحدث لديه شرح وتفاوت للوصول إلى الحقيقة التي فُرضت عليه كواقع معاش داخل النص، يفك من خلالها شفرات هاته المتلازمة النصية، وانطلاقا من القول الذي يؤكد بأن "الجمال قيمه لا يمكن تجاوزها سواء كان هذا في الطبيعة أو العمل الفني فالإنسان لا يتذوق الجمال بالرؤية البصرية وحسب، بل بالإحساس الداخلي الشعوري الذي يعيشه الفرد، فأي فرد لا يمكنه تجاوز الأشياء الجميلة وتذوق الجمال يكتسبه ويتمرن عليه".[1]

لهذا وجب طرح السؤال التالي لإثراء المناقشة والبحث في هذا الباب، هل الذوق وحده يكفي للحكم على النص الأدبي أم هناك معايير أخرى يمكن الارتكاز عليها للوصول إلى القيمة الجمالية للنص؟

"إذا كان النص في مختلف أجناسه الأدبية له معايير تحكم على جماله، فإن الذوق أحد أهم هاته المعايير".

الجمالية التي تطرق إليها الباحث وحاول ربطها بالتأويل هي: "صفة كامنة متلبسة لا تعرض ذاتها إلا لذوق ومتعة، فالجمال كماهية نصية هي خبرة مكتسبة وتجربة معيشة، وهي في نفس الوقت فضاء خصيب وتأويل نص مفتوح، تخلق التوافق بين الجدليات والمنعكسات"[2]، فمن خلال التأويل يمكننا حسب رأيه التعرف والوصول إلى القيمة الجمالية، فكلما كان هناك وعي جمالي، وفكر تأويلي بقدر ما تيسر هذه

[1] **جمالية النص الأدبي بين الذوق والمعيار**، عبد الله سليمان، مقالة موقع الجمعية الدولية للأقسام العربية، 23 يناير 9 جمادى 1442ه.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص165.

الرؤية الحيز الإبداعي الجمالي وتخلق اللذة الجمالية، هذا يجيب على إشكالية الفهم والتفاعل الجمالي، فالمعرفة لا تقتصر على الفكر فقط بل تعتمد على جمالية العرض، فالجمالية تساهم في الفهم والإدراك والتصور، هذا ما يؤكده "غادامير" الذي يرى بأن الأعمال الفنية لن تبدع لأغراض جمالية خالصة ومطلقة، بل كان قصد منشئيها أن تلتقي على أساس ما تقوله أو تمثله من معاني".[1]

وعلى ذكر ما سبق نقول إن التجربة الجمالية وظيفة تواصلية تكشف من خلال العمق على حد قول مدرسة "كونستونس" الذي ينتقدها الباحث في كتابه الجمالية والعلائق، يمكننا من خلالها الوصول إلى قيمة جمالية يدرك منها المتذوقون ما استطاعوا.

وفي حديثنا عن الدلالة وعلاقتها بالتأويل الدلالة التي يراها الباحث أن "غايتها هي الحاضر وليس الواقع نفسه، بحيث أن عملية التأويل أو التفسير تكون آنية لحظية من خلال إدراك القارئ لوعيه التأويلي، ولا يمكن في أي حال من الأحوال ربط النصوص بالماضي، لهذا طُرح التساؤل التالي: هل يمكن تصور محيط لما جرى من خلال الوثيقة التاريخية رغم اختلاف هذه الوثائق أحيانا وتناقضها".[2]

محاولة منا للإجابة على هذا التساؤل وجب المرور بما يراه "غادامير"، والذي يرى "بأن كل هيرمينوطيقا تحاول وصف الكيفية التي تحقق فهم النصوص، وأنها تنكر

---

[1] **من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي**، عبد الكريم شرفي، ص37.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص166.

القول بإمكانية تحديد المعنى الثابت عبر العصور والأزمات بما أن المعنى عنده يبرز نتيجة محاورة تداخلية في النص والقارئ في زمن محدد وحسب أفق معين وخاص".[1]

"انطلاقا من هذا يمكن القول "أن إعطاء تصور جديد لمعنى التاريخ الأدبي يدخل في صميم المشروع النقدي بجمالية التلقي، ونظرية التلقي بصفة عامة ذلك بأن قراءة العمل الأدبي وتأويله تتم عبر إعادة بناء علاقاته بقرّائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر أي وضعه في سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية التي توجد بين الحاضر والماضي، ومن هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات بالنسبة "لياوس" نظرا للدور التوسطي الذي تؤديه فيما يخص مد جسور الحوار والتواصل بين الحاضر والماضي والاستئناس بقراءة الأوائل في فهم حدود المعنى في النص الأدبي".[2]

ومن هنا نقول "أن العودة إلى تاريخ القراءات وماضيها يضع حدود لإمكانية التأويل عند القارئ الذي ينتمي إلى أفق الحاضر إلى جانب الحدود التي يضعها النص أمامه"[3]، لهذا يظهر جليا أهمية التاريخ عند "ياوس" بحيث حاول سد الهوة القائمة بين العمل الأدبي والتاريخ العام، وبين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية.

لهذا نخلص إلى القول أن القارئ من خلال تجربته الجمالية في إعادة الحياة إلى النصوص يسعى من خلالها إلى احتواء ما أمكن من تداعيات الإبداعات وتجدد

---

[1] **دليل الناقد الأدبي**، ميجان الرويلي، سعد الباراغي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003، ص94.

[2] **قضايا النقد الأدبي المعاصر**، محمد القاسمي، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2010، ص13.

[3] **المرجع نفسه**، ص13- ص14.

القراءات وإنعاشها، ويعد القارئ الفعّال مشابه للكاتب الفعّال في معرفة تفاصيل ودقائق النصوص وإدراك مراميها، لهذا كان التأويل مفتوح على الفهم فهو يستعمل آليات ومفاتيح لغوية ورمزية وإبستمولوجية في إدراك الحقائق، والتأويل لاشك هو مفتاح المعنى المتواري والخفي وراء العبارات الخفية، ومن المسلم به في نظريات القراءة والتأويل، أن كل قراءة تختلف عن سابقتها باختلاف الظروف الزمانية والمكانية من جهة ومن قدرات القارئ "**اللاعب**" المعرفية من جهة أخرى لأن الحقيقة الفنية التي يتضمنها النص الأدبي تعد حقيقة غير ثابتة، لذا فلا غرو أن تجدها تتغير من عصر إلى آخر ومن متلق إلى آخر، فالقراءة زئبقية ما دامت متداولة عبر الزمن وتفاوت القراء والمستويات القرائية، لهذا وجب على القارئ التوجه إلى النص، وتأويله لأنه موجها إليه الاهتمام بما يعمق المعنى ويفتح التأويل بما يتناسب مع قدرات المؤلفين ومرجعياتهم واختلاف انتماءاتهم المنهجية والإيديولوجية، مما يسمح لهم بالظهور وإثراء النص، هذه القدرات تكشف لنا مستويات المتلقين ودرجات الفهم لديهم، فالقارئ المثالي هو الذي يفهم النص فهما تاما ويتذوق كل تفاصيله فنظرية التأويل لا تقترح وصفات جاهزة وقابلة للتطبيق بشكل آلي، بل إن القراءة وتأويل النصوص تعود إلى موهبته وتجربة ثقافة الفرد المحلل.

الفصل الثاني: التناص ولعبة التحول من الدلالة إلى التدليل

1/ المبحث الأول: التناص إطار عام

2/ المبحث الثاني: التناص تفاعل نحو رصد الجمال

المبحث الأول: التناص إطار عام

التناص هو استراتيجية قرائية ما بعد حداثية، وأداة من أدوات الحفر المنهجي تجاه النصوص ظهر مع الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" سنة 1967 مع زمرة من الكتب أبرزها "سيمي وطيقا" "ونص الرواية"، هذا بعدما تشربت الإرث الشكلاني الباختيني المتمثل في الحوارية" dialogisme " الذي نقله أيضا ناقد أخر بلغاري الأصل ألا وهو "تزفيتان تود وروف" في كتابه "المبدأ الحواري لباختين «ومنه نرى "التناص تقنية كتابية تعكس عملية تواشج نصي لا تنتهي مبتغاها الأسمى الارتقاء في سلم الأدبية وأساليب البيان"[1] ،لكن من حقنا أن نتساءل حول : هل التناص منهج أم ظاهرة؟ وهل للتناص مدرسة وتيار يسكن اليه ويستقر؟ حيث نستشف من خلال هذه التضاربات أن هذه الاستراتيجية هي حرباء متلونة حيث تسعى كل المدارس النقدية الى استقطابها ولاسيما السيميائية والتفكيكية ونظريات القراءة والتأويل، بغية شحذ أدواتها الاجرائيةحيث "يعتبر التناص كحقل منهجي جديد نسبيا في إطار نظرية الأدب فمنذ اجتراحه من طرف جوليا كريستيفا...لازال يتلمس طريقه في انضاج أدواته التحليلية كونه تعرض لتقاطعات واستقطابات عديدة من قبل المشتغلين في المجال السيميائي واللساني ومحللي الخطاب[2]"، وعليه ومن خلال هذه المقولة نسم التناص بمصطلح

---

[1] عيساني بلقاسم،**الجمالية والعلائق: التلقي التناص التأويل النقد الثقافي**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، الجزائر،2019، ص119.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2016، ص9.

تكامل المناهج او المعرفة الإنسانية قاطبة حيث هذا الأخير هو مشروع ضخم وكبير لن يستطيع الناقد حتى ولو امتلك من درجات الحصافة ما يؤهله ان يسبره ويطوعه، كون هذا الأخير طلب الاطلاعية والموسوعية أمام النصوص التي وسمها "جاك دريدا" بالأشباح أي عبارة عن طروس وعلائق من أمشاج مختلفة تحتاج الى مسح حبات النقع عليها كما لا ننسى بان التناص جاء لنسف مقولة الانسجام التي كرّستها الحداثة لعقود من الزمن، أضف الى ذلك ابطاله لما يسمى بالعبقرية ورأى بأن العبقرية هي محض أمشاج تراكم وترسب، هذا ما أدى "بباختين" بإطلاق مقولته الشهيرة " ان كلامنا ما هو الا خطاب الأخر في لغة الأخر"[1]، كما ندرك تماما بان فترة ما بعد الحداثة قد شعل أوارها ناقدان وفيلسوفان هما "جاك دريدا «وميشال فوكو" حيث الأول في كتابه النحوية" والثاني في "أركيل وجيا المعرفة «في اطار ما يعرف بالتفكيكية، كما لا ننسى شروخات "بولدي مان" خاصة في "العمى والبصيرة"حيث"زوّدها دريدا ببرنامج فلسفي في حين هيأ لها فو كو صبغة سياسية ذات طابع يساري"[2] انطلاقا من هذه المقولة نرى التناص هو بردة التفكيك والتشكيك هذا ما أكده "جاك دريدا «نفسه في اطار التحول الحر بائي للمعنى أي بمجرد ادراك القارئ، وترصّده للتوليف والاستشهادات المدمجة يحدث هناك تحوير للدلالة في مسعى التشتيت ،كمالا نغفل بأن للتناص نزعتين بارزتين

[1] **حياة أم السعد،من الحوارية الى المتعاليات النصية جينا لوجيا مفهوم التناص في الدراسات الغربية**، ، جامعة الجزائر، الجزائر، ص2.

4 **رامان سلدن، من الشكلانية الى ما بعد البنيوية**، ، ج8، ترأمل قارئ وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2006، القاهرة، مصر،2006، ص274.

الأولى تتمثل في الشق الادبي والثانية الشق الفلسفي، وهذا يلم على الطابع التشكيكي التفكيكي لما بعد الحداثة انها الثورة المنهجية، ونقطة انعطاف الدالة النقدية حيث «ميز محمد مفتاح بين نزعتين أدبية وتتجلى في أثار باختين ومن تأثر به ككريستيفا وبارت فهؤلاء ينظرون مع بعض الخلاف الى أن النص الادبي هو إعادة انتاج وليس ابداعا محضا وفلسفية تتجلى في التفكيكية التي يمثلها دريدا وبولدي مان وهرثمان فقد وظفت نظرية التناص لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام"[1]، فرهان هذه يكمن في ما لفرق بين التناص وإعادة الإنتاج؟ وهل إعادة الإنتاج هي التأويل نفسه في المنظومة القرائية، وما العلاقة بين التأويل والتناص كون التأويل في الساحة النقدية هو ذلك الحوار المنجز مع النص بترصدات سابقة، وعليه فان التأويل في الاطار التناصي هو أيضا أمشاج وتراكمات وترسبات مكتسبة بواسطة القراءة وفعلها المؤدية الى المعرفة الهادفة الى الحقيقة، وعليه فان القارئ لكي يمارس حوار تأويلي نقدي لابد عليه من تشرب ولو نزر قليلا من المعرفة ناهيك عن تمكنه في كيفية اعمال ملكة حكمه النقديةحيث"فالقارئ لا ينبغي له فقط امتلاك معارف أدبية بل عليه أن يمتلك القدرة على اعمال العقل النقدي لاستبصار تشكل الدلالة للعلائق التناصية عبر النص"[2] أي المهمة هنا هي قضية كيفية تحوير الدلالة بغية بعث خلق تدليلي جديد، حيث أبانت هذه المقولة أن التأويل هو بردة الاستراتيجيات والنظريات،

[1] **عبد القادر بقشى ،التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية** ، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص20.

[2] **عيساني بلقاسم، التناص**، ص80.

فهو كالذي يصنع من الليمون الحامض شرابا حلوا أي صاحب اليد الطولى في توجيه مسار القراءة من قرارها الدلالي الى قرار مكين أخر يعرف بالتدليل ،ومنه نرى "جمال التوليف النصي له علاقة مباشرة بسعة الاطلاع وعمق التنبؤ بنوعية العلاقة التي تجمع متنين أو أكثر"[1] لكن الإشكالية المتمخضة من وراء هذه المقولة هل سعة الاطلاع هي دائما تحكم على شفط استيطيقية النص الادبي ؟ بصيغة أخرى كيف نفسر الذوق القرائي الذي يمارسه القارئ العادي ؟، وبالتالي فالرحلة تكمن في كيف نبني انطلاقا من توافدات نص سابقا بدلالته الخطية صرحا تدليليا أي القضية هنا ليست في رصد الاستشهادات فرادة فمثلا نقول هذه اسشهادات المتنبي وهذه للذبياني وأخرى لبود لير ،بل الاروع من ذلك هو في كيفية تحوير وتحويل القراءة الخطية السطحية الى قراءة تدليلية عميقة في اطار اللعب بعملية إعادة التسييسق **RECONTEXTUALISATION** لان التناص هو الذي يفتح شهية القارئ الكاتب ببهاره المتضوع في كل النواحي حتى يستطيع توظيف القديم في رحلات صيد جديدة ولهذا "يعد التناص من اهم المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب المقارن ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية"[2] في سياق ذاته نرى الكتاب في اطار التناص ثائر على محنة ومهنة التجنيس حيث «التناص لا يعرف التجنيس كونه لا

[1] **عيساني بلقاسم**، الجمالية والعلائق، ص129.

[2] **جميل حمداوي،محاضرات لسانيات النص**، الالوكة للطبع والنشر، ط1، المغرب،2010، ص95.

يتردد في خرق الهوية المتوهمة للنصوص"[1] نناقش من هذه المقولة هو كيفية الخرق الاجناسي في التناص ،كما لا ننسى أن التناص ولد من رحم الحوارية البختينية المتجذرة من الكرنفالية التي درس فيها رواية "فرنسوا رابليه" في "رابليه ومعلمه"، وباختين نفسه تحدث عن الشعر والنثر "ان التعقيد الشعري يصنع نفسه بين الخطاب والعالم بينما يصنع التعقيد النثري نفسه بين الخطاب نفسه والمتلفظين به"[2] أي كطرفين اجناسيين يختلف فيها الواحد على الأخر، والامر سيان بالنسبة الى تود وروف الذي ركز على ماهية وبنية الجنس الأدبي هذا ومن جهة أخرى رأى بان العلاقة التي تربط بين الأثر وهو النص والجنس هي علاقة ديالكتيكية فمرة يؤثر الجنس على الأثر ومرة الامر منعكس وهلم جرا وهذا الاجراء وضعه تود وروف رغبة في شفط المعايير والقواعد حتى يحافظ الجنس على بناه، وأيضا افتتانا منه من تخليص العملية النقدية من الراطانات وولوج باب العلمية لان من أبرز القضايا التي ترنو اليها نظرية الجنس الادبي هي مدى حفاظ العمل الأدبي على أصول الجنس الذي ينضوي تحته، فالمقولة الأولى حملت حكمة مفادها أن التناص هو أرض بلا حدود وعالم بلاسقق ناهيك عن قضية التفاعل البانورامي للتناص ألا وهي لعبة التحوير والتحويل التي لا يفلح فيها الا القارئ الأريب صاحب فكر اطلاعي ونظر موسوعي فملكة حكم تأملية نافذة، فالتناص عندما نسف مقولة كسر الجنس وخرق الهوية المتوهمة للنصوص كان مبتغاه مثلا أن

[1] **عيساني بلقاسم،الجمالية والعلائق،مرجع سابق** ، ص120.

[2] تزفيطان تودورف،**نظرية الاجناس الأدبية:** دراسات في التناص والكتابة والنقد، تزفيتان تود وروف، تر عبد الرحمان بوعلي دار نينوي للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا،2016، ص93.

اسم الرواية مصطلح فضفاض افك خادع، وكشف لنا أننا عندما نقرأ رواية ما نصادف الشعر والنقد والفلسفة والموسيقى، انها لعبة الكولاج والزرع GREFF التي بفضلها استطاع التناص نسف مقولة الجنس الأدبي حتى أصبح النص في عرفه فسيفساء من توافدات عدة وعليه فان التناص هو المشجب أو الفضاء الذي تسبح فيه المجرّات وكواكب النصوص الذي يعطي بها في النهاية جيش خلاص من الروائع والصوانع تبدو بأبهى صورة من الاولى، ومن نرى ان النص حسب الظاهرة التناصية عبارة عن فلاة تسكنه الاشباح، حيث لا تدركه النظريات ولا تستقطبه المقاربات، انه صندوق باندورا وبحر بموج متلاطم "هكذا نشهد في أيامنا هذه تحول النص من مجال يلعب فيه ويمارس ويتمثل التحويل الابستيمولوجي والسياسي فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العدم والأيديولوجيا والسياسة ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها"[1] وبالتالي نفهم من المقولة أن النص هو منظر بانورامي وعالم بلا تخوم،انه فسيفساء وجيش خلاص من توافدات استشهادية تأتي من كل حدب وفج عميق حيث "التناص يحقق اذن التفاعل أولا مع النص المحلي المتاح ويحقق أيضا الاتصال والتواصل مع الثقافات الأخرى وأداة من أدوات اختراق الحاجز اللغوي"[2] نحن نقر بشروحات هذه المقولة ،لكن من حقنا أن نتساءل على الكيفية التواصلية للتناص مع الثقافة الأخرى يعني أننا حين نترجم نصا من صرح لغوي الى اخر يجب أن نعرف السياق الثقافي والاجتماعي

[1] جوليا كريستيف،**علم النص** ، ترفريد الزاهي وعبد الجليل ناظم دار توبقال، الرباط، المغرب، ط1و2، 1991 1997، ص13.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص120.

لذلك النص، وعليه فان التناص في اطار الترجمة لم يفلح نوعا ما في ادراك غياهب الثقافات الإنسانية قاطبة لان الفشل هنا مرتبط بقدرة إنسانية نسبية، والتناص هو المعرفة الإنسانية جفلى وهذا امر مستحيل حتى ولو أتى قارئ ايكو المثالي "لان من يزعم القدرة على ترصد مجموع التناصات التي تدخل في نص ما فهو واهم لان التناص هو المعرفة الإنسانية قاطبة"[1] كما لا ننسى أن دراسات الترجمة أوعبر الثقافية هي مدونة الأدب المقارن، وعليه فان المشكل الضريم هو كيف نترصد علائقية النصوص الاصيلة وتبيئتها في قرار مكين جديد، لان "جاك دريدا" في حقيقة الأمر رفض مصطلح النص الأصلي وهنا تتعربد المهمة وتعتاص انها عملية خطرة كمن يصيد الحوت في بحر مزبد ومتلاطم امواجه.

القضية القابعة في التناص هي لعب حر بالسياق وإعادة التسييق، وبالتالي فمن امتلك مهارة التدجين والتطويع هو ذلك المبدع الأريب العارف لجينات النصوص وخلايا السياق فيعطي لك من القراءة كتابة ومن الكتابة إعادة كتابة réécriture في اطار ما يسمى بنشوة القراءة و فعل القراءة حيث" الفكرة مهاجرة بطبعها ولكن الهجرة تحتاج الى تحوير وإخضاع وتحويل ولي لعنق الدلالة الوافدة ومحاولة لتبيئتها"[2] ،هذا أمر طبيعي لأن الفكر مشاع بين بني البشر وهيهات لأحد باحتكاره، لكن الإشكالية تكمن عندما تستقر الفكرة في اطار التحوير والتحويل وتتوجه نحو القارئ خاصة اذا كانت

[1] عيساني بلقاسم، **التناص**، ص58.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص121.

اطلاعاه نوعا ما محتشمة، أو لنقل بلغة التناص جاهلا للدلالة الخطية وغياهبها لهذا المستشهد به فيترى أين السبيل وأين المقدرة حتى نظفر ببهار تدليلي، وعليه فلابد للقارئ أن يكون مستطرفا لكن فن مستظرف حيث" وهكذا نجد صبري حافظ في دراسة رائدة له يثبت أن من أليات التناص الأساسية معرفة النص الغائب ومسألة الازاحة والاحلال وفكرة الترسيب وقضية السياق"[1] ومنه نرى أن النصوص ليست فقط عبارة عن جمل أو تراكيب مقتضبة، بل الادهى من ذلك انها ذو طبيعة سياقية contexte فكلما حدث تشويش في السياق الا استجد معه شذر تدليلي، وهذا بطبيعة الحال لن يتأتى الا بعد امتلاك بذخ أو ترف قرائي ناهيك عن احتراف لعبة التقطيع والبتر فالزرع، فالتناص هنا يشبه الطبيب الاريب في كيفية زرع عضو من جسم الى أخر ولأمر سيان مع التناص الذي يصطاد الجمل الطرائد ويوظفها في رحلات صيد جديدة وعليه «فالقراءة هنا تعمد الى افتراس النص ...انها توقف سياقا عن العمل لتستأنف أخر بأدوات جديدة تمثل عادة أنفس ما يؤثث فضاء النص الأول"[2] فالقارئ الحصيف هو الذي يعرف خميس النص ومواطن القوة فيه والضعف، أي هناك أحيانا تسرب دقيق للمعنى غير قابل للتحجيم كالها يكو يلوح في الأفق الذي يتخذه القارئ مطية للتأويل بغية شفط للتدليل.

---

[1] عبد القادر بقشى، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، ، أفريقيا الشرق، ط2007، الدار البيضاء، المغرب، ص27.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص**، مرجع سابق، ص52

كما يطرح الباحث فنا استشكاليا بالغ الأهمية حول ديالكتيكية من هو النص المركز ومن النص الثانوي في لعبة التناص حيث «يرتهن النص اللاحق لسابقه ولكن أيضا السابق مرتهن للنص اللاحق اذ يقوم الأخير بإحيائه عبر التواشج معه فأيهما تابع للأخر"[1] نستشف من هذا كله أن اللعبة تكمن في أن النص السابق هو صرح ممتلك للإشعاعية ،أما النص اللاحق فهو متن مدرع بالتحويرية والتحويلية ،أي كأنه ذات معنوية تتمتع بكل الصلاحيات والحريات في اطار لعبة البتر والتسييق، وعليه أي النصين صاحب الجلالة والسمو ؟فالبعض يرى أن النصوص اللاحقة هي اسود كلام أما النصوص السابقة فهي نعاج وغى، حيث يرى "لوران جيني" أن النص اللاحق «هو تشرب لنصوص عدة واستيعابها وتمثلها وتحويلها يقو به نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى وريادته وزيادته"[2] ،لكن الرّهان من وراء هذه المقولة هو كيف يصنع النص اللاحق ريادة وفائضا دلاليا؟ هذا من جهة ومن جهة أخرى هل نقر بصفة المركزية لنص لاحق ترصع وتوشح باستقطابات فضاءات نصوص غابرة؟ وعليه فالتناص كأداة من أدوات الحفر المنهجي التفكيكي ان صحّ القول لا يعترف بتاتا بنص مركزي واخر هامشي حتى "جاك دريدا" أكد بعدمية واستحالة وجود ظاهرة اسمها النص الأصل، وبالتالي فان النص اللاحق يجري عملا واحدا وهو إعادة تنميط ونمذجة الروائع السابقة، واظهارها في قوالب جديدة، وحتى لا ننسى أن الإبداعية تأتي من فعل

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص122.

[2] أأحمد عدنان، **التناص وتداخل النصوص**، دار المأمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص11.

التكرار والتراكم، ومنه فان التناص يناشد سمت المثاقفة وحوار الأبستمولوجيا بين أنحاء الإنسانية قاطبة، ضاربا بذلك سنن وتخوم التجنيسية.

نريد أن نصرّف مسألة كيفية رحلة الدلالة وتمحورها الى تدليل أو فائض معنى مشتت بالتعبير الدريدي الذي مارسه في كتابه " الشتيت" dissémination" في اطار صيدلية أفلاطون حيث «ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذي يركز على فيضان المعنى وتفسحه أي فائض المعنى وزيادته المفرطة على ما يفترض أنه يعني وهذه السمة تصف استخدام اللغة عامة"[1] فمثلا نورد بيتا للمتنبي الذي يقول فيه: تفنى عيونهم دمعا وأنفسهم ×في أثر كل قبيح وجهه حسن أما حذيفة العرجي الذي يمثل شاعرا لاحقا أو بالأحرى معاصرا يقول: ولست أقطع أمالي بثورتنا لكل وجه قبيح أخر حسن قبل كل شيء ننوّه ان التناص لا يعترف بقيمة الشاهد وهو مبتور خارج متن نصي فالمتذوق للنصين يجب عليه أن يقرأهما ويعرف نبرة الاختلاف بينهما لاسيما بواكير الخطية لقريض المتنبي ثم ينقب على التبر التحويري في نص حذيفة وما القيمة الزائدة فيه، وعليه فبيت المتنبي هو بين نظم في زمن المجد والسؤدد انه عصر الذهب في تاريخنا الادبي, وعليه فدلالته الخطية تكمن في ان المتنبي عاش نخوة ورخاء وفحولة بأتم معنى الكلمة ،حتى أن مشكلته لم تكن بالغة التي تكمن في هجران النديم في مجالس الحانوت والخمّارة، ومنه نتلمس في شعره نوعا من الازدهاء وهذا من خلال مقدمة

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص120.

قصيدته الذي يقول فيها بما التعلل لا أهل ولا وطن ×ولا نديم ولا كاس ولا سكن، فحالة المتنبي لم تكن حزن شديد أصابه أو كلمى هزيمة لحق به، بل هي عبارة عن سحابة صيف عمّا قليلا ستنقشع، أما بيت العرجي عكس لنا حالة مزرية جياشة تعيشها الأوطان العربية قاطبة كصنعاء والعراق والقدس وهلم جرّا، وهذا ما دحضه في بيت أخر مفعم بالألآم والأحزان على أوطان العرب: أيام ان عارضت صنعاء عارضة ×صاحت دمشق وبغداد هنا اليمن، وبالتالي فان دلالة نص المتنبي هي الانتصار والنخوة أما حذيفة العرجي ومن خلال تماهيه مع المتنبي خلق لنا نزوة تدليلية تكمن في مفارقة الخنوع والذل والانكسار، وان الشاعر ذاته يتوق الى زمن كرامة السلف حين يقول: نريد أن ترجع الامجاد دولتها أيام كنا يد تنأ بها المحن، وبالتالي فلعبة التناص تقتضي أن يتعرف القارئ أولا على الشاهد، ثم بعد ذلك يغربل دلالته خطيا ،لتنطلق بعد ذلك ألية التأويل والتخييل التي ينبجس منها التدليل الذي هو بهار التناص

نضطلع الأن الى تلك العلاقة التي تربط التناص بالتلقي الجمالي للنصوص، لكن في اطار القارئ الضمني الذي دعا له "أيزر" ،حيث في أبسط أحواله هو قارئ موجه ومساهم في عملية تسييج وتوشيح النص الادبي بباقات الجمال وسحر البيان هذا ما استجد في الكتاب حيث «القارئ الضمني هو الذي يعبر عن التصور الموجود في ذهن المؤلف عن القارئ الذي يتمناه "[1] لكن نزوة التمني هذه لست حكرا على المؤلف قط ،بل علاقة ديالكتيكية بين المؤلف والقارئ والرهان الفاصل بينهما هو نص كريم البيان

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص127.

وجامع لأحكام الكلم، وبالتالي أن نزعم أن القارئ الضمني lecteur implicite هو ببساطة أمشاج جيش خلاص من الاستشهادات والتوليفات الموجودة في ذاكرة المؤلف التي شحذت بالقراءة والاطلاع والتراكم ،وتجسدت في فعلها ؛ أي ان المؤلف القارئ عندما يشرخ موضوعا أدبيا على وجه التخصيص ويشرع فيه فانه يطبق ويجسد عملية الاثارة والاستجابة رغبة منه في تفجير مكتسباته ،ونبش لما هو موجود في غياهب الذاكرة وهذا بطبيعة الحال يذكرنا بمثال "نيتشه" في الدبوس والوخز فرأى بان الوخز هو سبب لمعرفة النتيجة الا وهو الدبوس والامر سيان بالنسبة لهذه العملية المعقدة ؛أي نرى ان الكم الابستيمولوجي بكل تنوعاته هو سبب لوجود قارئ افتراضي نعت فبي قاموس التلقي والتأويل بالضمني ،وللتنويه فقط ان القارئ الضمني والمثالي والعارف والمخبر هي كلها أضغاث أحلام لا حقيقة لها إنها نزوة التنظير المنهجي وبالتالي فان القارئ المطلع لفيتش مهمته جمع القراءات والاطلاعات أما القارئ المثالي مهمته شفط الاستشهادات ومعرفتها ناهيك عن ممارسة فعل القراءة أمّا القارئ الضمني فهو الموجه والمرصع لفنية النصوص وجمالية الأثر أي يقوم على جعل النص ممشوقا بهمته مقبولا لدى قارئه "وهكذا فان القارئ الضمني باعتباره دور القارئ أو باعتباره فعل التنسيق لا يمتلك أي وجود حقيقي انه يجسد مجموع التوجيهات الداخلية للنص والتي تشكل شروط تلقيه"[1] حيث نستشف من هذه المقولة نظرة استشرافية تكمن بأن المؤلف

[1] عبد الكريم شرفي،**من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة:** دراسة تحليلية في النظريات الغربية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر،2007، ص190.

مدرّع بقارئ ضمني يساعده على تشفير رسالته ،كما يمكن أيضا للقارئ ان يستعين بمؤلف ضمنيا يمكنه من معرفة خبايا ونقاط القوة والضعف التي يحوزها المؤلف وببساطة تامة فان الأمور محسومة وتلوح الى الأفق ،وهي أن التناص يمارس فعل الشرخ على المؤلف اثناء تشييده لنص بأبهه الألوان والصور وهذا يعني أن التناص هو أداة من أدوات لسانيات النص هذا من جهة ومن جهة أخرى التفت الى القارئ ،وبثّ فيه روح المقاومة على فك التشفير النصي ،وذلك عن طريق حثه على تشرّب حيثيات المعرفة ولو بالنزر القليل في اطار ممارسة التلقي الجمالي للنصوص.

نبقى مع القارئ الضمني "لايزر" حيث نرى أن هذا القارئ أصبح المشجب الذي تعلق فيه أيديولوجية الكاتب ومذهبه ،أي انه الموجه والكاشف لرؤية المؤلف حيث"ايتالو كالفينو" تجاوز في روايته لو ان مسافرا في ليلة شتاء مفهوم القارئ الضمني الذي لا يظهر مطلقا خلال العمل وانما يومئ اليه عبر سياقاته ومن خلال أيديولوجية المؤلف"[1] أي أن كالفينو حوّر وعدّل من مهام القارئ الضمني الافتراضي، واوعز المعادلة في السياق والايديوثقافي ،ونستشف من ذلك ان كالفينو أخذ من القارئ الضمني مطية لتمرير فكره حتى اننا نشعر بأنه يريد القارئ الأيديولوجي لكن هيهات فالقارئ الضمني هو أهل وكفء لها لكن المفارقة تكمن في دور القارئ الحقيقي حيث «القارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص انه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص127

حقيقي"[1] ، تناصيا يمكن لهذه العملية أن تنجح خاصة أن ماأشار اليه كالفينو في قضية السياق ما هو الا تمظهر تناصي بامتياز، وهوا اللعب بالسياقات في اطار التحوير والتحويل هذامن جهة ومن جهة أخرى أشار "دريدا" في اطار لتناص أيضا الى فكرة الترسيب التي ترى أن النص هو شبح قابع وقابل لكل العصور في اطار الإساءة القرائية "وهي فكرة تتجاوز ترسبات المعنى الى أفاق زمنية وفلسفية فالنص ينطوي على عدة عصور حيث يختزن قيما قرائية ومثلا عليا فاعلة"[2] ،ومنه نرى أن القارئ الضمني ما هو سوى أفعال تجارب قرائية، ورتوشات أبستمولوجيا شحذت بالقراءة وسعة الاطلاع ،لكن عشها المكين هو غياهب ذاكرة المؤلف الذي ما هو سوى قارئ بالدرجة الأولى وللتوضيح فقط عندما نقول ذاكرة فإننا نفهم بان التناص هو اشتغال على المستوى الذاكراتي ؛كون هذه الأخيرة {الذاكرة} لا تستحضر الشاهد كما هو بل يأتي عبارة عن سنا برق بليل اهل.

ان ما يهم في العملية التناصية هو كيفية او فنية التعامل مع التوافدات الخارجية {الاستشهادات } ؛أي أن التناص تهمه عملية البتر ولاقتطاع ثم طريقة إعادة التوظيف وبعث حياة النصوص وتجديدها في قوالب متنيه تبدو بأبهى وأجمل صورة من الأولى أي بعبارة أخرى ان القضية تكمن في فعل المعاودة التي تاج رأسها نزوة الاختلاف المعادية للائتلاف ،وعليه فالتناص مجّد التكرار والمعاودة لان الفكرة مشاعة بين بني

[1] فولفغانغ أيزر، **فعل القراءة**، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية منشورات مكتبة مناهل، فاس، المغرب،1987، ص32.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، ، ص209.

البشر ،لكن مع الاخذ بعين الاعتبار فكرة الشحذ والتعديل، وإعادة تصحبها افادة جديدة متمثلة في فيضان دلالي لا يعرف استقرارا بتاتا وهكذا تتوالد النصوص وتتجدّد الدلالات وتتحور معها السياقات ،وبالتالي فما يهم هو وظيفة الشاهد وما يدخله من جدة دلاليةحيث"نحن نحسب أن الشاهد ما هو سوى ملفوظ معاد وتوصيف لساني يدخل في حركية العادي بينما معاودة الملفوظ تعتبر في الدراسات التناصية حدثا لغويا متقدم الأهمية باعتباره أحد تمظهرت الملفوظية المنتجة"[1] حيث نفهم من هذه المقولة ان ما يهم التناص ليس الشاهد في حد ذاته بل ما يحدثه من جدة تدليلية داخل النصوص اللاحقة ؛أي ان النص اللاحق هو الذي يحوّر النصوص السابقة ويصنع منها تمعني جديد وذلك عن طريق تدجين الشواهد في اطار تحويرها أي توجيه مسارات الشاهد ثم تحويل يصحبه افراغ للشاهد من دلالته الخطية القديمة والباسه بردة السياقات الجديدة لان النص اللاحق همه تكثيف الدلالات وتشتيتها وبالتالي «فالنص الجديد يعيد قراءة النصوص السابقة ويتمثلها ويعمق دلالاتها ويكثفها"[2] وهذا ما جعل التناص يتربع على عرش النظريات الأدبية كونه لم يضع برزخا بين فكر الإنسانية قاطبة ،او لنقل انه منارة التثاقف والتحاور بين الحضارات والثقافات جمعاء

فالذي يهم المكينة التناصية هو حنكة ودربة التسييق مع سمت التحوير والتحويل وبالتالي نرى من شحذت قريحته القرائية بوابل تراكمي ابستيمولوجي ناهيك عن

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**،مرجع سابق، ص130.

[2] أحمد عدنان، **التناص وتداخل النصوص**، مرجع سابق،ص19.

امتلاكه مهارة التدجين فهو ذلك المبدع الاريب الذي يستشرفه التناص ،لأن اللغة كنز وحق مشروع لكل فكري بشري طامح الى شرخ الجديد وعليه فالبيت القصيد ان التناص يسلط دوائر الضوء على عمل الشاهد الذي وصفه هوبز بالبهار التناصي "موضوعان تتراوح بينهما هذه المقاربة الأول الشاهد LA CITATION والثاني عمل الشاهد LE TRAVAIL DE LA CITATION امتلاكه وكيفية استيعابه من طرف النص أي تلك القوة التي تحركه من موقع نصي الى أخر مختصرة منطق الكتابة"[1] حيث أكدت هذه المقولة ان التناص يتوق الى تجديد أقلام الابداع ،إذ يرى أنه انطلاقا من مفاخر النصوص السابقة نبني أمجاد النصوص اللاحقة في اطار ما يعرف بفعل المعاودةLA REPETITION ، ولهذا نرى أن التناص كان متيقنا عند تكسيره للتخوم المتوهمة التي وضعتها نظرية الاجناس الأدبية شارخا بذلك فتحا مبينا لباب التأثر والتأثير هذا من جهة ومن جهة أخرى وضع لهذا الاقتطاع والاخذ والعطاء بين النصوص تمظهرات كالاستشهاد والتلميح والاحالة ناهيك عن المعارضة او الباروديا وهلم جرا وعليه فالخيط النياط الذي يربط بين نص سايق وأخر لاحق هو طريقة إعادة التكاتب بمصطلح مرتاض ،وهذا ما أكدته "جوليا كريستيفا" "النص لا يقوم بذاته وانما هو مجموعة من تقاطعات لنصوص أخرى يقوم بامتصاصها فتنخرط في بنيته ...وكل

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص49,

نص هو امتصاص وتحويل لنص أخر"[1] وبالتالي نرى ان هذه الظاهرة تتوق وتشبه نوعا ما مصطلح التقعير والمبدأ الجامع بينهما هو التضعيف الدلالي ،او بلغة تناصية اللذة التدليلية التي يتحير ويسهر الناقد جرّاها ويختصم في اطار ارجائية المعنى.

[1]فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر،2010، ص146.

المبحث الثاني: التناص: تقاطب نحو رصد الجمال

تعتبر مسألة الجمال esthétique في الصّرح الادبي من بين القضايا المفلقة في الدراسات النقدية بشكل خاص ،والأدبية بشكل عام لأن مصطلح الجمال أو الجمالية عرف تمخضات وتقوقعات في مجالات شتّى ،انها ذو سمت بانورامي منزلق حيث رأى بعضهم بأن الجمال هو قمة وقيمة تسعى كل الموجودات الى الظفر بها والجنوح اليها حيث "يعرف بعضهم الجمالية بشكل واسع بحيث تشمل كل من يضفي قيمة عالية على الفن وجمالات الطبيعة"[1]، وبالتالي نفهم من هذه المقولة بأن الجمالية في مجال الأدب خاصة هي تلك البهار والأنوار التي يستنير بها النص الأدبي ،والتي تستهوي المقاربات وتتملّص منها في النهايات ،او لنقل انها كالسراب الذي يحسبه الظمأن ماء وعليه المغزى والسؤال المهم هو كيف نخاتل اللغة ونترصّد لألائها القابعة من ورائها خاصة أن صفة المخاتلة بلاغة قدم للغة، ولهذا علينا أن نقر بان الجمالية هي "هسهسة" بالتعبير البارتي رأس قناها الغموض والاعتياص بحيث"ان فهم غموض الفن وتفسيره يشكلان في اختصار تحديا لا يتوانى عالم الجماليات عن رفعه...ونحن نستطيع من دون مشقة قياس صعوبة هذه المهمة لأن الجمالية ورثت غموض الفن"[2] وبالتالي نستطيع القول بأن الجمالية والدلالة هما وجهان لعملة واحدة، كما نستطيع القول بان الأولى هي ما يتمطّقه الناقد القارئ في بداية المواجهة مع النص امّا الثانية {الدلالة}

[1] عبد الواحد لؤلؤة، **موسوعة المصطلح النقدي**، م1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1983، ص272.

مارك جيمينيز، **ما الجمالية**، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص22.

فهي الحدث المستشف من فعل التمطق، لكن المشكلة هي كيف نواجه النص؟ أو بعبارة أخرى كيف نقيم حوارا نقديا مع النصوص؟ وبالتالي فمعرفة ماهية ونوعية النص والجودة الفنية التي يترصّع بها لأمر مهم للغاية وهنا يصبح الأمر شورى بين النص والقارئ "وهنا يكون المهم للغاية معرفة نوع الفن الذي يناسبك ويتوافق مع ذخيرتك من الرموز والتلميحات "[1] لكن هناك في بعض الحالات تنعدم المناسبة ويبقى منها اللهم الا النزر القليل، لكن الشيء المهم هو الزّاد والذخائر المعرفية التي يتمتّع بها القارئ وتسكن غياهب ذاكرته، اليست هذه العملية تومئ الى استراتيجية التناص هذا من جهة ،ومن جهة أخرى أليست الرموز والتلميحات هي عبارة عن مخاض صدى تناصي؟ ،بلى وبالتالي فان صفة المناسبة محكومة بالذخائر والكم الاطلاعي الذي تكتنزه الذاكرة وذلك من خلال رحلة القراءة وجذل الاستماع فحفظ للامتاع.

في خضم الفكرة نفسها نرى أن الجمالية هي روح النص الذي بواسطتها يتنفس تنفس الصعداء ويزدهي ازدهاء لا يعرف تقادم، لكن السؤال المهم هو كيف تتبلور الجمالية في النصوص؟ فلإجابة تكمن في قدرة لغة النص الأدبي خاصة على التلاعب والتخاتل والانحراف وهلم جرّا، لان تاريخ الجمالية يشهد لها بالصدارة والجدارة كونها روح تمتهن لغة الاعتياص والتخاتل حيث «فالحركة الجمالية تاريخيا ظاهرة يمكن وصفها

[1] اروجر سكروتون، **الجمال**، تر: بدر الدين مصطفى، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2014، ص126.

بالغموض"[1]، وبالتالي فالغموض هو مناط الجمال لان الجمالية بهذه الشاكلة هي شيء مطلق أمّأ التهافت والحفر عليها فتلك أمور نسبية محضا، لكن القضية التي تهمنا هو كيف تتحقق فنية وجمالية النصوص من خلال تلاقحها وتماهيها مع النصوص الغابرة السابقة في اطار لعبة التناص؟ حيث كإجابة مبدئية لهذه المشكلة نرى أن الرابط الجمالي يحدث بين نصوص اشعاعية سابقة مصعّرة خدها أمام النصوص التي تستقطبها، وبين نصوص لاحقة أنية طامحة في إعادة سبك للماسبق، وذلك بواسطة قلب معادلات النصوص السابقة وتحيين سياقاتها وممارسة لعبة التحوير والتحويل على توافداتها "فالتناص هو الأليّة الخاصة بالقراءة الأدبية وحدها بالطبع التي تنتج التدليل بينما تصلح القراءة الخطية للنصوص الأدبية وغير الأدبية والتي تنتج سوى المعنى"[2] حيث بينت هذه المقولة لعبة التناص وهي الانتقال من سذاجة القراءة السطحية او بالتعبير الريفاتيري القراءة الكشفية التي هدفها ترصّد المعنى الظاهر الفصيح، الى القراءة التناصية الفاحصة التي ترنو الى شفط أغوار النصوص وتفليق توافداته وفضح استشهادا ته، انها قراءة شبيهة بقراءة ادوارد سعيد التي نادى بها في كتابه الثقافة والامبريالية الا وهي القراءة الطباقية contrapuntel التي استقاها من عازف البيانو الموسيقي "ايمي سيزار" وهذا وجه أخر للبهار التناصي واللقاح المعرفي، لكن من حقنا أن نتساءل في ماهي القراءة الأدبية؟ هل هي أدبية الأدب التي نادى بها الشكلاني

[1] عبد الواحد لؤلؤة، **موسوعة المصطلح النقدي**، مرجع سابق، ص270.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق التلقي التأويل التناص النقد الثقافي الفكر المركب: تهافت المنهج ونسبية المقاربات**، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2019، ص154.

"رومان ياكبسون" ام الامر مختلف تماما هذا من جهة، ومن جهة أخرى هل يستطيع التناص في اطار القراءة الأدبية التملص من صدى القراءة الخطية، أليس التناص كاستراتيجية نادى بعدمية انطلاق الفكرة من فراغ"ان التناص خاصية ملازمة لكل انتاج لغوي أيا كان نوعه فليس هناك كلام يبتدأ من الصمت"[1] وبالتالي نرى أن التناص همه الأول تعرية الخطابات بغية اظهار الهامش المبحوث عنه وهذا في اطار الفكر الدريدي حيث النصوص المغيّبة في التناص تشبه دراسات التابع subalterne التي دافعت عليها "غياتري سبيفاك" ومنه نجزم بأن الانتقال من المعنى الى التدليل هو في حد ذاته ظفر وسبر لأجزاء من الجمالية في اطار حنكة المنهج وقصور المقاربة.

نبقى مع قضية التحقق الجمالي بين الخطابات والمتون وذلك في اطار التناص ،حيث نرى أن حلم الجمالية لكي يتحقق في التماهي التناصي يبقى مرتبط أولا بمقرؤات وتجارب المؤلف القارئ ودرجة حصافته في القدرة على الربط بين النصوص وهذا يدخل في اطار لعبة التدجين والتطويع، وبين البذخ القرائي والاطلاعي الموسوعي الذي يتشبث به القارئ الاريب، بلغة أخرى فالمؤلف يجمّع العلائق لكن تجميع واع امّا التي تتملص منه في حاضنة اللاوعي فلا تعد ولا تحصى لان اللغة والفكر مشاع بين عقول البشر قاطبة، ثم يأتي القارئ الحكيم ويحاول كشف النصوص الغائبة التي يكون قد قراها قراءة خطية وتعبّد في سياقاتها الأصلية ليسقط بعد ذلك هذا الكم المدجن مع السياق الاني للنص اللاحق وهنا يكون تحقق الجمالية بين النسبية والتخييب حيث" كل

[1] محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1995، ص442.

هواجس الكتابة تنبع من المقروءات فقط الكيفيات هي الإضافات عبر التحويل والتحوير والتبديل"[1] لكن السؤال المهم هل التحوير والتحويل هو قدرة مكتسبة أم عبقرية محضا كحبل مفتول يسكن قرارات الذات المبدعة؟ وبالتالي نرى اليوم زمر من الجمهور يقرأون بنفس الوتيرة ويمتلكون قرائح لابأس بها، لكن لو طلب منهم استثمارا لكنوز غياهبهم الذاكراتية وتجسيدها في فعل قراءة لما استطاعوا ذلك ولو سوّدو وجوههم بالمداد، لكن نستطيع القول بان فعل التحويل والقلب هي تربصات وتمرّسات وتدريبات يكتنزها بعض المبدعون من أسلافهم فمثلا نرى التماهي الأسلوبي والطباقي وهو أعصى وأصعب درجات التناص حيث «يمكن ان نسمي هذا النوع من التناصب تناص الصدى l intertextualité de échos وهو تناص يطل علينا بعد التدقيق والتتبع من وراء حجاب أو أحجبة"[2] وعليه ومن خلال هذه المقولة نستطيع القول بأن نزوات الجمالية متفرقة تمتد من البعد الثقافي والاجتماعي والسيكولوجي الى استيطيقا الأسلوب، ولهذا نرى أن الجمالية في التناص هي كبركان يقع بين تكتونتين او صفيحتين فيحدث بهما الانفجار والامر سيان بالنسبة الى الجمالية يعرفها القارئ الحاذق العارف لأسرار النصوص وجيناتها ويجهلها القارئ الوصيف التثاقف وعليه ان الجمالية هي البهار الصاعد من تجاذبات النصوص وتفاعلاتها.

---

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص 139.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2016، ص286.

كما نرى أن مسألة الجمالية في التناص تنشأ من تضافر وتلاقح النصوص بقاعدة المتح والعطاء هذا من جهة، ومن جهة أخرى تظهر القدرة التحويرية والتحويلية المفعمة بجدة السياق وحدة الدلالة ناهيك عن القدح الإيجابي الذي يقوم به القارئ على النص ونبشه له، لان هذا الأخير هو المتعبد في محاريب المعرفة ومكفهر لغيوم النصوص حيث «وذلك هو مستوى التناص انه ليس الظاهرة{تداخل النصوص} ولكنه إجراءات اكتشاف ماهيتها وتأويلها لينفتح المنهج اذن على بعد تأويلي يقيم العلاقة الغائبة بين أنية النص وتاريخية بعض مكوناته"[1] حيث نفهم من هذه المقولة على ان مناقب التأويل وايجابياته في العملية التناصية فهو الذي ينقل القارئ من درك المعنى الى معارج تدليلية في غاية الروعة، ومنه نرى أن التخيل يسكن قرارات المؤلف أما التخييل والتأويل فمناطهما القارئ الحصيف، وعملية التأويل هاته هي التي تخلق التمعين، انها عملية لا تعرف الاستقرار والثبات ؛أي أن التأويل في العملية التناصية يخلق نصا موازيا للنصوص السابقة ويفسرها باللاحقة والعكس حيث "كذلك النص الأدبي لا يخرج بحال عن ذلك البعد العلائقي وصوره حيث فعل القراءة مفاده أن يترتب علينا أن نكتب مرة جديدة ما سبق كتابته"[2] حيث نستشف من هذه المقولة على أن للسلطة التأويلية اليد الطولى والكلمة الأولى في لي عنق النص حيث ينبجس من خلال هذا اللي صرح متني يضاهي دلالات النص السابق، وهذا يلم على معادلة في غاية الأهمية والإيجاز في

[1] محمد فكري الجزار ، **لسانيات الاختلاف**، مرجع سابق، ص484.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص138.

العمل التناصي حيث القراءة تصنع الكتابة والكتابة تنتج إعادة كتابة او فعل قراءة، لكن القاسم بينهما هو نزوة الاختلاف ومجانبة الائتلاف، ومنه نفهم بأن قضية الجمال في التناص هي درجات فمرة تصعد الدالة القرائية نوعا ما الى الذروة وهنا مؤشر على حصافة قرائية وتراكم اطلاعي وروحا يصعب ارضاءها ؛انه القارئ الحاذق الذي في طريقه الى مثالية "ايكو"، ومرة تنخفض الذروة وتصل الى درك والحضيض وهذا يلم على فقر مدقع للكم المعرفي للقارئ الذي سيستسلم محالة في ساحة وغى خمائس النصوص وجحافلها، والنتيجة هنا ضعف المقاربة وصلف وتزلف جمالية النصوص.

وعليه فان شرط قيام الجمالية في التناص مرتبط بمدى التزام نص لاحق ذو صدر رحب الذي يحتوي النصوص السابقة المشعة من كل المنارات الحضارية والثقافية الذي يزخرفها، ويقلب حيثياتها وذلك بغية في ممارسة لعبة التكرار وشفط للاختلاف، وهذا بطبيعة الحل لن يتأتى الا لذي فكر او قريحة تأويلية جامحة تأبى الارضاء والخنوع ولا تقتنع بتكا، ولهذا فالتأويل هو اماطة اللثام عن التدليل "فالتأويل ينتج تناصا يتعدى التفسير الملتزم بمعطيات النص الأصلية"[1] لكن في قضية الإنتاج والتفسير هل للتأويل دائما اليد الطولى والكلمة الأولى على أمصار النصوص؟ أو بتعبير أخر هل التأويل أعم أم التناص؟ كحل توافقي لهذه الجدلية نرى أن التناص هو المعرفة الإنسانية قاطبة أما التأويل فهو ذلك الحوار النقدي المنجز مع النصوص والذي يصعب ارضاؤه، وبالتالي نرى أن التناص يقنن التأويل ويشحذه بالمعرفة المختلفة الموارد، وعليه نرى

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص142.

من خلال هذه المقولة أن التناص هو الجمالية نفسها أما حتمية ونسبية تحققها او تخيبها فهي راجعة الى التنوع الأبستمولوجيا للقارئ، ولهذا فالنص في الفكر التناصي يقرأ على أكثر من مرة واكثر من شاكلة كون هذا الأخير "التناص" هو مقولة من مقولات الفكر الدريدي التفكيكي لان التناص مجّد لغة التهجين وسفّه نظريات التجنيس والتعيين حيث "فان التناص الحر يعمل على تهجين الشكل اللغوي لعناصر السياق الذي يرد فيه بهدف اختراق حاجز التابو الشعري"[1] حيث أبانت هذه المقولة أن التناص رفع القداسة والمثالية على النصوص التي كانت تدعي فلسفة النماذج العليا، ورأى بأنها عبارة عن نصوص مارست لعبة المتح والأخذ من كل السوابق التي هي عصية على التحديد، ولهذا فان مسألة الجمالية في العمل التناصي ماهي سوى محض مفاخر نصوص سابقة وأمجاد نصوص لاحقة امتنهنت لعبة التحوير والبتر والملاءمة، ناهيك عن فسحة الاختلاف ؛ لان التناص هو تنزه وترحال في غابات النصوص ومناخات سياقاتها، علاوة على ذلك نرى أن الجمالية وتمظهراتها تبقى دائما مرتبطة بالزخم العلائقي الذي يضمنه النص فهذه الأخيرة "العلائق" هي التي تخلق الحوارات التأويلية والرهانات الاختلافية أي أن درجات الجمالية في اطار التأويل التناصي هي تختلف من حس قرائي الى أخر عند كل قارئ، فمن كان ذو حس اطلاعي وعراك ادبي مع النصوص فهو القارئ الذي سيظفر في النهاية باللذة التدليل وفسحة من التخييل وحوار من التأويل

[1] محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، مرجع سابق، ص463.

حيث"فالاشارة الى الجانب العلائقي مجال جدلي لا ينتهي"[1]، لكن هل العلائق وحدها دائما هي المسؤولة عن جدل اللانتهاء ؟ هل المهم في عملية التناص الرصد العلائقي أم بهار التعالق؟ صحيح أن شفط واماطة اللثام عن توافدات النص هو سطر "طريق" مساهم ومذلل للولوج الى أمصار التدليلات والاختلافات، لكن ما لفائدة ان نستخرج استشهادات وتلميحات واحالات النصوص وندعها تتخبط بعيدا عن أوصال وحبال النصوص اللاحقة؛ وبالتالي لا نجعل العلائق كجزر معزولة عن العالم حيث الذي يهم هو مدى التزام وامتثال هذه الأخيرة لقوانين النص الجديد في اطار السياق الذي هو وجه من وجوه التحوير والتحويل لتوافداتها وتمخضاتها"ولذا فان السياق دائب التحرك وينتج عن هذا ان أي نص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص قبله"[2] ولهذا نفهم بان التناص هو الجمالية نفسها، لكن جمالية يستحيل تحقيقها لأن هذا الأخير طلب تركيبة ابستيمولوجية تنماز بالتعقيد والاعتياص، ولهذا أصبح التناص هدف من أهداف التفكيك كونه كرّس صرخة القراءة الحرة البارتية والإساءة القرائية الدريدية سعيا منه الى ضرب تزمت القراءات التقليدية، ولهذا نرى أن المنهج في أولى تنظيراته يعيش ازدهاء وصلف نظري، لكن عند خوضه لغمار المقاربات على صروح النصوص نراه كمثل جزاء سنمار وخفي حنين، اذن فمخاض ومناط الجمالية في التناص هي أننا عندما نقرأ ننتج وعندما ننتج نضيف وندلل، وذلك بطبيعة الحال انطلاقا مما نكنّه من

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص139.

[2] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية دراسة نظرية وتطبيقية**، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص54.

معرفة وخبرة قرائية، ولهذا نرى أن التناص يسهل ويذلل في بعض الأحيان عن الشيء الذي لم نصادفه ولم تسعفنا قراءته، وبالتالي فهو يؤكد لنا ان ما يبدو صعبا ومتعاليا فهو في الوقت نفسه ما هو الأ أمور خطرت على بالنا وترسّخت في غياهب ذاكراتنا، ومنه يوضح صبري حافظ هذه التجربة اثناء قراءته لأول مرة كتاب "فن الشعر لأرسطو"، الذي يمثل نصا غائبا بامتياز حيث "وقرأت ضمن منهاج هذه الدراسة المنظمة كتاب فن الشعر poétique ولقد أدهشني ساعتها أنني لم أجد في هذا الكتاب العظيم، عندما قراته لأول مرة أي فكرة جديدة"[1]، وعليه فان التناص يحبّذ اطلاعات القارئ وأفاقه الانتظارية، ولهذا فان مسألة الجمالية التناصية هي أمشاج قراءات وترسبات القدامة بتعبير محمد فكري الجزار وتواليف الحداثة بين النصوص والخطابات؛ أي فنية النص اللاحق الاني في الخطاب التناصي ماهي الا أجزاء من فنيات وجماليات مختلفة عضّدها النص اللاحق وجعلها أمما وقبائل لتتعارف وتتضافر حتى تعطي لنا في النهاية قدرة إبداعية لا يستهان بها وجمالية اشعاعية لا تعرف تقادم، وذلك مرده التحوير والقلب الذي تمارسه القراءة على موازين النصوص حيث" كل قراءة في النص تشكل واقعة مضافة"[2]، لكن من حقنا أن نطرح اشكالا بسيطا نوعا ما على هذه المقولة الا وهو: هل كل النصوص تقبل القراءة تصحبها إضافة؟ بعبارة أخرى هل تنجح كل النصوص في استثمار اساء القراءة ورهان الإضافة؟ كحل واجابة

[1] صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1996، ص50.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص144.

مقنعة نقول إن النص المفتوح هو المضمار الوحيد الذي تقاس عليه درجة القراءة وأفعالها، وهو النص الذي كرّس فكرة الترسيب sédimentation أي استحالة اختزاله في قراءة زمنية محددة؛ أي هو نص مالك للقدرة الاشعاعية والنبرة الحضورية في كل الخطابات أي لا يخلو نص الا ومتح منه وأخذ، وهنا أيضا وجه اخر من الاختلاف الجمالي والتعدد الدلالي بين غنى النصوص وافتقارها.

في قضية أخرى نرى أن الحفر على الجمالية في النصوص مرهون بحصافة القارئ وبضاعته المعرفية والثقافية والأسلوبية، ولهذا نسم التناص بمصطلح عبر التخصصي interdisciplinaire كونه طلب روح المثاقفة ومبدأ الأخذ من كل علم بطرف، وهذا بغية منه في شفط خبايا النصوص ولهذا فلا توجد فروق كبيرة بين التناص والمثاقفة acculturation الا نزرا قليل، كون هذه الأخيرة أيضا حبّذت روح التداخل والتعالق بين الحضارات والثقافات والامر سيان مع التناص حيث" ان هذه العلاقة المتداخلة بين الحضارات المختلفة أنتجت عملية المثاقفة acculturation ...باعتبارها أحد انتاجات الدراسات عبر الحضارية والتي تمثل أحد روافد العولمة"[1] ولهذا فالتناص هو جمالية تتمظهر بين التجلي والغموض فالأولى يدركها ذو فكر اطلاعي وتأمل موسوعي وحس نقدي، اما الثانية هي شقاوة يجنيها قارئ ذو اطلاع مدقع وفكر طافح كون محاوراته مع النصوص محتشمة، وهنا نفهم بأن درجات الجمالية مرتبطة بثقافة القارئ الأدبي والغرور والجذب الذي يحدثه النص من جهة أخرى، ولهذا نرى أن الحداثة مع البنيوية

[1] جمال نجيب التلاوي، **المثاقفة: عبد الصبوروالبوت**. دراسة عبر حضارية، كتب عربية، ص07.

فشلت في تحقيق ثروة وفروة النصوص كونها وضعت اغلالا تنظيرية أجبرت الناقد على توقيرها والعمل بها في اطار علمنة النقد، لكن ما لبثت هذه العلمنة حتى وجد النقاد أنفسهم يدورون ومغدقون في رسومات بيانية وجداول إحصائية لا تمدهم بشيء فضاعت بذلك تعلة الأدب الأ وهي جمالياته، ولهذا كان التناص بمثابة الفتح المبين كونه طلب رحلة البحث بين النصوص وجعلها بين الخارج والداخل في اطار ثقافة القارئ وحصافة الناقد حيث" فاستظهار الخفي مرهون بثقافة قرائية متشعبة"[1] مبدئيا نرى هذه المقولة تكرس مبدأ ابستيمولوجيا التركيب أو القراءة المركبة لكن في اطار الإدمان على القراءة المتشعبة تجاه النصوص نسأل بالبند العريض: ما هو واقع النص الأدبي من وراء هذا التشعب ؟ بعبارة أخرى النص كما يؤكد "رولان بارت" لا نواة له ولا قشور، وبالتالي إذا تبحرنا وترحلنا عبر شعابه فلن ندرك غياهبه ومكنوناته، ولهذا فالقراءة المتشعبة هي قراءة تنحو منحى التفكيك والنتيجة عبث دلالي وتجدد جمالي، لأن "جاك دريدا" أكد ان التناص هو إساءة قرائية في حد ذاتها ورأى بأن القارئ كلما اتسعت ونضجت معدلاته القرائية كلّما حدث له تحول حربائي للمعنى سعيا منه في التدليل التناصي والشبح التفكيكي.

نرى أن الصرح الجمالي في التوصيف التناصي يعمل على قطبين أساسيين هما التكرار والاختلاف، حيث بهما تحصل الجذالة القرائية والنتوءات التدليلية فالاختلاف عكس الائتلاف، حيث غدا هذا الأخير "الاختلاف" مطلبا جماليا أوجب حضوره في كل

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص145.

منارات النصوص ناهيك أيضا عن التكرار، فمادامت اللغة والفكر قاطبة يتكرران ويتعاوران بشكل مطلق نسفت بذلك مقولة التكرار ادعاءات العبقرية ،وبالتالي فالتكرار معاودة والاختلاف افادة تلزم تكرارات الابداع فالنص الذي يفتح رحابة صدره لتوافدات النصوص السابقة مع اللعب بسياقاتها هو نص جدير أيضا بالإشعاعية التي سيؤثر لامحالة على النصوص الأتية ويكون بمثابة قلق تأثير بطريركي عليها حيث" يرفض "ريكور" مبدأ التكرار والاجترار كما رفضه "جيل دولوز" فالمحاكاة لا تخلق فنا لكن الذي يخلقه هو مبدأ الاختراق والاختلاف في بعده التجريبي الأول"[1]، وهذا شيء ليس مرتبط بالأدب فقط بل في كل المجالات الحياتية كون روح الانسان تتوق الى الجديد المختلف وتأبى القديم المعتاد لكن من حقنا أن نتساءل حول هل للاختلاف دائما كلمة أولى في عملية تخلق النص الفني؟ بصيغة أخرى هل ينجح اختلاف النص المحور الأني في إزاحة النص السابق؟ فمثلا نصوص المتنبي عندما تقرأ ها تحس برهافة وقدرة إبداعية هائلة، بينما في عصرنا هذا يسعى كل الشعراء الى المتح منه والتماهي معه كالبرغوثي والعرجي والعراقي ...الخ حيث بالرغم من التحويرات والتوليفات التي أتوا بها يبقى المتنبي كنجم يأبى الأفول والازاحة بحكمة مفادها ويسهر الخلق جراها ويختصم، لكن ما نوهت له هذه المقولة أن الاختلاف يصنع درجات الجمالية بين النصوص، وههنا تصبح القضية في أصعب تمظهراتها كون الاختلاف يخلق تأويلا والتأويل يشفط تدليلا والتدليل نتيجة عن تخفي فضاء علائقي كثيف وهذا

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص149.

ما أكده "جيل دولوز" «فالاختلاف والتكرار هما في الواقع مؤشران يدلان على حركة نحو فكر أفقي جذري ولا تمثيلي"[1]، وبالتالي فان هذه المقولة برهنت ولمّحت على روح أيضا من أرواح التفكيك ألا وهي لانهائية الدلالة؛ فالاختلاف هو الذي يصنع أفعال القراءة عن طريق إقامة زوبعة وحرب كوبرنيكية مع النص نفسه، وبالتالي نرى أن الجمالية في اطار التناص هي تفاعل الخطابات وحدة الاختلافات في اطار لعبة الانتقال من المعنى الى التمعين.

فالتناص كاستراتيجية نقدية قرائية حفر على القيمة الجمالية المضافة من فعل التماهي التي يستوردها نص لاحق من نصوص سابقة غابرة، وبالتالي فالتناص هدّم امبريالية حوار النص المركزي ورأى بان حتى في النص الواحد توجد حيوات وحركيات النصوص الغائبة، وانطلاقا من الحوار التناصي ينشأ بهار الجمال كبنية معقدة من الأصوات، وذلك بواسطة لعبة القص واللصق أو الكولاج؛ أي أن النصوص مثل كائنات اجتماعية تتعاضد وتتعاون ويربطها مصير واحد ألا وهو حلقة تناص تأبى التحديد حيث"ان العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل يولد تلك الظواهر التي تنتمي الى بديهيات الكلام انتماءها الى اختيار جمالية تسميها كريستيفا اعتمادا على "باختين "حوارية" وتعددية الأصوات polyphonique dialogisme"[2]، لكن صحيح أن

---

[1] جون ليشته، **خمسون مفكرا أساسيا من البنيوية الى ما بعد الحداثة**، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص214.

[2] محمد خير البقاعي، **دراسات في النص والتناصية**، مركز الانماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1998، ص63.

"كريستيفا" استثمرت فكر "باختين" المتمثل في الحوارية، لكن بين التناص والحوارية فروقا نوعا ما طفيفة حيث فالأول هو إشارة الى مجال علائقي لا يخمد أواره تجاهها، أما الثانية فهو ترصد للتحاور والتعاور بين مجموعة من الأصوات التي يعبر كل واحد منها عن أيديولوجية معينة، وهذا يعني ان لاستراتيجية التناص أوجه عديدة وهويات مختلفة وذلك في صور استشهاداته التي تتراوح بين التجلي والغموض حيث "الاقتباس صورة تختلف درجاتها بين الوضوح والتخفي"[1] صحيح أن لغة الأدب تمارس تقنية المخاتلة والتعنف على الظهور، لكن هل الوضوح والتخفي مرتبط بسلطة النص أم بشجاعة القارئ ؟ وهذه المسألة تناولها "ريفاتير" في كتابه دلائليات الشعر، ورأى بأن التناص مرتبط بالإحالات التي يضفيها القارئ على النص وذلك بطبيعة الحال بالاعتماد على زاده الابستيمولوجي والثقافي وبالتالي نرى أن الوضوح هو تمظهر جمالي نسبي أما التخفي هو تخييب جمالي كلي، فالأولى دلالة على حصافة نقدية وقرائية مفعمة بتوليفات المعرفة المركبة، أما الثانية فمؤشر على فقر قرائي مدقع ووصافة نقدية في الحضيض وتأويل قميء.

في خضم فكرة أخرى وحتى لا تفلت عقارب الساعة الوقت منا نرى ان التناص كمصطلح انما جاء من كلام الحوارية "الباختينية" ذات التوجه الأيديولوجي ورأى بان أجمل الصروح التي تتعاور فيها الأصوات وتتحاور هي صرح الرواية، وكشف بأن هناك تراتبيتين تتميّز بهما الرواية الأوروبية جفلى والروسية على وجه الخصوص في

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص132.

إطار تصنيفية une typologie معينة وهي الرواية ذات الصوت الأحادي monologique كروايات "تولستوي"، وروايات ذات تمخض بوليفوني polyphoniqueأي متعددة الأصوات ولهذا، نفهم بأن "باختين" ضرب ونسف مركزية الصوت أي هيهات لأفضلية صوت على أخر ولذا"ان القسم اللفظي الكامل بالوجود الإنساني {الخطاب الخارجي والداخلي} لا يمكن أن يشحن لاعتبار الذات الفردية ومن أجلها انه لا ينتسب الى الفرد بل الى مجموعته الاجتماعية{محيطه الاجتماعي}"[1]، وبالتالي نرى أن "باختين" انتصر للمجتمع على حساب الفرد كما نادى بانفتاح النص ولو على باب موارب على المجتمع وجعل الأصوات تدور على مجرة واحدة في الحوار ودرجات التفاعل وبالتالي نرى أن " منجز باختين عكس الشكلانيين الروس والفرنسيين الذين سجنوا النص في بناه المحايثة وأعاد الاعتبار للواقع والتاريخ والمجتمع في النص اذ يراه كبنية معقدة من الأصوات"[2] نستشف من هذه المقولة أن "باختين" قدّم نقدا لاذعا للمدرسة الشكلانية formalisme، وذلك في اسرافهم واغداقهم بالاهتمام بجمالية البناء والشكل التي عرفت في قاموسهم بأدبية الأدب la littérarité، متجاهلين بذلك مقومات الخلق التي نبع منها العمل كالمجتمع والتاريخ وهلم جرّا في ما يعرف بالمضمون لأن الشكلانية نادت بالمحايثة l'immanence أي عزل النص عن كل السياقات المحيطة به وهذا سعيا منها في تخليص العملية النقدية من الراطانات

[1] تزفيتان تودوروف، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1996، ص29.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص153.

الذاتية والشطحات الإجرائية التي من بينها مقولة الحكم على العمل وهذا في اطار علمنة الدراسة النقدية الأدبية حيث "فان الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين هما: التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة والاحاح على استقلال علم الأدب"[1]، فانطلاقا من التشديد على العمل في حد ذاته وتجاهل المجتمع وجّه "باختين" سهام النقد لهذه المدرسة، لكن لا ننسى مناقب الشكلانية الروسية كونها صاحبة اليد الطولى في خوض حرب كوبرنيكية ضد النقد السياقي حتى وصفها بعض النقاد بأنها البنيوية المبكرة كونها هي التي صنعت من مصل اللسانيات لقاحا نقديا وشرخا منهجيا لازالت اشعاعته تضرب الجديد النقدي، لكن اغداقها في فعل التحايث جلب لها الكثير من التقصيرات المنهجية فالتاريخ والثقافة والمجتمع أصبح في عرفها كهشيما تذروه الرياح هذا ما رأه "تودوروف" حول المفترق المنهجي بين " باختين" والشكلانيين" موضوع باختين هو فعلا العبور النصي ليس بشكل الطرائق الشكلانية كما في السابق ولكن كانتماء الى تاريخ الثقافة"[2] أي الأخذ بمبدأ استقلالية الظاهرة الأدبية دون انعزالها كما رأى صلاح فضل، وبالتالي فان الشكلانية تعاملت مع النص الأدبي بطعم مختلف خاصة في أدبية الأدب التي تعني لديها الخصائص التي تبرز فرادة شكل المعنى بقاعدة سؤالها كيف قال النص مقاله.

[1] يوسف وغليسي، **مناهج النقد الأدبي**، جسور للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 2007، ص67.

[2] تزفيتان تودوروف، **نقد النقد: رواية تعلم**، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة افاق عربية، ط2، بغداد، العراق، 1996، ص87.

نورد الأن كيفية اشتغال التناص على مستوى التلقي الجمالي للنصوص، ومن هنا نرى التناص كحرباء متلونة بين المناخات والبيئات التي تعيش فيها والأمر سيان بالنسبة لهذه الاستراتيجية في إطار دراجاته وعلاقاته مع النظريات النقدية الأخرى وأبرزها التلقي la réception هذا ما أكده سعيد يقطين في وصف تلونات التناص"...فاشتغل به البويطيقي والسميوطيقي والتداولي والتفكيكي رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات"[1]، ولعل أبرز النقاد الذين استثمروا مقولة التناص في نظرية التلقي هو الناقد "ميشال ريفاتير" في زمرة من الكتب أبرزها " انتاج النص"و "دلائليات الشعر"، فلهذا نرى كتاب " الجمالية والعلائق" يشير الى فكرة "ريفاتير" ونظرته للتناص، ونقده لبعض مقولات النقد الأمريكي الجديد كمقولة المغالطة القصدية لذا " يتحدث ريفاتير عن الوهم الاحالي على شاكلة الإحالة المقصدية l'illusion référentielle تماثلا مع المغالطة المقصدية في النقد الأمريكي الجديد ...الخطأ الكبير والمتواصل أن نحسب تمثيل الواقع في الأدب واقعا وأن نربط الإحالة بالنص في حين هي مرتبطة بالقارئ"[2] من خلال هذه المقولة وللشرح والتنويه فقط نرى أن المغالطة المقصدية هي احدى مقولات النقد الجديد الانجلو سكسوني ظهرت مع "وليام كيرتز ومزات" و "مونرو بيردزلي" وهي مقولة ترنوا الى تسليط دوائر الضوء على النص فمنه واليه ؛ أي عدم الخلط بين النص وأصوله في اطار نسف دور المؤلف لذا حمت

[1] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي: النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص9.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص154.

الناقد من سيرة ونفسية المؤلف وبالتالي " يعرف الكاتبان المغالطة المقصدية على أنها الخلط بين القصيدة وبين أصولها"[1] غير أن "ريفاتير" كانت له وجهة نظر أخرى ورأى بأن الإحالة illusion في حقيقة الأمر مرتبطة بالقارئ الأريب العارف لجينات النصوص، ومختزن لتواليف المعرفة "فريفاتير" يمارس لعبة تناصية بامتياز مفادها ان اطلاعات القارئ الموسوعي هي وحدها كفيلة لشفط تناصات النص، وهو المساهم في ادراك برادة المعنى وتبر وشذر التمعين "فريفاتير" أكّد ان القارئ هو الذي يقيم وزنا بين النصوص السابقة والمعاصرة اللاحقة التي يخفيها نص ما، اذا اردنا أن نعود الى كتاب الجمالية والعلائق التي سبقنا ذكرها في هذا المضمار نطرح تساؤل مهم: هل نستطيع التقليل من دور النص ونتشبث فقط بتخريجات القارئ؟ مبدئيا النقاد الأمريكيون مارسوا النقد النصاني أو لنقل النقد البنيوي و"جاك دريدا" نفسه يقر بأن النقد مهما كان وفي كل عصر هو بنيوي، ولذا نرى أن احالات النص هي كقطب فني أسن وأصم يحتاج الى علاقة تقاطبية جمالية يقيمها مع القارئ حسب طروحات "ايزر " ما اردت ان أوصله أن النص مهما كان هو الذي يصنع قارئه، لكن يبقى الرّهان الفاصل هو فراسة وشراسة القراءة ومدى افتراسها للنص ولذا "...الأولى قراءة كشفية heuristique بانية لأفاق الفهم وتقاطعات المعنى مكتفية بالدلالة...أما الثانية فهي قراءة ارتجاعية rétroactive باحثة عن التدليل la signifiance وهي الدلالة الجديدة

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص239.

المترتبة عن ادراك البعد التناصي"[1] اذن نفهم بأن الهوة الجمالية التناصية في عرف التلقي الريفاتيري مرتبطة بسندس الاحالات الذي يقدمه القارئ على النص.

وعليه نرى أن "ميشال "ريفاتير" يمارس التناص في التلقي وربطه بمعارف واطلاعات القارئ هذا من خلال تمييزه بين قراءتين ألا وهي القراءة الكشفية heuristique التي تتوجه نحو السطح وهدفها المنشود ترصد الدلالة أو المعنى، والثانية قراءة ارتجاعية rétroactive التي تسلط دوائر الضوء على عمق العمل الفني وهي قراءة مبتغاها الأسمى الظفر ببهار التدليل la signifiance والتخييل لذا يرى "ريفاتير أن لغة اليومي تحيل على الأشياء لكن في الأدب الأمر مغاير في الأدب وحدة المعنى لا تتوقف على الكلمة المفردة بل على النص برمته فتفقد الكلمات احالاتها الخاصة لتلاعب بعضها البعض من خلال السياق وتنتج أثر للمعنى يسمى التدليل"[2]، لقد بينت هذه المقولة أن "ريفاتير" استقطب مقولة من المقولات الجوهرية في النقد التداولي الأ وهو السياق contexte الذي يعتبر المسؤول أيضا عن اختلاجات المعنى ونزوات الاختلاف، فلهذا فالتلقي عند "ريفاتير" هو إعادة قولبة سياقية للماسبق ؛ أي أن الكلمة أو الشاهد أحسن عند استجلابه يجب أن يطوّع ويرضخ لقوانين النص الجديد، وعليه نرى السياق هو "تعرف مجموعة الظروف التي تحف حدوث فعل التلفظ بموقف الكلام وتسمى هذه

[1] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص141.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص154.

الظروف في بعض الأحيان بالسياق contexte"[1]، لذا "فريفاتير" لا ينظر الى الكلمة المفردة او مثنى متنى بل الى العلاقات الكلية التي تربطها ببعضها البعض في بوتقة سياق ما، كما أشارت المقولة الأولى الى قضية التدليل، ومن هنا نتساءل :من هو المسؤول عن شفط التمعين هل هو السياق أم القارئ؟ أم هل هو تقاطب مركب من جدة السياق النصي والاحالة التناصية للقارئ تجاه هذا الأخير؟ كحل توفيقي لهذه المشكلة نرى أن فعل التسييق مهارة يحترفها النص الذي وقع علية فعل التحور والتحول أم التمعين هو باقة يضفيها القارئ على النص وهنا بطبيعة الحال نتكلم عن قارئ منتج لا مستهلك يقترب الى حد بعيد بقارئ " ايكو" المثالي الذي يصنع من النص نصوصا بأبهى الصور والألوان من الاولى، وهي أيضا عمليه شبيهة بطروحات "ايزر" التي ميز فيها بين القطب الفني الذي يمثله النص المبتدع من مؤلفه والقطب الجمالي الذي ينحته القارئ على توليفات النص حيث «وقد مثله ايزر الذي أكد على دور القارئ والنص معا متأثرا بفيلسوف الظاهرتية "هوسرل"[2] "فريفاتير" أكد على أن الذي يدخل في معارك ودواليك الدلالات هو القارئ وما يخفي من المعارف المترسبة في غياهب ذاكرته أي هو المتحكم في ترصد السابق والمدجّن للاحق .

وبالتالي نجزم كل الجزم أن "ريفاتير" جعل القارئ صاحب جلالة وسمو في ادراك ترسبات الشواهد في النص وأدوارها في خلق النزوات والمدارات التدليلية في

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية**، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، لبنان، 2004، ص41.

[2] بسام قطوس، **دليل النظرية النقدية: مناهج وتيارات**، كلية الأداب، جامعة الكويت، ص142.

اطار جمالية التلقي، أي ركز على خبرات القارئ الاطلاعية فلذا فالمقطع التناصي عند "ريفاتير" هو "ادراك القارئ للعلاقات بين أثر ادبي واخر سبقه أو كتب بعده"[1]، معروف عن "ريفاتير" أنه متشرب وشغوف بحب المعرفة وذلك بتجوله بين سنام النظريات ورحابها كالأسلوبية وجمالية التلقي والقراءة، فمن خلال المقولة الأولى للكتاب نفهم ان "ريفاتير" ذهب العكس تماما مع ما دعا اليه "أيزر" في اطار العلاقة التقاطبية بين القارئ والنص هذا ما أثبته "أيزر" "ولذا فالتركيز على نفسية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكبير في عملية القراءة نفسها"[2]فايزر" رأى بأنا الذي يخلق المسافة الجمالية هو تلك التعاضد بين القطب النصي وقطب القارئ، وبهذا نستشف بأن كلا الناقدان مارسوا لعبة التناص في اطار شفط الجماليات التي لا تدركها المقاربات والنظريات، كما نفهم أيضا أن "ريفاتير" ركّز على أسلوب القارئ في تفجير النص بغية الحصول على التمعين هذا ما جلب له نوعا مثالب منهجية خاصة تلك الشروحات التي سنّها "جيرار جينات" بعده في المتعاليات النصيةTrans textualité اذ "...فان ميشال ريفاتير استخدم التناص لخدمة أسلوبية أدبية لم تستطع حذاقتها وموسوعيتها إخفاء الطابع المحافظ...هذا ما تجاوزه جيرار جينات في اطار تصوره

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص154.

[2] فولفغانغ أيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1987، ص12.

الجديد لمفهوم التناص"[1] ما نفهمه من خلال هذا أن التناص مجال بحث نقدي متعدد المشارب والاستقطابات وبالتالي نراه يعيش فوضى المرجعيات كونه حاضر في كل مجال نقدي يستجد وبالمقابل تسعى كل النظريات الى نسب هويته اليها .

لقد تصدى الكتاب أيضا الى وضع تنظيرية محمد مفتاح على مشرط النقد، وذلك من خلال الأليات التناصية التي وضعها لهذه الاستراتيجية لذا " وهذا يعني أن تصنيفية محمد مفتاح فيها الكثير من الافتعال...التناص اذ لا وجود لتوصيف التحاذي ولا التباعد ولا التقاصي"[2] ان أهم شيء يرنوا اليه الناقد المغربي محمد مفتاح هو انتزاع صفة الناقد المنظّر، ومعروف عنه أيضا أنه متشرب ومتطلع ومتأثر بنزعة تراثوية مائزة فيه خاصة من تلك الأمثال التي يستقيها، ومن خلال المقارنة التي يقيمها بين الشرخ الغربي وما يقابله في المنجز العربي فمثلا يورد مصطلح السرقة plagiat وتجاذباته بين النقدين العربي والغربي حيث " ومع أن هذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها المعارضة...المناقضة ..."[3]، لكن الذي يهمنا ماهية الانتقادات التي قُدمت له في كتابه "المفاهيم معالم" في اطار الاليات والدرجات التي وضعها كالتداخل والتحاذي والتباعد والتقاصي، فالتداخل مثلا يعني عند مفتاح أنه فاقد لصفة التفاعلية والاندماج مع عناصر النص الجديد؛

---

[1] عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**: دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص21.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص158.

[3] محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، المغرب، 1998، ص122.

فتصبح التوافدات المستجلبة كأرخبيلات وجزر معزولة عن عالمها اذ لا تمد لك بشيء فتصبح كسيف يسل ويغمد دون خوض معترك في ساحة وغى، خاصة ان التناص يمجد روح التماهي الى درجة لا تعرف فيها النصوص السابقة من اللاحقة وهذا رغبة منه في تفجير جمالية النص الادبي وجعلها تتمظهر بين التحقيق والتخييب في اطار العقلنة القرائية التي يمارسها القارئ بتراكماته المعرفية والثقافية على النص، وعليه ان الشواهد الجديدة اذا ادمجت وحوّرت حدثت هناك تحولات قرائية كالانتقال من القراءة الخطية التي تهتم بالمعنى الى القراءة التناصية الأدبية التي تترصد التدليل، لذا فمصطلح التداخل الذي تعرّض له الباحث"عيساني" كان ذا رؤية منهجية صحيحة هذا ما أكده صبري حافظ " كل نص يتناص أي يتفاعل مع غيره من النصوص"[1]لذا فالتداخل الذي نادى به محمد مفتاح لم يحقق تخييبات لأفاق قراء ومتلقي النص الأدبي، بل هو مادة أولية جامدة غير صالحة لا لاستهلاك ولا الإنتاج.

كما نُقد محمد مفتاح أيضا في مصطلح التقاصي الذي بناه على مجموعة من التعارضات والتقابلات كالسخري grotesque مثلا والسامي sublime حتى يصبح الأمر الى درجة ان يناقض كل متن نفسه وهذا شبيه بالتوصيف السابق ألا وهو التداخل، وعليه فان هذا التوصيف المنهجي يشوش ويفشل في ترصد عناصر الإضافة المتوفرة في النصوص الأ وهي شذور التدليل، فالتناص هو ألية حفر لا تعترف بتكا بأوهام التعيينات والتمييزات بين الأغراض بل هو بوتقة يجتمع فيها القروي والمدني

[1]صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، مرجع سابق، ص52.

والمركزي والهامشي من النصوص ولا فضل لأحد على أخر، بل ان ما يهم التناص هو كيفية التوظيف أي العملية التحويرية والتحويلية للمواد الأولية المستجلبة بين شتى النصوص أي " ومن الناحية الدلالية فان كلمة التناص ستستخدم كمصدر لنحت وابتكار العديد من المصطلحات مثل اطار القراءة ونحو التعرف وكذا بإعادة التشغيل النظري لصيغ مثل مقطع كولاج مونتاج تركيب والتحويل والقلب"[1] نفهم من هذه المقولة أن التناص يناشد سمت جمالية المزج بين الخطابات قاطبة دون تحييد، ولهذا نفهم من خلال الانتقادات التي قدمت لمفتاح في توصيفاته المنهجية أن هدفه الفصل لا الوصل بين المتون، أي يتمسك القديم بعنفوانه ويرضى الجديد باستسلامه فضاعت بذلك نتؤات التحوير والقلب الصانع للاختلاف، لكن ما شد الانتباه أن الكتاب " الجمالية والعلائق" أيد بعض درجات التناص التي أتى بها مفتاح هذا ما استجد في هذه المقولة " التناص ليس له سوى التطابق والتفاعل وبقية المنازل وهمية تقودها الحذلقة ورغبة التعالم"[2]، ومن هنا نتساءل أليس التطابق نزوة محاكاة وتشابه الذي تمجه النفوس وجريمة شنعاء في حق النصوص السابقة كون المطابقة تمجد الائتلاف وتهمش الاختلاف فتضيع بذلك تعلة الأدب ألا وهي فرادته وجمالياته ؟لذا " فسيسرو وكوين تالن قد ركّزا على أن التشابه لا يعني مجرد استنساخ الخطاب أو النص بل انه يعني التطبيق التناصي

[1] محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، مرجع سابق، ص444.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص158.

المنضبط الذي يصلح لتحديد النص على الانفراد"[1] فالمطابقة هي عمل لا يخيب أفق المتلقي ولا يخلق نخوة التجاوز لأصالة للماسبق ولذا لعب وأهتم "جيل دولوز" على مبدأي التكرار والاختلاف وعدّهما بمثابة أوتار العملية الإبداعية في اطار التناص بحكمة مفادها معاودة تصحبها جدة في الطرح والاختلاف، فهو يقر بان " الاختلاف هو الأصل ومأل التكرار ويفهم التكرار كتكرار تفاضلي ومفاضل"[2]

مبدئيا نرى أن التناص هو روح تتمرّد على كل من يضع قيودا وتخوما بين أمصار المعرفة قاطبة، كون هذا الأخير فتح الباب الموارب على مصرعيه امام حزائق ابستيمولوجية متعددة كعلم الاجتماع والأدب والفلسفة وهلم جرا، ورأى بأن النص هو محض أمشاج نصوص مدمجة indexe في نص ممارس لشرنقة التحوير والتحويل، ولهذا نسفت هذه الاستراتيجية أحادية القراءة التقليدية التي كانت تمارس على النصوص وتزعم أنها قيضت وانقضّت على المعنى القار فيها، ولذا فالتناص هو ثورة كوبرنيكية ثائرة على محنة التجنيس والانشطار المعرفي وحرفة التنظير واختزالات القراءة كما "ان طبيعة النقد التوصيف المنهجي الذي يوهم بحصر المعرفة رغم أن أولى أبجديات الابداع هي الانفلات من اية منظومة تحاول تدجينه ليبقى هو دائما فيتبعه التنظير ثانيا

---

[1] محمد زبير عباسي، **التناص: مفهومه وخطر تطبيقه على القرأن الكريم**، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، تحت اشراف: مصطفى امام حسن، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العربية، اسلام أباد، باكستان، 2014، ص8.

[2] جيل دولوز، **الاختلاف والتكرار**، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص26.

مفسرا ومعرفا"[1] نستشف من هذه المقولة أن كتاب الجمالية والعلائق أحدث نزعة تفكيكية وتشكيكية لكل تنظير يقدم وهو ما يؤكد على تأثره "بجاك دريدا"، لكن من حقنا ان نسائل هذه المقولة حول : هل يستطيع الأدب العيش بلا تنظير وتأطير منهجي خاصة وأن من مزايا التنظير هو شحذ هممنا وجعلها ممشوقة تجاه الحفر على النصوص حيث " تنهض العملية النقدية بوصفها فعالية تهدف الى اكتناه عالم الخطاب الإبداعي على ركيزتين أساسيتين هما الرؤية التي ينطلق منها الناقد والمنهج الذي يتبعه للوصول الى ما يهدف اليه"[2]، أي الرؤية هنا بمعنى فهم عميق لعمليات الابداع في اطار دلالاته ووظائفه ناهيك عن معرفة دقيقة بكُلام الأدب وتمييز صحيحها من يبابها، أما المنهج فهو تلك الأسس والعمليات المحكمة التي يتدرّع بها الناقد في موجهته للنصوص كما نرى أن الكتاب من خلال المقولة لمّح على تأثره بأحد الاتجاهات التي ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة POST MODRNITE الذي أسماه ميجان الرويلي وسعد البازعي بالذرائعية الجديدة NAUVEAU PRAGMATIQUE التي تزعّمها كلٌ من " ستيفن ناب" و "والتر مايكلز" في مقالمهما المشهور ضد النظرية CONTER LA THEORIE اللذان يعود لهما الفضل في ازدراء النظريات والتشكيك فيها وبالتالي " وصفا النظريّة بأنها محاولة للسيطرة على تفاسير نصوص

[1] عيساني بلقاسم، الجمالية والعلائق، مرجع سابق، ص159.

[2] عبد الله إبراهيم، **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص7.

مختلفة بالاستعانة بنظرية عامة للتفسير"[1] ؛ أي أن النظرية هي أقل شأو من الإبداع وذلك في مسار لتجسيد قراءات متعددة ومقاربات مركّبة.

كما نفهم أيضا ان التناص هو مشجبٌ مجسّرٌ بين كل النظريات النقدية جفلى، وابرزه التأويل INTERPRETATION الذي هو في أبسط صورة تشرّب لتوازنات مبثوثة في صروح النصوص ؛ أي أننا عندما نعترك مع نص ما فلا نضرّجُه من فراغ بل بمسبوقات التجربة القرائية والاطلاعية ومدى خوض الغمارات مع النصوص الند له، حتى أننا نستطيع القول على التأويل بأنه جيش خلاص من تأويلات سابقة التي تفسر على ضوئها تشفيرات النصوص اللاحقة لذا " فالموقف التأويلي بعيد كل البعد ان يكون وليد اللحظة ... وما التأويل سوى استيعاب لمجموع توازنات منبثة في مسبوق النصوص"[2] أبانت هذه المقولة أن التأويل هو مسار تكوين وتربص قرائي خبراتي بامتياز مع النصوص، وبهذا نفهم ان الكاتب متعطش ومتأثر باتجاه التناص الذي نادت به "كريستيفا" ومن جاءوا بعدها الذي رأه قطعة رابحة في كل النظريات ؛ وعليه نقر أن في قضية تأويل نص ما لا ننطلق من اليباب بغية شفط فسحة تمعين وتدليل، كما ان الكاتب المح وبنى طرحه على هدى أفكار "امبرتو ايكو" في اطار مناداته في الأثر المفتوح بالقارئ المثالي الذي هو عبارة عن مجموع خبرات قرائية وامكانيات إجرائية التي تساهم في اماطة اللثام على ظروف فهم النص " لكي يفهم UNDERSTAND

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص167.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص160.

المرء ينبغي أن يفهم سلفا FOR UNDERSTAND أن يكون لديه موقف استباق سياقية"[1]، ومنه نفهم التناص انطلاقا من هذه المقولات قد كرّس مبدأي التكرار والاختلاف، فالتكرار يكمن في الاستفادة من معارف الأسلاف التي نشحذ بها رؤانا، اما الاختلاف فهو الأثر الذي نشفطه من خلال التحويرات والتوليفات التي نقيمها على كل وافد خارجي حتى يتحقق بذلك الهدف الأسمى للتناص الأ وهو فيوضات المعنى او التدليل، وتحقيق أيضا الإساءة القرائية التي دافعت عنها التفكيكية ردحا من الزمن هذا ما رأه "هارولد بلوم" " ان بلوم من مقدمة التفكيك الذين استخدموا مصطلح كل قراءة هي إساءة قراءةALL READING AR MISEREADING لتفي قدرة النص على انتاج معنى"[2] أي أن الإساءة لا تتحقق في عرف "بلوم" الا من خلال القلق التأثيري الذي يحدثه السلف على الخلف هذا من جهة، ومن جهة أخرى محاولة الخلف عصيان السلف في مسعى تحقيق الاختلاف وتعددات القراءة.

ننتقل الأن الى قضية أخرى من قضايا التناص وحلم من الأحلام التي نادى بها "لوران جيني" الأ وهو تكريس وشق منهج مائز للتناص سمّاه منهج التحليل التناصي، وهذا رغبة منه في جعل هذه الألية ألية اختراق وقوى ضاربة تجاه النصوص وشفط لما تخفي من علائق كامنة حيث " ومع مقال لوران جيني المعنون استراتيجية الشكل LA STRATEGIE DE LA FORME ابتعد المفهوم عن الحقل الفلسفي

[1] عادل مصطفى، **فهم الفهم مدخل الى الهيرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون الى جادامر**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2007، ص17.

[2] محمد زبير عباسي، **التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القران الكريم**، مرجع سابق، ص81.

الابستيمولوجي وأقترب أكثر من التطبيقات النصية"[1]، أي نفهم أن التناص مع "لوران جيني" خرج تماما من بوتقة التنظير الى العمل الميداني على النصوص، وما هو معروف على "لوران جيني " أن التناص عنده هو شرنقة يقوم بها نص مركزي ذو سمت تحويري وتحولي تجعله صاحب اليد الطويلة في الاحتفاظ بالمعنى، وعليه نرى أننا عندما نتلفظ بكلمة منهج نفهم المدى المقارباتي والتطبيقي التي تقوم به كل نظرية على النصوص، ومدى نجاعة ونجاح هذه المقاربات عليه "النص" وهذا " يعني أنه علينا أن نبتكر المنهج في تناظرية كاملة فيضحى الابداع مزدوجا تنظيرا وتطبيقا"[2]، وهنا نعيد السؤال السابق بالبند العريض حول هل التناص منهج أم ظاهرة؟ خاصة أن "جاك دريدا" تبرّأ ورفض تسمية استراتيجيته بالمنهج وهذا سعيا منه لاجتناب ضربات مشرط النقد، كإجابة أولية على هذا التساؤل نرى أن التناص هو ألية تتراوح بين المنهج والظاهرة حيث لا نستطيع ان ننسبه الى أي مدرسة او أي نظرية كانت كما أصبح أحد المقولات الهادفة فبي التفكيك" كون المنظور الاستراتيجي لما بعد الحداثة البنيوية يتمثل في تأصيل انفتاح النص وتحوله الى لانهائية الدلالة وتعدد الحقائق والعوالم"[3] لذا فالتناص كمنهج اختراقي لهث الى ترصد العلائق المختفية على شكل أنساق في النص والمؤدية الى الظفر بحصص وافرة من التدليل والتمعين.

---

[1] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص28.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص160.

[3] محمد زبير عباس، **التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرأن اكريم**، مرجع سابق،84

ما نلاحظه بين الفينة والأخرى هو ان التناص في اطار تبلوره إلى منهج لمقاربة النصوص قد أصبح ينحوا منحى التفكيك وأن الكتاب "الجمالية والعلائق" نفسه متأثر بطروحات "جاك دريدا"، فالتناص استهوته تعددية القراءات التفكيكية واساءاتها حتى أصبح احد المقولات الأساسية وهدف من الأهداف المسطرة في النقد التفكيكي لان النص في عرف التناص والتفكيك هو ذاكرة تجتمع فيها النصوص من كل الأحداب والأمصار في اطار فكرة الترسيب sédimentation مما يجعلها تتصارع علاماتيا فالقارئ الحصيف الأريب باطلاعاته ومكتسباته يستطيع في كل مرة فك خيوط شفرة النص ليأتي قارئ أخر عليم أقل وصافة من الأول فيبهرج على النص ويجعل سافله عاليه لتحدث هناك ظاهرة تسمى في العرف الدريدي التفكيكي بظاهرة التحول الحربائي للمعنى ؛ أي بمجرد ادراك القارئ لتناصات واستشهادات جديدة يحدث له تحوير واغتراب مع دلالات النص القديمة لذا "فليست العبرة بالحصول على فهم ما بل بعملية استعراض ممكنة اتجاه كل أنواع الفهم المتوفرة والتمعين مرادف للتدليل signifiance "[1]، نرى ان الكتاب ومن خلال هذه المقولة يساند فكرة التعدد القرائي، ويرفض اختزال القراءة في فهم قار ما وذلك رغبة منه بتدمير النص حسب تعبير "هيدغر" حتى تتمكن القراءة من افتراس عمق النص _ اليست هذه النظرة تومئ الى أحد المقولات التفكيكية الأ وهي مقولة الاختلاف_ اذ "ليس المعنى حاضرا ابدا لأنه يكون قد بات دائما مرجأ في حركة يسميها دريدا الإرجاءDifférence هذا الإرجاء

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص162.

ملازم لكل اختلاف يزعم تحديد هوية كل من التعبيرين"[1]، ولهذا فالتدليل LA SIGNIFIANCE هو خلاصة كل عمليات الفهم وفهم الفهم الذي تمارسه عنف القراءة على النصوص وهي المحددة لتراتبية النص الادبي أي مدى السبك والترصيع الذي تربطه بين السابق واللاحق حيث " التمعين هو ما يعمل على استرداد المدلولات من قبل الدال...انه ما يجعل النص أو تراث النص قادرا على استعادة حضوره في كل تأويل له أو أدلجة"[2]، وعليه فالقراءة ورهانات التأويل هي التي تصنع قيمة مضافة للنص كما تجعله ممشوق الهمة بجمالية لا تعرف تقادم أي القراءة هنا تجدد العمل الأدبي ويصبح ذا وجه شائع ومخترق لأوساط القراءة الجماهيرية، أي أنها كملصقات الإشهار التي تسهم في جعل النص ذو وجهة تداولية التي يكتسب بها سماء مجد جمالية، ومنه " كل قراءة في النص تشكل واقعة مضافة كما ان كل قراءة في الوقائع تسهم في تجديد النصوص والمعنى"[3] لكن ومن خلال المقولة الأولى للكتاب "الجمالية والعلائق" نرى أن المعنى ضاع بريقه في بلاط التناص كما تطرق الى ذلك عبد العزيز حمودة في المرايا المقعّرة الذي رأى بان بنيوية الحداثة سعت ولهثت وراء المعنى دون تحقيق، أما تفكيكية ما بعد الحداثة فنسفت المعنى حتى أصبح النص بين أحضانها ذو سمت عبثي، لأن حتى التناص لم يصمد في وجه فنيات النص كون هذا الأخير "النص"

---

[1] بيير زيما، التفكيكية: **دراسات نقدية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة** الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص76.

[2] مطاع صفدي، **نقد العقل الغربي: الحداثة وما بعد الحداثة**، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1990، ص238.

[3] علي حرب، **هكذا أقرا ما بعد التفكيك**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص21.

لا قشور له ولا نواة، وعليه فان التناص طلب قارئ ذو ابستيم مركب ومعقد جامع لكل أحكام الكلم، لكن في الحقيقة يبقى الأمر يتعلق بقدرة إنسانية قاصرة أمام تخوم المعرفة وبالتالي فالنص لا هوية له ولا أصل متجذر ومتجدد المعاني وباقات الجمال هذا ما وُجد " عند أومليل الاختلاف ينتج من وجود نصوص واحدة الا أنها تؤدي الى تعدد المعنى"[1]

من جهة أخرى أيضا نرى أن التناص يتبع في مواجهته للنص النهج التفكيكي déconstruction لأنه يهدف الى التوجه نحو تعرية مركزية الدلالة القابعة في عمق النص ؛ أي كأن التناص يبحث عن الهامش périphérie المفقود في غياهب النصوص، وهنا نلحظ أيضا تماهي استراتيجية التناص بتيار النقد الثقافي الباحث هو الأخر عن الفئة المهمَشة والمسكوت عنها في طيات الخطاب لذا " فالتحليل التناصي ألة كاشفة تعري ثنايا النص ومطوياتها التي تخفي ما تخفي من علائق كامنة"[2] نلاحظ من خلال هذه المقولة أن الكاتب بنى أفكاره على سند تفكيكي بامتياز، لأن التفكيكية قالت بأن اخطر الأنساق ما تمارسه اللغة، فكلمة تعرية هي كشف وفضح للعلائق التي تأتي على شكل أنساق مضمرة implicite كما تعرف في الدراسات الثقافية والنقد الثقافي لذا فكلا الأطروحتين تلتقي في بؤرة التفكيك حيث " رأى دريدا أن اللغة تمثل بنية من

[1] أحمد عبد الحليم عطية، **جاك دريدا** والتفكيك، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص131.
[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص163.

الاحالات اللانهائية التي يشير فيها كل نص الى النصوص الأخرى"[1]، اذ أن التعرية التناصية ضد النصوص هي مرتبطة بكل بساطة بالزاد والذخيرة المعرية المستقرة في غياهب ذاكرة المتلقي في اطار الاطلاع والتراكم كما نستشف أيضا أن التناص هو إعادة اعتبار للنصوص الغائبة التي يقوم بحجبها نص لاحق محتكر وسابك للماسبق لذا نسف التناص بذلك مركزيات النصوص وإمبريالية الدلالة، ورأى بأننا كلما أغدقنا في لي عنق النص ظفرنا بفيوضات جديدة في اطار التحول من الدلالة الخطية السميجة إلى بهار تدليلي طيب، وهذا ما يكشف مرة أخرى أن التناص متاهي كل التماهي مع استراتيجية النقد الثقافي كون كلا الاستراتيجيتين تمارس عنفا قرائيا على النصوص، فالتناص ألأية تبحث عن النصوص الغائبة في متن ما وقلب لموازينه حيث " التناص عند دريدا هو مجموعة نصوص سابقة تدخل في كل متن تمثل الهامش المبحوث عنه في الفكر الدريدي"[2]، لكن ليس باستطاعة كل ناقد قارئ استكناه هوامش النصوص فالأمر محسوم الى شظايا المعرفة الإنسانية وقوة الذكاء في التفوق على طيّات النسيان، لان التناص كما قلنا من قبل هو اشتغال على المستوى الذاكراتي فبين استحضار القديم وجاهزية الجديد تحصل الجذالة الجمالية للتناص في اطار التحويل والتحوير والتفاعل، كما ننوّه أيضا أن التناص سلك نفس السبيل الذي رسمه النقد الثقافي لأن النقد الثقافي هو استراتيجية قرائية ترى النص النص نتاج الثقافة ؛ أي يبحث دائما عن الثقافات

[1] بسام قطوس، **استراتيجيات القراءة، التأصيل والاجراء النقدي**، مؤسسة حماده ودار الكندي، ص28.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص213.

المهمشة والمسكوت في الخطابات الجمالية لهذا يسمي الناقد " تيري ايغلتون" الناقد الثقافي بالناقد الجذري radical أي المشكك في كل شيء يأتي من الخطابات لذا " تدافع كل مجموعة عن أعضائها في مواجهة السادة التمثيل والقولبة في الأدب ووسائل الإعلام...وإحداث تغيير جذري في علاقات القوة بين القاهر والمقهور"[1]، لكن التناص حتى لخوضه جدة وحدة الطرح نراه لم يفلح نوعا ما في شفط كل علائق النص لأن النص متعدد المشارب ذو تمظهر فسيفيسائي، فكيف لقدرة إنسانية نسبية تزعم الوصول الى جمالية تسبه السراب الذي يحسبه الظمأن ماء ؛ أي أن من يعتقد الوصول إلى كل علائق النص التي تمثل في الوقت نفسه تجددات قرائية وتولدات لنتوءات جمالية فهو واهم لان الأمر يتعلق ببوتقة تجتمع فيها كل المعرف الإنسانية قاطبة، لكن مع هذا يبقى التناص المجهر الوحيد الكاشف لحوار الثقافات والحضارات وفعل التثاقف بينهما وذلك عن طريق استنطاق النص على ما يخفي ويعلن.

[1] رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص199.

الفصل الثالث:

مدخل:

ظهر النقد الثقافي كنشاط أو رؤية أو ممارسة نقدية قصدية ضمن رؤى ما بعد الحداثة النقدية وبُني على دعامتين أساسيتين في حقل النشاط الفلسفي والنظري وهما دعامة الشمولية والكلية، ودعامة التعدد أو نقص التمركز، فنتخلص من إسار الرؤى المنهجية أو الفلسفية المتطرفة صوب جانب دون آخر أو مركز دون آخر، هذا الأمر الذي عانت منه منهجيات الحداثة وما بعدها.

المبحث الأول: مفهوم النقد الثقافي ومرتكزاته من خلال رؤية الكاتب:

مفهوم النقد الثقافي: « من المعلوم أن مصطلح الثقافة عام وفضفاض في دلالته اللغوية والاصطلاحية ويختلف من حقل معرفي إلى آخر، وهو من المفاهيم الغامضة في الثقافتين الغربية والعربية على حد سواء، فالثقافة بطابعها المعنوي والروحاني تختلف مدلولاتها من البنيوية إلى الأنثروبولوجيا وما بعد البنيوية»[1] . لهذا يمكن القول أن « النقد الثقافي كما يوحي اسمه نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن موافق إزاء تطوراتها وسماتها»[2] وبهذا المعنى اقترن النقد الثقافي بثقافات كثيرة، مما جعل « النقد الثقافي يدرس النص من حيث علاقته

[1] النقد الثقافي، **مفهومه– حدوده وأهم رواده، صورة** جغبوب، مجلة كلية اللغات والأدب، جامعة عباس لغرور، خنشلة، العدد الأول، ص 22.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، **دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003، ص 305.

بالإيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ويقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عملية التشريع النصية»[1].

إن النقد الثقافي هو الذي يدرس الخطاب بكل أنواعه، سواء كان هذا الخطاب شعرا أو كلاما شخصيا أو غير ذلك.

« إن النقد الثقافي يقوم بتحليل الخطاب لكشف أنظمته العقلية والغير عقلية بتعقيداتها وتعارضها وانطلاقا من هذا تدخل كل الخطابات في مجال النقد الثقافي بعد الانتقائية المتعالية التي تفصل بين النخبوي والشعبي وليس من الضروري استبعاد الدراسة الجمالية أو الدراسة الأدبية باعتبارها جزء من الثقافة»[2]، تعددت مفاهيم النقد الثقافي يمكن الوصول إلى أبسط مفهوم ألا وهو:« هو ليس البحث والتنقيب في الثقافة إنّما هو البحث في أنساقها المضمرة، وفي مشكلاتها المركبة أو المعقدة، وهو أيضا نشاط انساني يحاول دائما دراسة كل الممارسات الثقافية المختلفة في أوجهها الاجتماعية والثقافية، هذا ما جعل النقد الأدبي من خلال الأدوات المنهجية المستعملة، التي بحثت في النقد الأدبي على ما هو بلاغي وجمالي، على عكس النقد الثقافي التي تبحث أدواته المنهجية في الأنساق المضمرة للخطاب»[3]، لهذا نجد عبد الله الغذامي يعتبر « أنّ النقد الأدبي غير مؤهل للكشف عن الخلل الثقافي لهذا أعلن عن موت النقد

[1] **النقد الثقافي، مفهومه، حدوده وأهم رواده**، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] سمير خليل، **النقد الثقافي (من النص الأدبي إلى الخطاب)**، دار الجواهري، بغداد، ط1، 2013، ص 07.

الأدبي وإحلال النقد الثقافي في مكانه، بمعنى تحويل الأدلة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص و تبريره وتسويق، بغض النظر عن عيوبه الفلسفية إلى أداة في تعد الخطاب وكشف أنساقه»[1].

إن النقد الثقافي يختلف عن النقد الأدبي من خلال تعامله مع النصوص والحكم عليها.

« فالنقد الثقافي هو نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته يفسر الأشياء بمعنى أنّ نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم و النظريات على الفنون الراقية والثقافة الشعبية والحياة اليومية وعلى حشد الموضوعات المرتبطة، إذن النقد الثقافي هو مهمة متداخلة ومترابطة متجاورة ومتعددة» [2].

لهذا نجد أنّ النقد الثقافي يتجاوز ويشمل الكثير من المجالات المعرفية كنظرية الأدب والجمال والتفكير الفلسفي ومجالات كعلم العلامات والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا ... إلى غير ذلك من المجالات الأخرى، و« يعتبر الناقد والباحث الأمريكي فسنت هو أول من أطلق النقد الثقافي على نظريات الأدب في كتابه

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية**، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط3، سنة 2005، ص 402.

[2] أرثر أيزابرجر، تر: وفاء ابراهيم، **النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 30، ص 31.

الذي أصدره عام 1993م، والذي اهتم بدراسات الخطابات افي ضوء التاريخ والاجتماع والسياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي»[1].

الدراسات الثقافية التي بدأت كبداية رسمية عام 1964م، من خلال تأسيس مجموعة "برمنجهام" التي أولت اهتمام كبير بالنقد الثقافي، زامنت وصاحبت النظريات النقدية النصوصية وتحولات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، هذه المجموعة التي كانت ترفض الأساس النقدي.

« إنّ النقد الثقافي نشاط أو فعالية تُعنى بالأنساق الثقافية التي تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية والأخلاقية والإنسانية والقيم الحضارية، بل حتى الأنساق الثقافية والدينية والسياسية، لهذا نجده يتعامل مع النصوص الأدبية ليس بوصفه نصا جماليا بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقيه ثقافية تضمر ما هو مضاد للفن في النص الأدبي»[2].

لهذا نجد عبد الله الغذامي يعلن عن موت النقد الأدبي لأنه حسب رأيه وصل إلى مرحلة من الركود والجمود، فأصبح غير قادر على تقديم الجديد وتحكمت فيه توجهات أساسية، النقد الأدبي الذي يهتم بالجمالية والبلاغة مما جعل عبد الله الغذامي يلغيه، أما النقد الثقافي فهو يهدف إلى كشف كل الأنساق الثقافية المضمرة، « عبد الله الغذامي

[1] **صورية جغبوب،النقد الثقافي مفهومه، حدوده وأهم رواده**، مجلة كلية اللغات والأدب، جامعة خنشلة، العدد الخامس، ص 31.

[2] سمير خليل، **النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب**، ص 07.

تساءل في كتابه النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية) عما إذا كان هناك في الأدب شيء آخر غير الأدبية، بحيث حاول أن يوجهنا إلى إمكانية تحويل أو إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه أدبي إلى كونه ثقافي لهذا قال: أنت تحتاج إلى ثلاث عمليات إجرائية:

أ – نقلة في المصطلح النقدي

ب – نقلة في مفهوم النسق

جـــ – نقلة في التطبيق»[1]

« إن اصحاب مشروع النقد الثقافي يرون أن وظيفة النقد الثقافي تكمن في إبراز القبحيات داخل الأنساق المضمرة في النصوص بدلا من التركيز على الشيفرات الجمالية»[2].

« لقد بنى عبد الله الغذامي مشروع النقد الثقافي في الوطن العربي بوصفه آلية جديدة في قراءة النصوص من وجهة نظر النقد الثقافي، وقد اتضحت ملامح هذا المشروع في كتابات الغذامي المختلفة لا سيما في كتابه النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية) بحيث يقول: (والنقد الثقافي فرع من فروع نقد النصوصي العام ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية**، ص 62.

[2] يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي**، ص 33 ص 34.

الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء»[1].

وانطلاقا من المعطيات التي قدمها الباحث في كتابه الجمالية والعلائق والتي أكد فيها على أن «النقد الثقافي مغاير للنقد الأدبي لأنه يبحث فيما ورائيات النص الأدبي الثقافي لكنه أوجب عليه الاستعانة والارتكاز على النقد الأدبي»[2].

لهذا يطرح الباحث سؤالا مهما وجب علينا الإجابة عليه وذلك بالاستعانة بآراء المفكرين والنقاد في هذا الباب والسؤال هو كالتالي: « كيف يمكن تحليل النصوص الأدبية والغير الأدبية التي تنتمي إلى سنن المعارف من وجهة نظر النقد الثقافي والجمالي التي لا تخضع إلى مرجعية واحدة من حيث التصنيف؟»[3].

« إنّ النقد الثقافي نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته... بمعنى أنّ النقاد يطبقون المفاهيم والنظريات الخاصة به على التراكيب التي تحتويها الفنون الراقية والثقافات الشعبية والحياة اليومية على مستوى الموضوعات المرتبطة بها»[4].

لهذا كان النقد الثقافي مجالا واسعا يُمكنه أن يتجاوز النصوص الأدبية إلى نصوص أخرى غير أدبية كالثقافة الشعبية ونظريات علم النفس والنظريات الاجتماعية

---

[1] يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي**، ص 33 ص 34.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق (تهافت المناهج ونسبة المفارقات)**، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت لبنان، 2019، ص 277.

[3] **الجمالية والعلائق**، ص 281.

[4] سمير خليل، **النقد الثقافي (من النص الأدبي إلى الخطاب)**، ص 12.

وعلم العلامات وكل الوسائل والأدوات التي لها علاقة بالمجتمع والثقافات المعاصرة والغير معاصرة، ولعّل الباحث في كتابه أراد أن يعطي مجالا حر واسعاً لاستعمال النقد الثقافي في تحليل النصوص بعدم تقيده بالنظريات والمعايير الأدبية التي شلت حركته وجعلته حيزا مغلقا يدور حول نفسه لهذا قال « النقد الثقافي مغايرا للنقد الأدبي يبحث في ماورائيات النص الأدبي الثقافي»[1].

ولهذا نستند في قراءة هذه الافكار وتحليلها إلى قول "آرثر آجر" حينما يقول في كتابه النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية): « إن النصوص الأدبية شأنها شأن كل تعبير فني مركبة على نحو هائل ولا يقوم النقاد بعملية النقد على نحو مفاجئ، فقد يتقيد بعضهم بفلسفات معينة أو يرتبط بمحاولات خاصة ومن ثم يتصل تقدمهم بمجموعات وتخصصاتهم وبأنظمتهم الفكرية، وعلى ذلك ينشأ دائما من وجهة نظر معينة بعينها، ومحو ذلك ليس موضوعيا»[2].

إن الباحث أكد على سعة الجمال أمام ضيق وتحيز المنهج لهذا تساءل في كتابه « هل موت النظرية ضرورة معرفية؟»[3] واتكأ الباحث على رأي "غادامير" الذي لا يرى ضرورة أن يوصل المنهج إلى حقيقة، ومن هنا هو يرفض المنهج سواء كانت الغاية

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص 277.

[2] أرثر أيزابرجر، **النقد الثقافي**، ص 54.

[3] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص 165.

منه الوصول إلى نتيجة أو غير ذلك ... ولم يجد غادامير ضرورة في أن تكون الحقيقة مرهونة بالمنهج[1].

إن النص يتعلق دائما بالمرجع النفسي الثقافي والاجتماعي فالنص دائما يحتاج إلى دينامية وحيوية وتفاعل وصراع وتوتر وذلك من خلال مجمل التحولات التي تمسه، فتجعله يتناص مع نصوص أخرى فيصبح المجال أمامه مفتوح لعدة قراءات وتأويلات، لهذا وجب علينا ألا نقيده ونلزمه بقواعد ومعايير النظرية التي تجعله يخضع لسلطتها، وهذه هي الإشكالية التي طرحها الباحث وبحث لها عن إجابة.

إن النظريات والمناهج باعتمادها على القواعد والمعايير على النصوص « تجعل من النص الادبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعا محضا»[2]، وتوافقا مع هذا الرأي « نجد بارت وباختين، وكريستيفا أصحاب نظرية التناص لهم نزعة أدبية يرون كل نص معضّد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له وجاءث نزعة أخرى مضادة لكنها مكملة للنزعة الأدبية تتمثل في الفلسفة التفكيكية التي يمثلها دريداوبارت»[3].

إننا نجد الباحث يتكلم بإسهام كبير جداً عن النقد الثقافي والبنيوية من خلال المقاربة البنيوية للنصوص الإبداعية، ويستعين في ذلك بآراء النقاد كالغذامي وعلي حرب وعبد الله ابراهيم وسارة جمبل...، بحيث تكلم عبد الله الغذامي عن النقد الأدبي

[1] هانز جورج غادامير، ت حسن ناظم، على حاكم، **الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية التأويلية الفلسفية**، دار أوبا للطباعة والنشر والتوزيع والتن الثقافية، ط1، سنة 2007، ص 166.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص 27

[3] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، سنة 1999، ص24.

وتقصيره في تأدية مهامه، ليقتصر بذلك على جمالية النصوص والجانب البلاغي فقط حيث قال بصريح العبارة « لقد أدّى النقد الأدبي دورا مهما في الوقوف على جماليات النصوص... ولكن النقد الأدبي مع هذا وعلى الرغم من هذا أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي»[1]. إن الباحث من خلال كلامه عن النقد الثقافي أراد أن يعطي له مجالا مفتوحا للكشف عن الأنساق الثقافية المختبئة داخل النصوص ليؤكد على « خيبة النظرية الأدبية التي حصرت الأدب في اللغة»[2]، وبهذا الطرح هو لا يلغي إنما يراه جزء من الثقافة لهذا وجب مقاربته بأدوات تمكن الباحث من الوصول إلى الأنساق التي تنظم في النص[3].

وهذا ما أكده عبد الله الغذامي في قوله « ليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما هو تحويل أداة النقد من أداة في قراءة الجمالي الخالص، وتبريره بغض النظر عن عيوبه النسقية»[4].

« إن النقد الثقافي يرفض المعيارية الأدبية ويحاربها إذ يحاول هذا النوع من إبعاد المتلقي عن التفكير في أعمال محددة بوصفها أفضل الأعمال التي أنتجتها ثقافة معينة لكونه لا يؤمن بفكرة النص النخبوي فهو يتناول بالدراسة كل أشكال الخطاب بغض

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية**، ص 7، ص 8.

[2] عيسان بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص 281.

[3] **المرجع نفسه**، ص 277.

[4] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية**، ص 08.

النظر عن مدى القدرات البلاغية المتوفرة»[1]، لهذا أكد الباحث على أن: « النظرية الأدبية تُرجح كفة الأدبية والجمالية أو العناصر اللغوية»[2]، لهذا وجدنا عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المحدبة يؤكد على أن النظرية عموما سواء كانت علمية أو أدبية « تؤدي وظيفة منهجية من شأنها في أفضل الأحوال أن تحد الحقل المعرفي لا أن توسعه»[3]، وهذا ما يجعلنا ندخل ضمن دوامة « الاجترار والتقليد المنهجي دون إمكانية الإضافة باعتبارها حسب الباحث الطريقة المثلى للتثاقف والحوار مع العقل الغربي»[4].

إن الناقد العربي أصبح يقلد كل شيء له صلة بالغرب دون انتاج نقدي أو أدبي له صبغة عربية محضة، لهذا نجد عبد العزيز حمودة يقول «إنّنا حينما نستخدم مفردات الحداثة الغربية ذات الدلالات التي ترتبط بها داخل الواقع الثقافي والحضاري الخاص بها تحدث فوضى دلالية داخل واقعنا الثقافي والحضاري »[5].

وانسجاما مع الطرح الذي تناوله الباحث في كتابه الجمالية والعلائق من خلال حديثه عن النقد الثقافي يمكننا القول أن النقد الثقافي جزء من النقد الأدبي فلا يمكنه أن يموت ويتلاشى، فالنقد الثقافي لا يمكنه « تأسيس ولادة مشروعة على أنقاض النقد

---

[1] مجلة كلية التربية/ واسط، اسماعيل خلياص حمادي، جامعة واسط، **النقد الثقافي مفهومه–منهجه، اجراءاته**، العدد الثالث عشر، 2013، ص 19.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص 167.

[3] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة، سلسلة كتب الثقافة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سنة 1998، ص 29.

[4] منصور زغواني، **موت النظرية في كتاب الجمالية والعلائق**، المجلة الثقافية الجزائرية، فبراير 2020، ص 5.

[5] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، ص 29.

الأدبي»[1] لأن نظرية الأدب أو الأدب إجمالا هي أحد أهم المجالات التي لها صلة بالنقد الثقافي والدراسات الثقافية، لهذا لا يمكن فصل النقد الثقافي عن النقد الأدبي لأنهما وجهان لعملة واحدة حيث « أنّ النقد الثقافي لا يتحقق وجوده بانفصامه عن جمالية اللغة والمعنى في النصوص إنما يكسب صفة الثقافية بفعل السياقات الجمالية والقيم الاجتماعية المنصهرة فيه»[2]، والباحث أكد على هذا المفهوم، «فالنقد الثقافي حسبه لا يمكنه أن يدعوا إلى موت النقد الأدبي بل دعا إلى إحيائه بطريقة حديثة حضارية، من خلال الأخذ بالأسباب التي جعلته باحث عن الجمالي فقط في الخطاب الأدبي ولم يسلط الضوء على الثقافية الخاصة وراءه»[3].

إن كتاب الجمالية والعلائق تناول قضايا نقدية معاصرة بطرح فلسفي حر ومن بين القضايا النقد الثقافي فهل يمكن للنقد الثقافي أن يكون بديلا منهجيا للنقد الأدبي؟ أم أنه مجرد تسمية يرتكز عليها النقد الثقافي للانتقال به من مجال الأدب إلى ما بعد الجمالية؟

2 – مرتكزات النقد الثقافي:

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص 165.

[2] المرجع نفسه، ص 166.

[3] سمير خليل، **النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب**، ص 10.

« يقوم النقد الثقافي على مجموعة من الثوابت والمفاهيم النظرية والتطبيقية وهي بمثابة مرتكزات فكرية ومنهجية لابد أن ينطلق منها الباحث أو الدارس لمقاربة النصوص والخطابات فهما وتفسيرا وتأويلا»[1].

أ – الوظيفة النسقية: « ويقصد بها العنصر الإضافي إلى عناصر الرسالة، وكما هو معلوم فإن رومان ياكبسون استعار نموذج الاتصال الإعلامي كي يفسر اللغة، ويحدد وظيفة أدبية اللغة»[2]، «وهذا الذي لا يجعل النص اللغوي يكتسب صفة الأدبية... ويقوم النموذج على ستة عناصر وهي المرسل والمرسل إليه والرسالة التي تتحرك عبر السياق والشفرة ووسيلة ذلك كله هي أداة الاتصال، وتكون الوظيفة الأدبية الجمالية حينما ترتكز على الرسالة نفسها».

ب – الدلالة النسقية: « يعتبر العنصر النسقي المولد للدلالة النسقية كما أنها تعتبر قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي للخطاب اللغوي»[3]، وقد ميّز عبد الله الغذامي بين نوعين من الدلالة وهما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية بحيث يرى « أنه تزداد أدبية النص كلما زادت قدرته على اتباع الدلالة الضمنية ... قد نجد دلالة ضمنية تنظم نصا كاملا أو مجموعة من النصوص أو الأعمال كالرواية مثلا أو النوع

[1] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر المعاصر، سورية، ط1، 2003، ص 30.

[2] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي في قراءة الأنساق الثقافية العربية**، ص 64.

[3] **المنهج الثقافي عند عبد الله الغذامي وإدوارد سعيد**، سعو آسيا، مذكرة ماستر في ميدان اللغة العربية، جامعة ام البواقي، 2016/2015، ص 20.

الأدبي كالشعر العذري»[1]، بينما نجده يربط الدلالة الصريحة بالجملة النحوية وبشروط التوصيل اللغوي وعليه يمكن تقسيم الدلالة على الشكل التالي:

1 – الدلالة الصريحة: « وهي دلالة ذات عملية توصلية

2 – الدلالة الضمنية: وهي دلالة أدبية جمالية

3 – الدلالة النسقية: ترتبط هذه الدلالة بالجملة الثقافية

إذن فالدلالة الثقافية النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت من الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ الشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصر فاعلا»[2]. الدلالة النسقية تحتاج لذهن متوقد ورؤية عميقة للخطاب[3].

جـــ – الجملة الثقافية النوعية: « إذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية والدلالة الضمنية تنشأ على الجملة الأدبية فلابد لنا من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية أن تتولد وهو ما أطلق عليه الغذامي الجملة الثقافية»[4]. حيث نجد أنّ عبد الله الغذامي يؤكد على أنّ « الجملة الثقافية هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية»[5]، فعرفها الغذامي (الجملة) بأنها « هي مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للشكل الثقافي الذي يفرز الصيغه التعبيرية المختلفة ويطلب منها نموذج منهجيات يتوافق مع

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية**، ص 71ن ص72.

[2] سمير خليل، **النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب**، ص 80.

[3] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، ص 31.

[4] سمير خليل، **النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب**، ص 91.

[5] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي في قراءة الأنساق الثقافية العربية**، ص 73.

شروط هذا الشكل يكون قادرا على التعرف عليها »[1]، لهذا من خلال التعريفات السابقة يتضح لنا أن « الجملة الثقافية ليس عددا كميا، إننا قد نجد جملة ثقافية واحدة مقابل ألف جملة نحوية، أي أن الجملة الثقافية هي دلالة إكتنازية وتعبير مكثف»[2]، حيث أن الجملة الثقافية هي التي تعنى باستكشاف المنطوق الثقافي، وكل السياقات التي لها علاقة بالمرجع الثقافي الخارجي.

د – التورية الثقافية: هي التي تعنى بالظواهر التعبيرية المقصودة فعليا في صناعة الخطاب وتأويله.

« وتبعا لمفهوم المجاز الكلي مفهوما مختلفا عن المجاز البلاغي والنقدي فإن التورية هي مصطلح دقيق ومحكم ويعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد»[3]، لهذا عبد الله الغذامي يشير إلى مصطلح التورية من خلال ما صرح به حول دلالين أحدهما قريب والآخر بعيد حيث يقول : « وهو الازدواج الذي نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا عن حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر مع الأخذ بالاعتبار أن النسق المعلن في الخطاب قد خدم نقديا وعلى نطاق واسع، بينما جرت الغفلة على الأنساق المضمرة مع جليل أثرها وخطرها»[4]، لعل

[1] المرجع نفسه، ص 73.

[2] **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، ص 38.

[3] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أن نقد أدبي**، ص 93.

[4] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص 70.

الغذامي أراد أن يوسع في مفهوم التورية الثقافية من خلال هذا الازدواج فتصبح بذلك دلالة كلية.

ه – المجاز (المجاز الكلي): من خلال حديثنا عن المجاز وجدنا أنّ عبد الله الغذامي ينتقد المفهوم البلاغي للمجاز، ليقترح مفهوما ثقافيا يوسع مجاله ليُحي تعقيدات النسق، وأكد هذا في كتابه النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية): « المجاز ما زال هذا الأساس المبدئي في الفعل النصوصي، غير أن ما يجب التأكي عليه هنا هو أن المجاز قيمة ثقافية وليس قيمة بلاغية / جمالية كما هو ظاهر الأمر»[1].

يمكن القول «أن المجاز الكلي هو المفهوم البديل عن المجاز البلاغي، وفي المجاز الكلي تنشأ الجملة الثقافية وتنشأ الدلالة النسقية ... ومفهوم المجاز الكلي كتطور نظري ومفاهيم باتجاه الأنساق، لا نقد النصوص وباتجاه التأسيس للوعي النظري والنقدي، يكون مختلفا نوعيا واجرائيا»[2].

و – المؤلف المزدوج: "حاول الغذامي من خلال كلامه على المؤلف المزدوج أن يميز بين نوعين من المؤلفين، مؤلف فرد وآخر ذو كيان رمزي"[3]، حيث يقول: « وبواسطة هذا الانضباط سنرى أن كل ما نقرأ وما نتج هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذج الفعلي، والآخر هو الثقافة

---

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص 73.

[2] **النقد الثقافي مفهومه، حدوده، وأهم رواده**، صورية جغبوب، مجلة كلية الأدب والأبحاث، جامعة خنشلة، العد الأول، ص 31، ص32.

[3] سمير خليل، **النقد الثقافي من النص إلى الخطاب**، ص 32.

ذاتها أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمر»[1]، لقد بين عبد الله الغذامي من خلال هذا القول مفهوم المؤلف المزدوج وفق المنظومة الاصطلاحية، يؤكد على أن مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، هذه الثقافة التي تغرس أنساقها من تحت أنظار المؤلف، ليصبح المؤلف في حالة إبداع كامل.

إن المؤلف المزدوج نجده ينطوي تحت عباءة وفكرة المقاربات الثقافية، التي تجعل الأدب بدوره ينتج أنساقا أدبية وأخرى جمالية فنية ظاهرة باستعمال خاصتي الرمزية والايحائية.

ي – النسق الثقافي: « عبد الله الغذامي تكلم عن استخدام كلمة النسق كثيرا في الخطاب العام، والخاص ويتشبّع فن الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها، وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف معجم الوسيط، وقد تأتي مصادفة لمعنى البنية أو معنى النظام، حسب مصطلح دوسوسير وقد اجتهد باحثون في تصميم مفهومهم الخاص للنسق»[2].

عرف عبد الله الغذامي النسق على أنه « دلالة مضمرة وإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ص 75.

[2] ينظر إلى كتاب **عبد الله الغذامي النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ص 76.

والمهمش مع المسود»[1]، لهذا يمكن إعطاء مفهوم بسيط للنسق المضمر في نظرية النقد الثقافي وهو: « مفهوما مركزيا والمقصود أن الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي معنى أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الأقنعة وأخطرها هي قناعة الجمالية»[2].

وانسجامها مع هذا الطرح، نجد أن تموقع النسق الثقافي في إطار الأدب أو غير الأدب له وظيفة قيمية يكشف من خلالها الجمالي والغير جمالي في فراغات النص، وكل الخطابات حتى خارج مجال الأدب من قبل القراء والمؤلفين، وهذا ما أشار إليه الباحث الذي يدعو إلى « إضاءة النص وتفتت اللغة الجمالية» هذه الأخيرة التي ارتبطت في الأدب بالنظريات والمناهج فضيق مجالها وحوصر فأصبح يدور حول نفسه في حلقة مفرغة ليس لها امتداد، بل لها حدود مرتبطة بالمنهج والنظرية والأيديولوجيات الغربية العمياء تجعل القارئ يدرك نهاية ما يقرأه فيصاب بالملل واللارغبة في إتمام القراءة « هذا ما يؤدي إلى العمق الثقافي الذي يجعلنا نرى اكتشاف الحيل الثقافية التي يتوسم بها الجانب الجمالي لتصوير أنساقه المضمرة»[3].

لهذا كانت دعوة صريحة للانتقال بالنقد الثقافي من الأدب إلى ما بعد الجمالية « والتأكيد على سعة الجمال أمام ضيق وتحيز المنهج والنظرية»[4] لنجعل بذلك الجماليات عابرة للثقافات.

---

[1] ينظر إلى كتاب **عبد الله الغذامي النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ص 76.

[2] المرجع نفسه، ص 79.

[3] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص 166.

[4] **الجمالية والعلائق**، ص 166.

المبحث الثاني: قضايا النقد الثقافي

قضايا النقد الثقافي: من أهم القضايا التي تناولها النقد الثقافي في العصر الحديث هي النسوية والمهمش والمختلف وذلك من خلال المقاربة النسبية للنصوص الإبداعية، "وقد تزامن ظهور النقد النسوي في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه التفكيكية"[1]، فهذا يمكننا أن نعطي تعريفا بسيطا للنقد النسوي لنوضح بذلك للقارئ لماذا سمي بالنقد النسوي ولم تكن له تسمية أخرى "فهو كل نقد يهتم بدراسة تاريخ المرأة وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضع من أجل إقصاء المرأة وتهميش دورها في الإبداع، ويهتم إلى جانب ذلك بمتابعة دورها في إغناء العطاء الأدبي، والبحث في الخصائص الجمالية والبنائية واللغوية في إغناء هذا العطاء"[2].

النقد النسوي:

لقد جاء النقد النسوي ليرد الاعتبار للمرأة التي أصبحت تتهم بأنها هامشية وسطحية، وليس لها علاقة بكل ما هو جوهري مقارنة بالرجل والدور الذي يلعبه، وقد ظهر النقد النسوي منذ حوالي ثلاثين عاما، وركز على المسائل النسوية ويعد في الوقت الحالي "منهجا يتناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة، ويشتغل النقد النسوي على مستوى واضح بالمسائل المرتبطة بالجنوسة"[3].

---

[1]– إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)**، دار الأمير للنشر والتوزيع، ط 3، عمان، الأردن، 2010، ص134.

[2]– **المرجع نفسه**، ص135.

[3]– **النقد الثقافي**، آثر أبورجر، ص66.

وقد شكل ظهور النقد النسوي حدثا بارزا في تغير المفاهيم السائدة منذ زمن قديم لدى الكثير من النقاد والدارسين والمهتمين بهذا المجال، "فنجد على سبيل المثال أن بعض النقاد قاموا بدراسة الطرائق التي شكلت بها صورة المرأة في وسائل الإعلام، كما اهتموا بعدد النساء مقارنة بعدد الرجال، في النصوص المعروفة في وسائل الإعلام الجماهيرية وبدور المرأة في النصوص الدرامية والاستغلال الجنسي لجسد المرأة، كما اهتموا أيضا بالمسائل المرتبطة بذلك مثل النظرة الذكورية للمرأة"[1].

جاء النقد النسوي لينهي سيطرة الرجل على المرأة والاستغلال الذي مس المرأة، فأصبح ينظر إليها كسلعة ومادة جنسوية لا غير، لهذا "اهتم النقد الانجلو الأمريكي بدراسة إبداع المرأة، والتأكيد على خلوه من كل ما ألصق بها من خصائص تتعلق بالعرضي والسطحي والهامشي والبعد عن كل ما هو جوهري، ومن أشهر الكتب التي ظهرت في هذا السياق كتاب "ماري إلمان" (التفكير بالمرأة) "فيلس شيليو" (النساء والجنوب) وكتاب "كاثي ميلث "(السياسة الجنسية)"[2].

لهذا يمكننا القول أن النقد النسوي غيّر الكثير من المفاهيم والنظرات التي كانت توجه نحو المرأة من خلال الحكم عليها، وهو بذلك وضع الحجر الأساس لميلاد نقد يدافع عن المرأة، ويهتم خاصة بأمورها الداخلية وكل ما يحيط بها، من خلال المطالبة بالمساواة مع الرجل في كل المجالات لتصبح له ندا، ومن بين النظريات التي كانت

---

[1]– **المرجع نفسه**، ص67.

[2]– إبراهيم محمد خليل، **النقد الأدبي الحديث**، ص130.

مساندة لهذا النقد النظرية التفكيكية "لجاك دريدا"، فأصبحت بذلك سلاحا قويا وحجة دامغة في يد أقطاب النقد النسوي، "التفكيكية التي كانت تشك بمبدأ الإرث النظري للنقد الأدبي، وتأكيدات المعنى في كل خطاب أدبي هو نتيجة العلاقة الخلافية بين الحضور والغياب، وبين المعنى المحقق والمعنى المرجأ، لهذا شرع النقد النسوي في إعادة قراءة الأدب بصفة عامة، متتبعا ما فيه من صور لكل من الرجل والمرأة بغية الكشف عما فيه من انسجام مع الإيديولوجية الأبوية"[1].

لقد جاء النقد النسوي ليحاول دحض مفهوم المجتمع الأبوي الذي ساد وانتشر بشكل رهيب، هذا مما أعطى القدرة الذكورية التميز والقدرة والسيطرة في رؤية العالم ولم تكفي التحليلات التي كانت تدور في وسائل الإعلام لإبراز دور المرأة وإعطاءها مكانة خاصة ضمن هذا المجتمع الأبوي المتعجرف بسبب السيطرة والإستغلال الذكوري، "لهذا أكد عدد من أصحاب النقد النسوي أن مناهج العلوم الاجتماعية هي ذكورية ومنحازة بأساليب مختلفة نحو وجهات النظر الذكورية، وذلك موقف يؤدي على نحو نهائي إلى المحافظة على الوضع كما هو على سيطرة الرجل على المرأة"[2].

إن النقد النسوي غيّر مفهوم قراءة الأدب بصفة عامة من خلال البحث في أشكال الصور المتعددة لكل من المرأة والرجل والكشف عن الاختلاف الموجود بينهما، من أجل خلق انسجام وتناغم مع كل الإيديولوجية الأبوية، "وجاءت دراسة كاتي مليت

[1]– آرثر جورج، **النقد الثقافي**، ص60، 68.

[2]– إبراهيم محمد خليل، **النقد الأدبي الحديث**، ص136.

المذكورة أن الهيمنة الجنسية الذكورية هي قصص لورنس وهنري ميللر وجان جينيه تتجلى من خلال استعمالهم مفردات ووحدات سردية يبين فيها أن الكاتب يتوجه إلى قارئ من جنس واحد هو الذكر"[1].

لقد أخذ النقد النسوي موقعا مهما ضمن الأجناس الأدبية الحديثة بكل أشكالها، فصنع لنفسه اسما أثر على الأدبية الغربية من خلال قراءة كل الأعمال الأدبية، مركز على عالم المرأة الداخلي بما فيه من أمور شخصية وعاطفية فأنهى القراءة الأحادية للنصوص، التي كانت تنظر من زاوية واحدة ألا وهي الزاوية الذكورية، فجعل للمرأة أسلوبا خاصا بها ولغة تخص عالمها الأنثوي، مما يجعلها تتميز وتبدع، وبذلك يقلص الفروق الموجودة بينها وبين الرجل، هاته الفروق التي سميت بالجنسوية وتعني "الهوية الثقافية الاجتماعية للشخص بغض النظر عن كونه ذكرا أو أنثى"[2]، مما أنهى مشكلة التمييز بين الرجل والمرأة وألغى مفهوم الهامش والمركز والسيطرة والقوة، وهاته أهم المفاهيم التي تناولها النقد الثقافي.

إننا حينما نذكر النقد النسوي نتكلم عن هيمنة الرجل هذا المفهوم الذي اشتغل عليه النقد الثقافي وإعادة قراءته وربطه بالواقع المعاش وإسقاطه على كل المجالات، "وتعود جذور هذا المصطلح إلى أنطونيو غرامشي الماركسي الإيطالي "ويشمل التعريف التقليدي للمصطلح مفهوم السيادة والتحكم والسيطرة السياسية ولاسيما ما تعلق

[1]– **المرجع نفسه**، ص136.

[2]– إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث**، ص139.

بالدول ذات السيادة، ولقد استخدم "غرامشي" المصطلح بمعنى المختلف، حيث يرى أن للهيمنة مضامين ثقافية نفسية...والهيمنة هي مفهوم يتضمن ويتجاوز مفهومين سابقين، الأول مفهوم عن الثقافة من حيث كونها عملية إجتماعية كلية، والثاني هو الإيديولوجيا في أي معنى من معانيها الماركسية وفيها نجد منظومة من المعاني والقيم تعبر وتكشف عن مصالح طبقية بعينها"[1].

ولنكون أكثر دقة في الفصل بين المفهومين، فإن الهيمنة الإيديولوجية تخص الجانب السياسي، فهي بذلك تخص مجال بنوعه عن المجالات الاجتماعية الأخرى، أما الهيمنة كمصطلح عام فهي تخص كل المجالات الثقافية والاجتماعية (الأخرى) المرتبطة أساسا بالحياة اليومية للأفراد، فإننا نجد أن الهيمنة السياسية أكثر انتشارا وشيوعا من الهيمنة الإيديولوجية لأنها ببساطة تمس كل القيم والسلوكات المعاشة، فهي بذلك تتجاوز الثقافة لتتغلغل في يومياتنا المعاشة بكل صور السيطرة التي تمارس من طرف أشخاص على أشخاص آخرين أو مؤسسة على مؤسسة أخرى أو حتى دولة على دولة أخرى باستعمال القوة والنفوذ والسلطة التي تجعلهم يدخلون ضمن حيز ومفهوم التابع.

وأشار الباحث في حديثه عن النقد النسوي على أنه "منشغل بقضايا المرأة، من خلال التركيز على الطابع الأنثوي في سعيه للتغيير"[2]، وهذه هي الوظيفة الحقيقية التي

---

[1]– آثر جورج، **النقد الثقافي**، ص109.

[2]– **الجمالية والعلائق**، ص309.

جاء بها النقد النسوي، بحيث كان همه المرأة التي سيطر عليها الرجل بالمعنى الذكوري، فضيّق حريتها وأساليب تعبيرها وجعلها خاضعا له في كل المجالات وليس في مجال الكتابة النسوية فقط، فالنقد النسوي يسعى إلى تصحيح الصورة الغير متوازنة التي سادت حقبة من الزمن جعلت مفهوم السلطة الذكورية تطغى ليشغل حيزا هاما، خاصة في عمق الفكر التحرري المهيمن، وهذا ما جعل الباحث يبرز الدور الأساسي للنقد النسوي من خلال قوله "قد يكون مهام النقد النسوي كشف الفكر الذكوري في عمق الكتابة الأنثوية"[1].

لهذا قد شرع النقد النسوي كما ذكرنا سابقا "في إعادة قراءة الأدب بصفة عامة متبعا ما فيه من صور لكل من الرجل والمرأة بغية الكشف عن ما فيه من انسجام بين الإيديولوجية الأبوية أو اختلاف"[2]، لأن قراءة المرأة للأدب من زاويتها الخاصة تختلف اختلافا كليا عن قراءة الرجل فقراءة المرأة للأدب تجعلها تعبر عن صفات وموضوعاتها خاصة بها تكتنزها لنفسها، يمكنها أن تترجم كل العواطف والأحاسيس الداخلية التي غيبت من طرف المجتمع ككل خاصة الذكر، الذي لم يعطي لها فرصة للتعبير وإثبات ذاتها برؤية مختلفة عنه، لهذا نجد أن "روش لاتوف" "لخصت الخطاب النسوي في صفات ثلاث وهي الضعف والتردد والتركيز على المبتذل والتافه"[3]،

---

[1]– **المرجع نفسه**، ص309.

[2]– إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث**، ص133.

[3]– ابراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث**، ص133.

فهمشت بذلك ووضعت على جانب وأصبح صوتها غير مسموع وليس له صدى، لتختفي بذلك الجمالية النسوية التي تكلم عليها الباحث في كتابه ورآها بأنها "آلية لتطوير فهم جديد للكتابة الاجتماعية تكون أكثر فاعلية حين يركز على دور الفن في التحرر والتعبير"[1].

لعلنا عندما نتكلم عن دور المرأة عامة في بناء المجتمع فإننا نبرز بذلك أهميتها في وضع اللبنة الأساسية للأمة فهي شريكة الرجل في حياته اليومية، لما لها من دور هام في صناعة التاريخ وأمجاده، ولا يصبح دورها مرتبط فقط بالنظرة الذكورية التي حصرته في الاستغلال الجنسي للجسد من خلال كتابات النصوص الدرامية، وبذلك تختفي الجمالية النسوية.

إن "أصحاب النقد النسوي أبرزوا دور المرأة في الأنواع الأدبية من خلال:

- دور المرأة الذي تلعبه في النصوص وتوسع دورها في الحياة اليومية
- استغلال المرأة بوصفها موضوعا حسيا
- سيطرة الرجل في أماكن العمل والعلاقات الجنسية، وحالات أخرى"[2].

من خلال قراءتنا لكتاب الجمالية والعلائق، تأكدنا بأن الباحث اعترف صراحة أن الكتابات السابقة في كل الأعمال الفنية قهرت المرأة وجعلتها خارج دائرة الاهتمام وأعلنت عن سلطة الرجل وجعلت منه مركزا، والمرأة هامش وهذا ما يرفضه

[1]- **الجمالية والعلائق**، ص 305.

[2]- آرثر جورج، **النقد الثقافي**، ص66.

التفكيكيون الذين يعتبرون دعامة أساسية للنقد النسوي "فالتفكيك هو غياب المركز الثابت للنص، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها، لتقديم تفسير معتمد، أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، بل ما هو مركزي أو جوهري في قراءة قد تصبح هامشا في قراءة أخرى"[1].

إن القراءة النسوية أو الكتابة النسوية تمنح للمرأة شعور بتحقيق الذات من خلال التعبير عن ما يجول في خاطرها بكل حرية، فهي بذلك ترغم الرجل الإعتراف بها ككيان قائم بذاته يحمل مجموعة من الأحاسيس والعواطف الراكدة تنتظر بركانا لكي يتفجر في وجه كل من يقف في طريقها، ولعل الباحث أبرز لنا "الوظيفة الحقيقية التي جاء بها النقد النسوي في قلب موازين القوى اتجاه من يسند كل القراءات التاريخية إلى المقاومة النسوية"[2].

هذه المقاومة التي ظهرت جليا في النضال والتمرد من أصحاب النظرية النسوية، سعوا من خلالها إلى القضاء عن منطق القوة الذكوري، وبسط جناح النقد النسوي في كل الكتابات والنصوص الأدبية، من خلال فعل الكتابة عند المرأة، لنقول للرجل بأنها موجودة وأعبر بطريقتي الخاصة وليس ما يمليه علي طرف آخر، لتجعل من الأدب رسالة إنسانية تحقق وجود الإنسان، وإثبات قيمتها ككينونة أنثوية ذات

[1]– عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص48.

[2]– الحقيقة والمنهج، ص303.

عواطف وأحاسيس تترجم من خلال الكتابة، فتصبح بذلك "إدانة غير مباشرة لتحيزات الرجل للنصوص الأدبية"[1].

ويمكننا في ختام الحديث عن النقد النسوي إلى أن نشير إلى أهم الصفات والميزات التي تميزه:

1. يميل هذا النقد إلى التركيز على عالم المرأة الداخلي، بما في ذلك الأمور الشخصية والعاطفية، وتجلية هذا الجانب من خلال القراءة النقدية لأعمال المرأة في الرواية والقصة القصيرة.

2. الاهتمام باكتشاف التاريخ الأدبي الموروث للمرأة وهو التاريخ الذي همشته الأعمال السابقة، بفضل الهيمنة المزعومة للأدباء والمؤرخين من الذكور على هذا المجال من البحث.

3. السعي المستمر لتحديد سمات خاصة بلغة المرأة والأسلوب الأنثوي وما فيه من صور موازية وخيالية، وذلك كله خلال التأمل الموصول في الأعمال التي تبدعها المرأة.

المبحث الثالث: الجمالية: رؤية بلا حدود وتجلي بلا سقف:

الجمالية:" عرف هذا اللفظ نجاح منقطع النظير في عقود قليلة من عام 1750م موعد ظهور كتاب بومغارتين (Baumgarten) الجماليةesthétique، لم يتردد معاصروا

[1]– الجمالية والعلائق، ص310.

"شليغل" عن استعمال هذا اللفظ بدورهم كما استعمله "كانط" في عنوان فرعي لتميز الباب الأول من كتاب نقد ملكة الحكم"[1].

" ووضع "جان بول فريدريك ريختر" الدرس التحضيري للجمالية عام 1804م، بينما كان "هيجل" يستعد لإلقاء محاضرات على طلابه تحت درس في الجمالية Le cour d esthétique"[2]

هذا ما تكلم عنه "كانط" في نقده ملكة الحكم الجمالية، حيث أكد على تفوق العفوية على الجمال، إن ما فعله التشريح ذلك كان الكلية الذاتية للذوق الجمالي التي لم يعد فيها أي معرفة للموضوع"[3].

يمكن القول إن كتاب نقد ملكة الحكم الجمالي "لأمانويل كانط" كان دعامة قوية في بناء علم الجمال، "بحيث أن الجمال يدرك الطبيعة كما يدرك في الفن ولكن إدراك الجمال الطبيعي لا يقتضي من الإنسان تدريبا معينا فهو إدراك مباشر مثل الإدراك العادي للأشياء والموجودات، ولكن حقيقة الأشياء والموجودات تظهر بوضوح في علم الطبيعة أو الفيزياء".

---

[1]– مارك جيمينز، **ما الجمالية**، تر: شربل داغر، المنطقة العربية للترجمة، بيت النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص29.

[2]– **المرجع نفسه**، ص29.

[3]– هانز جورج غادمير، **الحقيقة والمنهج**، ت، حسن ناظم، على حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ط1، 2007، ص97.

إن علم الجمال الذي ظهر منذ الفلسفة اليونانية القديمة عند "أفلاطون" الذي اعتبر أن الفن سحر، بحيث يحرر هذا السحر من كل آخر، هذين الموقفين المتعارضين الذي توقف عندهم أفلاطون جعلنا ننتقل إلى عالم آخر وهو ميدان المرئيات" وهو المثل الأعلى الذي ينبغي على الفن أن يقترب منه، ومن هنا جاءت فكرة المحاكاة".

نجد أن "شليغل" تطرق وعالج موضوعات علم الجمال في كتابه: "مذهب المثالية المتعالية"، بحيث يقول في ذلك "إن كل إنتاج جمالي يبدأ من الفصل اللامتناهي جوهريا بين نشاطين هما: النشاط الداعي للحق والنشاط اللاواعي للطبيعة، وهذا التمييز مأخوذ من معالجة كانط في علاقته بالطبيعة"[1]، "كانط" الذي ميز بين الجمال الطبيعي الحر والجمال الفني أو ما يسمى بمذهب الجمال الحر والجمال التابع بحيث" يناقش الاختلاف بين حكم الذوق المحض والمعقلن الذي يشبه التضاد بين الجمال الحر والتابع هذا المذهب في فهم الفن مذهب خطر بصورة خاصة، مادام جمال الطبيعة الحر – في دنيا الفن– يظهران كجمال مناسب لحكم الذوق المحض"[2].

من هذا المنطق يبدو لنا أن" كانط" أراد إستقلالية حكم الذوق فنجده عالج خصوصية هذا الحكم في نقد ملكة الحكم بنقطتين أساسيتين عالجهما الواحد مقابل الآخر" تخص الأولى منهما طبيعة الحكم في صورة عامة... وتخص الثانية سؤال

[1]– **فلسفة الجمال والفن**، ص9.

[2]– **الحقيقة والمنهج**، ص81.

(لماذا؟) أي غاية الحكم، ونقد ملكة الحكم الجمالي موصول إذا بنقد ملكة الحكم الغائي"[1].

" الجمال قد يدرك في الطبيعة كما يدرك الفن، لكن إدراك الجمال الطبيعي يقتضي من الإنسان تدريبا معينا، فهو إدراك مباشر مثلا مثل الإدراك العادي للأشياء والموجودات، ولكن حقيقة هذه الأشياء والموجودات تظهر في علم الطبيعة أو الفيزياء، وكذلك يدرب إحساس الإنسان بالجمال بواسطة الفن، كما يدرب إدراكه للواقع بواسطة العلم"[2].

إن" كانط" ميز بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، لهذا نجده يذكر لنا بعض الأمثلة عن الجمال الحر بغض النظر عن الورود فيذكر مثلا: "إنسجام بتصاميم الزخرفة العربية والموسيقى من دون موضوعه أو حتى من دون نص، فإنه يدل على نحو غير مباشر على جميع الأشياء المنظمة بوصفها موضوعات تنطوي تحت تصور محدد"[3].

إذن الجمالية هي النظرية الجديدة التي أسست في مطلع القرن الثامن عشر، بحيث أطلق عليها عدة تسميات، أو مثلت بعدة أسماء كفلسفة علم الفن، كان لها تأثير قوي على تاريخ الفكر في الغرب، "إلا أن اختيار الجمالية النظرية والفلسفية والعلمية

---

[1]– **ما الجمالية**، ص140.

[2]– أميرة حلمي مطر، مقدمة **في علم الجمال وفلسفة الفن**، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1989، ص8.

[3]– **الحقيقة والمنهج**، ص102.

لمجالها يبقى غامضا على أية حال وتأسيس الجمال، مثل نهج دراسي مستقل عن الواقع تحول إلى غرض للتفكير، وبات للجمالية إذا حق الإقامة في الفلسفة الغربية، كما تم الإعتراف بالحدس والتخيل والحس التمتقي، بأنها مولدة معرفة ما"[1].

الجمالية التي سطع نورها إبتداء من عام 1750م، أعلنت عن نفسها كعلم مستقل أو فلسفة للفن زاحمت من خلال تأثيرها وعلاقتها بجميع العلوم، فأوجدت لنفسها حيزا ومكانا ضمن كل الأنشطة الروحية والثقافية والفلسفة الفنية، "لقد بلغت الجمالية استقلالها إلا في تطور بطيء ثقافي ومادي للمجتمع الغربي، كان هدفه تحرير الإنسان من الوصايات القديمة اللاهوتية والماورائية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية"[2].

من خلال قراءتنا لكتاب الجمالية والعلائق وجدنا الباحث قد عرف الجمالية "بأنها إحدى اهتمامات الفلسفة المعاصرة باعتبارها متلبسة بالفنون، ومجال تحليلي لخاصية إبداعية نابعة من الإستعداد الفطري للأشياء في حبه للجمال والإنفعال به"[3]، هذا التعريف يجسد فكرة أن الجمالية يمكن لها الظهور من خلال الإحساس والذوق والقيم التي يتمتع بهم الانسان قد تصبح موضوعا له قيمة جمالية إن أحسن الإنسان التعبير عن أي سواء كان طبيعيا أو صناعيا أو أي موضوع له علاقة بواقع الحياة، لهذا يمكن تأكيد هذا المنطق من خلال ما رآه "إيمانويل كانط" حول علم الجمال حين

[1]- **ما الجمالية**، ص35.

[2]- **المرجع نفسه**، ص45.

[3]- **الجمالية والعلائق**، ص223.

أقر بأن "الحكم على الجمال هو حكم ذاتي يتغير من شخص إلى آخر، ولهذا فإنه يختلف على الحكم المنطقي القائم على التصورات العقلية، وهو ثابت لا يتغير، ومن هنا فإن الحكم المتعلق بالذوق لا يمكنه أن يدعي الموضوعية ولا الكلية"[1].

إننا نجد فلاسفة الأخلاق قد رأو" بأن الأحكام الأخلاقية والجمالية لا تخضع للعقل، بل إنها لها خاصية عاطفية أو ذوقية"[2]، "وطبقا "لكانط" فإن ما يتبقى هو حكم التذوق الجمالي من كل تلك المجموعة التي يمكن تسميتها ملكة الحس للحكم ورغم الإلتباس فيما إذا كان المرء قد يتحدث عن المعرفة عندما يتناول التذوق الجمالي، ورغم اليقين من أن تلك الأحكام الجمالية لم تشكل طبقا لمفاهيم، فمازال التذوق الجمالي يدل ضمنيا ضرورة على اتفاق شامل، حتى لو كان هذا الاتفاق حسيا وليس تصوريا وهذا يكون الحس السليم بالجماعة"[3].

انطلاقا من هذا القول وجب علينا القول أن الأذواق تختلف من شخص إلى آخر، ولا يمكن لنا أن نجزم بأن هناك إتفاق في الأذواق والحكم على جمالية الأشياء تختلف من فرد إلى آخر، لكل فرد أسلوبه الخاص به، فعندما يشتري مثلا أحد منا لباس خاص به فكل شخص يصوغ الذوق الخاص به، سواء تعلق الأمر باللون أو النوعية، وهذا ينطبق أيضا في حكمنا على الأعمال الفنية والنصوص الأدبية وغيرها،"

[1]- **مقدمة في علم الجمال**، ص11.

[2]- **فلسفة الجمال**، ص1.

[3]- **الحقيقة والمنهج**، ص84.

لأن الذوق ليس حسا اجتماعيا، بمعنى أنه يعتمد على كلية فهو لا يرغم أن كل فرد سيتفق مع حكمنا، بل على كل فرد أن يتفق معه"[1].

وانسجاما مع هذا نجد الباحث في كتابه الجمالية والعلائق يقول "بأن الذوق إحساس غامض بحصول المتعة الفنية، وأن الإهتمام بالجمالية له صفة فكرية في المقام الأول من حيث هي أداة حفر في معرفة الماهية"[2]، ولعلنا لمناقشته الرأي الذي أطلقه الباحث وجب علينا المرور بما رآه "كانط" الذي حدد للجمال ميدانه الخاص به المستقل عن مجال المعرفة النظرية من جهة، ومجال السلوك الأخلاقي من جهة أخرى"[3].

" إن" كانط" يعترف في فلسفته أن الجمال أصبح محدودا عنده شروط قبلية سابقة على الخبرة ومرجعها للذات"[4]، وهذا ما أكده "سانتيانا" حينما قال:" أن الجمال لا يوجد مستقل عن إحساس الإنسان وقولنا أن هناك جمالا لا ندركه يساوي قولنا أن هناك إحساس لا نشعر به، والإحساس بالجمال يختلف عن الإحساسات الأخرى"[5].

وعلى ضوء ما جاء سابقا وفي ظل هذا التحول الذي كان في مرحلة ما بعد الحداثة يمكن أن نستخلص "بأن مشروعية حكم جمالي لا يمكن أن يستمد من مبدأ كلي ولا تثبت من خلاله، ولا أحد يفترض أن قضايا الذوق يمكن أن يقررها الحكم

---

[1]- **الحقيقة والمنهج**، ص92.

[2]- **الجمالية والعلائق**، ص223، ص227.

[3]- **مقدمة في علم الجمال**، ص11.

[4]- **المرجع نفسه**، ص13.

[5]- **الحقيقة والمنهج**، ص99.

والبرهان... ولذا فإن الإحتكام إلى الذوق السائد يفتقر إلى الطبيعة الحقيقية للذوق، والأصل في مفهوم الذوق هو أنه لا يخضع خضوعا أعمى إلى القيم العامة والنماذج المفضلة، ومن المؤكد أن للنماذج في عالم الجمالي وظيفة أساسية، ولكنها كما قال "كانط" بحق ليست للمحاكاة بل للإتباع، فالنموذج والمثال يشجعان الذوق على أن يتخذ طريقه الخاص، ولكنهما لا يعملان عمل الذوق"[1]، لهذا يمكن التأكيد على أن الذوق وجب أن يكون ذوقا خاصا وليس له صفة الجماعية.

وقد تداول الباحث من خلال كلامه على تأسيس الفهم الجمالي على أن "الجمالية منجز مرتبط إرتباط عضوي بالإبتكارية"[2]، هذا يقودنا إلى الكلام عن العلاقة الموجودة بين الذوق والعبقرية ويجعلنا في تساؤل دائم وفي حيرة من أمرنا نريد إجابة حقيقية على هذا السؤال التالي: هل يمكن للعبقرية أن تأثر على الذوق؟ وهل يمكن القول أن الذوق المتميز يعد من ابتكارات العبقرية؟

"كانط" الذي تكلم على الذوق أكد على أنه فرع دراسي ضروري للعبقرية، لأن في رأيه أن الذوق والعبقرية يتقاسمان أرضية مشتركة"[3].

" إذ يقوم فن العبقرية بجعل اللعب الحر للملكات العقلية حدثا ساريا وهذا ما تحققه الأفكار الجمالية التي يبتكرها هذا الفن، لكن اللذة الجمالية للذوق كانت أيضا

---

[1]– **الجمالية والعلائق**، ص126.

[2]– **الحقيقة والمنهج**، ص112.

[3]– **مقدمة في علم الجمال**، ص08.

مميزة..."[1]، وتأسيس على هذا التوجه" أخرج علم الجمال المعاصر الموضوع الطبيعي من مجال النقد الفني لأنه ليس ثمرة الإبتكار أو الإبداع الفني فموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار والطيور، وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه إلا أنها تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال الذوق الفني والرؤية المدرية التي تستخدمها مادة التعبير الجميل"[2].

إننا نجد فيما تناوله الباحث في كتابه رؤية مهمة جدا وهي" حركية أفقية الجمالية نحو الإبداع"[3]، هاته الحركية التي لا تعرف الخمول والسكون الفني، مما يجعل المجال يفتح لكل مبدع أن يطور من عمله الفني من خلال تقديم كل ما هو جديد، وهذا ما يعرف بالإبداع الفني، والابتعاد عن التقيد بالقواعد والقوانين التي ألجمت الفن وأسكتت روح التميز لدى كل مبدع، "بدليل أن منظري الفن يمتنعون عن إعادة النظر في الفن،... لهذا بقيت الجمالية في الغالب متكتمة حيال الفن الذي هو في طور الشكل، ومتحفظة أمام الأعمال الجديدة، ميالة في الغالب إلى الإهتمام بأعمال الإبداع الفني المعترف به، المقر بوصفها من الأعمال الخالدة"[4].

إن الجمالية التي لم يُعترف بها في بداية الأمر كخطاب مجدد للفنون إختلفت وظائفها وتعددت غاياتها، فالباحث حينما تكلم عن وظيفة الجمالية، "فيقول عنها أنها في

---

[1]- **المرجع نفسه**، ص08.

[2]- **مقدمة في علم الجمال**، ص09.

[3]- **الجمالية والعلائق**، ص226.

[4]- **ما الجمالية، ص21، 22.**

حالة تلبس الفعل الفني، بهذا هو حصر الوظيفة الجمالية في المتعة الجمالية، التي تفتح التفاعل التواصلي من حيث تلذذ بالذات ضمن لذة الآخر"[1].

لهذا نجد" كانط" يثير مسألة المتعة التي نجدها في الجميل على نحو قبلي تجريبي... كمقابل لما يراه بصدد اللاّغرضية في اللذة الجمالية، هذه المشكلة التي تكمل الانتقال من وجهة النظر حول الذوق إلى وجهة النظر حول العبقرية"[2].

انطلاقا من هذا، وحرصا منا الإجابة على السؤال الذي طرحناه حول تأثير العبقرية في الذوق، "يمكننا لنا أن نقدم الكيفية التي يرى بها "كانط" العلاقة المتبادلة بين الذوق والعبقرية، فهو بذلك يبقي على الموقع المتميز للذوق بقدر ما يتوجب النظر إلى أعمال الفن من زاوية نظر الجمال"[3].

" إن الحكم على الجميل عند "كانط" يختلف عن الحكم على موضوعات العالم الخارجي لأنه حكم منعكس لا يقع على الأشياء الخارجية وإنما يقع على الذات نفسها، وما يجري بها إزاء الأشياء الخارجية ذلك لأن الجميل لا يندرج تحت تصور معين من تصورات الذهن لأنه ليس حكما منطقيا ناتجا عن تعميم ولكنه حكم خاص"[4].

لقد حدد "كانط" أربعة شروط للحكمة على الجميل، هاته الشروط المستمدة من قائمة المقولات المنطقية، وهي الكيف والكم والعلاقة والجهة، وهذا يجبرنا إلى الحديث

---

[1]- **الجمالية** والعلائق، ص234.

[2]- **الحقيقة والمنهج**، ص107.

[3]- **المرجع نفسه**، ص111، 112.

[4]- **مقدمة في علم الجمال**، ص11.

عن الوظيفة الحقيقية للجمالية، ويجعلنا نتساءل هل وظيفة الجمالية هي فعلا متجردة من المتعة الجمالية كما طرح الباحث؟، أم أن هناك وظائف أخرى للجمالية وجب علينا التعريف بها وتقديمها للقارئ؟

قبل كلامنا عن وظائف الجمالية، يجب أن نقف عند تأسيس النظرية الجمالية كمنهج مستقل بذاته قد شكل حدثا بارزا وسط العلوم النقدية الحديثة التي ما فتئت تبحث عن استقلال يخرجها من عبودية القواعد والمعايير والمناهج، التي ألجمت حريتها وقيدتها، لهذا جاءت الجمالية لتبحث عن الإستقلال الذاتي وفق مجموعة من الوظائف.

إن الوظيفة الأساسية للجمال في نظرنا هي المتعة التي يتميز بها الجمال الطبيعي والجمال الفني، وهي متعلقة أساسا بالذوق الذي يختلف من شخص إلى آخر، فالحكم على الأشياء تختلف اختلافا كليا على ما هو موجود في الطبيعة من مناظر مختلفة، وبينما هو موجود في عالم الفن، هاته الإشكالية التي طرحها "كانط" من خلال المقارنة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني "حيث نجد مزية الجمال الطبيعي على الجمال الفني"[1]، إن الجمال الطبيعي هو انطلاق أحكام تلقائية بموجب الإنسانية فقط فعندما يتجه بصرك نحو منظر موجود في الطبيعة، فأنت تتوق لرؤية هذا الشيء، ليس لك علميا نظرة سابقة ولا أحكام ماضية، ربما أنك تتخيلها في اللاوعي لتترجم إلى حقيقة، ويراها "كانط" "أنها تدخل ضمن الحالات التي يكون فيها الذوق غامضا

[1] – **الحقيقة والمنهج**، ص102.

ومحدود"[1]، فتصبح ضمن رؤية الجمال الحر من خلال حكم الشخص طبعا لم تبديه حواسه وليس لما تمليه عليه أفكاره وعبقريته.

لكن حسب "كانط" "فإن المتعة الجمالية المتجدرة من الطبيعة تبقى آنية لمعنى متعة أخلاقية"[2]، وإن المتعة الجمالية هي مماثلة وموازية لمتعة الخير والأخلاق، نفهم من ذلك بأننا عندما نفعل فعل أخلاقي أكيد بأننا نحس بتلك السعادة الداخلية التي تنعكس على ذواتنا، فيتحقق بذلك وجودنا، والنفس دائما تتوق لفعل الخير، كما أنها تريد دائما رؤية الجمال.وبما أن الجمال يتولد من العقل والجمال لا يتقيد بالقواعد العقلانية، بل بعبقرية الفنان والمبدع وحدها، فإننا نرى من هذا الباب أن وظائف الجمالية تختلف باختلاف رؤية وإدراك الأشخاص، مع توافق الأحاسيس والمشاعر الموجودة في الذات، فإنك حين ترى شخصا لأول مرة فربما هناك من يحكم على منظره المؤثر وهناك آخرين قد ينظرون إلى روحه وأخلاقه الطيبة ليحكموا على جماله، إننا نتفق مع "كانط" الذي يعتبر الحكم الأبرز للنسبية للجمالية، حينما يتحدث عن كمال الذوق ضمن إمكانية أن يكون كاملا، وطبقا "لكانط" "يفترض الذوق الكامل الذي يعد تحقيقه مهما، شكلا ثابتا ونهائيا رغم أنه منافي للعقل، لأنه كان للذوق أن يكون جميلا، فإن يضع نهاية نسبية للأذواق كلها التي تفترضها النزعة الشكلية الجمالية"[3]، لكننا نختلف معه في تعميم

[1]– **الحقيقة والمنهج**، ص102.

[2]– **الجمالية والعلائق**، ص365.

[3]– **ما الجمالية**، ص126.

الذوق الكامل على الجمال بصفة عامة، لأن الذوق يبقى خاص بكل شخص، وكما قلنا سابقا فرؤية الطبيعة والآمال الفنية تختلف باختلاف الناظر.

إننا حينما نتكلم عن الوعي الجمالي، الذي له سمة التزامن نستشف بأن الجمالية تبقى نسبية ولا يمكنها أن تكون مطلقة، والوعي الجمالي قد يجعل الشيء الحاضر جميلا اليوم، ويغير نظرته إلى الشيء نفسه غدا، فالنص الأدبي مثلا قد يكون له صدى وجمال في رأي الفنان والناقد التي تنغمس بأسلوب متواصل عبر التاريخ ليرافق الجمالي من خلال وعي المثقف، لكنها من جانب آخر لا يعد هذا النص أو الرواية في نظر شخص آخر سوى مخطوطات وأوراق أكل عليها الدهر وشرب.

يبقى الجمال نسبي وليس مطلق، بحيث أنه يعتمد على الرؤى الفلسفية لكل شخص، بل إن معايير الجمال تختلف من شخص إلى آخر، فما يراه البعض جميلا، قد يراه آخرين غير ذلك، بمعنى أن الجمال لا يخضع لقواعد ومعايير وشروط خاصة محددة وثابتة إن وجدت إنما يعتمد على رؤية الإنسان ونظره إلى ذلك الأشياء الجميلة.

إذن يمكن القول أن الجمال يبقى نسبيا ولا يمكن أن يكون مطلقا، لأن نسبة التفاوت بين الأشخاص واضحة ومتفرقة من شخص إلى آخر، فالباحث في كتاب الجمالية والعلائق" ذكر بأن بروز الوعي للفرد سلطة، وبأن له قدرة على التحرر من تصورات القرون الوسطى"[1]، إننا نؤيد الباحث في قوله "أن من أهم خصائص اليقين هو

[1] – **ما الجمالية**، ص37.

ذلك الجبروت والتحيز"[1]، لأن المطلق يجعلنا متحيزين لمنهج ما، متبعين لعقيدة راسخة من وقت مضى، تجعل الجمالية في نفق مظلم لا يمكن الخروج منه إلا إذا تخلينا عن هذه الأفكار البالية المسيطرة على ذواتنا، الملجمة لكل إبداع وإحساس وذوق وهذا يعود إلى بصيرة وعبقرية الأشخاص الذين يحكمون على الأشياء من خلال الممارسة الفنية الممزوجة طبعا بالأحاسيس والمشاعر والمتعة التي تحقق اللذة الجمالية لهذا نؤيد هذا الطرح ولسنا مع "كانط" حينما "يؤكد على المتعة على التفكير، وينكر وجود العقل الجمالي"[2]، وهذا ما يجعلنا نتساءل على غرض الجمالية نفسه، وهل يمكن لها أن تتطور أم أنها ثابتة غير قابلة للتطور، لندخل بذلك في دوامة النسبية الجمالية.

إن الباحث في كتاب الجمالية والعلائق "تكلم عن وجوب توجه النقد نحو الجمالية لتتحول إلى فنية"[3]، لهذا يدعو إلى فكرة التطور الجمالي، والتخلي عن مثال الجمال المثالي الذي تصوره أفلاطون، فيصبح بذلك الجمال متعلق بتعدد واختلاف الثقافات والتقاليد التي تنتمي إلى المجتمعات وتاريخها "إن النسبية في مجال المقولات الجمالية حلت منذ وقت طويل محل المثالية"، ومع ذلك لا يمكننا الحديث عن معطيات ثابتة خارج التاريخ، بل إن الجمالية كمنهج مستقل يجب أن تكون ذات حركية وديناميةمن خلال المعطى الفني نفسه الذي يختلف باختلاف العصور والتاريخ، واختلاف الأذواق

[1]– عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص360.

[2]– **الجمالية والعلائق**، ص364.

[3]– **ما الجمالية**، ص37.

وأحكامها واختلاف الثقافات وتقاليدها، فليس هناك شمولية ولا كلية في الأحكام الجمالية، ويجب التخلي عن النظريات والمعتقدات السابقة التي سادت في وقت مضى مرحلة من مراحل تطور الفن، جعلته في حكم الثابت والمطلق.

"إن الباحث يرى أن النظرية الكلية الشاملة أفقدت التوازن بين ما هو معرفي وما هو وهمي"[1]، لهذا وجب علينا التخلي على عرض النظريات وكل العقائد الجمالية والتأسيس لنهج دراسي جمالي جديد، مبني على الحرية في إطلاق الأحكام، وفتح المجال لكل المبدعين وأصحاب الفن للتعبير عما يدور في خاطرهم بكل ذاتية واستقلالية، والابتعاد على النظرية الكلية التي ترى "أن العبارات لا تكون لها معنى، وأن المعتقدات لا يكون لها مضمون مع الآني والمؤقت"[2].

إن الإستقلالية النسبية التي حصلتها الجمالية أدت إلى ظهور تحرير الطريق التي يسلكها العقل تحت جناح التطور العلمي والتكنولوجي"[3].

" إن تجريد الجمالي على نحو خالص يعني بوضوح إضاعة هذا الجمالي"[4]، لهذا نقول أن الحكم الجمالي متغير وغير ثابت يختلف باختلاف الرؤى الفلسفية وأذواق الأفراد حسب قصد كل واحد منهم وغرضه ووعيه الثقافي والفكري المختلف، سواء كان هذا جمال طبيعي أو جمال فني، مما يشكل علاقات متشابكة فيما بينها تنتج في

---

[1]- عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، ص361.

[2]- **المرجع نفسه، ص362.**

[3]- **ما الجمالية، ص36.**

[4]- **ما الجمالية، ص155.**

النهاية صورة جمالية لائقة، مما يجرنا إلى الحديث عن الفكر المركب الذي دعى إليه الباحث من خلال قوله:" ويبقى عالم الجمال ارتداد وصفي لا يحيط به إلا فكر معرفي مركب"[1].

[1]- الجمالية والعلائق، ص365.

الفصل الرابع:
الفكر المركب وأزمة المقاربات

المبحث الأول: مفهوم الفكر المركب LA pensée complexe

في هذا المبحث سنتحدث عن احدى الشروحات الهامة التي أدرجها كتاب " الجمالية والعلائق" ورأها بمثابة فتح مبين للأزمة المنهجية النقدية التي وصل اليها مشرط النقد، وقبل كل شيء نرى أن هذا النتوء المنهجي هو مرتبط بالفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي " ادغار موران EDGAR MORIN" الذي نادى ببوتقة تجتمع فيها كل المعارف والعلوم والتخصصات في اطار ما يسمى بالحوارية الابستيمولوجية، ورأى بأن انشطارات المعرفة هي مآل التبسيط هذا ما رأه " موران " في تعريفه لهذا التشابك والتقاطب المعرفي اذ " لن يكون الفكر المركب لا الفيزياء ولا البيولوجيا ولا الكيمياء ولا علم الاجتماع ولا الأداب إن الفكر المركب هو مجموع هذه العلوم والمباحث وقد توحدت في أفق ومشروع واحد هو أفق التعقيد"[1] فنفهم من هذا ان "ادغار موران" متعطش لمعرفة كلية يرجوها أن تكون صفة مائزة لكل باحث او ناقد أو قارئ وهلم جرا لأن النص أو الظاهرة حسب "موران " هو فضاء غير قابل للاختزال ولا للانتخاب كونه كالكون الذي لا نستطيع القبض والتحكم في أنظمته بجزء ابستيمولوجي قاصر في كل أحواله، لكن من حقنا ان نتساءل حول هذه الطروحات الادغارية هي: كيف يمكن لقدرة إنسانية نسبية وقاصرة ان تتلبس بكل موارد المعرفة؟، وبالتالي فالأمر صعب للغاية خاصة في نقطة التنسيق بين التخصصات وكيفية جعلها

[1] **ادغار موران، الفكر والمستقبل:** مدخل إلى الفكر المركب، تر: أحمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص7.

كحبل مفتول اذ " ولكن المشكل هنا هو كيف نوفق بين جميع التخصصات والمهام المطلوب منه القيام بها ويؤسس موقفا ذهنيا موحدا حول الانسان"[1] وبالتالي يجب على المحلل او الباحث أن يتمتع ولو بقليل من الحصافة البحثية المتمثلة في كيفية قدرة الباحث في التعرف على المبدأ او الخيط النياط الذي يجمع بين التخصصات التي تشرّبها ناهيك عن إعطاء كل ذي تخصص حقه وذلك وما يتلاءم مع طبائع الظاهرة ولذا يبقى هذا المولود الجديد الذي بشّر به "موران " هو الذي يخلص البحث العلمي من مطبّات الاختزال وشطحات الانتخاب والتبسيط حيث " المقاربة الأولية لما نبشر به ابستيمولوجية من حيث التأسيس الأولي للمعرفة حين يكون الحل في الابستيمولوجيا المركبة القادرة على تمثل الوجهة الجديدة للفهم والقراءة"[2] فالكتاب يذهب أيضا إلى نفس الطرح الادغاري والمتمثل في صرخته وثورته على الأفق القرائي الضيق الذي يحصر غياهب النص في توليفة منهجية ما فمثلا كالبنيوية التي اوعزت المعادلة على النسق النصي فقط متجاهلة المؤلف والقارئ والصروح التناصية والاجتماعية التي نبع منها ونفس الشيء مع نظريات القراءة والتفكيك، فالكتاب يريد أن يؤسس لرؤية نقدية مفادها ضرورة التمنهج والتشابك بين المقاربات والنظريات، ناهيك عن ضرورة الاطلاع والاستفادة من كل المباحث والمتون العلمية وذلك في اطار تحقيق مسار قرائي

---

[1] علي عبود المحمداوي وأخروهن، **الفلسفة الغربية المعاصرة:** صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2013، ص1406.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق التلقي التأويل التناص النقد الثقافي الفكر المركب:** تهافت المنهج ونسبية المقاربات، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2019، ص337.

يعبر عن روح العصر ومفتوح على مائزة العبر التخصصي INTERDISCIPLINAIRE لذا فالفكر المركب هو سمت بانورامي فسيفيسائي ممج وفاضح للهفوات المنهجية التي وقع فيها عصر التخصص وشرذماته التبسيطية العازلة لجزر التخصصات عن مائها المعرفي الشامل والحاصرة لفيوضات النص في زوايا نظر قارة ذات سمت اختزالي ممبسط الذي عرف بلغة "موران" بالعقل الأعمى L'INTELLIGENCE AVEUGLE.

وعليه نفهم أن الفكر المركب كان همه الأول الوصل بين النظريات وجمع الشمل بين العلوم الإنسانية والكونية قاطبة، ولكي نوضّح أكثر نرى أن هذا المسعى كان بمثابة ثورة كوبرنيكية على التشظي والانقسامات التي أصابت عقر العلوم في القرن الكلاسيكي وذلك منذ بداية القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر الذي لجأ مفكروه إلى مواجهة المسائل التعقيدية بشظايا اختزالية وُسمت في ذلك العصر بمتاهة التبسيط والاختزال لذا " وكان ينظر إلى أن تطور العلم لا يتحقق إلا بتحقيق قدر كبير من التبسيط والاختزال من خلال اختزال مفهوم إلى مفهوم أخر فاختزل الصوت إلى موجه هواء ...كذلك اختزل الضوء إلى الكهرباء والحرارة إلى جزئيات"[1]، أي ما أرادت المقولة توضيحه هو أن التحليل في الحقب الكلاسيكية كان لا يعطي نتائج جادة ولا كلية حول الدراسة التي تروم بموضوع ما، وهذا راجع إلى تلك النظرة الاختزالية

[1] داود خليفة، من منهج الاختزال إلى منهج التعقيد: الفكر المركب في مواجهة منظومة الاختزال، مجلة أفاق فكرية، 1\11\2020، كلية العلوم الإنسانية جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، ص19.

والإغداق في حصر زوايا النظر المعرفي في جوانب نظر قارة التي تغفل ما تغفل من الحيثيات الصغيرة للموضوع المتناول حيث نرى أن المطبّات البارزة في الفكر الغربي الكلاسيكي هو غروره المتمادي وزعمه بان الظاهرة تواجه بجزئية معرفية ما، هذا ما جعل "إدغار موران" يوصم ذلك الفكر بلقب "العقل الأعمى" وهو العقل المبتور والمحروم من كنوز المعرفة الكلية ؛ أي عقل لم يتجرّع من صندوق "باندورا" المعارف إلا أنفالاً قليلة كونه عقل مجّدَ الجزئيات وسفّه وهمّش الكليات حيث " هكذا نصل إلى العقل الأعمى الذي يدمر المجموعات والكليات ويعزل كل موضوعاتها عن بيئتها"[1] لكن من خلال المقولة نطرح تساؤلا طفيفا مفاده : هل مسعى موران هو قلب الموازين وذلك بإنصاف الكل على حساب الجزء أم هو شرخ توفيقي يهدف إلى إقامة تعايش منهجي بين كل الحيثيات الصغيرة والكبيرة للمعرفة؟ نستطيع أن نقدم إجابة لهذا التساؤل هو أن " موران" هدفه واضح المعالم، والمتمثل في جعل العلوم في مرتبة واحدة وذلك من خلال المبادئ التي تبناها في الكتاب المذكور التي من بينها مبدأ الحوارية DIALOGIQUE الذي ينص على تساوي الجزء مع الكل والتخصص مع العام، وهذا في إطار فلسفة ابستيمولوجية مركبة ومتعاضدة في ما بينها، كما نتلمح في كتاب " الجمالية والعلائق" ذلك التأثر الواضح بطروحات موران، اذ نرى الكتاب يشدد على ضرورة احداث انعطافة منهجية نقدية والمتمثلة في فتح الباب الموارب على

[1] إدغار موران، **الفكر والمستقبل: مدخل على الفكر المركب**، مرجع سابق، ص17.

مصرعيه امام تشابك النظريات وتقاطب المناهج لذا نرى " من الذي أقام الفارق بين المقروء والمشاهد مع أن كليهما ينطلقان من ذات الحيثيات الأداتية"[1] وهنا نستشف أن فهم أي ظاهرة كانت وابرزها الأدب لا يمكن شرحها برؤى منتخبة ELECTIF ومعزولة عن جيش خلاص المعرفة، كما نفهم أن الكتاب ممج لطروحات الحداثة كون هذه الأخيرة تنزّعت بنزعة الفصل، أما ما بعدياتها فمجدت الوصل والحوار واللقاح المنهجي والتقاطبي بين المعارف جمعاء حيث " تفيد بأن ما بعد الحداثة تشكك في ابستيمالولوجيا الحداثة –نظرية المعرفة للحداثة– القائمة على تمييز واضح بين الذات والموضوع"[2] لذا كان مسعى الفكر المركب "لموران" هو أن أي مقاربة أو ظاهرة يجب ان تفهم في معرفة كلية شاملة وهذا في إطار دعوته الصارخة بالانتقال بالدراسة من منهج التبسيط إلى منهج التعقيد المركب.

لذا نقر بأن المنهج أو الفكرة التي تشبّث بها "موران" تكمن في الربط الكامل والمتكامل لكل أنحاء المعرفة قاطبة، أي نرى من هذا أن المقاربة "الادغارية" هي محض أمشاج من معارف وتخصصات غير قابلة للتشتيت ولا التجزيئ هذا من جهة وكل مبحث منها في درجة استحقاق مقسطة غير قاسطة، كما نتلمس ذلك جليا في الجمالية والعلائق الذي يدعو بكل صراحة وصرامة إلى تبني المقاربة الادغارية

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص337.

[2] جون ليشته، **خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة**، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص463.

المتمثلة في الفكر المركب اذ " ولكي نستوعب المعرفة في شكلها الأجد علينا أن نطور أدواتنا ليس ببعد الاكتشاف بل ببعد توسعة القدرة الافهامية والخروج من ضيق الأفق القرائي إلى وسع الفكر المتفتح على الممكن الدلالي"[1] فرهان هذه المقولة يكمن في ضرورة توسيع المدونة المنهجية وشحذها وتغذيتها بكل قطب معرفي وارد، ناهيك عن إقامة سمت حواري بين هذه المدونة ومدونات معرفية أخرى في مسعى لتطوير وتكريس فكر جامع ومستقطب للتخصصات وذلك بغية ترصد ما يمكن ترصده من نتوءات دلالية وفيوضات تدليلية SIGNIFIANCE، كما نوضح أن الكتاب ومن خلال المقولة نراه قد بنى أفكاره على هدى طروحات "موران" ومنه نستشف أيضا أن "موران" من خلال فتحه المبين لأطروحة الفكر المركب انه يتوق إلى لملمة الشتات المعرفي والفكري الذي عُزل لسنين من الزمن في العصر الكلاسيكي الذي امتهن حرفة التبسيط وجنح عن فكرة التعقيد مما أدى "بموران" "وليوتار" بفضح هذه الشطحات الإجرائية والمطبّات المنهجية ذات السمت الاختزالي الجزئي الذي وصفه "موران" بالعقل الأعمى القاصر على تتبع نقير الظاهرة التي يدرسها لذا " يجب ربط المعارف وإصلاح الفكر والمعرفة لكن ذلك لا يمكن أن يحصل بمجرد التمني ووضع مختلف الاختصاصات الواحد بجانب الأخر على أمل أن تترابط مع بعضها البعض بشكل

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص337.

طبيعي"[1] هذه المقولة حملت حكمة مفادها واقوالي تصدقها الفعال أي ليس الأمر متعلق بلغو نظري فقط بل الأجد من ذلك ضرورة التطبيق الصارم والفوري لهذا التوليف النظري –انه يقصد على ضرورة إقامة ورشة نقدية بحس نقدي فعال وليس بتمنيات الحلم واليقظه– ومعنى هذا أن الحلم الذي يرنو اليه موران من خلال هذا هو وضع خيط نياط يجتمع فيه البسيط والمعقد والاختصاص والعام والذات والموضوع في بوتقة ابستيمولوجية ذات سمات عبر تخصصية ومنهجية Transdisciplinarité.

فلهذا فالفكر المركب هو خروج عن الراطانات الانشطارية للمعرفة التي بهرجت وعبثت وقطّعت أوصال وتواصل المعارف فيما بينهما ؛ أي أنه إزدراء من النظرة الاختزالية الحاصرة لأجزاء معرفية في عَلم "جبل" واحد، دون الأخذ بعين الاعتبار شهقة وقمم المعارف الأخرى التي بواسطتها نستطيع القبض على غياهب وجواهر الظواهر المراد دراستها ومعالجتها، على سبيل المثال نرى حياة الانسان هي دليل قاطع وبرهان ساطع على عنفوان كلي معقد للظاهرة أمام قراءات مختزلة وتحاليل منتخبة للمقاربات الجزئية ذات السمت الفاصل بين المعرفة ومكنوناتها، لأن حياة الانسان كما يؤكد "ديدرو" لاهي تراجيدية ولا كوميدية هذا من جهة ومن جهة أخرى أذا أردنا ان ندرس الجانب البيولوجي لهذا الأخير : هل نغض الطرف على الجانب الاجتماعي والنفسي والطبيعي والثقافي؟ لذا نفهم بأن "موران" يدعو إلى شرنقة منهجية

[1] إدغار موران، **عندما يفتقر الغرب إلى فن العيش**، مجلة استغراب، العدد الأول، خريف2015، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، لبنان، ص17.

صانعها الوحيد تعاضد المعارف وتوحد الرؤى بحكمة مفادها أن العود محمي بحزمته ضعيف حين ينفرد هذا ما أكده " ينبغي استبدال منظومة الفصل \الاختزال\ إضفاء البعد الأحادي بمنظومة التمييز\الوصل التي تسمح بالتمييز من دون الفصل وبالتجميع من دون المطابقة أو الاختزال"[1]، وهنا نلحظ من خلال هذه المقولة تلك النظرة الابستيمولوجية المازجة بين المعقد والبسيط وبين الجزء والكل، وهذا بغية تحقيق سمة حوارية تكون علامة مائزة للمقاربات وتعبير صادق على تداعيات وروح العصر، فالفكر المركب يريد الخروج من سماجة وقصور المقاربات الكلاسيكية وشطحاتها الإجرائية إلى صلابة وجدية المقاربات الكلية العبر التخصصية interdisciplinaire، وهذا إلماماً وحرصاً منه بشفط كل صغيرة وكبيرة عن المواضيع والظواهر المزمع دراستها حيث " اكتشاف ان للرياضيات اقتصاد لا يقوم في العلاقات ما بين الأرقام ولكن بين كثرة الأجسام والأشياء والأشجار والحيوانات"[2] لذا فإن مطامع "موران" هي إقامة سِلم وتعايش فكري بين أرجاء المعرفة الإنسانية قاطبة، والنزوح عن الفكر المجزأ المختزل والحاصر لافاق الفهم في سقف من سقوف الظاهرة، وهذا دليل أن الظاهرة وعلى رأسها النص الأدبي هو عالم بلاحدود ولا تخوم معقد متشابك ومتداخل ذو تلون حربائي مما يجبر الدارسين على الترصع بوشاح منهجي يغرف ويمتح من كل

[1] إدغار موران، **الفكر والمستقبل: مدخل إلى الفكر المركب**، مرجع سابق، ص19.

[2] مطاع صفدي، **نقد العقل الغربي: الحداثة وما بعد الحداثة**، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، 1990، ص222.

تواليف المعرفة المختلفة والمتشابكة، وهذا ما نلمحه في التأثر الواضح لكتاب الجمالية والعلائق بشرنقة الفكر المركب الادغاري إذ " المقاربة اولاً خروج من ضيق العبارة الواصفة ثانيا إعادة النظر في احتكارية المنهج وديكتاتوريته من حيث هو إخلال بالطابع الكلي للمعرفة لذلك يجب نقد المنظومة المنهجية باعتبارها منظومة تبسيطية في إنتاجه للتجزيء"[1]، لكن إذا أردنا من خلال هذا ومقولة الفكر المركب الادغاري أن نتساءل حول: هل ملامح ابستيمولوجيا التعقيد للفكر المركب تجسدت على أرض الواقع المنهجي أم هي مجرد فرضية نتمطّقها ونتطلع بها في الأفق القادم؟ والدليل الميداني على ذلك هي ما يتخبط فيه البحث الأكاديمي من جامعات ومراكز تابعة من محنة التخصصات وتوجهات أو لنقل تخصص التخصصات التي طالت حتى الشعبة الواحدة إذ كيف السبيل وأين المقدرة من هذه المطبات التي لا تنتج سوى عقل مبتور العلاقات مع عقول معرفية أخرى، فالرهان واليات التكفل تكمن في كيف نصلّح ونغتفر لهذه المطبّات في المنظومة المعرفية التي أصبحت تعيش متاهات التشظي والتنافر بين مفاهيمها ومناهجها ومبادئها وهلم جرّا حيث " ما يلزم هو فكر قادرٌ على خلق أدوات جامعة للاختصاصات تمكن من ربط المعارف الناشئة عن الاختصاصات المختلفة"[2] وبالتالي فالأمر متعلق بوضع استراتيجية منهجية محكمة تحترف مهنة المتح والأخذ والأغتراف من كل غدير معرفي، إنها ذو نظرة بانورامية فاحصة تمج كل تمنهج ذو

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص337.

[2] إدغار موران، **أزمة المعرفة: عندما يفتقر الغرب إلى فن العيش**، مقال سابق، ص58.

صدر ضيق ومختزل وحاصر للمبادأة النقدية في ركن جاف، وبالتالي فإن الفكر المركب الأدغاري هو كزرقاء اليمامة يترصد البعيد ويحذر القريب.

ومنه أبانت النظرة "الادغارية " المركبة عن رؤية واضحة وجلية تتمثل خلاصتها بضرورة التثاقف والتحاور بين أصناف العلوم جفلى دون تحيز، فمثلا ناقد الأدب لا تكفيه اطلاعاته حول نصوص الأدب فقط بل عليه أن يتشرّب ولو نزر قليلا من المعارف وشتى الاختصاصات، لأن الرؤية أو المعرفة المجزأة أبانت وأفصحت عن نقائص وتقصيرات منهجية لم تستطع الالمام والاحاطة بكل مستويات الموضوع، فمن كان ذو فكر ملفق وثقافة واعدة يستطيع معالجة أي ظاهرة تطرح أمامه لذا "فموران" يطلب من المحلل أو الدارس أن يستسيغ ثقافة وحذاقة قوية الروابط والأوصال مع حوارات العلوم والمعارف فمثلا إذا أردنا أن نشير إلى هذا الشرخ المنهجي في وطننا العربي نجد ما يسترعي انتباهنا ككتاب ثقافة الناقد الأدبي للناقد محمد النويهي، الذي بيّن فيه للناقد أن الثقافة الأدبية والفنية لا تكفي وحدها بل رأى بضرورة استحضار الزاد أو الحصافة العلمية والثقافية لهذا الناقد الأريب حتى يستطيع القبض على حصص وافرة من المعاني أو الدلالات إذ " الطريقة الواحدة لهذا التمرين هي أن تحيط بخلاصة الحقائق العلمية التي انتهى إليها الباحثون في فروع العلم المختلفة وان تجيد تمثلها ثم أن تدرس على ضوئها أي موضوع تريد دراسته"[1] وعليه

[1] محمد النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1949، ص67.

فالمسألة واضحة كل الوضوح والمتمثلة في رفع القداسة عن أي مقاربة أو نظرية تدعي فلسفة التجزيئي والانتخاب التي لا تعطي لك في النهاية حلا، كما لا تفرق بين النتيجة والسبب حيث " كما تتوضح لنا من خلال فكرنا المقسم باعتباطية كبيرة تمنعه أن يرى الكون المحيط في تكامله وتداخله وتماهيه فتضحى الجزئية لا تنفصل عن كلية صيرورتها في ذهن متأملها"[1]، فالدارس يفهم من خلال هذه المقولة ذلك الرفض البتك لمحنة التخصص والتبسيط التي ترغم المؤول إلى التركيز على الجانب المشرق للموضوع، ناهيك عن محاولتها حجب كم هائل لشذرات عديدة تبدو للمؤول انها جزءٌ لا يتجزأ من تلك الفسحة المشرقة، وبالتالي فما هو واقع التشخيص وماهي أليات التكفل؟ فالمسألة تحتاج إلى إقامة غليان منهجي تجاه هذه المطبّات لاسيما مقاومة براديغمات التأطير والمنهجة والتحديد والفصل بين تخصصات المعرفة، بالإضافة إلى ضرورة تشييد تقاطب معرفي يعمل فيه كل تخصص على سد الثغرات والنقائص التي خلفها التخصص الأول أي لانترك مجالا ألا وغربلناه وفحصناه وقومناه وفككنا الغازه وطلامسه، وذلك في إطار الثقافة العلمية المركبة والمعقدة التي تمتح من أصالة الطرح المعرفي الكلي وعليه " اقتربت الثقافة من أن تصبح هي علم المستقبل الشامل الذي يطوي في عباءته فروعا معرفية متعددة ومتباينة"[2]

---

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص338.

[2] نبيل علي، **الثقافة العربية وعصر المعلومات: رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1978، ص9.

إذن فالمنهج التعقيدي الذي بشّر به "موران" هو منهج مستقطب لا إقصائي لكل شذرات وأنواع المعرفة، أي الأمر شبيه لأنظمة الكون الدقيقة، حيث إذا وُجد هناك مشكل في الجزء وقع هناك خلل في الكل وعليه نرى أن المسألة في هذا المنهج تكمن في رغبته الشديدة في التوصل إلى الحدود البعيدة للموضوع ناهيك عن البحث عن كيفيات تشكلاتها ومساراتها وأخذ عينات échantillon عن كل كبيرة وصغيرة، وذلك في إطار إقامة توليفة ابستيمولوجية لكل أصناف البحوث والتخصصات حيث " لم يعد البسيط {مقولات الفيزياء الكلاسيكية التي كانت تشكل نموذجا لكل علم} هو أساس جميع الأشياء بل صار معبرا ولحظة فاصلة بين أنواع عدة من التعقيد الميكرو فيزيائي والتعقيد الماكر وفيزيائي"[1] إذن فالمسألة واضحة كل الوضوح وهي أن المقاربة التي تنتج في فضاء الحواجز والفاصلة بين الأنساق المعرفية الأخرى لا يمكنها في أي حال من الأحوال ان تدعي سلامة الطرح وإجادة البحث، لأنها لا تستوفي وشروط الظاهرة المراد دراستها، لذا فالعقل الذي وصف به "موران" القرن الكلاسيكي الذي كان شديد الالتزام بضرورة إقامة وتوسيع الهوة بين كل التخصصات زعما منه بأن التركيز على زوايا ما هو إحاطة وافية وشافية لغليل المحلل، لذا فالمناهضة الفكرية التي يريد "موران" توصيلها هي إحداث إنقلاب منهجي فكري على كل من يسن قوانين انشطارية وتشظية للمعرفة إذ " لو كانت الأشياء وكيفياتها حقيقية على ما تبدو في الحس، ولو

[1] إدغار موران، **الفكر والمستقبل: مدخل إلى الفكر المركب**، مرجع سابق، ص23.

كان هناك حقا تراب وماء وذهب وحديد وابيض واسود لوجب أن يبقى كل منهما على حاله بدون تغير إذن إن ما يتغير يبطل ان يكون هو هو"[1] نحس من خلال هذا الطرح أنه يومئ إلى فكرة " هيدغر" في الكينونة التي تطرق إليها في كتابه "الكينونة والزمن"، إذ ومن خلال عبارة تغير التراب والماء والذهب نرى نفس الفكرة "لهيدغر" الذي رأى أن الكينونة تتكون من الذات العارفة والمعرفة، وكلا القطبان متغيران ومتطوران حسب عامل الزمن le temps، وبالتالي نرى أن الفكر المركب هو فكر مستطرف لكل فن مستظرف، أي أنه فكر حواري علامته المائزة انفتاحه على عبر التخصصي interdisciplinaire .

نتلمس مرة أخرى أن الفكر المركب "الادغاري" إنما جاء لفضح الدراسات الرجراجة التي سادت في العصر الكلاسيكي الذي نُعت بالعقل الأعمى، وهذا في إطار نقد النقد لأنه شتت المعرفة واختزل المنهج، بينما في حقيقة الأمر إن المعرفة هي جزء لا يتجزأ من أي نظام ابستيمولوجي كان، بل هي جيش خلاص من مباحث وتخصصات قابعة فيها لذا يجب فهم كنهها في كليتها وشموليتها كما يرى "موران"، لأن جزئية القراءة البسيطة التي سادت في العصر الكلاسيكي التي أظهرت تصدعات وتشققات كونها لم تستطع الالمام بالحيثيات المستعصية للموضوع وعدم فهمها له " وكما أنه لا أحد يعرف حتى اليوم حقيقة الانسان ولاسيما الجانب الروحي منه فماهي

[1] يوسف كرم، **تاريخ الفلسفة اليونانية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014، ص49.

الأعضاء التي تقرر مثلا الفرح أو الترح عنده ؟ وكيف يتم الضحك أو البكاء؟"[1]، إذ ومن خلال هذه المقولة نفهم بأن الفكر المركب أو القراءة المعقدة تسعى دائما إلى طرح تساؤلات دقيقة ومركبة، وتحاول من جهة أخرى الإجابة عنها، ومنه نرى كتاب الجمالية والعلائق هو الأخر يسعى جاهدا إلى وضع وصنع تراتبية قرائية تستطيع تفكيك النص والمحاولة على الوقوف أمام تجاذباته ناهيك عن استبطان العلائق الكامنة فيه لأن القراءة التي يدعو إليها هذا الكتاب هي قراءة تهدف بالخروج من الأفق القرائي الضيق إلى الرحابة القرائية الواسعة المنفتحة على فيوضات دلالية كثيرة، وذلك في إطار تعرية الخطابات والوقوف على الشذرات التدليلية التي تعتبر القيم المضافة لأي نص يستجد حيث " لذا لابد من وقفة تأملية لتقييم هذا الرائج من النظريات ذات الروح الاختزالية وإنما يتأتى الاختزال من النظرة الأحادية أحد أطراف التفاعلية النصية وتنتص له"[2] إذ ما نستشفه من هذه الفقرة هو أن الكتاب متأثر نوعا ما بطروحات الناقد الفرنسي "رولان بارت"، خاصة وأن هذا الأخير لم يتربع أحد مثله فوق سنام النظريات النقدية، ناهيك أيضا عن شغفه بحب المعرفة فهو لن نستطيع نسبته لا إلى البنيوية او التفكيكية او نظريات القراءة حتى لُقب بذلك بحرباء النقد، وهذا اعتراف من الناقد السعودي عبد الله الغذامي في الخطيئة والتكفير، والناقد الفرنسي "تزفيتان تودوروف"

[1] مهدي فضل الله، **فلسفة ديكارت ومنهجه: دراسة تحليلية ونقدية**، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1996، ص19.

[2] عيسلني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص338.

في كتابه " نقد النقد" méta critique، ولكن الشيء الذي اردت أن أنوه إليه هو أن "بارت" دعا وميّز بين قرأتين هما القراءة الجماعية التي تعرف بأنها قراءة منفتحة على تأويلات كثيرة ومحققة للذة القرائية التي دافع عنها "بارت" لردح من الزمن، على عكس القراءة الأحادية التي تستقر على ضفاف النص السطحية ولا تعطي لك أكثر من تأويل، وذلك في إطار تمييزه بين النص المقروء والمكتوب lisible et visible لذا " إن نص اللذة كثيرا ما يتصف بالنعومة الفائقة والتهذيب بالمقارنة مع تص الاستمتاع والسعادة وفقدان الذات الذي يكون في كثير من الأحيان شاعريا وغير قابل للقراءة"[1]، كما أن الكتاب ومن خلال مقولاته السابقة حول المراجعة النقدية للمناهج والذي مفاده ضرورة اعتماد خارطة طريق نقدية تشارك فيها كل المناهج والصروح النظرية العالمية تكون موحدة في الرؤى والمقاربات، اليس هذا الطرح يقترب من التناص؟ بلى ؛لأن التناص هو المعرفة الإنسانية قاطبة كون التناص هو استراتيجية متلونة نراها تكاد حاضرة في كل منهج أو مقاربة هذا من جهة، ومن جهة أخرى نرى الكتاب ثائر على محنة الفصل بين النظريات والمناهج برؤية مفادها ان لا شيء يخرج من عدم حسب " كريستيفا" لذا فالفصل يعقد أكثر من أن يبسط على عكس الوصل الذي يعطي مفهومات لكل تعقيد يستجد " فالطلبة يدرسون المناهج والمدارس النقدية ولكن بانفصال عن بعضها البعض مما يجعلها تبدو في أذهانهم كجزر منهجية على المستوى الفكري

[1] جون ليشته، **خمسون مفكرا أساسيا معاصرا: من البنيوية إلى ما بعد الحداثة**، مرجع سابق، ص260.

لا رابط بينهما "[1] فيجب فهم المعرفة في كليتها لا بنسبيتها كون الأمور المعرفية تبدو أعقد مما يُتصور.

إذن فالرسالة التي أراد "موران" أن يوصلها تكمن في إلزام الباحث أو المحلل بضرورة التشرب والاغتراف من كل لجج المعرفة حتى يتمكن من تسييج الظاهرة وإماطة اللثام على الخبايا التي تملصت جرّاء المقاربات المنتخبة والقاصرة المختزلة التي ترد إشكالية ما إلى أخرى في إطار فلسفة الرديّة، والرديّة مرادفة للتبسيط لذا يرى "موران" أن التبسيط يكمن في عزل أنظمة ومفاهيم المعرفة عن بعضها البعض، وجعلها بمثابة أرخبيلات وجزر معزولة عن العالم، أي في النقد ومدارسه الكبرى كيف نفهم مثلا البنيوية والأسلوبية ونظريات القراءة من تفكيك وتأويل وحتى التناص ؟ بلى، وهذا يحتم علينا أن نفهم اللسانيات ونفهم ثقافة المجتمع الغربي، ناهيك عن تسليط دوائر الضوء عن الفلسفات التي نبعت منها هذه الصروح النقدية، إذ المغزى واضح ويكمن في ضرورة أن فهم أي شرخ معرفي لابد من رده إلى البوتقة التي خرج منها أو المعرفة الكلية التي ترصّع بها، وهذا ما جعل العصر الكلاسيكي يعيش ويتخبط في فوضى المرجعيات حيث " إن مفاهيم ومناهج علم الاجتماع الكلاسيكي ذي الطبيعة الميكانيكية والقاصر على المجتمع الصناعي تتزعزع، بل وتنهار في علم الاجتماع

[1] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2016، ص22.

الجديد وهو سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية"[1]، لذا فالمشكلة المحدقة بهذا الطرح المنهجي هي معضلة تفاقم الهوة بين التخصصات والفروع، خاصة ونحن اليوم نعيش عصر التخصص بامتياز، فكيف نحقق إذن حوارية ابستيمولوجية عبر منهجية TRANSDISCIPLINARITE ونحن نعيش هذه الشطحات المنهجية؟ وفكرة التخصص خاصة في المؤسسات الاكاديمية من بين القضايا التي نسفها "موران" لأنه يرى أن التغيير يبدأ من منابع البحث الأكاديمي كونه صاحب اليد الطولى في تغيير مسارات التفكير هذا ما أكده موران : " ففي الوقت الذي تنتج فيه وسائط التجهيل الأدنى تنتج الجامعة التجهيل الأعلى ...ما دام لم يعد هناك أي تجميع لعناصر المعرفة المنفصلة"[2]، إذن فمقولة "موران" أكدت على ضرورة إقامة ثورة ديداكتيكية تعليمية بيداغوجية وذلك بمراجعة منظومة التمنهج التي تطبق في مؤسسات وصروح البحث العلمي الأكاديمي، وذلك بغية الانتقال من فلسفة الفصل إلى فلسفة الوصل، ومن محنة الشتيت إلى فرجة التجميع، أي لملمة وتقوية أوصال المعرفة من دون مطابقة أو اختزال، كما أن كتاب الجمالية والعلائق يتبع بخطى ثابتة النهج " الادغاري" حيث هو يسعى كذلك بالانطلاق من أركان العملية الإبدعية من مؤلف ونص ومتلقي إلى أعادة لملمة الشمل المنهجي النقدي بينهما، وهذا سعيا منه بتخليص العملية القرائية من الراطانات ذات السمت الاختزالي فمثلا المناهج السياقية ركّزت على ركن المبدع

[1] ألان تورين، **نقد الحداثة**، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص11.

[2] إدغار موران، **الفكر والمستقبل: مدخل إلى الفكر المركب**، مرجع سابق، ص17.

وأهملت النص والمتلقي، ونفس الشيء مع بنيوية الحداثة والاستراتيجيات الما بعدية إذ " إن المتأمل لذلك الوعي يدرك التيه المنهجي بين أركان الفعل القرائي المؤلف والنص والقارئ ليضحى من خلال التحري أن كل مؤلف ليس سوى قارئ ومنتج والنص ما هو سوى مجال قولي لذات متشظية بحث عن لملمة أجزائها"[1] فمقولة الكتاب دعت إلى ضرورة الربط بين كل أطراف العملية الإبداعية وهذا في إطار شرخ قراءة شاملة تمتد تأثيراتها من المؤلف إلى النص وصولاً إلى القارئ، والسؤال المطروح هو: كيف تتم هذه اللملمة بين هذه الأجزاء واللملمة تعني تجميع ما هو سياقي ونسقي وقرائي في خلية واحدة؟ بدليل أن الأسس والمبادئ التي بُني عليها كل منهج لا تتعايش مع مقاربات ومناهج أخرى كاختلاف البنيوية عن التفكيك وهلم جرّا، مبدئيا يمكن لهذه اللملمة المنهجية النقدية أن تنجح خاصة وأن الكتاب يريد ويعول على استراتيجية التناص لإنجاح هذا التقاطع والتقاطب بين المناهج بفرضية قرائية مفادها أن الكتاب حوّر الفكر الادغاري وجابهه بالتناص، فالتناص بصراحة هو بوتقة تعبر عن الرؤية النقدية المعقدة والمركبة التي وصل إليها العقل النقدي المعاصر، كونه أداة من أدوات الحفر المنهجي تجاه النصوص والتي تسعى جاهدة إلى تقديم بيانات نقدية ومنهجية عن كل حركة صغيرة وكبيرة تدب في ثنايا النص إذ " من هنا تأتي ضرورة تدريس وحدة تعليمية يمكن أن نعنونها تكامل المناهج ...ولن نجد مفهوما يستجيب لهذا المعطى

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص339.

كالتناص الذي تتقاطعه عدة مناهج إذ ومن خلاله يمكن ان نركز الضوء على النضج الدلالي الذي عرفه من خلال تجريبيته المنهجية..."[1]، انطلاقا من التعريجات التي رأيناها سابقا حول الخارطة المنهجية الجديدة التي شرخها "موران" في إطار الفكر المركب، نفهم بأن "موران" يتوق إلى إبستيمولوجيا معقدة قابعة لاختصاصات وحقول ودوائر ؛أي التنسيق بين المعارف وذلك بغية تكوين نظرة صائبة لاستيعاب النتائج والكشوفات ولاسيما إجادة فن الحكم على الظاهرة أو الموضوع، ومحاولة الإلمام بكل ما يعتري الظاهرة من جزئيات دقيقةmicro أو حتى كلية macro، وهذا راجع منه على تخليص العمل المنهجي من الضيق المقارباتي والخبط العشوائي الذي وصل إليه العقل الأعمى الكلاسيكي صاحب النظرة التجزيئية والقراءة المنتخبة، كما تطرق " موران" إلى أهم الازمات التي يتخبط فيها العالم في عصر الذرة الذي أدى به في نهاية المطاف إلى نبش فرع علمي أسماه "الكريز ولوجيا" أي علم الازمات، والذي قصد منه ظهور التلوثات وانتشار الأمراض والأوبئة التي ساقها التقدم التقني للقرن العشرين وهذا دليل على حب وهيام "موران" للمعرفة فبغض النظر عن كونه عالم اجتماع ها هو يشرّح الفوضى التقنية ونتائجها الوخيمة على حيوات الإنسانية جمعاء، كما يحبذ "موران" الفيلسوف المطلع والغارف من كل تخصص أو مبحث، وهذا بغية لخدمة الظواهر المراد دراستها إذ " الفيلسوف اليوم مجرد عنصر من فريق عمل يشتغل على

[1] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص.

كل الاختصاصات وينتمي إلى دائرة المعارف وجميع العلوم ويصنع تصوراته ومناهجه على ذمة زملائه وذلك من استيعاب نتائج وكشوفات...وتكوين نظرة صائبة عنها"[1]، ومنه نفهم أيضا من هاته المقولة ان "موران" يريد بث وتجميع روح هذه الاختصاصات وتذويتها سواء للفيلسوف أو غيره ممن شغوف بحب المعرفة وجامح إلى معرفة أسرار و البواطن التي تخفيها الظاهرة هذا من جهة ومن جهة أخرى حتى يتوشح الباحث بخطة منهجية كلية كافية وشافية ومذللة للصعاب، كونها رؤية تمتح من أصالة الكل وتوقر الأجزاء والفروعات وذلك في إطار حوارية ابستيمولوجية ذات سمت موسوعي التي دائما يكون مرادها تقصي الوقائع والبحث عن سبب تعقدات الطبيعة وطبيعة التعقد complexité وقلب الموازين بين مسببات الظاهرة ونتائجها حيث تصبح النتيجة سببا والسبب نتيجة، وهذا بطبيعة الحال يأتي بعد عقلنة منهجية جامعة لكل توليفات المعرفة في سمتها المعقد والمركب.

بعدما رأينا ابستيمولوجيا التركيب أو منهج التعقيد الذي نادى به "موران" والذي يهدف مرة أخرى إلى فهم كامل وشامل للطبيعة البشرية وما سواها، نقف من خلال هذا الادعاء على نقطة مهمة هو ان "موران" لا يطلب من المحلل التثقف فقط من هذه الاختصاصات وابقائها بمثابة مواد أولية، بل المهمة الموكلة إليه ليست جمع معارف مثلا من الفيزياء والبيولوجيا والطب وعلم النفس والانثربولوجيا وهلم جرّا، بل القضية

[1] علي عبود المحمداوي وآخرون، **الفلسفة الغربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص1405.

تكمن في كيفية توظيف هذا الزخم المعرفي والتقاطب المنهجي بين كافة هذه التخصصات، وذلك بجعلها كواسطة يلجأ إليه الباحث لإماطة اللثام عن كل حيثيات الظاهرة المغيبة هذا من جهة، ومن جهة أخرى من اجل إصلاح منهجي لما أفسده دهر الكلاسيكيين المختزلين للظاهرة في جزئية معرفية ثابتة لذا "إن مهنته لا تقتصر على جمع الأفكار بل تتعدى ذلك إلى خدمتها واستخدامها كواسطة من أجل الفعل والإصلاح"[1] نفهم من هذه المقولة مغزى فكري مختفي وهي أن "موران" لا يجعل من تجميع المعارف في حد ذاتها غاية، بل ينظر إليها على اعتبارها وسيلة فقط تؤدي إلى إنارة الجوانب المظلمة للموضوع، وعليه إذ ليس المهم نزوة المتح والأخذ من المعارف وشتى التخصصات، بل إن الغاية تكمن في الدور الذي تؤديه هذه المباحث والفروع، وكيفية تنسيق الباحث بين هذا الشتات المعرفي حتى يستطيع في النهاية شفط خبايا الموضوعات ومعرفة أسبابها ونتائجها وإيجاد حلول بديلة لها...، ولو تأملنا ورجعنا إلى كتاب الجمالية والعلائق نراه يبني نفس الطرح الذي دعا إليه "موران" حول المنهجية التي وصل إليها في قضية الوسيلة والغاية، هذا ما أكده "وحين نعلم أن جمهور الباحثين عن وهم يتعاملون مع البعد الاجرائي كأنه غاية بينما هو مجرّد وسيلة ندرك حجم الاختلاف بين المقاربة وصور الماهية المنجزة ...إذ كل تفسير يركن لا يُعول عليه"[2]، وهذا يلم عن تلك الأزمة التي وصل إليها الأدب والتي تكمن أساسا في

[1] علي عبود المحمداوي، **الفلسفة الغربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص1406.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص339.

هجران النقاد لنديم النصوص الأدبية وشغفهم وانبهارهم بالنظريات النقدية من مناهج واسترتيجيات ومقاربات، لكن في حقيقة الأمر هي مجرد هفوة وخدعة لمرأة محدبة نظروا بواسطتها فكان هذا الإجلال والتشهير والتقدير بل والأدهى من ذلك غاية، والناقد الأريب الذي يملك حسا نقديا يرى أثار هذه الأزمة بادية على وجوه البحث الأكاديمي الجامعي، إذ نرى اليوم القليل المقلل من يعطي كل ذي حق حقه بين محاضرة وأعمالا موجهة فترى الواحد تلو الأخر يهتف ويخرف بالوسائل التي يعقلن بها النص الأدبي غاضين الطرف على براقة النص وجمالياته التي تعتبر المحراب الذي يسعى كل دارس للتعبد عليه، وهذا إدّعاء بناه كتاب الجمالية والعلائق من الجهبوذ والناقد البلغاري الفرنسي " تزفيتان تودوروف" في مجموعة من كتبه أبرزها كتاب "الأدب في خطر" la littérature en péril " وكتابه الأخر "الشعرية" la poétique"، حيث أشار في الكتاب الأول عن الخطر المحدق بالأدب بلى وحتى ضياعه في تلك الطامة الإجرائية التي تشبّث بها النقاد حول تحول الأدب إلى وسيلة والمنهج إلى غاية في إطار تناوله للمناهج البيداغوجية التي تطبق في ساحات المدارس والثانويات الفرنسية، أما في الكتاب الثاني فيحذر من فائض التنظير وأوجب على النقاد ضرورة الرجوع والجنوح إلى الأعمال الفنية، وهذا سعيا منه بقياس مدى جدارة المنهج ونجاح رؤيته على مستوى الاجراء، هذا ما أكده في فضحه للادعاء الذي لا يميز بين الغاية la finalité والوسيلة la moyen إذ يرى أن "في المدرسة لا نتعلم عن ماذا تتحدث

الأعمال الأدبية وإنما عن ماذا يتحدث النقاد ...أم ندرس أعمالا تعتبر أساسية باستعمال المناهج الأكثر تنوعا؟ أين الغاية وأين الوسيلة؟ ما الاجباري، وما الاختياري"[1]

المبحث الثاني: إبستيمولوجيا التعقيد: من القراءة النقدية الأحادية إلى القراءة المركبة

نبقى دائما نسلط دوائر الضوء على الفكر المركب "الادغاري" ومدى التأثيرات التي أحدثها على كل المقاربات وبالأخص الادب وممتهني حرفة النقد، ومن هنا نطرح تساؤل اولي مفاده: كيف استفاد مشرط النقد من هذا الروح الفكري المتعدد؟ أو بعبارة أخرى ما هي اهم التحويرات والتحويلات التي طرقت على هذا التركيب في الساحة النقدية؟ إذ ما ننوّه له دائما أن "موران" أحدث نتق منهجي على تلك الدراسات الرجراجة المجزأة المنتخبة للمعرفة والمتحيزة في زوايا نظر ثابتة وقارة و" ما يريده موران فهو الشيء المتكوثر المتعدد الذي لا يمكن إرجاعه إلى قانون أو اختزاله في قاعدة وغير قابل للتبسيط"[2] "فموران" يريد عقلا توليفي لا يركن لا إلى قاعدة ولا قانون، وللتوضيح أكثر لأن القانون او القاعدة تمارس ديكتاتورية احتكارية لكل من يجترح وينحت قوانين أكثر صرامة واجد مقارية، وبالتالي "فموران" نسف كل مقاربة تدير ظهرها إلى قانون تتخذه بمثابة محرابا تتعبّد فيه ونموذج وأسوة تقتدي به، ومن

---

[1] تزفيتان تودوروف، **الأدب في خطر**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص13.

[2] علي عبود المحمداوي وآخرون، **الفلسفة الغربية المعاصرة: صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة على التشفير المزدوج**، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2013، ص1411.

جهة أخرى نكتشف بان هذه الفقرة تومئ على تلك الضربات النقدية الذي وجهها "نيتشه" أيضا على أبراج الحداثة، ورأى بان الحداثة خير مثال على التشبث والركون والتعلق بقوانين العقل وترهاته مما أدى بها في النهاية إلى حدوث شروخات وأزمات وفوضى عارمة كالحربين العالميتين الأولى والثانية التي تسببت في انتشار الأوبئة والأمراض والتلوثات ناهيك عن إلقاء الرعب في قلب الأنسانية قاطبة، والتي ندد بها موران بمصطلح الكريزيولوجيا او علم الأزمات هذا ما أكده ورأه فيلسوف القوة على الحداثة الجداثة كما أسماها الناقد الجزائري اليامين بن تومي إذ " وقد نظر نيتشه إلى المنطق وقوانين الفكر على انها مجرد أوهام ضرورية للحياة وأدوات للتملك والسيطرة...لكن ما يلبث أن يفرضها على العالم والوجود"[1] لذا ففي عرف "موران" و "نيتشه" هيهات لأي قانون نظري ادعاء الصلف المنهجي والغرور المقارباتي الأجد، كونها أمور ذات سمت نسبي قاصرة في كل الأحوال أمام تعقدات وتجاذبات الظواهر والموضوعات.

كإجابة أولية على تلك التساؤل الذي طُرح سابقا نرى أن "موران" سخط على المنظومة الفكرية التبسيطية التي سادت في القرن الكلاسيكي، والذي أدى به في نهاية المطاف إلى فتح منهجي سماه الفكر المركب ولو جئنا إلى كتاب الجمالية والعلائق نراه ينتهج الطرح نفسه كونه هو أيضا قام بمراجعة المنظومة النقدية الذي رأها تعيش هوة

[1] خالد وهاب، **التفكيك ارض بلا حدود وعالم بلا سقف**، حوليات الأداب واللغات، مجلد02، العدد09، كلية الأداب واللغات جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ص5.

منهجية بين جزرها وأرخبيلاتها، وهذا في اطار نقد النقد الذي استجد في الكتاب حيث " لذلك يجب نقد المنظومة المنهجية باعتبارها منظومة تبسيطية في إنتاجها للتجزيء والكليات"[1] للتوضيح أكثر هو أن "موران" عالم اجتماعي طلب من الفيلسوف أن يغترف ويجسر بين كل المعارف والتخصصات وهو نفس الشيء الذي تبناه كتاب الجمالية والعلائق الذي نادى بأفق قرائي واسع غير حاصر للقراءة النقدية في منهج أو اجراء ما، وذلك في اطار دعوته إلى الربط بين أقطاب العملية الإبداعية من مؤلف ونص وقارئ متلقي ؛ أي مع الركن الأول وهو المؤلف تظهر المناهج السياقية أما مع القطب الثاني فتعبير مضمر على المقاربات النسقية ناهيك عن الشرخ الثالث وهو إماء على استرتيجيات القراءة والتلقي والتأويل ولذا كفرضية مبدئية هو أن "موران" نسف كل تنظير يحتكم ويركن على قانون أو قواعد ما، وأدى به إلى تبني مبحث جديد هو الفكر المركب، أما كتاب الجمالية والعلائق وبتأثره الواضح "بموران " "وكريستيفا" "ودريدا" لأن دريدا قام بنقد كلي للمنظومة المنهجية للحداثة التي رأها متمركزة حول اللوغوس إذ " وقد وظف دريدا هذا التمركز لكي يكشف أن الفكر الغربي عموما يعود في النهاية ليعلي من شأن الكلمة المنطوقة logos ويستبعد الكلمة المكتوبة بوصفها صورة للنطق وتمثيلا ينوب عنه"[2] لذا فكتاب الجمالية من خلال دعوته إلى لملمة أقطاب الإبداع نراه

---

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق التلقي التأويل التناص النقد الثقافي الفكر المركب: تهافت المنهج ونسبية المقاربات**، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2019، ص337.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لاكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا**، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص219.

يجابه الفكر المركب باستراتيجية التناص، ومنه نقر في قرارات أنفسنا أليس التناص هو المصطلح الأمثل الذي يعبر عن روح التعقد والتركيب الفكري؟ هذا من جهة ومن جهة أخرى أليس التناص واحد من بين المقولات التفكيكية البارزة التي أحدثت نزعة وثورة تمنهجية على الضيق الاجرائي الحداثي خاصة في مقولة الانسجام ومركزية النصوص؟ بلى فالتناص هو المشجب النقدي الوحيد الذي استطاع أن يجسر بين كل النظريات والمناهج ناهيك عن طلبه من القارئ الناقد ضرورة التشرب والاغتراف من جل المباحث والعلوم المختلفة وذلك في اطار مناداته بالقارئ الموسوعي او المثالي كما فعل "ايكو"، لأن النص هو ظاهرة أو موضوع وجهته المائزة التعقد والتركيب والتعدد كما رأت "كريستيفا" التي أطلقت عليه سمت الفسيفسائي، والتناص هو التعبير الأجد لهذا التعقد النصوصي كونه أهل وكفء لها حيث " لان من يزعم القدرة على ترصد مجموع التناصات التي تدخل في نص ما فهو واهم لأن التناص هو المعرفة الإنسانية قاطبة"[1]، ومنه فإن عبارة المعرفة الإنسانية قاطبة هي برهان ساطع ودليل قاطع وصادق على الروح الفكر المركب "لموران" لذا فالتناص كان له حضور في جميع النظريات النقدية، وعلى سبيل المثال المناهج السياقية الخارجية التي أحال فيها التناص إلى خارج النص في اطار الشاهد la citation وذلك بغية تبصر ومعرفة دلالته الخطية وتاريخه في تربته الأصلية، ناهيك عن نظرية التلقي وخير دليل هو مع "ميشال

[1] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2016، ص58.

ريفاتير" الذي أوعز ترصد الشواهد التناصية إلى حذاقة وحصافة القارئ العلمية والثقافية والأمر سيان مع النقد البنيوي الذي ركز فيه التناص على دور الشواهد في داخل النص والبهار الذي تعطيه له، ومنه يتبين لنا أن الشرعة أو المنهاج الذي يعول عليه الكتاب كرؤية اجتراحية هو لا شك التناص الذي هو في طابعه الخاص كحبل مفتول استطاع ربط حزمة منهجية منضودة بين صلف ويقين الحداثة البنيوية وبين لايقين المابعد الحداثة التفكيكية لذا " فالتناص مفهوم نقدي حديث ينتمي إلى نزعتين أدبيتين نقديتين أساسيتين الحداثة البنيوية وما بعد الحداثة او ما بعد البنيوية"[1] .

لذا فكتاب الجمالية يعوّل على استراتيجية التناص كونه منهج قرائي منفتح على الممكن الدلالي التناص كونه منهج قرائي منفتح على الممكن الدلالي إذ يرى النصوص ككون محيط في تكامله وتعاضده وتماهيه هذا من جهة، ومن جهة الواقع الأدبي والنقدي يشهد على التناص أنه تعبير وافي على الفكر النقدي المتشابك ،إذ اشتغل عليه البويطيقي والبنيوي والسيميائي والتفكيكي، ناهيك عن نجاحه في التجسير بين أقطاب العملية الإبداعية من مؤلف ونص وقارئ ولا سيما عن انفتاحه على كل يهار معرفي يمد بصلة للنص الأدبي حيث " لا يقتصر موضوع التناص على تلك الأبعاد التي تتيح للقارئ التمرس بقراءة نوع معين من النصوص...ولكنه يتجاوزها ليطرح العديد من القضايا حول علاقة النصوص بعضها بالبعض الأخر...وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف

[1] محمد زبير عباسي، **التناص: مفهومه وخطر تطبيقه على القرأن الكريم**، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، تحت إشراف: مصطفى امام حسن، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية، اسلام أباد، باكستان، 2014، ص16.

الذي يكنها من جهة أخرى" [1]، لذا كما نادى "موران" من قبل في الفكر المركب بضرورة التكوثر والتعدد وتجنب الركون إلى قوانين مختزلة، فإن نفس الشيء مع الجمالية والعلائق الذي يتوق إلى قراءة جامعة تطفو أولا على السطح النصي ثم بعد ذلك تنغمر في أعماقه في اطار شفط معانيه وترصد تدليلاته التي هي دائما الغيهب الجمالي الذي تحلم به كل أداة نقدية، والكتاب في حقيقة الأمر يومئ ضمنيا على احتفائه بالمنجز التناصي إذ " يصبح مفهوم النظام شكلية تتمظهر عبر حيثيات غير قارة بينما المعرفة تتطلب عنصر الاطراد والتراكم للبناء والاستمرارية"[2] وبالتالي أليست ميزة الاطراد والتكرار والتراكم أحد المميزات التي توشح بها التناص، بلى كونه جمع بين المؤتلف والمختلف وبين الوافد والتالد وبين المركز والهامش وهلم جرّا، فمثلما تصبح المعرفة في شكلها الأجد ذات سمت اطرادي تراكمي فإن نفس الشيء مع النص الأدبي الذي هو عبارة عن إحياء عدة نصوص ذات أنساب مجهولة في نص تالد الذي يختزن ما يختزن من نصوص وشذارات معرفية كونه منفتح على رؤى العالم هذا ما أدى "بكريستيفا" بوصف التناص "انه ترحال للنصوص وتداخل نصي ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتناص ملفوظات عديدة مقتطعة مع نصوص أخرى"[3] وبالتالي نستطيع القول بان التناص ما هو سوى وصف حال للسان الفكر المركب، ووجه اخر

---

[1] صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1996، ص50.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص340.

[3] جوليا كريستيفا، **علم النص**، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص21.

من وجوهه المختلفة وإذا أردنا أن نعزز فكرتنا هاته نرى أن الفكر المركب "الإدغاري" نادى بهوية كوكبية أي أنه أدخل حتى مميزات الحيوان لمعرفة التفكير الإنساني إذا " أردنا دراسة الذكاء الإنساني فإنه من الضروري أن نمر بالذكاء الحيواني لمعرفة نقاط الاستمرارية بين الطرفين"[1] وهو نفس الطرح الذي تبناه التناص في خرق الهوية المتوهمة بين النصوص وبين الأجناس الأدبية جفلى والدليل على ذلك مثلا الرواية فقد نجدها تكتنز الشعر والنقد والفلسفة وغيرها من الاجناس الأخرى، وعليه فالتناص هو ابستيمولوجية معقدة مركبة متعددة وأحد الالسنة الناطقة باسم الفكر المركب وأحد تمظهراته في شكله الأجد.

إذن فكتاب الجمالية والعلائق يتوق إلى أفق قرائي واسع مفاده ضرورة الرجوع إلى لملمة العالم القرائي، وذلك بضرورة الربط بين كل المناهج والاستراتيجيات والمقاربات، أو بالأحرى يريد قراءة تمنهجية عبر تخصصية interdisciplinaire تمتد اوصالها من المؤلف إلى النص وصولا إلى اللعب الحر للقارئ، وهذا بطبيعة الحال يشبه تناصا غير معلن intertextualité non déclaré مع "إدغار موران" لان موران هو الأخر دافع ردحا من الزمن على روح فكري متشابك ومركب وهو " يرى أن الحديث عن الشأن الإنساني يتطلب التطرق إلى جميع النواحي تهتم مختلف أبعاد التجربة البشرية أي الجوانب التاريخية والبيولوجية والنفسية والثقافية والأسطورية..."[2]

[1] علي عبود المحمداوي وآخرون، **الفلسفة الغربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص1422.

[2] علي عبود المحمداوي وآخرون، **الفلسفة الغربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص1406.

لذا كما تتميز التجربة البشرية بطابع التعقيد والتركيب فإن الأمر سيان ومماثل بالنسبة للنص الأدبي الذي هو عبارة عن فلاة تسكنها أشباح لن تستطيع أي مقاربة تدعي فلسفة الاختزال والانتخاب أن تفهم طبيعة هذا الشبح المعقد في كينونته " لأن النص ورغم مظاهر التخصص هو إرث انساني مشاع لا يني يتراوح بين مجالات إنسانية غير متناهية"[1] وهذا يلم على أن النص هو أرض لا تحدوها حدود وكون بلا أسقاف كونه يشتغل بالدرجة الأولى على النسق اللغوي والفكري اللذان هما مشاعان بين البشر وهيهات من يزعم الترصد بمنهج جزئي أن يحيط بهما، وبالتالي فالشطحات المنهجية التي وقعت فيها القراءة النقدية لعقود من الزمن هي قراءة فاصلة بين المقاربات والتنظير النقدي جفلى كاليقين الحداثي ولا اللاقين المابعد حداثي، لهذا فالكتاب يحلم إن صح التعبير بقراءة جامعة لكل التوليفات المعرفية والنظرية هذا ما أكده الكتاب " إذن فهم العالم القرائي لن يكون في العلوم المفصولة عن بعضها البعض بل بتوحدها في مشروع التعقيد الذي تكتسي به في كل تمطهراتها"[2]، ولكن كيف لهذه اللملمة أن تنجح والثورة الميتانقدية قائمة بين المناهج والنظريات فمثلا نجد فلسفة المابعديات تنتقد بشدة الفكر البنيوي خاصة في مقولتي الانسجام والاذعان والاستسلام إلى معنى واحد قار؟ فالكتاب من جهة أخرى متأثر كل التاثر بطروحات "بارت" خاصة في انتقلاته وترحالاته بين سنام النظريات والمعارف فهو يغرف من البنيوية والتفكيكية

[1] منصور زغواني، **موت النظرية في كتاب الجمالية والعلائق**، ص4.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص341.

واستراتيجيات القراءة ناهيك عن التناص حيث يصعب أن ننسبه إلى نظرية او منهج وهذه إجازة صادقة من عبد الله الغذامي حول التلونات المنهجية الحربائية "لبارت" إذ " لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد مثلما حظي رولان بارت...لأنه وهب مقدرة خارقة على التحول الدائم والتطور المستمر مما حقق له صفة أهم ناقد أوروبي"[1] من جهة أخرى نرى كتاب الجمالية والعلائق يستثمر مقولة إدوارد سعيد حول سفر وهجرة النظرية، التي يرى فيها بان النظرية عندما تنتقل من موطنها الأصلي إلى تربة أخرى فإنها تطرأ عليها تحولات وتهييئات adaptation تتماشى مع خصوصية كل رؤية مستقبلة وهذا تحذير منهجي من إدوارد لكن لامناص من هذا الحوار والتعاور المعرفي لأنها من شيم المثقافة acculturation ولا مناص أيضا من هذه التحويرات والتغيرات، وعليه فإن الشيء الذي نتلمسه في هذا الكتاب هو أنه بنى حقيقة بالانطلاق من شرنقة الفكر المركب "الادغاري" شهقة منهجية قرائية مستقطبة للنظريات والمناهج وذات سمت عبر تخصصي هذا ما رأه الكتاب إذ " إن الفكر المركب يسعى لإقامة حوارية بين الاستقرار والاختلال ...إنه قراءة في تكامل وتصارع اليقين الذي تمثله المناهج التاريخية والنصية واللايقين الذي تمثله نظريات والتفكيك"[2]، إذا أردنا إعطاء شرح مقتضب لهذه المقولة هو أن الفكر المركب مبني على تأطير منهجي صلدا وجهته

[1] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتفكير: من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص60.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص341.

المائزة كلية المعرفة لا جزئيتها ؛ أي بوتقة منهجية تتميز بالتعدد الدراسي والتقاطب التخصصي والمعرفي، كما اشارت المقولة إلى إحدى المنطلقات التي استفاد منها "موران" من "بول فاليري" الا وهي " الفوضى والنظام" الذي كرّسه "موران" في الاستقرار والاختلال فالفوضى تعني ذلك الخبط العشواء أو فوضى المرجعيات التي تعيشها طائفة ما التي تؤدي إلى اعتلال العالم وأفول تماسكه، أما النظام يعرف في فكر "فاليري" و "موران" بأنه تسلطن تمارسه رؤى فكرية ذات زوايا نظر خاطفة والتي تسهم في نهاية المطاف إلى نمذجة وقولبة فكر أحادي مصعر خده لكل الرؤى الأخرى، إنه ذو سمت انتخابي اختزالي إقصائي لكل تبصر يريد الابانة والاجتراح حيث " ويعني بذلك أنه إذا أبقينا على الفوضى المتأتية فإنه يصعب علينا تمثل العالم الذي نحيا فيه في صورة منسجمة...وإذا نظرنا إلى العالم من زاوية منظمة فإن هذا النظام ينمط العقل ...يقصي التنوع والتعقد الظاهر"[1]، ومن زاوية نقدية أخرى نرى الكتاب يتبع بخطى ثابتة طروحات "بارت"، لأن "بارت" كما قلنا سابقا هو الناقد الأريب الذي استطاع التجول بين غابات منهجية ومعرفية كثيرة كالبنيوية والسيميولوجيا ناهيك عن نظريات القراءة والتفكيك والتناص وهلم جرّا، اضف إلى ذلك شغفه وجنوحه بتيار النقد الثقافي خاصة في كتابه "ميثيولوجيات"، اذ شيّد من بين هذه المعالم المنهجية توليفات نقدية متعددة وهذه إجازات حزائق من جهابذة النقد العالمي على غرار الناقد الفرنسي

[1] علي عبود المحمداوي وآخرون، **الفلسفة الغربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص1408.

البلغاري الأصل " تزفيتان تودوروف" في كتابه " نقد النقد" الذي يرى فيه أن "بارت" يقوم بالتنقل والترحل والتغير باستمرار، والذي يهدف إلى المعرفة أينما تقفها فيستفيد منها ويعيد صياغتها وفق امشاجه الفكرية لذا " يجسد عمل بارت تنوعا ملحوظا إذ انه يمثل نظرية العلامات ومقالات نقدية أدبية، وعرض الكتابات التاريخية لجول ميشليه ودراسة نفسية لسيرة حياة راسين...بالإضافة إلى الأعمال الأكثر شخصانية حول لذة النص والحب والتصوير"[1] لكن السؤال المتبادر إلى أذهاننا هو: كيف يتم لم شمل التكامل والتصارع واليقين واللايقين في دوامة وبوتقة واحدة؟ فالأمر جلل في حد ذاته والوجهة ستكون أصعب وأعقد من التوليف السابق، يعني ذلك مثلا أن انتقال المفاهيم والتصورات من تخصص لأخر وتداولهما يحدث هناك نوعا من التيهان في غاية الصعوبة لأن المقاربات تختلف فيما بينها من حيث التوسع والاجترار ومدى فاعلية التهافت " وهذا المسعى يجد صعوبة في التجسيد حينما نلاحظ انتقال المفهوم من البنيوية إلى السيميائية خاصة مع رولان بارت الذي أخذ مفهوم التناص عن كريستيفا ووسّعه إلى حدوده القصوى"[2] غير أن الفكرة الضمنية التي أرادت المقولة توصيلها هو ان العلاج المناسب والأليق هو ضرورة فهم شامل لكل شرخ نقدي وذلك من بداية تمخضاته إلى تطوراته، لذا نستشف أيضا من هذه المقولة بأن اللملمة بين اليقين

[1] جون ليشته، **خمسون مفكرا أساسيا معاصرا: من البنيوية إلى ما بعد الحداثة**، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص254.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص.22

واللايقين والجزء والكل يمكن ان تنجح وتفلح خاصة مع التناص الذي يمتلك صدرا رحبا لتعدد الرؤى ورحمات الاختلاف، كونه يختزن خيط دقيق غير قابل للتحجيم يمكنه من الربط بين كل الأتون النظرية المنهجية وحتى المعرفية، خاصة وأن التناص يعيش بلا هوية او هو بالأحرى ذو هوية كوكبية كونه لازال يتلمس طريقه لإنضاج سبله الأداتية الأجرائية التحليلية ناهيك عن تصديه لكل صلف تنظيري ونسف كل قواعد التعبقر، وعليه نستطيع الإجزام بإطلاق سمت المعرفة الشاملة او تكامل المناهج عليه كون له أوجه عديدة يتلون بها ليصنع منها الاختلاف المقارباتي والنظري .

لذا فالكتاب يحمل سخطا منهجيا على كل أداة اختراق تركن إلى قانون أو قاعدة ما ذات سمات اختزالية، لأن المسعى والرؤية الذي يريد الكتاب الوصول إليها هو تمنهج تتقاطعه النظريات وتشاركه جل الطواحين المقارباتية وذلك بغية الخروج من التيه والضيق القرائي الجزئي حيث " وهو أداة تشويه أكثر منه تعبيرا عن الوقائع الظواهر التي تعرض له كونه لا يراها سوى من نافذته التي تعكس زاوية مفردة ...لذا يجب البحث عن طريقة توفر لنا ذلك التحليق من العلو"[1] إذ نفهم من هذا القول ان الكتاب يريد مقاربة مفتوحة على كم هائل من الترصدات التدليلية، والتي نادى بها "بارت" قبله الذي رأى بأن النص لا يمكن أن يركن إلى قراءة انتخابية موحدة خاطفة كونه يختزن اكثر من معنى وقراءة، وهذا بطبيعة الحال جاء نتيجة التقلبات المنهجية "لبارت" من

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص342.

بنيوية وسيميائية ونقد ثقافي وتفكيك كإستفادته أيضا من "كريستيفا" حتى لقبت شروخاته بالنظرية البارتية ناهيك عن اجتراحه علما أسماه pathologie أي علم مستويات الخطاب حيث " ولقد نص بارت من قبل على أن معنى أي عمل معنى تعددي وأن ذلك لا يعني ان له معنى وحيدا بالنسبة إلى عدد من القراء بل له معاني عديدة بالنسبة إلى القارئ الواحد"[1] لذا فالمسألة ترتبط بإقامة حوار منهجي بين كل حيثيات المعرفة والتنظيرات النقدية عامة، وذلك بغية بناء مقاربة متينة تجاه النص وغياهبه الجمالية، والتناص أحد الأوجه المرشحة بقوة لحمل عباءة هذا التقاطب المعرفي إذ نرى " أن مصطلح intertextualité يشتمل على جزأين مستقلين في المعنى والدلالة، وعند اجتماعهما يحدث مسار وشائج فكرية وخلفية معرفية"[2] إنه الروح المعبرة عن تعقد قرائي غير قابل للتمثل ولا التأطير المنهجي، بل إنه تجاوز لأحادية الصيغ البنيوية والسيميائية وغيرهم من المقاربات إلى البحث والتقصي على مقاربة شمولية تابى التحديد، فالتناص لا يبلغ بنيانه يوما درجة التمام لأنه ناتج عن مجموع رؤى واكتشافات متداخلة ومرتدة فيما بينها كونه لم يشهر سيف الحجاج سواء في الصيغ الوافدة او التالدة إذ ناشد شعار "رولان رومان" الذي قال" إن عبقريتنا لا تتمثل في إنكار جهود الأخرين بل تنمو باستيعابها" ؛ أي نفهم من كل ما سبق أن الحصن

---

[1] رامان سلدن، **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تر: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2006، ص252.

[2] محمد زبير عباسي، **التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن**، مرجع سابق، ص

التناصي ما هو سوى أمشاج أفكار متعددة مستقاة دائما وابدا من عقول أخرى، وهو جدير بالظفر بكرسي القراءة الشمولية والجامعة لأحكام المناهج سواء في سياقاتها أو أنساقها أو حتى قراءاتها وكيفية تلقياتها .

وهنا أيضا تتبدى لنا الغاية الأسمى للكتاب والمتمثلة أساسا في إدماج جيش خلاص من المناهج والوحدات النظرية ومجموع الرؤى في بوتقة مقارباتية واحدة وململمة لكل اتون النقد والمعرفة، أي أن الكتاب يتوق إلى قراءة جامعة شافية لغليل المحلل الناقد والتي عرفت في مدونته بالقراءة او الصيغة الجامعة والشاملة إذ " تكون الخطوة الأولى هي تجاوز أحادية الصيغ والبحث عن صيغة شمولية مانعة" فيا ترى ما هي إذن هذه الصيغة المانعة التي يتغنى بها الكتاب؟ كتفتيت أولي لهذه الفقرة هو أن الصيغة التي يريدها الكتاب هي رؤية تجانب المقاربة الأحادية التي تفردت وتجبّرت مقارباتيا مما أدى بها إلى الوقوع في دهاليز الاحتكار والاختزال والوهم الاجرائي بزعامة مفادها لا شيء قبلها ولا شيء بعدها ونحن بعد قراءتنا لدفات كتاب الجمالية والعلائق نستطيع أن نجزم بانه يحلم بتكامل المناهج والسعي إلى المزاوجة بين كل الأتون التمنهج النقدي، أي كأنه يريد في قرارات هذه الدّفات بهيهات لأي تأطير منهجي بادعاء الصلف وسلامة الطرح وجودة العملية التحليلية لأنها تمتح من تأطير منهجي تجزيئي انتخابي، وهذا تماشيا مع طبيعة التعقد التي ينماز بها النص الأدبي

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص343.

الذي هو في الأصل عبارة عن أمشاج علائق حيث " النقد التكاملي ضرب مختلف من ضروب النقد، لا يتقيد بمنهج واحد ...بل يستعين بجملة من المناهج التي يفضيها الطابع التركيبي المعقد للنص الأدبي"[1] إذ أشارت هذه المقولة على الطابع العلائقي للنص والذي يمتاز بالتعقيد والتشابك وهو بهذا الحال عبارة عن محض أمشاج هويات لا نستطيع القبض على انسابها كونها هويه تشتغل على نسق لغوي ذو طبيعة مخاتلة وخادعة، و"دريدا" أشار من قبل على أن النص لا أصل له يعيش فوضى المرجعيات، وهكذا " يغدو النص هو ولا هو في نفس الوقت هو من خلال انتظامه في نظام لغوي جمالي ولا هو من خلال عملية التحيين التي تتبع النص عبر مراحله الإنتاجية"[2]، وبالتالي فالقراءة الشمولية جاءت نتيجة الاعتياص الذي يمتاز به النص الأدبي وعلائقه المبثوثة بين كل العوالم والأسقاف.

ولا شك ان هذا الاعتياص والتعالق المعقد لا تفلح فيه إلا قراءة نقدية ذات وجهة شمولية تمتح من كل المناهج والنظريات بل وحتى التخصصات الأخرى، لذا كفرضية أولية نرى أن هذه القرابة القرائية تجتمع كل ميزاتها واجراءاتها في لحمة التناص الذي يحاول هو الأخر الحفر في جوانب وتعاليات وعلائق النص، كونه جمع بين الحدود والمبادئ ناهيك عن طلبه من القارئ المائزة الموسوعية والاطلاع المعرفي في كل الميادين وعليه " يمكن ايجازه في نقاط محددة:1التناص منهج يستوعب إجراءات مناهج

[1] يوسف وغليسي، **مناهج النقد الأدبي**، جسور للنشر والتوزيع، ط2، المحمدية، الجزائر، 2009، ص34.
[2] منصور زغواني، **موت النظرية في كتاب الجمالية والعلائق**، مقال، ص4.

أخرى 2التناص له اجراءاته المتميزة التي تصل نصه بخطاب العام"[1] ومنه نفهم جليا بأن التناص هو صرخة قرائية حرة لا تعترف بتكا بصلف منهجي أو تعالي نظري، علاوة على ذلك نرى التناص ينحو منحى البنيوية خاصة في تركيزه على الكل بدلا من الجزء لا سيما جمعه بين الهوية والغيرية altérite l كما أنه من وجهة أخرى نراه يساهم في طبيعة التعقد والتركيب بين النصوص الأدبية وغيرها من النزوات الفكرية المشاعة ؛ أي أنه يصنع من لجج الاتلاف رحمات الاختلاف، وهذا ما يزيد النص رونقا وتحورا ينماز بالصعوبة بعما سبقه " وهذا يعني أن التناص له أوجه عدبدة يتلون بها ليصنع الاختلاف حتى ولو تكررت الملفوظات عموما وانتقلت حرفيا من نص إلى أخر"[2] لذا فالكتاب ضمنيا يلمح على هذه الاستراتيجية لأنه بنى رؤيته من الأفكار " الادغارية" الثائرة هي الأخرى على محن الفصل والتباعد الابستيمولوجي، وأيضا تأثره الواضح " برولان بارت" خاصة في مناداته بتوسيع الافق القرائي بغية الظفر بجمع دلالي وتدليلي أو بالأحرى نرى أن التوسعة في الافاق القرائية ما هي إلا تمظهر من تمظهرات القراءة الجماعية البارتية la lecture plurielle وعليه فالقراءة الجامعة التي يرنو إليها الكتاب هي قراءة بانورامية منفتحة على جدة وحدة المعاني شافطة لكل تعالق تعقدي، ولا تعترف بتكا بالتخصيص بل إنها ثورة كوبرنيكية على تركة وشطحات المقاربات الغابرة والسابقة.

---

[1] محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1995، ص446.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص64.

لذا فالمسعى المنهجي الذي يريد كتاب الجمالية والعلائق الوصول إليه هو قراءة تجمع وتمتح من كل التيارات الفكرية والمعرفية والأخذ بطرف من كل توليفاتها، إنها قراءة تبني إجراءاتها على أسس المثاقفة الحوارية سواء بين المناهج والنظريات أو حتى حقول معرفية أخرى إذ " فالقراءة الجامعة هي فكر يقرن بين عدة وظائف لعدة ميادين...ولا مجال لأحد من الحدود بالتسيد في المجال المعرفي لأن المعرفة كل متكامل في إطار تفاعلي...لأن المنهج رغم تبنيه لمقولات صارمة إلا أنه يصنف نفسه كقراءة جامعة"[1]، وهذا بطبيعة الحال يوضح التأثر الصريح بالأفكار " الادغارية" الذي جعل كل مجالات المعرفة في صراط مستقيم واحد، وهيهات لأحد حملُ زعامة تسيدية على حساب الشذرات المعرفية الأخرى، لأن الثورة المنهجية المستجدة تكمن في ضرب فلسفة النموذج الذي يتوهمه المنهج لا سيما إبراز حدوده الفاصلة وشطحاته المنتخبة وتيهانه أمام المدرك الجمالي، وذلك باعتبار إعادة القراءة كعملية جراحية مستمرة لا يحدوها التعيين ولا الاقتطاف مستمرة وصارمة كرؤية متعصية لمجموع ميكانيزمات تحليلية التي تسعى دوما في ترصد جدة المعنى أو التمعين la signifiance لأن النص هو في كل الأحوال هو صرح ملفق ومعقد ومتراكب مختزن لقراءات عديدة كفكرة الترسيب التي اتى بها دريدا حيث " وفكرة الترسيب sédimentation واحدة من الأفكار الأساسية التي يطرحها جاك دريدا في تعامله مع النصوص وهي فكرة

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص343.

تتجاوز ترسبات المعنى إلى أفاق زمنية وفلسفية فالنص ينطوي على عدة عصور ولا بد أن تتقبل أي قراءة له هذه الحقيقة وتنطلق منها"[1]، وهذا يلم على الطابع المتشابك للنص لأن هذا الأخير كما يرى "بارت" لا يعرف نهاية ولا يمكن قصره على الانخراط تحت لافتات التعيينات والتفصيلات التي اجترحتها نظرية الجنس الأدبي، وعليه فإن البناء المنهجي الذي يجب أن يشيد على أفق النظريات النقدية العالمية هو بناء منهجي متكامل وشامل مجسر للعلاقات بين أطراف العملية الإبداعية التي رأس قناها القارئ المؤلف والنص حتى نتمكن من تمطق أطياف النص من سياق ونسق وقراءة التي تجتمع كلها في مجرة واحدة ومنه " نعتقد أن دراسة الطاهرة الأدبية يجب أن تتم بوصفها منظومة دينامية موحدة لها ثلاثة حدود هي المبدع والنص والمتلقي ومعالجة الظاهرة الأدبية بوصفها منظومة دينامية موحدة تلزم الباحث مراعاة التعقيد الذي تتصف به حدودها"[2] وهنا نستشف أن هذه المقاربة تتميز بتنوع مداخيلها وتعدد إجراءاتها وذلك بطبيعة لأنها تحدق إلى النص بزاوية علوية ذات أبعاد مختلفة.

وعليه فالكتاب يسر مرة أخرى على استقطاب مجموعة من المناهج وجعلها تتماهى وتتقاطع وتشترك كلها في عملية الحفر على غياهب الجمال في النصوص، لأن الجمالية أمرها بين اليقين واللايقين وبين الاستقرار والاختلال، لذا فمن الصعب الظفر

[1] صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، مرجع سابق، ص50.

[2] فؤاد المرعي، **في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي**، عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول والثاني، ديسمبر 1994، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ص337.

بها بمنهجية جزئية تبسيطية في كل أحوالها، كما للجمالية وجوه تأبى التحديد كونها كالسراب الذي يحسبه الظمأن ماء، وبالتالي فالمنهج الذي يعيش نخوة الانفراد فهو واهم في حساباته وقاصر في اجراءاته ومبادئه إذ " رغم أن المنهج لا يمكنه الاستقلال عن الرؤى الأخرى ما رأينا في كيفية استعانة التلقي بالتأويل وأن التناص مجال تأويلي كثيف وكذلك المدرك الجمالي مجال تقاطعي للتأثير التناصي والاجتهاد التأويلي"[1]، وهذا يظهر التثاقف الواضح مع طروحات " موران" لأن هذا الأخير نادى أيضا بضرورة إقامة صرح منهجي يقوم على تبادل وتعاور الأدوار بين التخصصات والرؤى دون تحييد أو تحيّز في إطار الحوارية الابستيمولوجية الذي كرّسه في زمرة من الكتب، لأن كلا الظاهرة أو النص تشوبهم نزوة التعقيد والتركيب والاعتياص كون النص لا أصل له ولا هوية لا سيما في علائقه المتجذرة والمنحدرة من كل الثقافات والأفكار والتخصصات التي يقوم بتوليفها وقولبتها مما يضفي على طابعها ميزة المخاتلة، وهذا يتطلب من المقاربة أو نظرية الأدب ضرورة الربط بين تنظيراتها وتمنهجاتها والتحديق والتفتح على شتى التخصصات المعرفية الأخرى، وهذا أمر اجباري غير اختياري وهذا في اطار طبيعة التعقد المائزة في النص الجمالي حيث " يهيمن علم الجمال والفن ونظرية الأدب على دراسة الإبداع الادبي وتلقيه غير ان شعب مجالات البحث وتنوع المسائل التي يثيرها في عصرنا الحاضر باتا يشيران بوضوح إلى أن

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص344.

وسائل هذه العلوم لا تستطيع أن تكشف وحدها جوهر النشاط الإبداعي وقوانين النصوص الأدبية واستيعابها"[1]، فالمغزى الذي نفهمه من هذا القول هو ان النص وجماليته اليوم أصبحت وغدت تطلب اليوم فكر مقارباتي وموسوعي منفتح على الأفاق المعرفية والحقول العلمية الأخرى، ومنه فالقراءة التي يتوق الكتاب إلى شرنقتها هي قراءة ذات تمنهج عبر تخصصي، كالدعوة إلى الربط بين التناص والتلقي والتأويل والنقد الثقافي، والمتأمل لفكرة الربط بين هذه المناهج والاستراتيجيات يرى أنها تجتمع كلها في مبادأة نقدية واحدة الأ وهي التناص، لأن التأويل في أبسط تمخضاته هو حوار نقدي مع النصوص جاء نتيجة الدربة والتمرس مع تأويل نصوص سابقة، والأمر سيان بالنسبة للنقد الثقافي الذي يعتبر استراتيجية قرائية يرى النص نتاج الثقافة، أي قراءة في ما بعد الجماليات والنبش على القبحيات في اطار السعي إلى شفط الأنساق وهذه الأنساق في صورها ما هي إلأ عبارة عن بهار تناص ثقافي يحتاج إلى تأويل واطلاع موسوعي واسع، ومنه يبقى التناص الرؤية الجادة التي يعول عليها الكتاب في شرخ انموذج منهجي كامل، لأن التناص من أبرع الاستراتيجيات تعبيرا عن الجو النقدي المركب والحوار الابستيمولوجي المعقد إذ " تحقق التناص يرتكز على مجموع الشروط الاجتماعية والثقافية المتوفرة لعملية التلقي وهي التي يستحضر بها الكم المعرفي والكفاءة القرائية عبر مجموع التقليد الكتابي"[2]، وبالتالي فالتناص نسف عبقرية وحذاقة

[1] فؤاد المرعي، **في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي**، مقال سابق، ص335.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص89.

المنهج وادعائه وصلفه المغرور بحدة الطرح هذا ما يجعل من هذه الاستراتيجية فكر جامع لكل النظريات بين تعاقباتها وتراكماتها.

ومن جهة أخرى نرى كيف يتأثر الفكر النقدي بمعارف وعلوم أخرى على غرارها، علم النفس الأنثروبولوجيا وغيرها من العلوم المطلة على ضفاف نهر النقد والأدب، وهذا يؤكد أن النقد لا مناص له بالتأثير الذي يمارسه عليه العلم الذي تمتح كل المقاربات أسسها وإجراءاتها من مياهه السائغة للشاربين " فالعلم والفن ينشدان كلاهما المعرفة ولكن معرفة العلم تختلف عن معرفة الفن وقد نتوهم أن الفرق بين العلم والفن هو أن المعرفة العلمية هي المعرفة التي تنفذ إلى باطن الشيء ولا تكتفي بظاهره وأن المعرفة الفنية هي المعرفة التي تقف من الشيء على سطحه"[1] وعندما نقول أن العلم في عرف الجمالية والعلائق عُرف بالتناص فهذا شيء غير غريب لأن التناص هو التعبير عن ارتقاء منهجي حامل لحيثيات معرفية متعددة حتى وُسم بالمعرفة الإنسانية قاطبة، وكونه أيضا استراتيجية حوارية مروضة للوافد والتالد، والمتأمل للفكر النقدي يلاحظ ان صاحبة وشارحة هذا النتوء ألا وهي " جوليا كريستيفا" كانت ذات توجهات بانورامية، وتلونات حربائية فهي قطب حداثي بنيوي سيميائي، وقطب ما بعد حداثي تفكيكي من تناص ونقد ثقافي وأحد المنظرات في مجال الحركة النسوية mouvemente féministe وهذا " علما أن كريستيفا لم تكن فقط مشاركة في الفكر

[1] سامي الدروبي، **علم النفس والأدب: معرفة الانسان بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان**، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، ص15.

البنيوي بل كانت صانعة له وذلك من استيعاب مجمل أعمال "ميخائيل باختين" والشكلانيين الروس، وهذا ما جعلها تحمل كل المتناقضات المنهجية في شخصها كمن يعتنق عدة عقائد في نفس الوقت"[1]

من جهة أخرى ومن خلال السعي إلى اجتراح مقاربة ذات تمنهج عبر تخصصي نرى الكتاب ينطلق من لبنات منهجية مختلفة الذي حاول مراجعتها والمتح منها لبلورة نهج أجد، فالكتاب صراحة هو مزيج من الفلسفات النقدية والرؤى المنهجية، والذي "بموران" و "بارت" و"كريستيفا" ناهيك عن "تودوروف " و " كروتشيه" وهلم جرّا، فهو مثلا يقر بأن " المعرفة المدركة نضيف إليها المعرفة الحدسية والانفعالية وهذه كلها منظومات قابلة لأن تقع موقع التناقض والمغايرة والتجاني ولا يتأتى الفصل في الفصل فيها إلا بمنطق تركيبي جامع"[2] لذا فالكتاب في هذه الفقرة بنى جل أفكاره على هدى ركح رؤى الناقد والفيلسوف الإيطالي " بنديتو كروتشيه"، وأبرزها في قضية المعرفة المدركة والمعرفة الحدسية وهذه كلها تنظيرات " بنديتو" من خلا نظريته في المعرفة والتي تتخذ لديه وجهين بارزين هما الحدسي الذي يتم من خلال الخيال ويتألف من معرفة الظواهر الفردية الذي ينتج الصور، وبهذا فهو يعتمد على الخيال، أما ثاني هذه المعارف التي استُشفّت في هذا القول هي المعرفة المدركة أو المنطقية والتي تتم وتتحقق من خلال العقل وتركز على الظواهر العامة الشاملة والتي تجترح المفاهيم les conceptions،

[1] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص22.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص345.

أي معرفة تعتمد على طاقة العقل الذي بيحث دائما عن كنه حقيقة الأشياء هذا ما أدى " بكروتشيه" في نسبة الشرخ الأول في خانة علم الجمال، أما الطرح الثاني فأوعزه في علم المنطق إذ " وهو حدس أو رؤيا ولما كان حدسا فهو إذن يمثل الإدراك المباشر...وهذا الإدراك إنما يتم في المخيلة فهو خال من المفاهيم المنطقية التي هي من شأن العقل...وهو الشكل الثاني من اشكال النشاط الروحي وهو علم المفاهيم الخالصة وظيفته تقوم على إدراك العلاقات بين الأشياء"[1]، لكن الشيء او المغزى النقدي الواجب معرفته هو أن " كروتشيه" انحاز إلى علم الجمال، أي تركيزه على إنتاج الصورة والتي بدونها لا يمكن أن توجد المفاهيم وتظهر إلى العلن ولهذا فالحدس أو الصورة هي موضوع المفهوم، وهو من جهة أخرى يقع غي تناقض منهجي واضح حين يؤكد بأن المعرفة العقلية هي بوتقة تختص بالكليات، بينما نظيرتها الحدسية فلا تركز إلا على الجزء لا غير ذلك " وبذلك يكون هدف المنطق الذي يمثل المعرفة العقلية هو إدراك العلاقات بين الأشياء فالمنطق إذن يختص بالكليات مقابل الفن الذي يختص بالجزئيات"[2]، بالانطلاق من هذه المقولة وحتى لا نقصر في حق " كروتشيه" هو أن هذا الأخير تميز بفكر مشيج وممتزج حيث اهتم بعلم الجمال والمنطق وعلم الاقتصاد ناهيك عم علم الأخلاق ما أدى به في نهاية المطاف إلى شرخ دالة رياضية تتوزع اتجاهاتها وفق مبدأ الجمال واحق والمتعة بالإضافة إلى الخير، كما نتلمح من خلال هذه

[1] علي عبود المحمداوي وآخرون، **الفلسفة الغربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص384.

[2] **المرجع نفسه**، ص384.

المطارحات "الكروتشية " أن كتاب الجمالية والعلائق يريد الوصول بهذه التقسيمات الابستيمولوجية إلى حقل معرفي جامع لأحكام المعارف ذو تمظهر فسيفسائي، ولا جرم بان هذا التمظهر سيحمل لواءه التناص كرؤية نقدية مائزة لأن هذا الأخير هو صفقة رابحة ومستقطبة لكل تلافيف المعارف والنظريات والمناهج " والتناص في شعر الحداثة لارتباطه بحداثته شديد التنوع إلى درجة تكون محاولة حصره داخل أنماط أمرا من قبيل المجازفة بالمنهج ذاته ولا مناص إذن من أن ينبثق التقسيم من الرؤية النقدية العامة للعمل الأدبي"[1]

في سياق فكري نقدي أخر يواصل كتاب الجمالية والعلائق النبش على قراءة ذات رؤى متفسحة على الممكن الدلالي وهذا بطبيعة الحال جاء بعد خوضه لمعركة الفضح الذي انتهجها ضد المقاربات والمناهج السابقة، وذلك بتأثيرات نقدية مارست فعلتها عليه على غرار شروحات" موران" و "كريستيفا" و "بارت" ولا سيما "جاك دريدا" الذي شك في جوهرانية النص الأدبي، لكنه شك ما برح حتى أبان وأفصح على أن للنص فجوات تمتلئ باستمرار وذلك بطبيعة الحال نتيجة تجهيل نسبي يعتري الذات القارئة ولا مناص من هذه النسبية، أي هذا يظهر مدى صعوبة وشراسة النص و العلائق المتجذرة فيه إذ " صحيح ان مشروعية القراءات اللانهائية منتهجة في الرؤية التفكيكية ولكنها دائما قراءات مؤسسة تعتمد على ملء فجوات النص، ومن الفجوات

[1] محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، مرجع سابق، ص455.

نجد النصوص الغائبة...فكل مرجعية جهلها القارئ فجوة وكل فجوة علمها القارئ دلالة متواصلة أو تدليل"[1] فهذا الطرح يؤكد على أن الممارسة التفكيكية لها باع للمساهمة في بلورة مقاربة ذات تمنهج منفتح على تخصصات كثيرة إذ من أبرز الشعارات التي حملتها التفكيكية هي الإساءة القرائية أي كل قراءة هي إساءة لقراءات أخرى، فالشيء الإيجابي يكمن في الإساءة التي تترصد ما يمكن ترصده من علائق لا سيما ممارستها لإيالة ملء الفراغ remplir de vide، والذي يؤيد في نهاية المطاف الانتقال من معنى قديم إلى أخر جديد، أو بلغة تناصية تفكيكية هي لعبة تحول من المعنى الخطي الدلالي la signification إلى بهار القراءة التدليلية la signifiance، وبالتالي فالشك التفكيكي هو دائما يتوق على البحث عن الممكن الدلالي ناهيك على تعريته للخطابات بغية الوقوف على العلائق الكامنة واستظهارها، فالتفكيكية عندما أكدت أن المعنى مؤجل ومرجأ فهذا دليل على طبيعة تعقدية complexité مائزة في النص الجمالي حتى أن التفكيك إنما ثورته كانت على تلك القراءة التقليدية التي حصرت أطياف النص في ركن إجرائي ومعنوي قار متجاهلة بذلك كل الفيوضات الدلالية الأخرى إذ في عرف التفكيكية " ليس المعنى حاضرا أبدا لأنه يكون قد بات دائما مرجأ في حركة يسميها دريدا différence هذا الإرجاء ملازم لكل إختلاف يزعم

[1] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص214.

تحديد هوية كل من التعبيرين"[1]، وهذا ما يظهر التأثر الواضح لكتاب الجمالية والعلائق بالطروحات الدريدية، إذ كاستنتاج أولي نرى الكتاب أخذ من "دريدا" ميزة الإرجاء والاختلاف لأن التفكيك بهذا المبدأ برهن ولو بالنزر القليل على أن النص لا يحتاج في متطلباته المقارباتية إلى قراءة واحدة، بل الأدهى من ذلك يجب أن ينظر إليه على أنه محض أمشاج قراءات، وذلك في اطار الانتقال التفكيكي للنص من المعنى إلى الشبحية ومنه فالكتاب يرى " أن التعقيد هو ما لانعرف تفاصيله من الظواهر أي ما يعكس درجة جهلنا بالموضوع الذي ننشئ حوله مجموعة من المعلومات"[2]، وهنا نستشف أن التبسيط هو الركون إلى قانون نظري موحد، أما التعقيد هو تخصص عنوانه الأجد معرفة المعرفة، لكن السؤال المتبادر إلى الأذهان هو: هل تستطيع منظومة التعقيد إنقاذنا من التيهان المنهجي خاصة في الاشتغال على العوالم النصية؟ كإجابة على هذا التساؤل نرى أن التعقيد على المستوى النظري يعوّل على ابتكار منظومة منهجية مغربلة لكل طافح وصالح، لكن المهم والأهم هو الفاعلية والاجرائية على النصوص هذا من جهة ومن جهة أخرى : هل يمكن الإحاطة البتة بكل الغوامض المقطعية والمتمثلة في العلائق المختفية في كل النصوص والتي تمتد من البعد العلمي إلى الثقافي وصولا إلى جماليات الأسلوب؟ " ولذا فإن النص يصنع من كتابات متعددة منسحبة من

[1] بيير زيما، **التفكيكية: دراسة نقدية**، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص78.

[2] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص348.

ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص"[1]، وعليه نفهم بأن التعقيد هو في أبهى صوره عبارة عن مخاض صدى تناصي يريد إقامة إيالة منهجية تتمكن من إحداث حوار نقدي مترصد لكل شاردة وواردة والمتمثلة أساسا في علائقياته التي تعتبر طبقات تدليلية متجددة باستمرار مع كل فحص جديد.

كما نرى مرة أخرى أن كتاب الجمالية والعلائق يريد نسف الضيق الاجرائي والتنظيري للشعرية poétique لأن هذه الأخيرة تشبّثت بمقولة عزل الظاهرة الأدبية والنقدية عن كل مظاهر التلاقح الفكري التي ربما يشحذ النقد بها قناه، أي أنها أرادت الاشتغال على الأدب وكفى لاسيما التأسيس لعلمنة هذا الصرح بعيد عن كل المنارات المعرفية الأخرى إذ " وبالمقابل فإن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها ان تتخذ العمل الأدبي موضوعا هي علاقة تنافر...وهذا في الحقيقة أمر يأسف له الانتقائيون شديد الأسف وهم كثيرون جدا بين رجال الأدب"[2]، هذا ما جلب لها مثلبة الرؤية المنهجية القاصرة كتغاضيها عن اللسانيات والتحليل النفسي وعلم الاجتماع وهلم جرّا، لذا فالمخرج الذي يرنوا إليه الكتاب هو إقامة توليفة منهجية موشّحة بمختلف المواد التزيينية لعطار المعرفة هذا ما أكده الكتاب ورأه كحل مخرجي حيث " فثبات

[1] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، مرجع سابق، ص67.

[2] تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987. ص25.

المعرفة طريق نحو تسلط يقينيتها وذلك خطر جسيم على الأسئلة المغيبة التي ينبغي استحضارها فاليقين يريح بينما الارتياب مقلق ومتعب ويشعر صاحبه بالضياع بينما الارتكان إلى الدقيق اليقيني يشيّد في النفس مثُلا عليا"[1] وللتوضيح أكثر لهذه الفقرة هو ان الاحتكار الذي تمارسه النظريات بسبب إقصاء الوفد الابستيمولوجي الأخر ونفي للحوارية بين الأتون بين النقدية والمعرفية الواقعة في مدارات التأثر والتأثير، والمتأمل لما بشّر به الكتاب يتلمس جليا أطياف التناص حيث إن الانتقال بين سفوح اليقين واللايقين ما هو إلا صدى مخاض تناصي " فالتناص يفترض وجود تقليد لساني أدبي أو ثقافي وتراكم للأشكال الكتابية وتطبيقاتها"[2] لذا فالانفتاح المعرفي الذي يريد التناص توصيله هو ضرورة إقامة تقاطب بين كل غياهب المعلومة المعرفية، وهذا يلم بطبيعة الحال على حكمة مفادها "نحن لا نولد وحدنا الولادة في نهاية المطاف معرفة كل ولادة معرفة حسب كلوديل"

[1] عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق**، مرجع سابق، ص351.

[2] عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، مرجع سابق، ص89.

خاتمة

خاتمة:

ختاما ومن خلال هذه الدراسة التي حاولنا فيها تقديم قرائتنا لكتاب الجمالية والعلائق للباحث عيساني بلقاسم بحسب رؤيتنا الخاصة وبمكتسباتنا المتواضعة، قدمنا من خلالها مقارنة رؤية الباحث الفلسفية ببعض أداء النقاد والباحثين الآخرين، وتقريب وجهات النظر، وقد حاولنا تبسيط وتوضيح الأفكار للقراء بإعطاء استنتاجات قد تفيد الطلاب والباحثين في المستقبل القريب لهذا الصرح الجديد، محاولين فك أهم الشفرات التي يخفيها الكتاب بين طياته، وتوصلنا في الأخير إلى استنباط مجموعة من النتائج التي ظهرت لنا من خلال الدراسة التحليل أهمها:

- انقلاب واضح للباحث على جل المناهج النقدية المعاصرة.
- رفض الانصياع إلى النظريات والدعوة إلى انفتاح النص.
- تنوع الإبداع أمام إيديولوجية المنهج.
- تقديم فهم جديد للجمالية.
- التأكيد على سعة الجمال أمام ضيق وتحيز المنهج.
- الدعوة إلى إضاءة النص وتفتت انغلاقية اللغة الجمالية.
- مراجعة الغرور التنظيري الغربي – انقلاب نظري على سلطان النظرية.
- تجريب وجهات نظر جديدة تفصل التنظير على التلبس ببعد الحقيقة عن الميتافيزيقا.
- تأكيد الباحث لقوة اللغة الجمالية وتصور ضعف المقاربة النقدية عليها.

- ضرب ونسف الباحث لصلف وكبرياء التنظير بقاعدة تحويل اليقين إلى اللايقين اي لثبات مدى نسبية النظرية المقدمة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1/ امبرتوايكو **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، سعيد ثبكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، .2004

2/ ارثرايزابرجر، **النقد الثقافي**، المجلس الأعلى للثقافة الجزيرة، القاهرة، ط1، 2002.

3/ أبو بكر الفراوي، **من القراءة إلى التنظير**.

4/ امبرتو ايكو، **الأثر المفتوح**، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سوريا، .2001

5/ أحمد عدنان، **التناص وتداخل النصوص**، دار المأمون للنشر والتوزيع، دار توبقال، ط1، المغرب، .1981

6/ أحمد عبد الحليم عطية، **جاك دريدا**، دار الفارابي، ط 1، لبنان، .2005

7/ أدغار نوران، **الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب**، ت: أحمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال، ط1 .2004

1، ،

.

18/ جمال نجيب التلاوي، **المثاقفة**، ت: عبد الصبور واليوت، دراسة كتب عربية عبرحضارية.

19/ روبرت سي هرل، **نظرية الاستقبال، مقدمة نظرية**، ت: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1992.

20/ روجرسكروتن، **الجمال**، ت: بدر الدين مصطفى، المركز السنوي للترجمة، ط1، مصر، 2014.

21/ رولان بارت، **لذة النص**، ت: منذر عياشي، مكتبة الإسكندرية، ط1، مصر، 1992.

22/ سمير جليل، **النقد الثقافي (من النص الأدبي إلى الخطاب)**، دار الجواهري، بغداد، ط1، 2013.

23/ سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي والسياق**، المركز الثقافي، ط1، المغرب، 2001.

24/ عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة**، ط1، الجزائر، 2007.

25/ عيساني بلقاسم، **الجمالية والعلائق (تهافت المناهج ونسبة المقاربات)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019.

26/ عبد الله محمد الغدامي، عبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

27/ عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)**، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1990.

28/ عبد الله الغدامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

29/ علي حرب، **نقد الحقيقة**، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1993.

30/ عبد الله إبراهيم، **المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية**، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1990.

31/ عادل مصطفى، **فهم الفهم، مدخل إلى الهرمونطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2007.

32/ علي حرب، **هكذا أقرأ ما بعد التفكيك**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 2005.

33/ عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجية الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**، دار الكتاب الجديد، ط1، لبنان، 2004.

34/ عبد القادر بقش، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية**، إفريقيا الشرق المغرب، 2007.

35/ عيساني بلقاسم، **التناص: دراسة المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2016.

36/ علي المحمداوي وآخرون، ج1، **الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

37/ عبد الواحد لؤلؤة، **موسوعة المصطلح النقدي**، م1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، لبنان، 1983.

38/ عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2001.

39/ فولفغانغ أيزر، **فعل القراءة**، تر: حميد حمداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة مناهل، المغرب، 1987.

40/ فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

41/ فرناند هالين وآخرون، **بحوث في القراءة والتلقي**، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء العقاري، ط1، سوريا، 1998.

42/ محمد مفتاح، **النص من القراءة إلى التنظير**، ط1، 1999.

43/ ميجاني الرويلي، سعد البازغي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2002.

44/ مارك جيمنيز، **ما الجمالية**، ت: شربل داغر، المنطقة العربية للنشر، ط1، لبنان، 2009.

45/ محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1995.

46/ محمد خير البقاعي، **دراسة في النص والتناصية**، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1992.

47/ محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1998.

48/ مطاع صفدي، **نقد العقل الغربي**، مركز الانماء القومي، لبنان، 1990.

49/ محمد النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي**، مطبعة الجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، مصر، 1949.

50/ مهدي فضل الله، **فلسفة ديكارت ومنهجه**، دار الطليعة والنشر، ط ، لبنان، 1998.

51/ نبيل علي، **الثقافة العربية وعصر المعلومات**، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1978.

52/ هانس غيورغ ت: محمد شوقي الزين، **فلسفة التأويل**، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2020.

53/ هانس جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج**، ت: جسيم ناظم علي حاكم، الخطوط الأساسية التأويلية الفلسفية، دار أويا للنشر والتوزيع، ط1، 1991.

54/ هيغل، **فلسفة الجمال والفن**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996.

55/ هانس روبرت ياوس، ت: رشيد بنحدو، **المجلس الأعلى للثقافة**، ط1، مصر، 2004.

56/ يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 2003.

57/ يوسف كرم، **تاريخ الفلسفة اليونانية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014.

58/ يوسف وغليسي، **مناهج النقد الأدبي**، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007.

59/ بسام قطوس، **دليل النظرية النقدية**، كلية الآداب، الكويت، 1998.

60/ بسام قطوس، **استراتيجية القراءة**، مؤسسة حمادة، دار الكندي 1998.

61/ سوزان، سونتاغ، **ضد التأويل ومقالات أخرى**، تر: نهلة بيضون، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 1966.

62/ سامي الدروبي، **علم النفس والأدب**، دار المعارف، ط1، مصر.

63/ رامان سلدن، **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تر: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2006.

64/ رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور دار قباء للطباعة والنشر، مصر، 1998.

65/ تزفتان تودوروف، **نقد النقد**، ت: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، العراق، 1996.

66/ تزفتان تودوروف، **الأدب في خطر**، تر: عبد الكريم شرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2007.

67/ تزفتان تودوروف، **ميخائيل باختين(المبدأ الحواري)**، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، لبنان، 1996.

68/ جون نيتشه، **خمسون مفكرا أساسيا (من النبوية إلى ما بعد الحداثة)**، تر: فاتن البستاني، المنطقة العربية للترجمة، ط1، لبنان، 2000.

المجلات والمذكرات:

1/ **النقد الثقافي في النظرية الأدبية**، عبد الله الغذامي أنموذجا، شهادة الماستر في ميدان اللغة، شتوان حمزة، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011/ 2012م.

2/ **النقد الثقافي، مفهومه**، صورية جغبوب، مجلة كلية الآداب، عباس لغرور، العدد الثالث، خنشلة.

3/ **التناص: مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم**، محمد زبير عباسي، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العربية، اسلام عباد، 2014.

4/ **المنهج الثقافي عند عبد الله الغذامي** وادوارد سعيد، سعو اسيا، مذكرة ماستر في ميدان اللغة العربية، جامعة أم البواقي، 2015/ 2016م.

المقالات:

1/ **جمالية النص الأدبي بين الذوق والمعيار**، عبد الله سليمان، مقالة موقع الحقيقة الدولية للأقسام العربية، 2007.

2/ **صوت النظرية في كتاب الجمالية العلائق**، منصور زغواني، المجلة الثقافية، الجزائر، 2020.

3/ **النقد الثقافي مفهومه إجراءاته**، إسماعيل خلياص حمادي مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد الثالث عشر، 2013.

4/ **من الحوارية إلى المتعاليات النصية،جينالو مفهوم التناص في الدراسات الغربية**، جامعة الجزائر.

5/ **إشكالات البنيوية في كتابات النقاد المعاصرين**، سامية راجع، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، العدد الخامس، 2006.

6/ **التفكيكية أرض بلا حدود وعالم بلا سقف**، خالد وهاب، حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، العدد التاسع، 2017.

ملحق

الملحق 01:

كتاب الجمالية والعلائق من أهم الكتب النقدية المعاصرة، يتناول بالبحث والتحليل أهم النظريات الغربية المعاصرة والاستراتيجيات القائمة لما بعد الحداثة بطرح فلسفي حر كالتناص والتأويل ونظرية التلقي والنقد الثقافي الوالنظرية النسوية، وغيرها من القضايا النقدية المعاصرة، حاول الباحث فيها إحداث هزة نقدية تفكيكية لأهم النصوص الإبداعية، وقلب واضح للمناهج النقدية المعاصرة رافضا الانصياع وراء المقولات والنظريات الإجرائية مؤكدا على سعة الجمال وقبح المجال للإبداع والتنوع الفني، لهذا قدم لنا هذا الكتاب في شكل وسيلة قرائية ثابتة تدعو لإضاءة النص وتلاشي انغلاق اللغة الجمالية، حيث حاول الباحث عيساني بلقاسم الابتعاد عن التقيد بالمنهجية والنظريات والمقولات المسبقة التي تسجن النص وتحد من حركته (اللعب الجمالي الحر) متحديا بذلك النظريات الغربية والتنظير الغربي، مراجعا الغرور النظري الغربي الواضع للمناهج النقدية، وفق رؤية نقدية حرة تستجيب للجمال والإبداع الفني وانفتاح النص أمام النظريات والمقولات الإجرائية والنظرية الغربية العمياء.

وقد جاء كتاب الجمالية والعلائق ليطرح أهم التساؤلات والإشكاليات المحيطة بالنظريات الغربية، محاولا الإجابة عليها بمقارنة نقدية معاصرة، وذلك بالابتعاد عن سلطان النظرية، بحيث دعى الباحث من خلال كتابه إلى خصوصية المنجز العربي وعدم التقيد والتقليد الغربي الأعمى، بحيث سار على خطى عبد العزيز حمودة الذي سبقه في ذلك من خلال كتاب المرايا المحدبة، والابتعاد بذلك على الاجترار والاستبدالية والقولبة لأهم النظريات الغربية من خلال الحوار والتثاقف مع العقل الغربي دون الانفلات المنهجي.

الملحق 02:

عن الباحث: عيساني بلقاسم

عيساني بلقاسم أكاديمي ناقد ومترجم جزائري، من مواليد 02 أفريل 1965 بالشفة بولاية البليدة، أستاذ الدراسات النقدية والأدبية بجامعة الدكتور يحي فارس بالمدية "الجزائر"، متخصص في الدراسات النقدية الابستيمولوجية والفلسفة الغربية المعاصرة والترجمة النقدية والمقاربات الجمالية لاسيما المدارس النقدية والمقارنة، يتابع مشروعا علميا حول التناص، كما شارك في العديد من الملتقيات العلمية الدولية والوطنية، من مؤلفاته: "النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر"،"التناص: دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة"،"الجمالية والعلائق التلقي التناص التأويل النقد الثقافي الفكر المركب: تهافت المنهج ونسبية المقاربات، كما صدر له مؤخرا كتاب جديد بعنوان "الأفاق التناصية في السردية النسوية: الرهان المعرفي"، بالإضافة إلى مجموعة قصصية بعنوان "الحجاب"، إضافة إلى العديد من المقالات العلمية المنشورة في مجلاّت علمية محكمة تتناول في محاورها أدب الطفل والأدب النسوي، وقضايا النقد المعاصر، كما ترجم مؤخرا كتاب شيطان النظرية le démon de la théorie للفيلسوف "أنطوان كومبانيون" 2018 الذي نال به الجائزة الأولى عن المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر.

الفهرس

الفهرس:

مقدمة.

الفصل الأول: التلقي والتأويل: خيبة مقاربة وتسلط رؤى

1/ المبحث الأول: التلقي.....ص 02

2/ المبحث الثاني: التأويل..... ص 35

الفصل الثاني: التناص ولعبة التحول من الدلالة إلى التدليل

1/ المبحث الأول: التناص إطار عام ..... ص 51

2/ المبحث الثاني: التناص تفاعل نحو رصد الجمال ..... ص 67

الفصل الثالث: النقد الثقافي مجال للانتقال من الأدبية إلى ما بعد الجمالية

1/ المبحث الأول: النقد الثقافي (مفهومه ومرتكزاته من خلال رؤية الكاتب)..... ص 129

2/ المبحث الثاني: قضايا النقد الثقافي..... ص 120

3/ المبحث الثالث: الجمالية رؤية بلا حدود وتجلي بلا سقف..... ص 129

الفصل الرابع: الفكر المركب وأزمة المقاربة

1/ المبحث الأول: مفهوم الفكر المركب..... ص 146

2/ المبحث الثاني: إبستمولوجيا التعقيد من القراءة النقدية الأحادية إلى القراءة المركبة..

..... ص 167

خاتمة..... ص 195

المصادر والمراجع..... ص 198

الملحق رقم 01..... ص 211

الملحق رقم 02..... ص 212