

الخلفيات الفلسفية للنقد الأدبي

أ. قاسمية هاشمي
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة الشيخ العربي نبسي - نبسة

الملخص:

تتوخى دراستنا إثبات فاعلية الفلسفة في تأكيد حضورها في الخطاب النقدي وبيان الأسس الفلسفية التي نهضت عليها المناهج النقدية منذ أرسطو، على أساس نظرة تؤمن بأن النقد جهد تراكمي لا يمكن رده إلى فكرة الذوق فقط وإنما معرفة علمية معقدة تقوم على أسس من الفكر الإستمولوجي في تحليل الأدب. وهو نوع من الجهد الذي يتوخى الضبط المعرفي واليقين المنهجي.

إن العودة إلى الأصول الفلسفية للنقد، هي محاولة لاستقصاء التجارب الإبداعية، لتأسيس موقف نقدي يقف على قدم المساواة مع الدراسات المنطقية والعلمية، وخلق معرفة يتأسس عليها هذا النشاط الإنساني الذي يستهدف عمليات الإبداع.

الكلمات المفتاحية: النقد الأدبي، الفلسفة، التفاعل الفني.

Résumé :

L'objectif de cette étude est de scruter l'efficacité de la philosophie dans le discours critique et démontrer les fondements philosophiques sur lesquels se sont basées les méthodes critiques depuis Aristote. On considère la critique comme un effort accumulatif qui ne peut être réduit seulement au goût, mais un type de la pensée épistémologique qui cherche de la régularité méthodologique.

Repenser les fondements philosophiques de la critique est une tentative de découvrir les expériences créatives, de fonder une position critique égale aux études scientifiques et de créer une connaissance qui oriente cette activité humaine.

Mot clefs : critique littéraire - la philosophie - interaction artistique.

Abstract :

This study aims to prove the effectiveness of philosophy among the critical discourse and demonstrate the philosophical foundations on which critical methods, since Aristotle, are based.

The approach adopted conceives of the criticism as an accumulate knowledge which can not be reduced to taste only, but a type of epistemological though that requires methodology regularity.

Rethinking of philosophical foundations of criticism is an attempt to discover the origins of the creative experience, to establish a critical opinion equal to scientific researches and to set of knowledge that will define the most important criteria of criticism.

Keywords: Literary criticism – the Philosophy - artistic interaction.

مدخل:

إن الوعي بالأصول الفلسفية والفكرية والجمالية للنقد وإشكالية امتلاك المعرفة، هي من صميم الغاية التي تتوخاها دراستنا لهذا الموضوع وذلك عن طريق رصد لأهم التحولات التي صاحبت العملية النقدية في مسيرتها الطويلة، لأن مع تطور الوعي الفني تغيرت الممارسة النقدية ولم تعد مجرد إصدار الأحكام، وإنما أصبحت عملية شديدة التعقيد تستند إلى تراث من الفكر النظري وإلى ربط القضايا النقدية ومناهجها بالخلفيات الفلسفية، يقول عميد النقاد الجزائريين عبد المالك مرتاض: "هذا العصر أصبح عبارة عن مذاهب وتيارات تقوم على خلفيات معرفية وفلسفية... ولم يعد النقد مجرد إصدار أحكام ساذجة أو حتى نزيهة موضوعية؛ لكنه أسس ممارسة معرفية شديدة التعقيد تعتمد إلى تحليل الظاهرة الأدبية ضمن جنسها الأدبي"¹.

لقد كان للفلسفة حضور مكثف في المشهد الفكري والثقافي والفني في صياغة نظرية أثرت في النقد الأدبي. وستسعى هذا الدراسة للكشف عن الخلفيات الفلسفية التي استند إليها النقد الأدبي عبر مسيرته الطويلة. إذن كيف يستند النقد الأدبي للقواعد والنظريات الفلسفية؟ وكيف تشكلت مرجعيته المعرفية والمنهجية باعتبارها قيمة معيارية تتأسس فوقها رؤية فلسفية للأدب والتاريخ والإنسان؟ إذ ليس للفلسفة حدود ترضى بها وتقف عندها، فهي صلب كل تفكير وفي صميم كل بناء معرفي.

لا يخفى على دارس الأدب أن هذه الآراء الفلسفية أثرت في النقد، غير أن الموقف النقدي عامة يرجع إلى ذلك الفكر الفلسفي الشامل الذي يرى به الإنسان الوجود والعلاقات بين الموجودات، أي أن النقد بما هو أفكار أدبية لا بدّ أن يركز على أفكار أخرى أشمل وأعم هي تلك التي تكون الموقف الفلسفي.

فإذا كانت الفلسفة "هي علم القوانين العامة للوجود (أي الطبيعة والمجتمع) والتفكير الإنساني وعملية المعرفة"² فإن النقد الأدبي هو "فن دراسة الأساليب وتمييزها، أو الدراسة الذوقية للصورة الفنية التي خرج فيها الأدب"، وهو منحى من مناحي التفكير الإنساني، متجه نحو الأدب، ابتغاء معرفته والكشف عن خصائصه، ولما كانت الفلسفة علم قوانين الوجود العامة، والفكر الإنساني، فإنها تشكل النقد وتوجهه. "و قد وُلد النقد عند الفلاسفة وفي أحضان الفلسفة وارتبط بالفلسفة - عند اليونان- حتى صار فرعاً من فروعها"².

ولابدّ للأديب أن يبني نسقا معيناً في الأدب أن يقف عند الفلسفة وينظر فيها، ثم يبني موقفاً ونسقا معرفياً يتوازي فيه ما هو فني بما هو فكري حتى لا يخرج الفن عن الإطار المنطقي، مادام الأدب يتحكم فيه الخيال والعاطفية. ولهذا يقرّ "كارناب" بصراحة "أن المهمة الوحيدة للفلسفة هي التحليل المنطقي، منظوراً إليه باعتباره بحثاً في التركيب المنطقي للغة"³. وإن عملية استقراء تاريخ النقد تثبت صدق الدعوة السابقة فأفلاطون (347ق.م) أول فيلسوف ناقد وصلتنا آراؤه، كان جوهر فلسفته المثالية (Idéalisme) أن الأشياء التي يشوبها التغيير في هذا العالم الواقعي جاءت على مثال صورة كاملة، في عالم المثل، فلا ريب أن تكون الحقيقة في عالم المثل، وأن يكون هذا الوجود محاكاة لتلك الحقيقة الكاملة، ولا شك أن

المحاكاة هي دوما دون الأصل، بل إنها "ليست إلّا ظلّالا بإزاء الحقيقة" فالشاعر إذ يكتب القصيدة فهو لا يحاكي عالم المثل وإنما يقلد أشياء هذا الوجود، ونتيجة ذلك فهو يبتعد عن الأصل بدرجتين أو ثلاثة، وما عمله إلا تقليد عن تقليد، وعليه فإن الشعر ليس حقيقة، إذن فهو ليس جديرا بأن يقبل الإنسان عليه. وهذا "اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة"⁴.

إن ردّ أفلاطون للشعر قائم على الاعتبار المعرفي، إذ ليس الشعر حقا يُركن إليه في ميدان المعرفة، وفي ميدان الأخلاق فالشعر يغذي العواطف الضارة في الوقت نفسه. وتأكيدا لهذا النهج الفلسفي في فهم الأدب على أساس من نظرية المحاكاة (Mimesis)، ساق أرسطو فكرة التطهير (Catharsis) لتكون تبريرا أخلاقيا يقف أمام رفض أفلاطون الأخلاقي للشعر رغم الاختلاف البين بينهما إذ يثبت أرسطو أن الشعر نافع مفيد، حين يقول: "وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"⁵، وهذان موقفان مختلفان من الأدب لاختلاف الفيلسوفين اللتين يصدران عنها، فقد تبنى أفلاطون الفلسفة المثالية، فحين اتبع أرسطو الفلسفة العقلية، "و قصة هذين الرجلين (أفلاطون وأرسطو) هي نفسها قصة نمطين عامين في التفكير الإنساني هما النمط المثالي والنمط الواقعي، أو قصة منهجين عامين في التفكير هما المنهج الاستدلالي.. والمنهج الاستقرائي..."⁶

ولقد ظل للفلسفة تأثير في النقد الأدبي، ولعل من طبيعته أن لا يستقل عنها الاستقلال التام، ولعل من الواجب أن نشير إلى أن النقد العربي كان في جملته نقدا عمليًا يتصل بالجزئيات ولا ينفك عنها إلا قليلا، فقد كان محوره غالبا البيت والعبارة، ولم ينظروا في الأدب والشعر نظرة عامة، فقد شغلهم النظرة الجزئية بحيث يمكن أن نقول أن نشاطهم النقدي كان أقرب إلى

البلاغة منه إلى النقد الخالص"⁷، فمن الصعب أن نجعل من هذه النظرات الجزئية فلسفة جمالية أو حتى بؤادر نظرية عربية متكاملة، إلى حين اكتمال المشروع الفلسفي العربي بعد الاتصال العربي بأسباب الثقافة الأجنبية إثر الفتح الإسلامي وازدهار حركة الترجمة.

ومن طبيعة الأشياء التي تنشأ في كنف الفلسفة أن تصطبغ بالفكر الفلسفي ولذلك فإن فلسفة تنشأ في أكناف الدين لا بد أن يكون جوهرها صادرا عن موقف ديني "و من الحق أن كلا من علم الكلام والفلسفة كان مرحلة مستقلة في تطور الفكر العربي الإسلامي، وقد بدأت الفلسفة حين استوى علم الكلام علما ناضجا أدى الأهداف المتوخاة منه وحين احتاج الفكر إلى مستوى أعلى من التجريد، لا يتهيأ إلا في الفلسفة"⁸، وقد استقامت الفلسفة عند العرب المسلمين بعد أن ترجمت الفلسفة اليونانية. وهكذا فإن النقد نشأ موصولاً بما سواه من الأفكار، وقائماً عليها، وكان أقرب تلك الأفكار إلى ذهن الناقد الأفكار الاجتماعية فحكم على الشعر بمقتضاها.

"لكن هذه الأفكار أو المبادئ الاجتماعية ليست قائمة على فراغ، إنما هي تنبثق من أفكار أوسع منها، هي الفلسفة التي يرى بها المجتمع الكون والإنسان والعلاقة بينهما. وهكذا الأفكار بعضها يقوم على بعض"⁹، وكان ذلك تحت وصاية تطور العلوم العقلية، ولا سيما علم الكلام، الذي نشأت في حضان المعتزلة، وهي علوم تستند إلى العقل وتحتكم إليه، ولا تطمئن حتى يقضي العقل فيما أشكل عليها، فأفاد النقد منها حتى صح أن يقال: "إن النقد ولد في أحضان الاعتزال"¹⁰، ومن النقاد العرب الذين صدروا عن الفلسفة العقلية في بناء المفاهيم النقدية، الجاحظ، وقدامة بن جعفر.. إلخ، ولعل من المسلمات الفكرية عند هؤلاء النقاد الثنائية الفاصلة بين الروح والجسد، واللفظ والمعنى، وقد أقرّ الجاحظ بها في معرض فصله بين اللفظ والمعنى

في نظريته النقدية الشهيرة "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج".¹¹، يبدو أن الجاحظ الذي انتصر للفظ، فهم المعنى كما فهمه المعتزلة، المعنى العقلي المنطقي، غير أنه لم يقتنع أن هذا المعنى المنطقي يصنع شعرا.

وقد كان للثقافة الفلسفية الكلامية، التي انتشرت في القرن الرابع هجري، أن هيأت الأذهان لأن تبحث بحثا نظريا في الشعر وأتاحت للناقد نظرة عميقة في الشعر والأدب، تتعدى مجرد إصدار الأحكام إلى محاولات التنظير، فأقدم "قدامة بن جعفر" (-337هـ) على محاولة مبكرة في تأسيس علم الشعر، ووضع الشعر على أساس من المنطق، ومعروف أن أول ما يقوم به المنطقي، لكي يفهم الأشياء ويحللها إلى عناصرها، وهذا فعله في الشعر حيث حدّ الشعر حدا جامعا مانعا، فقال: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"¹²؛ وبذلك يكون قد ربط الشعر بالالتزام الجمالي الشكلي.

لقد ساد عند الفلاسفة العرب والمسلمين "كالفارابي" و"ابن سينا" أن الشعر تخييل، وهو مذهب جديد لم يذهب إليه غير المتفلسفين، من نقاد العرب، ورأي حازم القرطاجني (-684 هـ) خير دليل على هذا المذهب المبتدع في الشعر، يقول: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب، بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيَّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هي شعر- غير التخييل"¹³ وهو تعريف يشترك مع تعريف الفلاسفة المسلمين أن جعل التخيل شرط الشعر. والواقع يؤكد أنه كلما ظهرت فلسفة ما، كان لها تصور جديد في للأدب، "فالفلسفة العقلية فلسفة أرسطو ومن تأثر به من المفكرين الأوروبيين منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر، صدر عنها المذهب الكلاسيكي"¹⁴، وقد كانت هذه النزعة

حركة عقلية امتدت إلى الحياة الاجتماعية، وأن أرسطو قد استطاع أن يسيطر بنظريته العامة عن الفنون على الإنسانية كلها تقريبا خلال العصر القديم والوسيط، بل خلال عصر النهضة أيضا، وأثناء سيادة المذهب الكلاسيكي في القرن السابع عشر¹⁵.

وفي القرن الثامن عشر نجد نزعة فلسفية واضحة تمتد لا لتجرف الأدب في تيارها، بل تتعدى ذلك إلى البحوث الذوقية الجمالية ولم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتى أخذت تظهر المذاهب الرومانسية التي أخذت على عاتقها مهمة إعلاء شأن الخيال وحرية الإبداع والحدّ من القواعد الثابتة وسيطرة العقل، حيث كتب "كانط" في كتابه "نقد العقل الخالص" وبين أن العقل يقوى على تفسير العالم المادي وفض أسرارهِ وحجبه، إلا أنه أداة فاشلة لفهم الروح والنفس والانفعال والعواطف على نحو ما كان يرى أفلاطون، وأدب "روسو" كان في مجمله دعوة للعودة إلى الطبيعة والبراءة، متتكرا للمجتمع الذي أفسد طبيئته. وقد سار جيل بأكمله وراء تعاليم هذا الفيلسوف في العودة إلى الفطرة والطبيعة، "حمل الرومانسيون مبادئ روسو في تمجيد الفرد والطبيعة والعاطفة، وفي رفض العبودية الاجتماعية والقسر الفكري، ومن هنا كان رفضهم للشكلية وللذهنية وللسكونية الكلاسيكية، وإحياءهم للشعر الغنائي وتخطيهم نظرية الأنواع الأدبية"¹⁶، فإذا كانت الكلاسيكية قد نشأت في أحضان الفلسفة العقلية التي رفع لواءها "أرسطو"، فإن الرومانسية كحركة مذهبية تمجد الذات وتسعى إلى تحرير العبقرية البشرية، قد ترعرعت في أحضان الفلسفة المثالية التي تبنى مبادئها الفيلسوف الأعظم "أفلاطون" ومن بعده "شوبنهاور" و"فخته" و"هيجل".

ومع تطور الفلسفة الوضعية (Positivisme) وازدهار النزعة النقدية في مجال العلوم الطبيعية أخذت الفلسفة في القرن التاسع عشر تيمم وجهها شطر

العلم، إذ يرى أصحابها أنه "ينبغي أن ننصرف عن محاولتنا استكشاف علل للعالم الطبيعي فيما وراء هذا العالم"¹⁷ وقد تأثر الأدب والفن بهذه النظرة الفلسفية الجديدة واتجه إلى التقيد بالواقع الطبيعي في علاج قضايا المجتمع على نحو ما قامت به الرواية في الأدب الملتزم، يقول "أوجست كونت": "إننا ما دمنا نفكر بمنطق وضعي في مادة علم الفلك أو الفيزياء، لم يعد بإمكاننا أن نفكر بطريقة مغايرة في مادة السياسة أو الدين. فالمنهج الوضعي الذي نجح في العلوم الطبيعية غير العضوية، يجب أن يمتد إلى كل أبعاد التفكير"¹⁸.

لقد حاولت الفلسفة الوضعية تجاوز المرحلتين الميتافيزيقية واللاهوتية في مجال العلوم الإنسانية وذلك بالكشف عن القوانين الكامنة وراء الوقائع والمعطيات الشيء الذي حدا ببعض النقاد ودارسي الأدب إلى التأثير ببعض تصورات هذه الفلسفة في مجال مقاربة النصوص الأدبية كما هو الشأن بالنسبة "لهيبوليت تين" الذي كان يقول بالنص الوثيقة، أي ذلك النص الذي لا يدرس إلا في إطار وظيفته المرجعية التي تحيل على المرسل. بمعنى أن هذا النص لا يوجد ولا يتحقق إلا في علاقة إحالية محددة مع الإنسان. يقول تين: "إن المحارة والوثيقة ليستا إلا فتاتا ولا قيمة لهما إلا باعتبارهما مؤشرين على الكائن الحي في كليته"¹⁹. "لا ريب أن المذهب الأدبي، مذهب نقدي في وجه من وجوهه، وذلك لأنه نقد لما سبقه من مذاهب، ولقد كانت الرومانتيكية نقدا للكلاسيكية، كما كانت الواقعية نقدا للرومانتيكية"²⁰. وهكذا سائر المذاهب.

وكل هذه المذاهب صادرة كلا عن فلسفة بعينها، لها رؤيتها المتسقة للكون والإنسان والوجود. غير أن العناية بالمضمون، وبموقف الأديب مما يجري حوله، لا نجدتها إلا في الفلسفات الواقعية، ولا سيما الوجودية والاشتراكية،

ولقد نشأت الوجودية وهي فلسفة " تعنى بالإنسان أولاً وما ينتابه من حالات الموت والخطيئة والقلق والمخاطرة، والاختيار ومسؤوليته عما يختار"²¹، وتؤمن بأن الإنسان أُلقي به في العالم دون اختياره، فهو لم يخلق نفسه، ولا ترى في أعمال الناس إلا العبث (Absurde) "لذا فإن الحرية التي يتحدث عنها "سارتر" تتحرك مع ذلك في مسرح مأساوي ناتج عن عدم الوجود"²²، وكان لا بد أن يعبر الوجوديون عن مواقفهم هذه أدباً، فكتب سارتر رواياته ومسرحياته: (الغثيان) و(الذباب)، وكتب ألبير كامي: (الغريب) و(الطاعون) وغيرها. وقد ذهبت الوجودية إلى "أن وظيفة الأدب لم تعد خلق الجمال فحسب بل يجب أن يكون الأدب مظهراً عاماً من مظاهر الشعور الإنساني وأن يكون ملتزماً دائماً قليلاً أو كثيراً"²³، والفكرة نفسها نجدها عند أصحاب التوجه الاشتراكي ولاسيما الماركسيين في عنايتهم بالمضمون الذي يفرض شكلاً خاصاً به، لأن المضمون يتغير بتغير الحقب التاريخية وتغير رؤية الفنان للعالم على حد قول "لوكاتش" غير أن المضمون الذي تعنى به غير المضمون الوجودي، إنها لا تعنى بعالم الإنسان الداخلي بقدر ما تعنى بالعالم الخارجي، أي المجتمع وقضاياها.

وكان من أثر ظهور النظريات الفلسفية الحديثة في القرن العشرين أن ظهر مقياس الالتزام في الأدب عند الفيلسوف "جون بول سارتر"، فالأدب ينبغي أن تكون له دعوة اجتماعية يلتزمها، بل إن هذا هو واجبه الذي ينبغي أن لا يتخلى عنه، حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع، وتحديدًا النشر ولا سيما الفنون القصصية، ففي اعتقاده أن الرسم والنحت والموسيقى والشعر هي فنون تعبيرية (Arts expressifs) لا تقبل أن يُسند إليها مفهوم الالتزام، لأن طبيعتها مختلفة عن بعض الفنون النظرية التي من الضروري أن تكون لها دلالات محددة تتضمن موقفاً للكاتب أو للشخصيات المرسومة "فالشعر

يعدّ من باب الرسم والنحت والموسيقى... والشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية...²⁴، ويقول أيضا: "فالكثابة (و تعني عنده غالبا الكتابة النثرية القصصية) طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها- إن طوعا أم كرها- فأنت ملتزم²⁵ .

فالآثار الأدبية كغيرها من ضروب النتاج الفني تسدّ حاجة إنسانية تتعلق بالنفس وأحاسيسها ومشاعرها. على أن مثل هذا القول ينبغي أن لا يتحول بالناقد إلى ضرب من الرجعية يقاوم من خلاله التيارات الاجتماعية، فالأدب، أراد أصحاب هذا القول أو لم يريدوا، إنما هو صورة لمجتمعه، وكما يلبي حاجات إنسانية عامة يلبي أيضا حاجات مجتمعه الخاص.

وقد كانت الفلسفات المثالية جملة ترى الجمال في الشكل، غير أننا لا نعدم مثاليا كبيرا كـ"هيجل" يجاهر باتحاد الشكل والمضمون وتأثير كل منهما في الآخر وتأثره به²⁶. إن فهم وشرح الجمالية الماركسية بصفقتها ركيزة فلسفية لفهم النظريات الاجتماعية لا يستقيم، إلا في إطار من فهم تام لفلسفات "هيجل" حول الفن، حيث يرى "أن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة إذ أن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات، ولا بدّ أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني، أو بمعنى آخر لا بدّ أن يتحول المضمون إلى موضوع... ويتضح من هذا القول أن لكل عمل فني جانبيين: المضمون الروحي، ثم المظهر المادي.

إذا كان هذا شأن المذاهب الأدبية في نشأتها المرتبطة بتلك الفلسفات، فإن التحول المنهجي الذي صاحب العملية النقدية برمتها في بحر القرن العشرين قد ارتكز هو الآخر على دعائم قوية من الفلسفات والتفكير النظري، فما هي المشاريع الفلسفية التي مهدت الطريق لظهور البنيوية اللغوية ثم الأدبية؟

مما لا شك فيه أن الدراسات اللسانية التي انجزها "فردينان دي سوسير" أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبي في الفلسفة، كما قدمه "جون لوك" القائم على فكرة مفادها إبراز أهمية الحواس في إدراك الوجود المادي الخارجي،" إن المذهب التجريبي الذي تبنته الدراسات اللغوية كان الجسر الذي عبره النقد الأدبي ليحقق علمية النقد²⁷، وقد ساهم هذا التوجه نحو المنهج التجريبي في تحقيق علمية النقد الأدبي وهو اتجاه جديد سنته البنيوية نفسها لتقطع شوطاً نحو النظرة الكلية الشاملة للأدب. "لقد كان الفكر اللغوي يتأثر دائماً بالتحويلات المعرفية الجوهرية التي حفل بها تاريخ الفلسفة الغربية.."²⁸، وفي ظل التفسيرات الجديدة لوظيفة اللغة، والتي تلتقي كلها مهما تباينت اتجاهات أصحابها، حول أهمية اللغة وجعلتها الأداة الوحيدة لتحقيق المعرفة وإدراك الكينونة والوجود. "تلك الأهمية الجديدة دفعت فيلسوفاً مثل "مارتن هيدجر" إلى إثارة تساؤلات... وهي تساؤلات تشير كلها في اتجاه واحد: المكانة الجديدة للغة. ومن أبرز هذه التساؤلات "ما الذي يسبق الآخر: الكينونة أم اللغة؟" ويخلص إلى أن اللغة والتفكير يكشفان عن الكينونة التي تحتاج إلى اللغة لتعبر عنها بسبب افتقارها إلى الوجود المادي المحسوس"²⁹، وفي هذه المرحلة ظهر "كانط" بوصفه فيلسوفاً نقدياً في الفترة التي استفحلت فيها مغالاة التيارين الرئيسيين في الفلسفة الغربية : التيار التجريبي الذي استثمر كشوفات العلم، ومضى في القول ان التجربة الحسيّة أساس كل معرفة مفيدة. وقد نظم إطاره الفلسفي "لوك وهيوم". والتيار العقلي الذي يضع العقل مصدراً لكل معرفة باعتباره ملكة حائزة على شروط المعرفة، وهو التيار الذي نظم أطره "ديكارت" ومضى فيه "سبينوزا" و"لايبنتز" إلى أقصى أبعاده الميتافيزيقية.

غير أن الحقيقة التاريخية تفرض علينا أن نقر بأن الشكلايين الروس هم الذين بدأوا بالتحرك في اتجاه التعامل مع اللغة كنظام، واتخذوا اللغة كنقطة انطلاقهم في تأسيس ما اصطاحوا عليه بعلم الأدب أو الأدبية (Littérarité) غير أن هذا التوجه الشكلي الجمالي سيعلن انسحابه من الساحة الأدبية بعد أن تولى "ستالين" مقاليد الحكم في روسيا وفرضه ايديولوجيته على الثقافة، فحين سيصمد البنيويون اليساريون وهم الذين سينجحون في إحداث تأثير قوي في المشروع البنيوي ويمهدون لظهور البنيوية التكوينية التي تأثرت بالفلسفة الماركسية وخالصة النظرة الماركسية للفن تتجلى في مقولتين، الأولى عن البنية التحتية والبنية الفوقية، ومعناها كما يقول بليخانوف: "بأن الفن هو مرآة الحياة الاجتماعية"، أي أن الفن بنية فوقية مثل باقي البنى الفوقية خاضع لحتمية البنية التحتية، والثانية هي العلاقة بين الوعي والوجود بمعنى أن مضمون الأدب يمثل انعكاسا للحياة المادية والاقتصادية، وليست الفلسفة الماركسية بدورها سوى مادية فيورباخ ومثالية هيغل؛ أي التفسير المادي للوجود والمعرفة، وسوف يؤدي الفكر الماركسي إلى تأسيس بنيوية ماركسية، بريادة "ألتوسير"، وستؤثر في التيار البنيوي وتثير الكثير من الجدل.

ثم تبلورت البنيوية التكوينية باعتبارها فهما خاصا لوضعية الأدب كنوع من أنواع الوعي الاجتماعي على يد الفيلسوف الهنغاري "لوسيان غولدمان" الذي وجد أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، بقدر ما تعبر عن الوعي الطبقي للمجتمعات، وبذلك يكون قد جمع بين البنية والوعي الطبقي تحت مسمى البنيوية التكوينية (Génétiq ue Structuralisme)، وهذه "البنيوية التكوينية، التي تجلت بشكل أساسي على يد غولدمان، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة آياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر

فيه³⁰، بمعنى أن الأديب وإن كان فردا لكنه يختزل ضمير الجماعة، حيث تتجلى لديه رؤية الجماعة التي ينتمي إليها وهو ما يسر له صياغة فلسفة "رؤية العالم" (Vision du monde)، ويعني بها تكوين نسق من الأفكار البالغة الانسجام لدى كل طبقة اجتماعية في ظروف استثنائية تتمكن بواسطتها من بلورة وعيها، وهو في هذا المفهوم يصدر عن فلسفة أستاذه "لوكاتش" الذي يربط بين الإبداع والواقع المعيش، ويطبق هذه النظرية في كتابه "نظرية الرواية" مستلهما مبادئ علم الجمال الهيجلي على تطور الرواية. فالرواية، في نظره، هي نتيجة فنية لوعي متميز للتاريخ. وهكذا يرتد "جولدمان" بالقيمة الجمالية إلى النظام الاجتماعي، حيث يصبح العمل الفني تعبيراً- وليس انعكاساً- عن وعي الجماعة التي تضم الفنان بوصفه فردا فيها. "و على هذا النحو تجد المشكلة المنهجية حلها على يد "لوتمان" و"جولدمان" وأصحاب هذا الاتجاه الذي يأخذ بعلمية المنهج، دون أن يهمل الإطار الحيوي الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية"³¹.

ونحن نبحث عن مصادر هذا النقد الحداثي لا نستطيع القول أن هذه الحادثة لم تكن صوتا شاردا في الفراغ، إنما كانت قرينة تيارات ومدارس كبرى في الفلسفة والعلوم الإنسانية والطبيعية، التي غيرت معرفتنا بالعالم وبالمجتمع وبالفرد. لقد نشطت حركة علمية جديدة مع "إنشتين" (*) ونظريته في النسبية وساهم المفكرون في وضع ثوابت المجتمع الغربي، من حيث النظام الاجتماعي والدين والأخلاق على محك التساؤل. وقد وافق هذا التحول، في الفكر الفلسفي الغربي، نمو الفلسفة العقلية والمتمثلة في النموذج (العقلي المثالي) والتي تعد من أبرز علامات الطريق في هذه الرحلة. أستطيع أن أفترض، ودون كبير جرأة، أن الكوجيتو الديكارتية، أو التعالي الكانطي، أو النسق الهيجلي ليس سوى تأكيد على مبدأ انتقال كفة الصراع

بين قطبي: اليقين / الشك، أو الداخل / الخارج ، فمن الوجود أو الكم الذي يقول به أنصار الفلسفة الطبيعية تمّ الانتقال إلى الماهية أو الكيف الذي يقول به أنصار الفلسفة العقلية (المثالية).

إن الحقيقة التي نلج بها الفكر النقدي الحدائي هي أن النظريات والمفاهيم والآراء النقدية يجمعها إطار الفكر البنيوي، ففي إطار هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية، وقد كتب "لوتمان" مقالا سنة 1967 بعنوان "يجب أن تكون دراسة الأدب علما" والأمر لا يتعلق فقط بدراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب أو الأدبية بعيدا عن إكراهات المرجع والسياق "يقول الدكتور "زكرياء إبراهيم" في كتابه "مشكلة البنية": "ان القول بأن للبنوية رسالة علمية، لأن النشاط الذي تقوم به يندرج تحت باب النظر أو الأستمولوجيا، إنما هو في الحقيقة قول ناقص... والسبب في ذلك أن البنوية كما لاحظ الكثيرون، تتطوي على منظور فكري خاص يحمل في طياته انقلابا فلسفيا حقيقيا...³².

في الوقت الذي أنجز العلم ثورة في المنهج وطرائق البحث وأزاح الأيديولوجيات، مما أسفر عن عداة البنوية الواضح للإيديولوجيا والمنفعة، (بل إن البنوية تزهو عند نهاية الإيديولوجيات) كل ذلك شكّل مظهرا من مظاهر الطموح الوضعي للبنوية³³، وعليه يمكن اعتبار البنوية، في تاريخ الفكر الفلسفي والنقدي، على أنها صورة حيّة لتراجع الروح الإنسانية، واختفائها من مسرح صنع التاريخ. " تلتقي كل من الوضعية والبنوية في عداتها الشديد للفلسفة التي ترادف هنا الميتافيزيقا. وقد تمخض عن هذا العداة رفض الإيديولوجيا والاعتداد بنتائج البحث العلمي وفتوحاته المتواصلة؛ ذلك لأن البنوية وجدت ضالتها في الوضعية المنطقية التي تحصر الفلسفة في

اللغة، وتصطنع في تحليلها معطيات المنطق الرياضي...³⁴، كل هذا أسهم بشكل وبآخر في تقويض أركان النزعة الإنسانية التي بنى صرحها فلاسفة القرن التاسع عشر، وعوضت الإنسان بلغته وهذا ما يعلنونه "من أن اللغة تعبر عن نفسها من خلال الإنسان". وقد عجل كتاب ليفي ستروس، "الفكر المتوحش" (La Pensée Sauvage) 1962، إعلان القطيعة مع كل الفلسفات الذاتية والوجودية، ووطد صلتها بالفنومولوجيا (***) على حد ما ذهب إلى ذلك جاكسون، يقول محددًا طبيعة هذا التوجه: "ان دعاة الحركة البنيوية كانوا على صلة وثيقة وفعلية مع الفنومولوجية في صغتها الهيغلية"³⁵. صحيح أن هنالك علاقة تؤكدتها تلك المناقشات التي دارت حول التطبيق اللغوي للدراسات المنطقية والتي كانت إحدى أهم أعمال "هوسرل" التي نادى فيها بضرورة إقامة علم القواعد الكلي "و مباشرة لعملية التفكير انطلاقًا من الأشياء ذاتها"³⁶. لا ينكر ليفي ستروس صلاحية الوصف الفنومولوجي، ولكن يجعل منه خطوة أولى لبلوغ الواقعي. وتأسيسا على هذه النظرة، فقد حاور الدكتور "سعيد الغانمي" في نهاية مقاله عن البنيوية الدكتور فؤاد زكريا، الذي أقرّ - كما ذكرت - بوجود أصل فلسفي للاتجاه البنيوي، بل ذهب إلى حد ربطه بالفلسفة الكانطية قائلا: "ان البنائية كانت لها جذور فلسفية أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه - وأهم هذه الجذور، في اعتقادي، هو فلسفة كانط فالبنائية - مثل فلسفة كانط - تبحث عن الأساس الشامل اللازماني، الذي تركز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق أساسي تركز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ"³⁷. ويمكن القول أن المنهج البنيوي سقط في الموضوعاتية والشكلية، وذلك بتركيزه على نموذج العلوم الطبيعية، وعلى اللغة في جانبها الشكلي، فمن أجل إدراك الموضوعية، يجب التضحية بالذاتية، ومن أجل بلوغ الحقيقة

يجذب حذف الوعي من أجل اللاوعي، وأنه من أجل الوصول إلى القانون والثبات يجب إقصاء التاريخ، وقد أقرّ "جان بياجيه" بالتاريخ العلمي للنبوية وبالتالي فهو يعترف بعلمية المنهج النبوي.

يتضح من خلال هذا العرض الوجيز، في خلفيات الفلسفة النبوية، عن نوع من الكرنفالية الفلسفية التي أصّلت بنية هذا المنهج في مرجعياته المعرفية ومبادئه الفكرية ومقولاته الاجرائية، فقد تزامنت على بابه مجموع الفلسفات الموضوعية والوضعية المنطقية والظواهرية الهيكلية ومبادئ كانط الذاتية.

و نظرا للأخطاء المنهجية التي وقع فيها التوجه النبوي، جاءت ما بعد النبوية "لتصحح تلك الأخطاء وأبرزها الصنمية النصية، وموت المؤلف، وإهمال حركة التاريخ، فكانت هذه الاتجاهات ردّ فعل حاد على هذا الانغلاق النصي، وتمثلت بأربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد النبوية هي القراءة والتلقي، والتفكيك، والسيميولوجيا، والتأويل وأن لها جميعا الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة"³⁸ و"إذا علمنا أنه ما من نظرية نقدية إلّا وبنيت على خلفية فلسفية وفكرية، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الفلسفية التي بنيت عليها استراتيجية (Stratégie) التفكيك (Deconstruction)، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك دريدا (Jacques Derrida)، بأن التفكيك ليس منهاجا.

"لقد تأسست استراتيجية التفكيك بوصفها "طريقة للنظر والمعاناة إلى الخطاب، وهو يقف؛ أي التفكيك، إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية والسوسيولوجية والسيكولوجية والنبوية الوصفية، وهدفه تقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: الكلام/ الكتابة، والحضور/ الغياب، والواقع/ الحلم، والخير/ الشر،

وغيرها، ومن ثم اجترح مفاهيم ثورية جديدة مثل الاختلاف (Différence)، الذي يعني المغايرة والتأجيل Logocentrisim ومن هنا يفهم التفكيك بأنه ليس نظرية عن اللغة الأدبية وإنما طريقة معينة في قراءة النص الأدبي قراءة تتحرر من أسر البنية والنظام، أي "إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أن أي نص يمتلك نسقا (Système) لغويا أساسيا بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح"³⁹، وتقف التفكيكية ضد اتجاه الفكر الغربي في التمرکز حول العقل (Logos) عن طريق رفض النسق اللغوي، وهي بتأكيدھا التعمُّد والاختلاف، وإلغاء الحضور^(*)، والتعالی، وينتج عن ذلك عما يسميه "دریدا" بأثر (Trace) الدلائل الأخرى، حيث يفضي كل دليل إلى دليل آخر في سيرورة لامتناهية من الإحالات: لا يوجد مدلول واحد ينجو من لعبة الإحالة، حتى لو استرد نفسه، إن وجود الكتابة هو وجود اللعب... إنما تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضارية وفكرية وفلسفية تختلف عما أرسنه الميتافيزيقا الغربية⁴⁰. وقد وطد "نيتشه" (Nietzsche)، بفلسفة الشك، أركان النظرية التفكيكية، "التي تمتاز بالثورية الشاملة والطموح الجامع، في ثقافة عصره، وهي ثقافة تقوم على الإيمان بقيم كان نيتشه يدعو معاصريه إلى أن يتخلصوا منها وأن يستبدلوا بها ما هو خير منها، لأنها في نظره، قيم انحطاط وحياة تميل إلى الانطفاء.

ونستطيع القول أن التفكيك من جهة أخرى، يعدّ امتدادا لفلسفة "كانط" الذي يقطع التفككيون معه شوطا كبيرا في تأكيده للذات، إن فشل المشروع البنيوي في تحقيق المعرفة باتباع المنهج العلمي دفع نقاد ما بعد البنيوية (Post-Modernism) إلى الارتقاء في أحضان الذات الكانطية، مما يعني عودة إلى ما يشبه رومانسية نهاية القرن الثامن عشر، وهذا ما يبرر

الحضور الرومانسي داخل معسكر التفكيك، ثم يتخطونه حينما يدخلون مرحلة الشك في فشل كل من الذات والعلم في تحقيق المعرفة اليقينية، إذن "فالتفكيك استراتيجية تتطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على الشك. وقد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقداً إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ"⁴¹، ومادام التفكيك يرفض كل المدارس النقدية السابقة فإنه من التناقض المرفوض القول بتأثر هذا المنهج بمذاهب أو مدارس نقدية سابقة عليه. إذن فهو منهج قائم على تدمير كل النظريات والمذاهب بحثاً عن المنابع الأولى للمعرفة والإنشاء الأول للكينونة، هذا من حيث المبدأ، لكن التأمل في المنهج بعين التحقيق يثبت عكس ذلك ويؤكد على مدى اعتماد التفكيك على النظريات كل النظريات النقدية من الرومانسية إلى البنيوية.

تعود أصول الدراسات والأبحاث النقدية التي قامت بها مدرسة "كونستانس" إلى خلفية مرجعية استقت مفاهيمها وآلياتها التحليلية من المقاربة الظاهرانية عند كل من "هوسرل" و"هايدغر" و"إنغاردن" التي اعتبرت العمل الأدبي هيكلًا أو خطاطة لا تكتمل إلا بتأويل المتلقي، أو متوالية من الممكنات تتيح للمتلقي الخيار بينها. ومن النظريات الجمالية التي تفرعت عن حلقة «براغ» وخصوصاً تلك الأعمال التي قام بها كل من "موكاروفسكي" و"فوديك"، كما ترجع هذه المفاهيم إلى النقد البنيوي بمختلف اتجاهاته وكذلك إلى نظرية غادامير الهيرمينوطيقية وإلى سوسيلوجيا الأدب. ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد بجذورها إليها وتتبع منها، وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تتحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهرانية المعاصرة"⁴².

لقد كانت النزعة الوضعية (Positivisme) تولي العناية للموضوع نافية أي دور للذات (الوعي المُدرِك) في تشكيل موضوعات أو محتويات الموضوع (العالم المُدرِك). وكانت النزعة المثالية (ديكارت، كانط، فخته...) تعلي من شأن التصورات الذاتية على حساب المعطيات الموضوعية. ولهذا ظهرت الفلسفة الظاهرتية^(*) عند "هوسرل" لكي تعيد النظر في العلاقة القائمة بين الذات والموضوع منادية بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، ملحة على أن الذات المدركة تتسم بوعي قصدي إيجابي وأن الموضوع لا يعرب عن قيمته أو حقيقته إلا على نحو ما يعينه في أفعال وعيها".⁴³ وتعد الفلسفة الظاهراتية أحد أهم الأسس الفلسفية التي رفدت نظرية التلقي إلى جانب الهيرمينوطيقا والسيميائيات...إلخ. وقد شغل التعارض بين النزعتين المذكورتين "رومان انجاردين" (Roman Ingarden) باعتباره أحد تلامذة هوسرل فذهب إلى أن العمل الأدبي (الموضوع) لا يكتسب قيمته أو معناه إلا بواسطة فعل التحقق الذي ينجزه المتلقي (الذات)؛ لأن العمل الفني موضوع قصدي صادر عن المبدع، وأن فعل التحقق نشاط قصدي ينجزه المتلقي. والعلاقة بين الموضوع القصدي للعمل والنشاط القصدي للمتلقي تؤدي إلى إنتاج الموضوع الجمالي. "و قد عمق "إيزر" هذا التصور حين اعتبر أن أساس التفاعل يبني بالدرجة الأولى من خلال ملء مواقع اللاتحديد. بدليل أن هذه الأخيرة هي التي تحث المتلقي على التفاعل"⁴⁴.

وإذا رجعنا إلى مدى استفادة "إيزر" من هذا الباحث الظاهراتي نجد أن العمل الأدبي عنده قطبين هما: قطب فني هو نص المؤلف (الموضوع القصدي)، وقطب جمالي هو التحقق الذي ينجزه المتلقي (النشاط القصدي)، والتفاعل بين القطبين هو ما ينتج المعنى (الموضوع الجمالي).

إن المنطلقات المركزية لنظرية الهرمينوطيقا هي الفهم النصي في بعده الخفي والمتجلي والوجودي والعدمي وكل ما يشكل توترا بين العالم والأرض. إن معضلة الفهم حسب عالم الهرمينوطيقا هي معضلة وجودية، وتجنبنا لسوء الفهم الذي يمكن أن نقع فيه في تأويلنا للخطابات الدينية والعلمانية إنما يثيرها التباعد الحاصل بين الزمان والنص، ونقطة البدء - حسب جادامير - هو الاهتمام بما يحدث بالفعل في العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد. ولم يتوقف قيام نظرية القراءة والتلقي علي فلسفة الظواهر (الفيينومينولوجيا) فقط، وإنما تعدى ذلك إلى الهرمينوطيقا (Herméneutique) على أساس من كون اللغة وسيط حيوي يحكم الصلة بين المؤلف والقارئ، فقديما عمل الفيلسوف والعالم الألماني "فريدريك شلايرماخر" على إخراج الهرمينوطيقا من كنف اللاهوت وأرسى تصور له "على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، وبالتالي فهو يشير - في جانبه اللغوي - إلى اللغة بكاملها. ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه"⁴⁵.

وهكذا يختلف الأدب والنقد تبعا للفلسفة التي يصدران عنها، ويتضح لنا أن أي صياغة نقدية إجرائية كانت أو نظرية تتبع من فلسفة معينة إن لم تكن ممزوجة بايديولوجية، تأخذ في اعتبارها الإنسان، بوصفه فاعلا، سواء كان مبدعا أو مستقبلا، هذه النظريات النقدية تتأسس على خلفيات فلسفية تضبط مسارها وتوجه جهودها في تحديد معاييرها في بناء التصور النقدي الناجع في عملية قراءة الأعمال الأدبية، وكشف عن مضمون قيمها العالية في تكريس غايات الفن الكبرى للأدب في الدعوة إلى الحق والخير والجمال.

الهوامش:

- (1) - عبد المالك مرتاض، 2002، نظرية النقد، (ط. 1)، دار هومة للطباعة والنشر - الجزائر، ص: 226.
- (2) - محمد غنيمي هلال، 1973، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ص: 13.
- (3) - زكريا إبراهيم، 1968، دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، ص: 277.
- (4) - ديفد ديتش،، مناهج النقد الأدبي، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967 ص: 41.
- (5) - أرسطوطاليس، 1973، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت، ص: 18
- (6) - عز الدين إسماعيل، 1981 "مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية"، مجلة فصول
- الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 1، العدد 2، يناير 1981، ص: 15.
- (7) - شوقي ضيف، 1962، في النقد الأدبي، ط5، دار المعارف، مصر، ص: 31.
- (8) - حسين مروة، 1978، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، ج1، دار الفارابي، بيروت، ص: 874.
- (9) - سعيد عدنان، 1987، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، عند العرب في العصر العباسي، ط1، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ص: 44.
- (10) - إحسان عباس، 1978، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط 2، دار الثقافة، بيروت، ص:
- 48-49.
- (11) - الجاحظ: الحيوان: تح: عبد السلام هارون، ط 2، 3، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ص: 131-132.
- (12) - قدامة بن جعفر، 1948، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط1 مكتبة الخانجي - مصر، ص: 11.

- (13) - حازم القرطاجني، منهاج البلاغ وسراج الأدياء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة- تونس، 1966، ص: 89.
- (14) - حسام الخطيب، 1972، الأدب الأوروبي، تطوره ونشأة مذاهبه، دمشق، ص: 9.
- (15) - محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، (د.ط.)، مطبعة نهضة مصر الفجالة - القاهرة، ص: 228.
- (16) - إيليا الحاوي، 1983 الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ط2، دار الثقافة للنشر، بيروت - لبنان، ص: 10.
- (17) - الموسوعة الفلسفية المختصرة، 1963، تر: فؤاد كامل وآخرون، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: 266.
- (18) Raymond Aron, 1976, Les étapes de la pensée sociologique / Ed; Tel Gallimard; pp86 - 87
- (19) - تيري إيجلتون، 1996، نظرية الأدب في القرن العشرين: ترجمة محمد العماري- إفريقيا الشرق، المغرب، ص: 07.
- (20) - سيد عدنان، 1987، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، ط1، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ص: 19.
- (21) - بدوي، عبد الرحمن: دراسات في الفلسفة الوجودية، بيروت: دار الثقافة- ط3، 1973، ص: 18.
- (22) - حميد لحداني، 2009، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ط2، مطبعة أنفو- برانت 12، الليدو- فاس، ص: 118.
- (23) - نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، (د. ط) 1979 الموسوعة الصغير، وزارة الثقافة، ص: 91.
- (24) - جون بول سارتر، 1984، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، (د. ط)، دار العودة- بيروت، ص: 14.
- (25) - المرجع نفسه، ص: 5- 7.
- (26) - مقدمة في النقد الأدبي، ص: 22.
- (27) - عبد العزيز حمودة، 1998، المرابا المحدية، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والآداب- الكويت، ص: 180.

- (28) - المرجع نفسه، المرايا المحدبة، ص 183.
- (29) - المرجع نفسه، المرايا المحدبة، ص: 222.
- (30) - جمال شحيد، 2013، البنوية التكوينية، دار التكوين، سوريا، ط1، ص: 14.
- (31) - عز الدين إسماعيل: مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، العدد 68/شتاء- ربيع 2006، ص: 27.
- (*) - وقد تأكد فشل العلم- الحقيقة- عندما أعلن أينشتين نسبية الأحكام في نظريته النسبية بتأكيد غياب اليقين الموضوعي. وباختصار هو نهاية اليقين، ونهاية الانسجام المطلق بين الذات العارفة وبين موضوع القيمة.
- (32) - زكريا إبراهيم، 1990، مشكلة البنية، (د. ط)، دار مصر للطباعة، ص: 25.
- (33) - أحمد يوسف، 2007، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ط1، الدار العربية للعلوم - ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص: 49.
- (34) - المرجع نفسه، أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص: 60.
- (*) - إن كانط يؤكد استقلالية الفن، ويرفض كل محاولة لربطه بأهداف ذات تبعية: سواء علينا أكانت تعليمية، أم دينية، أم سياسي، أم تجارية.
- (35) - la distinction.critique sociale du jugement, paris 580.in pierre zima, op.cit. Minuit p. 108- 109
- (36) - جاكسون، 1976، العلاقة بين علم اللغة والعلوم الأخرى، تر: أنطوان المقدسي، جلد2، مطبعة جامعة دمشق، ص: 242.
- (37) - غراند، جان: المنعرج الهرمينوطيقي للفيينومينولوجيا: ترجمة: عمر مهيبيل، لبنان: الدار العربية للعلوم- ناشرون، ط1، 2007، ص: 46.
- (**) - الخلاف المركزي في مفهوم اللغة بين الظواهرية والبنوية، ففي الوقت الذي تركز فيه الظواهرية على المعنى تهتم البنوية بالشكل.
- (38) - بشرى موسى صالح، 2001، نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ص: 32.
- (39) - جاك دريدا، 1985، الإستنطاق والتفكيك، مجلة الكرمل، ع17، ص: 56.

- (40) - خوسيا مارييا، 1992، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ص: 147.
- (41) - المرجع السابق، المرايا المحدبة، ص: 306.
- (*)- فلسفة الحضور: يقصد "دريدا" بهذا المفهوم الفلسفة المثالية التي هيمنت على الفكر الغربي، لأكثر من ألفي سنة منذ أفلاطون. ويعني الحضور حضور الموضوع أمام الذات وفي الوعي. ... أنظر د/ سامي أدهم، 1994، مسرح الفلسفة: الحداثة يد مرفوعة ضد حامل اللوغوس، مجلة كتابات معاصرة، العدد 21.
- (42)- المرجع السابق، بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص: 33-34.
- (*)- لقد تحيزت المتأفزيقيا الغربية بدءا من أفلاطون (والميتافيزيقيا في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية)، انظر: د/ بسام قطوس، (د. ت)، استراتيجيات القراءة، التأسيس والإجراء النقدي، ط2، عالم الكتب، القاهرة، ص: 30.
- (43) - سعيد عمري، 2009، الرواية من منظور نظرية التلقي، ط1، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة- فاس، ص: 25.
- (44) - المرجع نفسه، ص: 26.
- (45) - حامد نصر أبو زيد، 1981، الهرمنوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، م1، ع3، ص: 145.