د. علي المومني - جامعة جرش - الأردن
د. فؤاد عبد المطلب - جامعة جرش - الأردن

النظريةُ الأدبيةُ واتجاهاتُها الأساسيةُ الحديثة

الملخص

يحتوي هذا البحث على نظرات نقدية أدبية تتضمن محاولة لتعريف النظرية الأدبية تعريفاً منهجياً، وذلك من خلال تناول حركات النقد الأدبي التقليدي والحديث: الشكلانية والنقد الجديد، والماركسية والنظرية النقدية، والبنيوية وما بعد البنيوية، والتاريخانية الجديدة والمادية الثقافية، والدراسات العرقية ونقد ما بعد الاستعمار، والدراسات الثقافية، إضافة إلى دراسات الجنوسة ونظرية المثلية. كما يحاول تقديم تقويم للتيارات والمذاهب النقدية الحديثة، هذا من خلال الأعمال الصادرة حول النظرية الأدبية والنقدية.يستخدم البحث كلمات مثل الحركة أو النزعة أو التيار دلالة على الاتجاه وهو في طور تشكله قبل أن يصبح "مدرسة" أو "مذهباً". ولا يسعى هذا البحث إلى فهم أهم الاتجاهات النقدية نظرياً فحسب، بل يحاول أيضاً الإشارة إلى أعمال أدبية عربية أو عالمية تجسد هذا الاتجاه أو ذاك فنياً عبر تفاعل أدبي ونقدي. ويتطرق البحث إلى الملامح الأساسية في تلك التوجهات متجنباً الدخول في مناقشة مداخلها الفلسفية والاجتماعية والسياسية، نظراً لسعة مجال الدراسة. وقد كان الهدف التركيز على الأفكار الأساسية للحركات النقدية تسهيلاً لمهمة القارئ بالاطلاع عليها، حيث يستطيع الإلمام بأهم نتائج الدراسة في إطارها العام. ومن ثَمَّ يستخدم هذا البحث مجموعة من أهم الدراسات المتخصصة الحديثة التي تحتوي مقاربات للنظرية الأدبية باللغة العربية أو مترجمة. وإذا لم تكن العودة ممكنة إلى مصدر كل فكرة أو مفهوم على نحو منفصل، فإن البحث يلخص مناقشاته ويحددها في حيز ضيق، ويحدد مهمته في عرض النتائج بصورة مكثفة حيث يغدو الدارس المتابع قادراً على الرجوع إلى النصوص الأصلية الواردة في نهاية البحث وغيرها للاستزادة، والتدقيق، والتعمق.

الكلمات مفتاحية

النظرية، النص الأدبي، النقد التقليدي، المذاهب النقدية الحديثة، النظرية الثقافية، التيار الأدبي.

Abstract

This research work includes literary critique with an attempt to define the literary theory in a systematic way by addressing the movements of traditional and modern literary critical theory: Formalism and New Criticism, Marxism and Critical Theory, Structuralism and Post-structuralism, New-historicism, Cultural Materialism, and Cultural Studies, in addition to Gender studies and Homeopathy. It also tries to present an evaluation of modern trends and doctrines, through works on literary and critical theory. The research uses words such as movement, trend or tendency as a sign of direction and which is in the process of being formed before becoming a "school" or a "doctrine." It seeks not only to understand the most critical trends in theory, but also to refer to Arab or world literary works that represent in one direction or another the literary and critical interaction. The work deals with the basic features of these trends, avoiding the discussion of their philosophical, social and political approaches, given the wide scope of study. The aim was to focus on the basic ideas of critical movements in order to facilitate the reader's task of being familiar with them, where he/she can learn the most important results of the study in its general framework. Hence, this research refers to a collection of the most important modern specialized studies that contain approaches to literary theory in Arabic or in translation. If returning is not possible to the source of each idea or concept separately, the research summarizes its discussion and sets it in a narrow space, it specify its task in the presentation of the results intensively where the concerned reader is able to refer to the original texts at the end of the research.

Keywords

Theory, literary text, traditional criticism, modern critical doctrines, cultural theory, literary trend.

مدخلٌ لدراسة النظريةِ الأدبية: التعريفُ والمصطلحُ والمفهومُ

(النظرية) اصطلاحاً من "النظر"، ويمكن تبينُ معنى "النظر" من بعض الفروقِ اللغوية التي تدل في الوقت نفسِهِ على طبيعتِهِ ووظيفتِهِ. فعلى سبيل المثال، الفرقُ بين النظرِ والاستدلالِ أن الاستدلالَ طلبُ معرفةِ الشيء من جهة غيرِهِ والنظرَ طلبُ معرفتِهِ من جهتِهِ ومن جهةِ غيره(01). أما التأملُ فهو النظرُ المؤملُ به معرفةُ ما يطلبُ ولا يكونُ إلا في طول مدة

فكلُّ تأمل نظرٌ وليس كلُّ نظر تأملاً. وفيما يخص الفرقَ بين النظر والبديهة أن البديهة أولُ النظر، ويقال عرفتُهُ على البديهة أي في أول أحوالِ النظر، وله في الكلام بديهةٌ حسنةٌ إذا كان يرتجلُهُ من غير فكر فيه، وقال بعضهم إن الرويةَ آخرُ النظر، والبديهةَ أولُه. والفرقُ بين النظر والانتظار أنّ الانتظارَ طلبُ ما يقدر النظرُ إليه(02). وقيل في الفرق بين التفكرِ والتدبرِ أن التدبرَ تصرفُ القلبِ بالنظر في العواقب، والتفكرَ تصرفُ القلب بالنظر في الدلائل. وورد فرقٌ بين النظر والرؤية، فالنظرُ طلبُ الهدي، والشاهدُ قولُهمْ نظرتُ فلم أرَ شيئاً. والنظرُ أيضاً هو الفكرُ والتأمل لأحوال الأشياء ألا ترى أن الناظرَ على هذا الوجهِ لا بد أن يكون مفكراً، والمفكرُ على هذا الوجه يسمى ناظراً، وهو معنى غيرِ الناظر وغيرِ المنظور فيه، ألا ترى أن الإنسانَ يفصّلُ بين كونِهِ ناظراً وكونِهِ غيرَ ناظر(03).

إن مصطلح "نظرية"مستعملٌ في شتى مجالات العلومِ المختلفة فهو مشترك بينها؛ لذا فهو المدخل لمعرفة المفاهيمِ فيها، بل هو الأداةُ التي تجمع قواعدَها وأصولَها. أما مفهومُ (نظرية) في الفلسفة الحديثة فهو من المفاهيم الجديدة، وعبدُ الملك مرتاض هو من عدّهُ مفهوماً جديداً. وذلك باستعراضه لطبيعة هذا المفهومِ في التراث العربي ولغتِهِ العربيةِ، وفي اللغات الغربية وفلسفةِ الغرب الحديثة أيضاً.وفيما يتعلق بمفهوم النظرية في اللغة العربية، يرى مرتاض أن العرب لم يدركوه بمفهومِهِ الحالي، لكنهم عرفوا مفهوماً معادلاً له تحت مصطلح "النظر" بمعنى "الفكرِ الذي يطلب علماً أو غلبةَ الظن" لا النظريةَ بمعناها العلمي الفلسفي المعاصر(04).

ومن تتبع مرتاض لهذا المفهوم واستعمالِهِ في عدد من مصادر التراث وكتبه وجدَ له معانيَ متعدّدةً ومختلفةً لكنها متقاربة، ففي كتاب الله الآية " ثُمَّ نَظَرَ، ثُمَّ عَبَسَ وَ بَسَرَ" بمعنى إعادة النظر والتروّي، أو بمعنى التأملِ والتفكيرِ. وأورد أمثلة من التراث مشيراً إلى أنّ الجاحظ في رسائلَهُ استعمله بمعنى التفكيرِ والتأمل لا الرؤيةِ البصرية، وتواتر استعمالُ (نظر) في الكتابات الفكرية والعلميةِ في التراث العربي الإسلامي عند أصحاب علم الكلام في مناظراتهمُ العلميةِ خصوصاً، وفي مناظرات القرن الرابع الهجريّ كالتي جرت بين أبي بكرٍ الخوارزميّ وبديعِ الزمان الهمذاني في المقامات(05).

وما يمكن استخلاصه ممَ سبق أنه لم تكن كتابات أحدٍ من الكتاب العربِ القدماءِ تدلُّ على اهتدائهم إلى استعمال مفهومِ"نظرية" ليصبح ذا دلالة اصطلاحية، بل كانوا يقرنونه بالعلم والفكر، وهذا يفيد أن مصطلح "نظرية" ظل غائباً عنِ المصطلحات النقدية والعلمية والفلسفية في التراث العربي. والأمر نفسه فيما يتعلق (بنظرية) كمصطلح كان موجوداً في لغات حية أخرى كالفرنسية التي لم يَرُجْ فيها إلا في أواخر القرنِ الخامسَ عشرَ الميلادي(06).

وكذلك اللغاتُ الأوروبيةُ الأخرى التي ربما وصلها عن طريق اللاتينية التي وصلها عن طريق الإغريقية، فهي لفظة إغريقية عنَتْ عندهمُ الملاحظةَ والتأمل لما يشغلهم من ظواهرَ كونيةٍ.(08)

أما في المفاهيم الفلسفية الغربية الحديثة فتحدد مفهوم (نظرية) على أنها مجموعةُ الموضوعاتِ القابلة للبرهنة والقوانينِ المنتظمةِ التي تخضع للفحص التجريبي وتكون غايتُها وضعَ حقيقةٍ لنظام علمي؛ أي هي افتراضات متسقة تكون قابلةً للتحقيق والتدقيق.(08) فمفهوم هذا المصطلح يحتاج إلى برهان ليصل إلى المستوى الذي يسيّرُ الفكر وينظمه ويعلمنه، ويمكن أن تعدّ النظريةُ أداةً أو وسيلةً صارمةً وجامعةً لمفاهيمَ معرفيةٍ، أو وسيلةً لتحديد المفاهيم وتناولها ابتغاءَ مَنْطَقَةِ التفكير وعلمَنَة الاستنتاج(09) وقد تُستجلَى النظريةُ على أنها علمُ تكثيرِ الأشياء، بالقياس والتوليد على نحو واحد، إنها مجموعةٌ من الآراء والأفكار تثبت أمام العقلِ والبرهان.

أما النظريةُ المتخصصةُ بموضوعٍ نقدي فقد تكون متشعبةَ الطرائقِ كثيرةَ المداخل، وتتطلبُ كثيراً من التحديد المبدئي لعددٍ من المفاهيم والمصطلحات، ويستدعي هذا من كلّ مَنْ له اهتمامٌ بالموضوع أن يحدد لنفسه منذ البداية مدخلاً منهجيّاً بعينه لئلا يضلّ في طرائقها وآفاقها المتشعبة والمتشابهة(10) والمتتبعُ لحركات النقد الأدبي في الغرب في القرن العشرين يرى أنه نقدٌ تجريبي، فالمدارسُ النقدية التي ظهرت في هذه الفترة، تطورتْ كلُّ واحدة منها من داخلها لتصبح منهجاً نقدياً قادراً على الاستمرار مدةً أطولَ، ثم تأتي بعدها مدرسةٌ أخرى تتناسب وما وصلت إليه النظرية الأدبية(11).

ولذلك ظهرت مدارسُ واتجاهاتٌ متعددةٌ في القرن العشرين وفي كل عقد من عقوده أولُها اتجاهُ القراءة للمعنى في مطلع القرن لتتوالى اتجاهاتٌ أخرى عديدة في العقود التالية من القرن نفسِهِ فعلى سبيل المثال الشكلانيةُ الروسية في العشرينيات والنقدُ الجديد والبنيويةُ والأسلوبية الفرنسية في الأربعينيات والخمسينيات والبنيوية والأسلوبية في الستينيات، والتفكيكية والسيميائية في السبعينيات والنقد الجندري والمدرسة التاريخانية الجديدة في الثمانينيات، والنقد ما بعد الاستعماري في التسعينيات(12).

ويشير هنا تعبير "النظرية" Theory في مجال الدراسة الأدبية، إلى الحركة النقدية التي ظهرت في المؤسسة الجامعية الأنجلو - أمريكية منذ ستينياتِ القرن العشرين رداً إلى حدٍ كبير على الاهتمام ضمن العالمِ الأكاديمي الناطق بالإنجليزية، في فروع علمِ اللغة الأوروبي، وعلمِ السرد والتحليلِ النفسي ودراسةِ الرموز اللغوية والفلسفة. ويرتبط ما يصطلح عليه بالنظرية غالباً بتعبيراتٍ مستفيضة مشابهةٍ مثلِ ما بعد البنيوية التي حاول فيها منظرو الأدب تأسيسَ

المجالاتِ الجديدة من التعلم ومن المفاهيم الجديدة للنصوص المعيارية وغير المعيارية على حدٍ سواء. ويمكن تحديد هذه المفاهيمِ على نحوٍ أفضلَ بأنها اندماجاتٌ هجينة مؤقتة أو تجمعاتٌ ذاتُ اهتماماتٍ معرفية ووجودية، وإعادةُ تفكيرٍ بما هو تاريخي، وتشكيلُ الذاتية والجنسانيةِ، والأسسِ السياسيةِ والفلسفيةِ للسرد والتمثيل(13). كما ذكر شكري عزيز ماضي بأنها مجموعةٌ من الآراء والأفكار القوية المتسقةِ والعميقةِ والمترابطةِ والمستندةِ إلى نظريةٍ في المعرفة أو فلسفةٍ محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، وتدرسُ عمومَ الظاهرة الأدبية من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيمَ عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره(14). وللتقريب أكثر، يمكن القول بأن "النظرية الأدبية" مجموعةُ الأفكار والطرقِ التي نستعملها في القراءة العملية للأدب. ولا نشير هنا في مصطلح النظرية الأدبية إلى معنى عمل أدبي بل إلى النظرات التي تكشف ماذا يمكن أن يعنيَ الأدب. والنظرية الأدبية عمليةُ وصف للمبادئ الضمنية، ويمكننا القول إنها الأدوات، التي نحاول فهم الأدب بها. ويستند التفسير الأدبي كلُّهُ نظرياًإلى قاعدة لكنه يمكن أن يشكل تسويغاً لأنواع مختلفة جداً من النشاط النقدي. فالنظرية الأدبية تصوغ في النهاية العلاقة بين المؤلف والعمل؛ وتُطوّر النظريةُ الأدبية أهميةَ العرق والطبقةِ والجنس في الدراسة الأدبية، في آن واحد من وجهة نظر السيرة الذاتية للمؤلف وتحليل وجودها الموضوعي ضمن النصوص الأدبية. وتقدم النظريةُ الأدبية مفاهيمَ مختلفةً لإدراك دور السياق التاريخي في التفسير وفي علاقة العناصر اللغوية والعَرَضِيّة للنص. ويتتبع المُنَظّرون الأدبيون تاريخَ الأجناس المختلفة - السردية المسرحية والشعرية الغنائية - وتطورها بالإضافة إلى الظهور الأحدث للرواية والقصة القصيرة، بينما يتقصون أهمية العناصر الشكلية للبناء الأدبي. وأخيراً، سعتِ النظرية الأدبية في السنوات الأخيرة إلى توضيح الدرجة التي يكون فيها النصُّ نتاجَ ثقافةٍ أكثرَ من كونه نتاجَ مؤلفٍ فردي وتوضيحِ السبيل التي تسهم به تلك النصوص في إيجاد الثقافة.

ويمكن فهمُ "النظرية الأدبية"، المسماة أحياناً"النظرية النقدية"، أو"النظرية"، وتمر الآن بتحول ملحوظ إلى ما يسمى "النظرية الثقافية" ضمن مجال الدراسات الأدبية، بأنها مجموعة المفاهيم والفرضيات الفكرية التي يستند إليها عملٌ يُوضِّحُ النصوص الأدبية أو يفسِّرها. وتشير النظرية الأدبية أيضاً إلى أي مبادئَ مستمدةٍ من التحليل الداخلي للنصوص الأدبية أو من معرفةٍ خارجَ النص يمكن تطبيقُها في حالات تفسيرية متعددة. وتستند كلُّ الممارسةِ النقدية المتعلقة بالأدبإلى بناء ضمني للأفكار بطريقتين على الأقل: تقدم النظرية أساساً منطقياً لما يشكل مادة بحث النقد -"الأدبي" - والأهداف المحددة للممارسة النقدية - أي القيام بعملية التفسير نفسها. وعلى سبيل المثال، التحدثُ عن "وحدة" مسرحية

سوفوكليس أوديب الملك يستحضر بشكل واضح مقولاتِ أرسطو النظرية التي وردت في كتاب فن الشعر(15). والنقاش، كما يفعلالكاتب النيجيري تشينوا أتشيبي، بأن رواية جوزيف كونراد قلب الظلام تخفق في منح الإنسانية الكاملة للأفريقيين الذين يصورهم هو من وجهة نظرٍأعلنتْها نظريةٌ أدبيةٌ تالية للاستعمار وتفترض تاريخاً من الاستغلال والتمييز العنصري. والنقاد الذين يفسرون غرق إدنا بونتلييه المثير في رواية اليقظة للكاتبة الأمريكية كيت شوبين و نشرتها عام 1899 بأنه انتحار يستدعون عموماً أسلوباً يدعم نظرية النسوية. وبناءُ الأفكار الذي يتيح نقد عملٍ أدبي يمكن أو لا يمكن أن يعترف به الناقد، وتستمر مكانةُ النظرية الأدبية في التطور ضمن الحقل المعرفي الأكاديمي للدراسات الأدبية.

إن النظرية الأدبية والممارسة الشكلية للتفسير الأدبي يتماشيان ولكن على نحو أقل شهرة مع تاريخ الفلسفة وهي واضحة في السجل التاريخي على الأقل بالرجوع إلى أفكار أفلاطون. ويحتوي حوار كريتلوس(16) على تأمل أفلاطون للعلاقة بين الكلمات والأشياء التي تشير إليها وفيما إذا كانت اللغة نظاماً لإشارات اعتباطية. ويصبح تشكيك أفلاطون حول المغزى، أي أن الكلمات لا تحمل أية علاقة اشتقاقية بمعانيها لكنها "مفروضة" بشكل كيفي، وهي محط اهتمامٍ في القرن العشرين لكلٍّ من "البنيوية" و"ما بعد البنيوية." وعلى أية حال، إن اعتقاداً دائماً في "الإشارة"،أي الفكرة بأن الكلمات والصور تشير إلى حقيقة موضوعية، يقدم دعماً معرفياً (أي له علاقةٌ بنظرياتِ المعرفة) لنظريات التمثيل الأدبي في غالبية التاريخ الغربي. حتى القرن التاسع عشر، رفع الفن، حسب عبارة شكسبير في مسرحية هاملت، "مرآةً للطبيعة"وسجل بصدق عالماً حقيقياً بموضوعية مستقلاً عن المراقب.

وتتجلى النظرية الأدبية الحديثة بشكل تدريجي في أوروبا خلال القرن التاسع عشر. وفي أحد أقدم التطورات للنظرية الأدبية، أضفى "النقدُ الأعلى" الألمانيُّ على النصوص التوراتية طابعاً تاريخياً متطرفاً تعارض مع التفسير الديني التقليدي. وحلل "النقدُالمصدري" أوِ "الأعلى" حكاياتِ الكتاب المقدّس في ضوء قصص مماثلةٍ من ثقافات أخرى، وهو مفهوم قدم جزءاً من أسلوب نظرية القرن العشرين وروحها، خصوصاً "البنيوية" و"التاريخانية الجديدة". وفي فرنسا، أكد الناقد الأدبي البارز شارل أوغسطين سانبوف أن عملاً أدبياً يمكن تفسيره كلياً وفقاً للسيرة الذاتية، بينما كرس الروائي مارسيل بروست حياتَهُ لدحض سان بوف في سردٍ ضخمٍ ناقش فيه بأن تفاصيل حياة الفنان تتحول تماماً إلى عمل فني. وتبنى هذا الخلافَ لاحقاً العالم النظري الفرنسي رولان بارت في مقالته الشهيرة التي تتضمن إعلانَهُ حول "موت المؤلف"(17). وربما نجم التأثيرُ الأكبر للقرن التاسعَ عشرَفي النظرية الأدبية من شك فريدريك نيتشه المعرفي العميق: الحقائق ليست حقائق حتى يتم تفسيرها. وكان لنقد نيتشه

للمعرفة تأثيرٌ عميق في الدراسات الأدبية وساعد في إعلان عصر تنظير أدبي حاد كان سيتجلى في وقتٍ لاحق.

وولّد العلماء العرب اللاحقة العلمية وأطلقوا عليها "الياء الصناعية" لكونها تقنية تدلّ على المذهبية أوِ النزعةِ مثل قولهم: "النظرية" الآتية من "النَظَر".(18) ويشير معجم اللغة العربيّة المعاصر إلى أن النّظرية تمثل بعضَ الفروضِ أوِ المفاهيمِ المبنية على الحقائق والملاحظات التي تحاول توضيح ظاهرة معينة. ويُعرّف معجم المعاني الجامع النظريةَ بأنها قضية تَثبُتُ صحّتُها بحجة ودليل أو برهان. ويمكن اللجوء أيضاً إلى معجم أكسفورد للعثور على تعريف كلمة theory بأنها: فرضيةٌ أو منظومةُ أفكارٍ تهدف إلى شرح شيء معين، ولا سيما حين تستند إلى مبادئَ عامةٍ مستقلة عنِ الشيء المراد شرحُهُ. وينبهنا الاهتمامُ بدراسة أصلِ تعبير "نظرية"،من الكلمة اليونانية"theoria"، إلى الطبيعة الجزئية لمفاهيمِ الأدب النظرية. وتشير كلمة "Theoria" إلى رؤيةٍ أو وجهةِ نظر للمرحلة اليونانية. وهذا بالضبط ما تقدمه النظرية الأدبية، مع أن نظرياتٍ معينةً تزعم في أغلب الأحيان أنها تقدم نظاماً كاملاً لفهم الأدب. والوضعيةُ الحاليةُ للنظرية هي أنه ثمةَ الكثيرُ من مجالات التأثير المتداخلة، وتواصلُ المدارس الأقدم للنظرية، مع أنها لم تعد تتمتع بتفوقها السابق، ممارسةَ التأثيرِ عموماً في عملية فهم الأدب. والاتهام المعقود على نطاق واسع سابقاً (النظرية الضمنية) بأن الأدب مستودعٌ لكل ما هو سامٍ وله مغزًى في التجربة الإنسانية، مثل التوجه الذي أيدته مدرسة الناقد الإنجليزي ف. ر. ليفيز، وربما لم يعد معترفاً بها اسمياً لكنه يظل تسويغاً أساسياً لبنية الجامعات الأمريكية ومناهجِ دراسةِ الآداب والفنونِ الحالية. وربما تكون لحظة "التفكيك النصي" قد مضتْ، لكنَّ تأكيدَها على عدم تحديد الإشارات - بأننا غير قادرين بشكل خاص على ترسيخ ما تعنيه كلمةٌ عند استعمالها في حالة محددة – وكذلك الأمر بالنسبة إلى النصوص، يظل مهماً. وقد لا يتبنى الكثيرُ من النقاد تسميةَ "المؤمن بالنسوية"، بل مُسَلّمَة أن الجنوسة (التذكير والتأنيث) تركيبةٌ اجتماعيةٌ، وإحدى تبصراتِ النسوية النظرية المميزة، وهي القضية البديهية الآن في عدد من الرؤى النظرية.

وبينما تضمنتِ النظرية الأدبية أو عَبّرَت مباشرة دائماً عن مفهوم العالم خارج النص، مهّدت الطريق لظهور ثلاث حركات نظرية في القرن العشرين وهي - "النظريةُ الماركسية" من خلال مدرسة فرانكفورت، و"النسوية"و"ما بعد الحداثة" - فانتقل مجال الدراسات الأدبية إلى صعيدٍ أوسعَ من الاستقصاء. وتتطلب المفاهيم الماركسية للأدب فهماً للأسس الأوليةِ الاقتصاديةِ والاجتماعيةِ للثقافة لأن النظريةَ الجمالية الماركسيةَ تَعُدُّ العمل الفني نتاجاً، بشكل مباشر أو غيرِ مباشر، لتركيب المجتمع الطبقي. ويحلل فكرُ النسوية وممارستُها النقديةُ

نتاجَ الأدب والتمثيلَ الأدبي ضمن الإطار المتضمّنِ جميعَ التشكيلاتِ الاجتماعية والثقافية وتتعلق بدور النساء في التاريخ. ويتضمن فكر ما بعد الحداثة كلاً من العنصرين الجماليّ والمعرفيّ. وتضمن توجهُما بعد الحداثة في الفن تحركاً نحو أشكالٍ غيرِ مرجعيةٍ وغيرِ خطية ومجردةٍ؛ ودرجةٍ صاعدةٍ منالمرجعية الذاتية؛ وانهيارٍ لمقولات التوافقات التي حكمت الفن تقليدياً. وأدى فكر ما بعد الحداثة إلى الاستقصاء الجدي عما يُدعَى بالسرد الذاتي للتاريخ والعلم والفلسفة وإعادة الإنتاج الاقتصادي والجنسي. وتحت فكرِ ما بعد الحداثة، تصبح المعرفةُ كلُّها منظوراً إليها بأنها "مبنية" ضمن أنظمةٍ تاريخيةٍ مكتفية ذاتياً من حيث الفهم. وأدى الفكرُ الماركسي والنسوي وما بعد الحداثة إلى اندماج جميع الخطابات الإنسانية، أيْ تشابكِ مجالات اللغة والمعرفة، لكونه مادةَ بحثٍ للتحليل من الباحث في نظرية الأدب. وبالاستعمال المختلف لنظريات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة والتي تستند في أغلب الأحيان إلى فروعٍ معرفية غيرِ الأدبية - اللغويةُ والمتعلقةُ بعلم الإنسان والتحليليةُ النفسية والفلسفيةُ - لمداركهم الأساسية، أصبحتِ النظريةُ الأدبية مجموعةً معرفية بينيةً للنظرية الثقافية. وبالنظر إلى مسلَّمتِها الأساسية بأن المجتمعاتِ والمعرفةَ الإنسانية تشمل نصوصاً في شكلٍ أو آخرَ، تنطبق النظرية الثقافيةُ الآن في معظم الأحوال على أنواعٍ مختلفةٍ من النصوص، متعهدةً بطموحِ أن تصبح النموذجَ البارزَ للاستقصاء في الحالة الإنسانية.

والنظرية الأدبية موقعٌ للرؤى النظريةِ: فبعضُ النظريات، مثلُ "نظرية المثلية"، هي "في الداخل"؛ ونظرياتٌ أدبيةٌ أخرى، مثلُ "التفكيك النصي"، هي "في الخارج" لكنها تواصلُ ممارسةَ التأثير في هذا المجال. إن "النقدَ الأدبي التقليدي"، و"النقدَ الجديد"، و"البنيويةَ "متشابهةٌ في أنها تتمسك بالرأي القائل إن لدراسة الأدب مجموعةً موضوعيةً من المعرفة خاضعةً لدراستها. وتعتنقُ مدارسُ أخرى للنظرية الأدبية، بدرجاتٍ متفاوتةٍ، وجهةَ نظر ما بعد الحداثة حول اللغةِ والحقيقةِ التي تتطلب في سؤال جديّ الدلالةَ الموضوعيةَ للدراسات الأدبية. والمقولاتُ التاليةُ بالتأكيد ليست شاملةً، ولا انتقائيةً بشكل متبادل، لكنها تمثلُ الاتجاهاتِ الرئيسةَ في النظرية الأدبية للقرن الحادي والعشرين. وعلى أية حال، تقتضي دراسة الاتجاهات الرئيسةِ والحديثةِ النظرَ في النقد الأدبي التقليدي، ومن ثم الشكلانيةُ والنقدُ الجديد، والماركسية والنظرية النقدية، والبنيوية وما بعد البنيوية، والتاريخانية الجديدة والمادية الثقافية، والدراسات العرقية ونقد ما بعد الاستعمار، والدراسات الثقافية، ودراسات الجنوسة ونظريةِ المثلية. وثمة اتجاهاتٌ نظرية نقدية بارزة أخرى مثلُ الظاهراتيةِ، والتحليلِ النفسي، ونظريةِ استجابة القارئ أو نظريةِ التلقي، والنقدِ البيئي، والنقدِ النسوي، وغيرِها من الدراسات النظرية النقدية التي تستحق معالجة مستقلة.

01. النقد الأدبي التقليدي

مع اقتراب القرن العشرين، تزداد صعوبة كتابة موجز عن النقد الأدبي يصف الإسهامات الفردية. فقد أدى انتشار التعليم عموماً، واعتماد النقد الأدبي منهاجاً جامعياً خاصاً إلى تنامي الفعاليات النقدية وايجاد تنوع ملحوظ في الرؤى النقدية. لذلك يصبح مثيراً للجدل قصر الحديث على أفراد معينين. إن إسهام الروائي والناقد الأمريكي هنري جيمز والناقد الإنجليزي ف. ر. ليفيز في دراسة الرواية ومقالات ت.س. إليوت المهمة والمؤثرة تتطلب اهتماماً خاصاً، لكن النظرات النقدية الواسعة الباقية يمكن التطريق إليها، وعلى نحو خاص النقاد الذين يُعدّون ممثلين لتلك الرؤى النظرية.

مال النقد الأدبي الأكاديمي قبل ظهور "النقد الجديد" في الولايات المتحدة خلال النصف الأول من القرنِ العشرينَ إلى ممارسة التاريخ الأدبي التقليدي: متتبعاً ومرسخاً التأثيرَ، ومعيارَ الكتاب الرئيسين في الفترات الأدبية المختلفة، وموضحاً السياقَ والتلميحاتِ التاريخيةَ ضمن النص. وكانتِ السيرة الذاتية الأدبية وما تزال طريقةً تفسيريةً مهمة داخل المؤسسة الأكاديمية وخارجها؛ وكانت أشكالُ النقدِ الأخلاقي، غيرُ المختلفة عن مدرسة ف. ر. ليفيز في بريطانيا، والنقد الجمالي - مثل دراسات النوع الأدبي - ممارساتٍ أدبيةً مؤثرة عموماً أيضاً. وربما كانتِ السمة التوحيدية الرئيسة للنقد الأدبي التقليدي هي الإجماعُ ضمن المؤسسة الأكاديمية بالنسبة إلى كل من القانون الأدبي،أي الكتب التي على جميع الأشخاصِ المتعلمين قراءتُها، والتي تمثل أهداف الأدب وغاياته. ماذا كان الأدب، ولماذا نقرأ الأدب، وماذا نقرأ، وكيف نقرأ، أسئلةٌأثارتها حركاتٌ لاحقة في النظرية الأدبية. واستأثرت قضيةُ تقويم الأدب تاريخياً لكونها قضية مركزية باهتمام نقادٍ عديدين من أمثال أفلاطون، والسير فيليب سيدني وماثيو أرنولد وجورج أورويل و ف. ر. ليفيز، ممن حاولوا تعريف الدور المركزي للأدب في الثقافة كلها. وساد ذلك عند تعليم النقد الأدبي في المدارس والجامعات التي اطلع الطلاب فيها على أحكام القيمة من خلال واجباتهم المدرسية النموذجية(19).

02. الشكلانية والنقد الجديد

إن "الشكلانية"، كما يدل الاسم تقليدياً، مفهومٌ تفسيري يؤكد أبعاد الشكل الأدبي ودراسة الأدوات الأدبية ضمن النص الأدبي، مثلُ الأسلوب النثري، والقافيةِ، بنية السرد، والشكل الشعري وغير ذلك(20).وكان لعمل الشكلانيين تأثير عام في التطورات التالية في "البنيوية" وفي نظريات أخرى للسرد. وتسعى "الشكلانية"، مثل"البنيوية"، إلى وضع دراسة الأدب على أساس علمي بتحليل موضوعي للأفكار والأدوات والتقنيات، و"وظائفَ" أخرى تشكل العمل الأدبي. ووضع الشكلانيون أهمية كبيرة لأدبية النصوص، تلك السمات التي

ميزتِ الكتابةَ الأدبية من الأنواع الأخرى. ولم يكن المؤلف ولا السياق أساسيين لدى الشكلانيين؛ بل كان السرد هو المهمَّ، "وظيفة البطل"، على سبيل المثال، والذي له معنًى. لذلك كان الشكل يأتي وفقاً للمحتوى. وتمَّ تفحص أداة الحبكة أو الاستراتيجية السردية من أجل معرفة كيفية عملها ومقارنتها مع سبل عملها في أعمال أدبية أخرى. ومن بين النقاد الشكلانيين الروس، ربما يُعدُّ رومان ياكوبسن (حلقة موسكو اللغوية) وفيكتور شكلوفسكي وإيخنباوم (جمعية دراسة اللغة الشعرية في سان بطرسبرغ) أشهرهم. ومثلتِ الأعوام 1920 إلى 1926 مرحلةَ نضج الشكلانية، لأنها تحولت من الاهتمام بالشكل والأناقة اللفظية إلى دلالة النص ومن النص الشعري إلى النص القصصي. وبرزت من خلال كتاب جيرمونسكي غايات الشعرية وكتاب شكلوفسكيفي نظرية النثر وكتاب إيخنباوم دراسة التركيب وعلاقته بالإيقاع وكتاب بروب مورفولوجيا الحكاية(21).

والقولُ الشكلاني المأثور غايةُ الأدب "جعلُ الحجارة أقسى" يعبر بشكل رائع عن فكرتهم حول التثقيف. وربما تكون "الشكلانية" معروفة بشكل أفضل في مفهوم شكلوفسكي عن "إزالة التآلف". وقد أخفى تكرار التجربة العادية، كما أكد شكلوفسكي، تفرد أهداف الوجود وخصوصيتها. وأقصتِ اللغةُ الأدبية، جزئياً من خلال لفت الانتباه إلى نفسها بكونها لغة، القارئَ عنِ المألوف وجددت تجربة الحياة اليومية. ويفيد صبحي هويدي فيما يتعلق بالاتجاهين النقديين الأساسيين في بداية القرن، الشكلانية والنقد الجديد: " كان النصف الأول من القرن العشرين إيذاناً بظهور منهجين نقديين أصبحا فيما بعد رافدين أساسيين من روافد ما سمي بالمنهج البنيوي أو البنائي في دراسة النص الأدبي وتحليله."(22)

لقد اختلف النقد الأدبي عموماً في القرن العشرين عما سبقه من النقد لسبب بسيط أنه أصبح موضوعاً أكاديمياً. ويمكن أن يعزى النمو الكبير في ممارسة النقد خلال هذه الحقبة إلى هذه الظاهرة، إضافة إلى صدور عدد كبير من الدوريات التي خصصت معظم صفحاتها للنقد ومناهجه واهتماماته. واستمرت أنواع النقد القائمة مثل: النقد التاريخي، والنقد الاجتماعي، ونقد السيرة، والنقد الشمولي -في التطور ضمن هذا المناخ الجديد، مع أن الجميع اضطروا لإعادة النظر في المبادئ التي يستندون إليها. لذلك ظهرت اهتمامات نقدية جديدة متنوعة خلال المرحلة الممتدة من العشرينيات إلى الستينيات تقريباً، تلبية لضرورات تدريس النقد الأدبي وممارسته. وقد أدرجت تلك الاهتمامات كلها تحت عنوان (النقد الجديد). وقد تبنى هذا العنوان عدد من النقاد الأمريكيين، منذ أواخر الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، بكونه عنواناً مثيراً للنقاش، والذي استخدمه رانسام عنواناً لكتابه النقد الجديد (1841)، وأسسوا جميعاً ما تطور سريعاً إلى اتجاه نقدي يعتمد عدداً من الأسس التي

تحددت وترسخت بعد تنامي دور مؤسسيها وتأثيرهم في العالم الأكاديمي الأنجلو- أمريكي. وذلك لأن بدايات النقد الجديد تعود إلى زمن مبكر في إنجلترا، وبشيء من التخصيص في جامعة كمبردج، على الرغم من أنها لم تتوطد آنذاك في مدرسة محددة ذات برنامج نظري أدبي واضح. وقد اضطلع إليوت وريتشاردز بدور مهم في تطور نظرات النقد الجديد.

وكان "النقدُالجديد"، على وجه الخصوص يشير إلى القطيعة عنِالطرق التقليدية، نتاجَ الجامعة الأمريكية في الثلاثينيات والأربعينيات. وأكد "النقد الجديد" على قراءة دقيقةٍ للنص نفسه، مما يشبه كثيراًالمبدأ التعليمي الفرنسي "توضيح النص". وكاستراتيجية للقراءة، رأى "النقد الجديد" العمل الأدبي هدفاً جمالياً مستقلاً عنِ السياق التاريخي وكلًّا موحداً عكسَ الأحاسيس المُوَحَدَة للفنان، وحسب تعبير أحد النقاد: "أي دراسةُ النصِ بعد امتلائه من محيطه السياقي فمنه الانطلاق وإليه الوصول، إنه الاهتمام بالتحليل العلمي للنص(23). وعبر ت. س. إليوت الذي يعدّ دليلاً روحياً للحركة- مع أنه لا يرتبط بها على نحو واضح - عن فلسفة نقدية جمالية مماثلة في مقالاته حول جون دَن وشعراءِ ما وراء الطبيعة، الكُتّاب الذين رأى إليوت أنهم اختبروا تكاملاً تاماً بين الفكر والشعور. وركز نقاد جدد مثل كلينث بروكس، وجون كرورانسم، وروبرت بن وارن وو. ك. ويمزات بشكل مشابهٍ على الشعراء وشعرِ ما وراء الطبيعة عموماً، وهو نوعٌ أدبي مناسب للممارسة النقدية الجديدة. وكان "النقدُ الجديد" قد استهدف إيجادَ دقةٍ فكرية أكبرَ للدراسات الأدبية، حاصراً نفسه في التفحصِ اليقظِ للنص وحده والتراكيبِ الشكلية للتناقض والغموض والسخرية والاستعارة، بين أمور أخرى. وتَعَرَّضَ"النقد الجديد" للاتهام بأن قراءاتِهِ للشعر ستنتج تأثيراً ذا طابع إنساني على القراء ومن ثَّمَ يصبح شيئاً يوازي ميولَ التغريب في الحياة الصناعية الحديثة. ويحمل "النقد الجديد" بهذا الخصوص صلةً بالحركة الزراعية الجنوبية التي احتوى بيانُها العام، سأتخذ موقفي، على مقالات لناقدين جديدين، جون كرو رانسم وروبن بن وارن. وربما يوجد تراث" النقد الجديد" الدائم في قاعة الدروس الجامعية، حيث النسيج اللفظي للقصيدة على الصفحة يبقى هدفاً أساسياً للدراسة الأدبية وفق هذه المدرسة. فكان أي. إ. ريتشاردز رائداً لنظرية النقد الجديد، وكان لكتابيه مبادئ النقد الأدبي والنقد العملي أعمقُ الأثر في تدريس الأدب في جامعة كمبردج. وانحصرت اهتماماتُ ريتشاردز في علم الجمال وعلم النفس، لكن إسهامه الأهمَّ في النقد تجلى في محاولاته لتعريف صحة محاكماتِ القيمة الأدبية ولتقويم أهميةِ عملية القراءة بمصطلحات تتعلق بنظرية التواصل(24). ويضيف رامانسلدن بهذا الخصوص: "أما الشكلانيون ففهموا الأدب على أنه استعمالٌ خاص للغة فكانوا أكثر اهتماماً بالجوانب المنهجية و بوضع أساسٍ علمي لنظرية الأدب، في حين جمع النقادُ الجددُ إلى

الاهتمام بالتنظيم اللغوي المتميز للنصوص تأكيداً للفصل بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية والمنطقية،فظل مدخل هؤلاء النقاد إلى الشعر ذا نزعة إنسانية في الدرجة الأولى."(25) ويمكن إجمال نظرة النقاد الجدد إلى الأدب بأنه شكلٌ من أشكال الفهم الإنساني. وكما عَبَّر أحد النقاد بأنه يمكن فهم القيمة الحقيقية لجهد نقاد هذه الحركة من خلال ما قدّموه للحركة النظرية النقدية الحديثة " من مصطلحات ومفاهيم غدت جزءاً من معجم النقد الحداثي فيما بعد. فإلى جانب المفهوم المركزي للحركة (القراءة الفاحصة) ابتكر آلان تيت مصطلح (التوتر) ليقيم عليه نظرية جمالية متكاملة، قيل أنه أفاد من إليوت ومفهوم (المعادل الموضوعي) عنده. أما كرو رانسم فقد كان وراء ظهور مصطلحي (التركيب) و(النسيج) اللذين شاعا في لغة النقد الحديث حتى يومنا هذا. ومثلهما مصطلح (المفارقة) الذي ابتكره كلينيث بروكس إلى جانب المفاهيم الأخرى التي عرفتها حركتهم، كمفهوم (التورية الساخرة) و(التضاد) و(النمو الخيالي) و(السخرية) و(التركيب) و(البنية الداخلية) و(وحدة التجربة) و(التجانس) و(المغالطة الوجدانية)"(26).

03. الماركسية والنظرية النقدية

لقد أسهم مفكرون مؤثّرون ثلاثة في نهاية القرن التاسع عشر - تشارلز داروين وكارل ماركس وسيغموند فرويد - في النظرية النقدية إما على نحو مباشر أو غير مباشر. لم يكن داروين أول من افترض نظرية التطور، لكن كتابه أصل الأنواع (1859) قَدَّمَ دليلاً علمياً أولياً لهذه النظرية، التي ترتكز على الاصطفاء الطبيعي. كما اهتم فرويد بالأدب، لأنه أدرك أن مؤلفي الماضي الكبار كانوا علماء نفس بالفطرة، وأنهم قدموا من حين لآخر رؤى في العقل البشري، وبخاصة فيما يتعلق بالبعد الباطن، البعد الذي قامت نظريته في التحليل النفسي بإنجازه على أسس علمية ونظامية. لكن تأثير كتابات ماركس في الشؤون الثقافية العالمية كان واسعاً للغاية لدرجة أن الفكر الماركسي في الأدب تجاوز كثيراً ما كتبه داروين وفرويد. ويمكن تحديد مجالين رئيسين أثارتهما النظرية الماركسية في دراسة الأدب: أولهما أن الأدب هو نتاج المجتمع الذي انبثق منه؛ وثانيهما أن الأدب يعكس درجة التطور الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع بصورة حتمية.

تميل النظريات الأدبية الماركسية إلى التركيزِ على تمثيل الصراع الطبقي والبحث في الفوارق الطبقية عبر وسيلة الأدب. ويستعمل الباحثون النظريون الماركسيون الأساليب التقليدية للتحليل الأدبي لكنهم يُخضعون الاهتماماتِ الجماليةَ إلى المعاني الاجتماعية والسياسية النهائية للأدب. ويؤيد الباحث النظري الماركسي في أغلب الأحيان المؤلفين المتعاطفين مع الطبقات العاملة والمؤلفين الذين يتحدى عملهمُ التسوياتِ الاقتصاديةَ

الموجودة في المجتمعات الرأسمالية. وفي توافق مع الروح الجماعية للماركسية، لم تسعَ النظريات الأدبية الناشئة من النموذج الماركسي التقليدي إلى طرق جديدة لفهم العلاقة بين الإنتاجِ الاقتصادي فحسب وبين الأدب، بلِ الإنتاجِ الثقافي كله أيضاً. وكان للتحليلات الماركسية للمجتمع والتاريخ تأثير عميق في النظرية الأدبية والنقد العملي، وبشكل خاص في تطوير "التاريخانية الجديدة"و"المادية الثقافية".ويؤكد عزيز ماضي بدوره أن معظم ما تطرحه الدراسات الأدبية مسائلُ اجتماعيةٌ بشكل ضمني.(27)

وساهم الباحث النظري الهنغاري جورج لوكاتش في فهم العلاقة بين المادية التاريخية والشكل الأدبي، مع الواقعية والرواية التاريخية خصوصاً. ويدخل عدد من النقاد الماركسين مع لوكاتش في عداد نقاد المرتبة الأولى مثل جان بول سارتر في فرنسا، وأدموند ويلسون وليونيل تريلنغ في أمريكا، وجورج أورويل وريموند وليامز في بريطانيا. كما اقتحم الألماني وولتر بنجامين مجالاً جديداً في عمله بدراسته لعلم الجمال وإعادة إنتاج العمل الفني. واضطلعت مدرسة فرانكفورت للفلسفة، مُتَضَمِنَة بشكل خاص الفلاسفة ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو وهربيرت ماركوز - بعد هجرتهم إلى الولايات المتحدة – بدورٍ أساسي في إدخال التحليلات الماركسية للثقافة في الاتجاه السائد للحياة الأكاديميةِ الأمريكية. وأصبح هؤلاء المفكرون مرتبطين بما يُعرفُ باسم "النظرية النقدية"، وهي إحدى المكونات الأساسية لما كان يُعدّ نقداً للاستعمال الفعال للعقل في الثقافة الرأسمالية المتقدمة. وارتبطتِ "النظريةُ النقدية" بفارقٍ بين التراثِ الثقافي العالي لأوروبا والثقافةِ الجماعية الناتجة عنِ المجتمعات الرأسمالية بكونها وسيلةَ الهيمنة. وتَعدُّ "النظرية النقدية" بنية الأشكال الثقافية الجماعية - الجاز، سينما هوليود، الإعلان - تكراراً لبنية المصنع ولموقع العمل. وكان الإبداع والإنتاج الثقافي في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة قد تبنته دائماً احتياجاتُ الترفيه لنظام اقتصادي يتطلب تحفيزاً حسياً وفكرةً مبتذلة قابلة للتمييز وقمعتِ الميل إلى التداول المعزز.

وكانتِ الشخصيات الماركسية الأساسية المؤثرة في النظرية الأدبية منذ مدرسة فرانكفورت ريموند وليامز وتيري إيغلتون في بريطانيا وفرانك لنتريتشيا وفريدريك جيمسن في الولايات المتحدة. ويرتبط اسمُ وليامز بالحركةِ السياسية اليسارية الجديدة في بريطانيا وتطويرِ "المادية الثقافية" وحركةِ الدراسات الثقافية، التي نشأت خلال الستينيات في مركز جامعة برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة. ويُعْرَفُ إيغلتون في آن واحد بأنه عالمٌ مُنَظّر ماركسي وناشرٌ للنظرية من نظرته العامة المقروءة على نطاق واسع، في كتاب النظرية الأدبية. وأصبح لنتريتشيا تأثير على غرار ذلك من وصفه للاتجاهات في النظرية، في كتاب ما بعد النقد الجديد. كذلك جيمسن الباحث النظري الأكثر تنوعاً، والمعروف في آن واحد لتأثيره في نظريات

الثقافة الماركسية ولموقعه كونه أحد الشخصيات البارزة في ما بعد الحداثة النظرية. ويمثل عمل جيمسن حول ثقافة المستهلك والهندسة المعمارية والسينما والأدب ومجالاتٍ أخرى انهيارَ الحدود المعرفية الذي يحدث في عالم الماركسية ونظرية ما بعد الحداثة الثقافية. ويتقصى عمل جيمسن الطريقة التي تُرسخُ فيها السماتُ البنيوية للرأسمالية الحديثة- خصوصاً تحويل الثقافةِ كلِّها إلى شكل سلعة - على نحو عميق يسهم الآنفي جميع طرق تواصلنا. ما جعل التحليل الثقافي عموماً يتسم بالسمات الآتية: أولاً، التاريخ ليس نسقاً متجانساً من الحقائق يمكن الإشارة إليه كونه مفسراً للأدب أو مهيمناً عليه أو منعكساً فيه، لأن النص الأدبي جزءٌ من سياقٍ تاريخي يتفاعل مع مؤسساتٍ ومعتقداتٍ مختلفة، وثانياً، الطبيعة الإنسانية كونها سمةً مشتركة بين المؤلف وشخصياته وقرائه، وهمٌ إيديولوجي، أنتجته ثقافة رأسمالية، وهذا يعني أن المفهوم التقليدي للمؤلف وهمٌ أيضاً؛ وثالثاً، القارئ كالمؤلف معرَّضٌ للمؤثرات الإيديولوجية في عصره، فإذا ما قَوّم النص فإن تقويمه لن يكون موضوعياً(28).

04. البنيوية وما بعد البنيوية

فيما يخص مفهومها لغة: جاء في لسان العرب مادة (بني) والبَنْيُ نقيضُ الهدم، وبنيةُ الشيء الهيئةُ التي بُنِيَ عليها(29). واصطلاحا: تبدو"البنية" فيما أورده حامد القنيبي أنها: "لا تزال كلمة تحتل حيزاً كبيراً جداً في الدراسات الأدبية واللغوية والأناسية على الرغم من الغموض الذي يحيط بها". ويضيف عنِ الحركة نفسها قولَهُ: "ليستِ البنيويةُ فلسفةً لكنها طريقةٌ في الرؤية ومنهجٌ معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقتِهِ بالعالم وموقعِهِ منه وبإزائه ودورُها الاكتناهُ المعمق والإدراك المتعددُ الأبعاد والغوصُ في المكونات الفعلية للشيء(30).

لم يستمر "النقد الجديد" عنواناً دائماً، شأنه شأن مصطلح "الحداثة" الذي انبثق منه على نحو معين، فسرعان ما حل زمن لم يعد فيه نقداً جديداً أو معاصراً. وجرت محاولات عدة خلال السنوات الثلاثين اللاحقة لمواجهة المأزق الواضح الذي وصل إليه النقد الجديد في دراسة النص. وبرزت تطبيقات أدبية نقدية من خلال الأسلوبية وعلم الإشارات أو العلامات. وأُطلق اسم "البنيوية" على مجمل الفكر النقدي الذي راح يتحدى يومياً مفاهيم أوروبا الغربية عن "الواقع"، وتبدأ البنيوية من الاقتراح بأن العالم لا يتكون من أشياء مستقلة معروفة ومصنفة من خلال مصطلحات مطلقة. إذ توجد الأشياء بالقدر الذي ندركها به فحسب، وبأن فعل الإدراك محكوم بعوامل لا تحصى تجعل الموضوعية مسألة مستحيلة: لذا فإننا نبدع ما نعيه إلى حدّ معين. ويمكن القول إن كل ما نستطيع معرفته حقاً تحدده

العلاقة بين الراصد والمرصود، وهذا هو قوام "الواقع"؛ كما يمكن القول إنه لا يوجد شيء أو تجربة مهمة على نحو متأصل، بل هي تبدو كذلك حين يجري فهمها ضمن منظومة من العلاقات التي تشكل البنية جزءاً منها. إن النظر إلى عملية الدلالة: القيام بإشارات تفيد ضمناً المعنى، فتنشره أكثر بكثير مما هو مفترض، فالسلوك الإنساني كله هو عملية صنع إشارات عن علاقتنا بالعالم. وقد عكف الكثير من الفكر البنيوي، مثل فكر الأنثروبولوجي كلود ليفي شتراوس، على كشف "القواعد" الأساسية التي تُمَكّنُ عملية صنع الإشارات من التحرك في المجتمع. وليست اللغات الشفاهية والمكتوبة إلا مجرد طرائق خاصة لصنع هذه الإشارات، وما الأدب سوى طريقة واحدة من طرائق استخدام اللغات.

وعلى غرار "النقد الجديد"، سعتِ"البنيوية" إلى تضمين الدراسات الأدبية مجموعةً من المعايير الموضوعية للتحليل والدقة الثقافية الجديدة. ويمكن النظر إلى"البنيوية" بكونها امتداداً لـ "الشكلانية" في أن كلاً من "البنيوية" و"الشكلانية" ركزتا اهتمامهما على أمور الشكل الأدبي - أي البنية - بدلاً من المحتوى الاجتماعي أوِالتاريخي؛ وأن القصد من مجموعتيِ الفكرِ كلتيهما وضعُ دراسةِ الأدب على أساس موضوعي علمي(31). فاعتمدتِ "البنيوية" أولياً على أفكار اللغوي السويسري فرديناند دي سوسور. ومثل أفلاطون، رأى سوسير الدالَّ (الكلمات، العلامات، الرموز) اعتباطياً وغيرَ مرتبط بالمفهوم،أوِ المدلول، الذي يشير إليه. وضمن الطريقة التي يستعمل فيها مجتمعٌ معينٌ اللغةَ والإشاراتِ، كان المعنى يتشكل بنظام من "الاختلافات" بين وحدات اللغة. وكانت معانٍ معينةٌ أقلَّ أهمية من التراكيب الضمنية للمغزى هي التي جعلت المعنى نفسه ممكناً، المُعَبّر عنه في أغلب الأحيان بأنه تأكيد "اللغة" أكثرَ من تأكيد "الكلمة"(32). وأصبحتِ"البنيوية" لغةً وصفيةً، تُستعملُ لتفسير لغات فعلية، أو أنظمةٍ ذات مغزى. إذ أسهم عمل الشكلانيين رومان ياكوبسن، وكلود ليفي شتراوس، وتزفيتان تودوروف، وأ. ج. غريماس، وجيرارد جينيت، ورولان بارت في تطور الفكر "البنيوي".

وأثبت الفيلسوف رولان بارت أنه شخصية أساسية في عملية التفريق بين "البنيوية" و"ما بعد البنيوية". إن "ما بعد البنيوية" حركة نظرية أقلَّ توحيداً من سابقتها؛ وفي الحقيقة، إن عمل مؤيديها المعروف بتعبير "التفكيك النصي" يشكك في إمكانية تماسك الخطاب، أو في مقدرة اللغة على التواصل. و"التفكيكُ النصي" والنظريةُ السيميائية (دراسة الإشارات بروابط وثيقة مع "البنيوية")، و"نظرية استجابة القارئ" في أمريكا ("نظرية التلقي" في أوروبا)، و"نظرية الجنوسة" المعلنة من المحللين النفسانيين جاك لاكان وجوليا كريستيفا كلُّها مجالاتُ استقصاء يمكن أن توضع تحت عنوان "ما بعد البنيوية". وإذا كان الدال والمدلول كلاهما مفهومين ثقافيين، كما هما في "ما بعد البنيوية"، فإن الإشارة إلى حقيقة قابلة للتصديق

تجريبياً لم تعدِ اللغةُ ضامنة لها. ويناقش "التفكيك النصي" بأن ضياع الإشارة يُسببُ إرجاءً لا نهائياً للمعنى، وهو نظام فروقاتٍ بين وحدات اللغة ليس له موضعُ استقرار أو دالٌّ نهائي يمكن الدوالَّ الأخرى أن تحمل معناها. وأكد العالمُ النظري جاك دريدا أن الأهمُّ في"التفكيك النصي"، أنه "ليس هناك خروجٌ عنِ النص"، مشيراً إلى نوع من حركة للدلالة الحرة التي لا يوجد فيها معنًى مستقرٌّ وثابت وممكن. فكانت "ما بعد البنيوية" في أمريكا محددة أصلاً بمجموعة من أكاديمي ييل، أي مدرسةِ "التفكيكِ النصي" في ييل: ج. هيليز ميلر، وجيفري هارتمان، وبول دي مان. وتضمنت تياراتٍ أخرى ضمن الحركة آنذاك بعد "التفكيك النصي" وتشارك في بعض توجهات "ما بعد البنيوية" الفكريةِ نظرياتُ "استجابة القارئ" لستانلي فيش، وجين تومبكينز، وولفغانغ أيزر.

ويوسع تحليل لاكان النفسي، وهو تجديدٌ لعمل سيغموند فرويد، اتجاهَ"ما بعد البنيوية" إلى الذات الإنسانية مع نتائجَ أخرى تخص النظريةَ الأدبيةَ. وحسب جاك لاكان، فإن الذاتَ المستقرة الثابتة خيالٌ رومانسي؛ مثل النص في "التفكيك النصي"، فالذات كتلة بعيدة عنِ المركز للآثار الباقية من مواجهتنا مع الإشارات والرموز البصرية واللغوية، وغيرها. وبالنسبة إلى لاكان، تتشكل الذاتُ باللغة، وهي لغة ليست ملكَ المرءِ أبداً، بل ملكَ الآخر دائماً، وقيدَ الاستعمال دائماً. ويطبق بارت تيارات الفكر هذه في إعلانه الشهير عام 1968 عن "موت" المؤلف: "الكتابة دمارُ كل صوت، وكلُّ نقطة أصلٌ"بينما يطبق أيضاً وجهةَ نظر "ما بعد البنيوية" مماثلةً على القارئ: "القارئ من دون تاريخٍ، وسيرةٍ ذاتية، وعلم نفس؛ إنه ببساطة ذلك الشخصُ الذي يجمع معاً في مجال واحد جميعَ الآثار التي يتشكل بها النصُّ المكتوب". ويفضي هذا الرأيُ إلى إقامة سلطة القارئ الذي يمتلك مفاتيحَ الكشف عنِ المعنى وإعادةَ صياغةِ النص وإنتاجَه دلالياً، وكأن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف، وهو ما عناه بارت بالكتابة في درجة الصفر(33).

وميشيل فوكو فيلسوفٌ آخرُ، مثل بارت، تُفصحُ أفكاره عنِ كثير من نظرية ما بعد البنيوية الأدبية. واضطلع بدور حساسٍ في تطوير وجهةِ نظر ما بعد الحداثة بأن المعرفة مبنيةٌ في حالات تاريخية متماسكة على شكل خطاب؛ والمعرفةُ ليست منقولة بالخطاب لكنها الخطاب نفسه، ويمكن لقاؤها نصياً فقط. وعلى غرار نيتشه، يؤدي فوكوما يدعوه "السلالات"، وهي محاولات في تحليل العملية غيرِالمعترف بها للقوة والمعرفة لكشف الإيديولوجيات التي تجعل هيمنةَ مجموعةٍمن أخرى تبدو "طبيعية". و أسهمتِ استقصاءات فوكو عنِ الخطاب والقوة في تقدم الحافز الفكري لإيجاد طريقةٍ جديدةٍ في ملاحظة التاريخ والقيامِ بدراساتٍ نصية أصبحت معروفة باسم "التاريخانية الجديدة."

05. التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية

تشير "التاريخانية الجديدة"، وهي تعبير صاغه ستيفن غرينبلات عام 1982، أحد أكبر رواد هذه الحركة التي تمخض عنها،إلى مجموعة من الممارسات والآراء النظرية والتفسيرية المادية والماركسية والنسوية، التي تؤكد دراسة العمل الأدبي في ضوء الظروف التاريخية. وقد بدأت على نحوٍ كبيرٍ مع دراسة الأدب الحديث المبكر في بريطانيا والولايات المتحدة. وقام بتوقع "التاريخانية الجديدة" في أمريكا إلى حد ما نقادُ "المادية الثقافية" النظريين في بريطانيا، التي تصف، بكلمات رائدِهمُ البارزِ، ريموند وليامز، تحليلَ جميعِ أشكال المغزى، بما فيها الكتابة بشكل مركزي تماماً، ضمن الوسائلِ والشروط الفعلية لإنتاجها. وتسعى كلٌّ من "التاريخانية الجديدة" في أمريكا ونظريتها "الماديةِ الثقافية" في بريطانيا إلى فهم النصوص الأدبية تاريخياً وترفض تأثيرَ تشكيل الدراسات الأدبية السابقة، بما فيها "النقدُ الجديد"، و"البنيويةُ" و"التفكيكُ النصي"، والتي تتميز كلُّها بطرق متنوعة في قراءة النصَّ الأدبي كما هو فعلاً وتضع تأكيداً ثانوياً فقط على السياق التاريخي والاجتماعي. وحسب "التاريخانية الجديدة"، ينتج توزيع النصوصِ الأدبية وغيرِ الأدبية علاقاتٍ ذاتَ قوةٍ اجتماعية ضمن ثقافة معينة. ويختلف الفكر التاريخاني الجديد عنِ التاريخانية التقليدية في الدراسات الأدبية بعدة طرقٍ حاسمة هي: رفضه المسلَّمةَ التاريخية التقليدية للاستقصاء المحايد، وتقبل "التاريخانية الجديدة" ضرورةَ القيام بتقويمات تاريخية، إذ ترى "التاريخانيةُ الجديدة"، أنه يمكننا فقط معرفة التاريخ النصي للماضي لأنه "متضمَّنٌ"، بتعبير أساسي، في نصية الحاضر واهتماماته(34). فالنصُّ والسياق أقل تميزاً بوضوح في الممارسة التاريخانية الجديدة. وتكون الفوارق التقليدية للنصوص الأدبية وغيرِ الأدبية، أو الأدب "العظيم" والأدب الشعبي عرضةً للتحدي بصورةٍ أساسية. أما"التاريخانية الجديدة"، فتتضمَّنُ أعمالاً تم التعبير عنها كلَّها ضمن الشروط المادية للثقافة. ويتم تفحص النصوص لمعرفة كيفيةِ كشفِها للحقائق الاقتصادية والاجتماعية، خصوصاً وهي تنتج إيديولوجية وتمثل قوة أو دماراً. وعلى غرار معظم التاريخ الاجتماعي الأوروبي الناشئ في الثمانينيات تُولِي "التاريخية الجديدة" اهتماماً خاصاً بتصوير المجموعاتِ الهامشية/المُهَمَّشةِ وأنماطِ السلوك غيرِ المعيارية - السحر، وارتداءِ أزياء الجنس الآخر، والثوراتِ الفلاحية، وطردِ الأرواح الشريرة - لكونها نماذجَ للحاجة إلى القوة لتمثيل بدائلَ هدامةٍ، أي الآخر، لتسويغ نفسها.

ويصف لويس مونتروز، وهو مبدع أساسيٌّ آخرُ ونصيرُ "التاريخانية الجديدة"، بديهيةً أساسية للحركة بأنها اعتقادٌ فكري واهتمام في "نصيةِ التاريخ وتاريخانية النص". ويقصد بذلك أن التاريخ ليس مجرد حقائق موضوعية ثابتة، بل أنه يشبه الأدب الذي يتفاعل معه

في كونه نصاً يحتاج إلى التفسير، صحيح أن النص يولد من الواقع عبر نظرة ذاتية لكنه لا بد من الانتباه إلى قضية تعدد أصوات النص وأفكاره التي يراها القارئ معبرة عن تعددية إيديولوجية مغايرة ومستقلة عن مؤلفها سواء أكانت مقصودة من الأخير أم غير مقصودة. إن أي نص في عرضه للحقائق الخارجية يتألف أساساً من صيغ كلامية هي تركيبات حضارية خاصة بالمرحلة التاريخية التي صدرت منها(35). وتستلهم "التاريخانية الجديدة" عملَ ليفي شتراوس، خصوصاً فكرته عنِ الثقافة بأنها "نظامُ توجيهٍ ذاتي"، ومسلَّمةُ ميشيل فوكو بأن القوة كليةُ الوجود ولا يمكن مساواتها بالقوة الاقتصادية أوِ الرسمية، ومفهوم غرامشي عنِ "الهيمنة"، أي أن الهيمنة تتحقق غالباً بالاتفاق المنظم ثقافياً بدلاً من الإجبار، وهاتان دعامتان نقديتان لوجهة نظر "التاريخانية الجديدة". وتتطابق ترجمةُ عمل ميخائيل باختين حول الكرنفال مع نشوء "التاريخانية الجديدة" أما "المادية الثقافية" فقد خلفت تراثاً في عمل علماءَ نظريين آخرين مؤثرين مثل بيتر ستاليبراس وجوناثان دوليمور. وفي فترة هيمنتها خلال الثمانينيات، استمدتِ "التاريخانية الجديدة" النقد من اليسار السياسي من أجل تصويرها للتعبير الثقافي المضادِّ بأنه اختيارٌ دائمٌ للخطابات المهيمنة. وعلى حد سواء، تفتقر "التاريخانية الجديدة" إلى تأكيد "التثقيف" كما سببتِ الاهتماماتُ الأدبية الشكلية استنكارَ العلماء الأدبيين التقليديين. كما واجه التاريخانيون الجدد صعوبات تتعلق بإجراءاتهم منها على سبيل المثال نوع الفهم أو المعنى المستوحى من التاريخ والأدب. وذلك لأن التاريخانية الجديدة تمثل تفاعلاً متواصلاً للقوى السياسية والنصية والثقافية المعقدة التي تتداخل بين الماضي والحاضر. ويشكل "التبعيد" المشكلة الرئيسة هنا، فمن جانب يجب أن يكون الماضي مفهوماً وواضحاً إلى حد كبير كي يكون للتاريخ معنى، ومن جانب آخر يتطلب هذا الفهم والوضوح أن يظل متصلاً بالظروف والأوضاع التي تجري فيها تلك التحليلات والتأويلات(36). وعلى أية حال، تواصل "التاريخانية الجديدة" ممارسة نفوذ أساسي في العلوم الإنسانية وفي المفهوم المُوَسَع للدراسات الأدبية.

06. الدراسات العرقية ونقد ما بعد الاستعمار

"الدراساتُ العرقية"، التي يشار إليها أحياناً باسم "دراسات الأقلية"، على علاقة تاريخية واضحة مع"نقد ما بعد الاستعمار" في أن الإمبرياليةَ والاستعمارَ الأمريكي الأوروبي في القرون الأربعة الأخيرة، سواء أكانت خارجيةً (إمبراطورية) أم داخليةً (عبودية) موجهةٌ نحو المجموعات العرقية الممكن تمييزُها مثل: الأفريقيةِ والأفريقية الأمريكية، والصينية، والشعوب الثانوية في الهند، والإيرلندية، والأمريكية اللاتينية، والأمريكية الأصلية، والفلبينية، ومجموعاتٍ أخرى. وتهتم "الدراسات العرقية" عموماً بالفن والأدب اللذين تنتجهما

المجموعاتُ العرقيةُ الممكنُ تمييزُها سواء أكانت مُهَمَّشَةً أم في موقع تابع لثقافة مُهَيْمِنَةٍ. ويستقصي "نقد ما بعد الاستعمار" العلاقاتِ بين المستعمِرينَ والمستعمَرينَ في فترة ما بعد الاستعمار. ومع أن المجالين يجِدانِ على نحو متزايدٍ نقاطَ تقاطع - عمل بيل هوكس، مثلاً - وهما كلاهما مشاريعُ فكريةٌ ناشطةٌ، فإن "الدراسات العرقية" و"نقد ما بعد الاستعمار" تحمل فوارقَ مهمةً في تاريخها وأفكارها.

و"الدراساتُ العرقيةُ" ذاتُ تأثيرٍ كبير على الدراسات الأدبية في الولايات المتحدة وبريطانيا. ونجد لدى و. إ. ب. دوبوا، محاولةً مبكرة لتنظير موقعِ الأمريكيين الأفارقة ضمن ثقافةٍ بيضاءَ مهيمِنةٍ عبر مفهومه عنِ "الوعي المضاعف"، وهو هويةٌ ثنائية تتضمن الجانبينِ "الأمريكيَّ" و"الزنجيَّ" معاً. ويسعى دوبوا وباحثون نظريون بعده إلى فهم كيفيةِ أنَّ التجربة المزدوجة تحدِثُ هوية وتكشف عن نفسها في الثقافة معاً. وقام الكتّاب الكاريبيون الأفريقيون - والأفريقيون - إيمي سيزير وفرانز فانون وتشينوا أتشيبي -بإسهامات مبكرة مهمةٍ في نظرية النقد العرقي وممارسته التي تستكشف تقاليدَ النشاطِ الأدبي العرقي، المكبوتةَ أوِالسريةَ أحياناً، بينما تقدم نقداً لتصريحاتِ الهويةِ العرقية كما توجد ضمن ثقافة الأغلبية. وتؤكد نظريةُ العرقية والأقليةُ الأدبية علاقةَ الهوية الثقافية بالهوية الفردية في الظروف التاريخية للاضطهاد العرقي العلني. وفي فترةٍ أحدثَ، انتبه علماءُ وكتّابٌ مثل هنري لويس غيتس وتوني موريسون وكوامي أنتوني أبياه إلى المشكلات المتأصلة في تطبيق النماذج النظرية المستمدة من الأمثلة المركزية الأوروبية، أي تراكيبِ الفكر،على أعمال الأقلية الأدبية بينما تستكشف في الوقت نفسه إستراتيجياتٍ تفسيريةً جديدةً لفهم اللهجة، أيِ الحديثِ العام وتقاليدِ المجموعاتِ العرقية التي تهمشت تاريخياً بالثقافات المهيمنة.

ومع أنه ليس أول كاتب يستكشف الحالة التاريخية لما بعد الاستعمار، يُعدُّ كتاب الباحث النظري الأدبي الفلسطيني إدوارد سعيد الاستشراق عموماً بأنه فتح مجالَ "نقد ما بعد الاستعمار" على نحو واضحٍ في الغرب. ويناقش سعيد بأن مفهوم "الشرق" أنتجته "جغرافيةٌ خياليةٌ" للثقافة الغربية وكان ذا دور فعال في استعمار المجتمعات غيرِ الغربية والهيمنة عليها. وتعكس النظرية "ما بعد الاستعمار" الاتجاهَ التاريخي المركزي/ الهامشي للاستقصاء الثقافي: ينطلق نقاد المدينة والعاصمة الآن من المستعمرات السابقة. بالإضافة إلى ذلك، استقصى باحثون نظريون مثل هومي ك. بابا الفكرَ المزدوجَ الذي ينتج الانقساماتِ- مركز / هامش، أبيض / أسود، ومستعمِر / مستعمَر - التي تسوغ فيها الممارسات الاستعمارية. وركز عملُ غياتريتشا كرافورتيسبيفا كالانتباه على سؤال من يتكلم عنِ "الآخر" الاستعماري وعلى علاقة امتلاك الخطاب وتمثيلِ تطور ذاتية ما بعد الاستعمار. وعلى غرار نظرية النسوية

والعرقية، لا يتابع "نقد ما بعد الاستعمار" مجردَتضمينَ الأدب المهمش للشعوب الاستعمارية في المعيار والخطاب المهيمنينِ. ويقدم "نقد ما بعد الاستعمار" نقداً أساسياً لإيديولوجية السيطرة الاستعمارية ويسعى في الوقت نفسه إلى إلغاء "الجغرافية الخيالية" من الفكر الاستشراقي الذي أنتج التقسيماتِ المفهوميةَ والاقتصاديةَ بين الغرب والشرق، العالمينِ المتحضرِ وغيرِ المتحضر، الأولِ والثالثِ. وفي هذا المجال، فإنّ "نقد ما بعد الاستعمار" نقد ناشط ومعادٍ في أهدافه الأساسية. كما وأوجدت نظرية ما بعد الاستعمار رؤًى جديدةً لدور شعوب الدول المستعمرَة - ثروتها، وعملها، وثقافتها - في تطوير دول الأمة الأوروبية الحديثة. وبينما ظهر "نقد ما بعد الاستعمار" في اللحظة التاريخية بعد انهيار الإمبراطوريات الاستعمارية الحديثة، إذ توحي العولمةُ المتزايدةُ للثقافة، بما فيها الاستعمار الجديدُ للرأسمالية الدولية، بعلاقة متواصلة لهذا المجال من الاستقصاء.

07. الدراسات الثقافية

يمكن النظر إلى معظم تراث "التاريخية الجديدة" و"المادية الثقافية" الفكري الآن ضمن حركةِ "الدراسات الثقافية" في أقسام الأدب، وهي حركةٌ ليست متعارفاً عليها كونها مدرسةً نظريةً وحيدة، لكنها لديها مجموعة واسعة من وجهات النظر - في مجالات – الدراساتُ الإعلامية، والنقد الاجتماعي، وعلم الإنسان، والنظرية الأدبية - لكونها تنطبق على الدراسة العامة للثقافة، وهذا ما ذكره سايمون ديورنغ من أن الدراساتِ الثقافيةَ فضفاضةٌ متداخلةُ الاختصاصاتِ وتتبع مناهجَ ومقارباتٍ متعددةً(37). وظهرتِ "الدراسات الثقافية" بوعي ذاتي تماماً في الثمانينيات بتقديمها وسائلَ لتحليل صناعة الثقافة العالمية السريعةِ التوسعِ والتي تتضمن الترفيهَ والإعلانَ والنشر والتلفزيون والسينما والحواسيب الإلكترونية والإنترنت. وتستدعي "الدراساتُ الثقافية" التفحصَ الدقيق لا لهذه الفئات المتنوعة من الثقافة فحسب، ولا لهوامش الفوارق بين مجالات التعبير هذه فقط، بل بالأهمية نفسها للسياسة والإيديولوجية اللتين تجعلانِ الثقافةَ المعاصرةَ ممكنة. وأصبحتِ "الدراسات الثقافية" سيئةَ السمعةِ في التسعينيات لتأكيدها على رموز موسيقى البوب والأغنية المصورة بدلاً من الأدب المعياري، وهي توسع أفكارَ مدرسة فرانكفورت حول الانتقال من ثقافة شعبية فعلية إلى ثقافة جماعية في المجتمعات الرأسمالية الحديثة، مؤكدة أهميةَ أنماطِ استهلاك المنتجات الثقافية البشرية(38). وكانتِ "الدراساتُ الثقافية" متعددةَ الاختصاصات، ومضادةً للمعرفة، منذ بدايتها؛ وفي الحقيقة، يمكن فهم "الدراسات الثقافية" كونها مجموعة من الطرق والمفاهيمِ المتعارضةِ أحياناً والمطبقةِ على استقصاء الفئات الثقافية الحالية. ويُعدُّ

ستيوارت هولوميغان موريس وتوني بينيتوسايمون ديورنغمن المدافعين المهمين عنِ "الدراسات الثقافية" والذين يريدون إزاحة النموذج التقليدي للدراسات الأدبية.

08. دراسات الجنوسة ونظرية المثلية

بداية، لا بد من القول إن "الجنوسة مفهومٌ تمحورت حوله الدراساتُ النسائية في كافة المجالات السياسية والاجتماعية... والأدبية فصار بؤرةً لبرامجَ ودراساتٍ ... ولعل المحرك لمثل هذه الدراسات هو الدعوةُ التحررية التي تبنتها الحركات النسائية في تركيزها على مفهوم الجنوسة"(39). فجاءت نظرية الجنوسةإلى مقدمة المشهد النظري أولاً لأنها نظرية نسوية لكنها أصبحت تتضمن بعد ذلك استقصاءَ جميع الفئات والهوياتِ الجنسية والمتعلقةِ بالجنوسة. وتلت نظريةُ الجنوسةِ والنسويةِ قليلاً إعادة ظهور النسوية السياسية في الولايات المتحدة وأوروبا الغربيةِ خلال الستينيات. وكان لدى النسوية السياسية لما كان يدعى "الموجة الثانية" تأكيدُها للاهتمامات العملية بحقوق النساء في المجتمعات المعاصرة، وهويةِ النساء، وتمثيلِ النساء في أجهزة الإعلام والثقافة. والتقت هذه الأسبابُ مع الممارسة النسوية الأدبية مبكراً، وأسمَتْها إلين شوالتر "النقدَ النسوي"، الذي أكد الدراسةَ والتضمينَ المعياريَّ لأعمالِ مؤلفاتِ إناث بالإضافة إلى تصوير النساء في نصوص معيارية ألّفها ذكور.

وتعود نظرية الجنوسة النسوية إلى ما بعد الحداثة في أنها تتحدى النماذجَ والبنى الثقافية التقليدية للفكر الغربي، لكنها تتخذ موقفاً ناشطاً أيضاً باقتراح تدخلاتٍ متكررةٍ ومواقعَ معرفيةٍ بديلة بقصد تغيير النظام الاجتماعي. ويشير ديورنغ إلى أن الجنوسة أصبحت مقولةً أساسية في التحليل الثقافي والاجتماعي بشكل لم يحصل من قبل(40). وضمن سياق ما بعد الحداثة، رأى منظرو الجنوسة، المتبعين لعمل جوديث بتلر، أن فئة "الجنوسة" تركيبٌ إنسانيٌ أوجده تكرارٌ واسعٌ من الأداء الاجتماعي. إذ تَعَرَّضَ الفارقُ الحيوي بين الرجل والمرأة في النهاية إلى التدقيق نفسه من المُنَظّرين الذين توصلوا إلى نتيجة مماثلة: الفئات الجنسية نتاجُ الثقافة وبذلك تساعد في إيجاد الحقيقة الاجتماعية بدلاً من مجرد عكسها. وحققت نظرية الجنوسة مجموعةً واسعة من القراء واكتسبت معظم دقتها النظرية الأولية خلال عمل مجموعة من الباحثين النظريين الفرنسيين المنادين بالنسوية وتضمُّ سيمون دي بوفوار ولوس إيريغاري وهيلين سيكسوس وجوليا كريستيفا، وعلى الرغم من أنها بلغاريةٌ لا فرنسيةٌ إلّا أنّها ألّفت كتاباتها المميزةَ بالفرنسية. ويستند الفكر النسوي الفرنسي إلى فرضية أن التقليد الفلسفي الغربي يقمع تجربة النساء في تركيب أفكاره. وثمة نتيجةٌ مهمةٌ لهذا القمع والإقصاء الفكري المنهجي هي أن حياةَ النساء وأجسادَهنَّ في المجتمعات التاريخية خاضعةٌ للقمع أيضاً. وفي عمل سيكسوس المبدع/ النقدي، نجد أن تاريخ الفكر الغربي مصورٌعلى أنه

تناقضاتٌ ثنائيةٌ: "حديث/كتابة؛ طبيعة/ فن، طبيعة/ تاريخ، طبيعة/ عقل، عاطفة/ عمل." وبالنسبة إلى سيكسوس، وإلى إيريغاري أيضاً، فإن هذه الثنائياتُ تعدُّ الوظيفةَ الأقلَّ لأي حقيقةٍ موضوعيةٍ تصفها من الخطاب الذي يهيمن عليه الذكور في التقليد الغربي الذي أنجبهم. ويصبح عملهم خارجَ المرحلة الوصفية تدخلاً في تاريخ الخطاب النظري، ومحاولةً لتعديلِ فئات الفكر الحالية وأنظمتِهِ التي أوجدتِ العقلانية الغربية. وكانتِ النسوية الفرنسية، وربما كلُّ نسوية بعد بوفوار، في حوار مع المراجعة التحليلية النفسية لفرويد في عمل جاك لاكان. ويستند عمل كريستيفا بقوة إلى أفكار لاكان. إذ كان لمفهومي "الرمزي" و"الانحطاط" لدى كرستيفا تأثيرٌ مهمٌّ في النظرية الأدبية. وتشير رمزية كريستيفا إلى الفجوات والصمتِ والفراغاتِ والحضورِ الجسدي ضمن نظام اللغة/الرمز الثقافي الذي قد يوجد فيه مجالٌ للغة النساء، مختلفٌ في النوعية عما يكون عليه الخطابُ الذي يهيمن عليه الذكور(41).

وركزت نظرية الجنوسة المُذَكّرة بكونها مشروعاً منفصلاً بشكل كبير على الشروحات الاجتماعية والأدبية والتاريخية لبنية هويات الجنوسة المذكرة. ويفتقر هذا العمل عموماً إلى موقف ناشط مثل النشاط النسوي ويميل أولياً إلى كونه اتهاماً بدلاً من كونه مصادقةً على ممارسات الجنوسة الذكورية. والحركة التيتسى "حركة الرجال"، المُستَلهَمَة من عمل الشاعر الأمريكي روبرت بلي بين آخرين، كانت عمليةً أكثر مما هي نظريةٌ ولها تأثيرٌ محدودٌ فقط في خطاب الجنوسة. وأتى حافزُ "حركة الرجال" بشكل كبير رداًعلى نقد الذكورة والهيمنةِ الذكرية اللتين تسريان عبر النسوية وثورةِ الستينيات، وهي فترة أزمةٍ في الإيديولوجية الاجتماعية الأمريكية التي تطلبت إعادة النظر في أدوار الجنوسة. وبعد عملهما طويلاً على شكل "موضوعٍ" واقعي للفكر الغربي، تنتظر الهويةُ الذكرية ونظريةُ الجنوسةالمذكرة استقصاء جدياً لكونهما مجالاً خاصاً، ولم يعد تمثيلياً عالمياً، للاستقصاء. وقام النسويون الأمريكيون بالتركيز على "النوع لا الجنسِ، وعلى العوامل الاجتماعية أكثرَ من العوامل البيولوجية الصرفة، وهاجموا في المرحلة الأولى العنصريةَ والجنسية الرجالية وبحثوا في مرحلة ثانية كتاباتِ النساء وفي مرحلة ثالثة النظريةَ النقديةَ والنفسيةَ والثقافية"(42).

ويأتي معظم ما تمتلكه الطاقة النظرية لنظرية الجنوسة المُذَكَّرة حالياً من علاقتها الغامضة بمجال ما يسمى "نظرية المثلية". و"نظريةُ المثلية" ليست مرادفةً لنظرية الجنوسة، ولا للمجالات المتداخلة لدراسات المثلية المذكرة والمؤنثة، لكنها تَشارِكُفي كثيرٍ من اهتماماتها التعريفات المعيارية للرجل والمرأة والجنس. وتستقصي "نظريةُالمثلية" المقولاتِ الثابتةَ للهوية الجنسية والنماذجِ المعرفية الناجمة عنِ الإيديولوجية الجنسية المعيارية - أي ما يُعدُّ "وضعاً

طبيعياً". ويصبح فعلاً "يُفسدُ" عملاً يجري فيه انتهاكُ الحدود المستقرة للهوية الجنسية وعكسها ومحاكاتها، أوِ انتقادها خلاف ذلك. و"الإفسادُ" يمكن تشريعه لمصلحة جميع الأنشطة الجنسية والهوياتِ غير المعيارية أيضاً، وهذا كله تَعدُّه النماذج المهيمنة للثقافة مخالفاً وغريباً وغيرَ مألوف وآثماً وغيرَ عادي - وشاذاً باختصار. وقد عمل ميشيل فوكو حول الجنسانية وأغنى الحركةَ النظرية المثلية في دورٍ مشابهٍ للطريقة التهيأت بها كتابتُهُ عنِ القوة والخطاب أساس "التاريخانية الجديدة". وتؤكد جوديث بتلر أن هوية الجنس المتباين المُعَدَّة لمدة طويلة أساسٌ ومعياريٌّ للجنس سببُها في الحقيقة قمعُ إمكانية المثلية الجنسية. وإيف سيجويك عالمةٌ نظرية رائدة أخرى حول "نظرية المثلية" وهي على غرار بتلر، إذ تؤكد سيجويك أن هيمنة ثقافة الجنس المتباين تخفي الوجودَ الشامل للعلاقات الاجتماعية المثلية. وتربسي جويك أنَّ التواريخَ القياسية للمجتمعات الغربية معروضةٌ بشكل خاص وفقاً للهوية الجنسية المتباينة: "الميراث، الزواج، السلالة، العائلة، الحياة العائلية، السكان"، وبذلك تربأن الهوية المثلية جنسياً ضمن هذا الإطار معضلةٌ(43). ولم تحظَ هذه الدراساتُ في بلادنا، وفي بلدان الشرق عموماً، باهتمامٍ كبير أو مناقشاتٍ ملحوظة في مجال النظرية الأدبية ولم نعثر لها على الكثير من التطبيقات النقدية لكونها إفرازاً ثقافياً خاصاً من إفرازات المجتمع الغربي، ولذلك لا يُشجع علنها في الدوائر الأدبية والثقافية على الصعيدين الأهلي والرسمي، لاعتباراتٍ أخلاقيةٍ واجتماعيةٍ سائدةٍ.

الهوامش

01. انظر، أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة (بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1983)، ص65.
02. المرجع السابق، ص66.
03. المرجع السابق، ص67.
04. عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي (الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر، 2007)، ص31.
05. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص33.
06. المرجع السابق، ص35.
07. المرجع السابق، الصفحة نفسها.
08. المرجع السابق، ص36.
09. المرجع السابق، الصفحة نفسها.
10. المرجع السابق، ص38.
11. مجيد الماشطة، وأمجد كاظم الركابي؛ مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث(عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع، 2016)، ص8.
12. المرجع السابق، ص11.
13. جوليان وولفريز وآخرون، مفاهيم أساسية في النظرية الأدبية (إدنبرة: منشورات جامعة إدنبرة، 2006)، ص 97-98.
14. انظر، شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005)، ص13.
15. لموجز حول مقالات أرسطو بهذا الخصوص يمكن العودة إلى كتاب ريتشارد داتون، مقدمة لدراسة النقد الإنجليزي، ترجمه وقدّم له د. فؤاد عبد المطلب (عمان: دار زهران: 2016)، ص 31-36.
16. انظر، موسوعة ويكيبيديا، حوار كريتلوس، Cratylus، بالإنجليزية.
17. انظر "البنيوية" و "ما بعد البنيوية" لاحقاً ضمن البحث.
18. انظر، عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص26. لمزيد من التفاصيل حول مفهوم النظرية عند العرب، المرجع نفسه، ص31-40.
19. لمزيد من التفاصيل انظر، ريتشارد داتون، مدخل لدراسة النقد الأدبي الإنجليزي، ص 17-23.
20. انظر، تعريف الشكلانية في قائمة المصطلحات في كتاب، أندروبينيت ونيكولاس رويل، مقدمة لدراسة الأدب والنقد ، (إدنبرة: بيرسون، 2004)، ص 291. (بالإنجليزية).
21. لمزيد من التفاصيل انظر، مصطلح "الشكلانية"، محمد محيي الدين مينو، معجم النقد الأدب الحديث (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2012)، ص 190-191.
22. صبحي هويدي، المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات (دمشق: دار نينوى، 2015)، ص106.
23. يوسف غليسي، مناهج النقد الأدبي (الجزائر، المحمدية: جسور للنشر والتوزيع، 2007)، ص53،55.
24. انظر ريتشارد داتون، مدخل لدراسة النقد الأدبي الإنجليزي، ص 95 وما يليها حول النقد الجديد.
25. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، 1998)، ص25،26.

26. صبحي هويدي، المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، ص119، 120.
27. انظر، شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص134.
28. لمزيد من التفاصيل عن الماركسية والنقد الثقافي انظر، مثلاً: محمد محي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث؛ ريتشارد داتون، مقدمة لدراسة النقد الأدبي الإنجليزي، ص 85-87.
29. ابن منظور المصري، لسان العرب، مادة بني.
30. حامد صادق قنيبي، الأدب والنقد الحديث، (عمان: كنوز المعرفة للنشر، 2015)، ص75.
31. انظر، شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب ص162.
32. انظر، رولان بارت، في الأدب والكتابة والنقد، ترجمة عبد الرحمن بو علي (دمشق: دار نينوى، 2014)، ص157.
33. لمزيد من التفاصيل انظر، "موت المؤلف" في، محمد محي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث، ص 284.
34. انظر، سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة ممدوح يوسف عمران (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2015)، ص95.
35. انظر، مجيد الماشطة وأمجد كاظم الركابي، مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، ص170 وما بعدها.
36. انظر، المرجع السابق، ص187.
37. سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية والنقدية، ترجمة ممدوح يوسف عمران، ص78.
38. انظر، كمال بوفير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسلهونيت، ترجمة كمال منير (بيروت: الدار العربية، 2010)، ص141-142.
39. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002)، ص149.
40. انظر، سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ص278.
41. انظر، ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص15.
42. فنسنت ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة محمد يحيى ومراجعة ماهر فريد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000)، ص317.
43. انظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النقاد الأدبي، ص154.