مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية المجلد (2) العدد(6)– يونيو 2023م
الترقيم الدولي للنسخة المطبوعة: 2812–145 x الترقيم الدولي للنسخة الإلكترونية: 2812– 5428
الموقع الإلكتروني: https://jlais.jourals.ekb.eng

هوية النَّوع أم صوت النَّص؟
النظرية الأدبية ومقاومة مبدأ التجنيس

د. محمد مصطفى علي حسانين
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية– جامعة السلطان قابوس
m.hassanein@squ.edu.om

Journal of Arabic Language and Islamic Science Vol (2) Issue (6)- june2023
Printed ISSN:2812-541x On Line ISSN:2812-5428
Website: https://jlais.journals.ekb.eg/

هوية النَّوع أم صوت النَّص؟
النظرية الأدبية ومقاومة مبدأ التجنيس

د. محمد مصطفى علي حسانين
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية- جامعة السلطان قابوس
m.hassanein@squ.edu.om

ملخص

ينطلق هذا البحث من فرضية نقدية مفادها أن مفهوم "النَّوع الأدبي " (Genre)لم يعد يحتلّ موقعًا ثابتًا في خارطة النظرية الأدبية المعاصرة، بل أضحى موضع مساءلة وتفكيك مستمرين. فمنذ أن رسّخ أرسطو في كتابه "فن الشعر" القواعد الأولى لتصنيف الأعمال الأدبية إلى أنواع محددة، بناءً على خصائص شكلية ووظيفية، ظلّ هذا التصنيف يشكّل إطارًا مرجعيًا حاكمًا لقراءة النَّصوص وتفسيرها. غير أن هذا الإطار بدأ يتعرض لهزّات عنيفة مع التحولات الفكرية والفنية التي عرفها القرن العشرون، خاصة مع صعود الاتجاهات البنيوية وما بعدها، التي أعادت النظر في المسلّمات النقدية، وعلى رأسها مفهوم النَّوع.

ويركّز البحث على تحليل مسارات مناهضة لهذا المفهوم لدى أربعة من أبرز المفكرين الذين أسهموا في زعزعة أسسه النظرية، وهم: بنديتو كروتشه، الذي يرى أن العمل الأدبي تعبير فردي لا يمكن اختزاله داخل تصنيفات ثابتة، رافضًا فكرة النَّوع بوصفها عائقًا أمام الفهم الحر للإبداع. ورولان بارت، الذي تعامل مع الأجناس الأدبية بوصفها "أعرافًا لغوية" متغيرة ترتبط بالسلطة والسياق أكثر من ارتباطها بجوهر النَّص. وجاك دريدا، الذي قدّم من خلال مقاله "قانون النَّوع" تصورًا تفكيكيًا يفيد بأن كل نص يحمل بداخله قابلية الانتماء إلى أكثر من نوع، مما يجعل فكرة الحدود الأجناسية مجرد وهم نظري. وأخيرًا موريس بلانشو، الذي ينظر إلى الأدب بوصفه مساحة للانفلات من أي تصنيف مسبق، معتبرًا أن "الكتابة الحقيقية" هي تلك التي لا يمكن الإمساك بها ضمن مقولات نهائية.

ويهدف البحث إلى بيان كيف أن هؤلاء المفكرين – وإن اختلفت منطلقاتهم الفلسفية والجمالية – يتشاركون في تفكيك التصور الكلاسيكي للنوع بوصفه بنية مغلقة، وتأسيسهم لتصور جديد يرى في الأجناس بنى مفتوحة، ومرنة، ومرتبطة بالسياق التاريخي واللغوي أكثر من ارتباطها بثوابت جوهرانية. كما يتناول البحث الأبعاد المعرفية لهذا التحول، وعلاقته بتطور نظريات القراءة والتأويل، وبمفاهيم مثل التداخل الأجناسيIntergenericity، والتناصIntertextuality ، والهجنة الأسلوبية.Stylistic Hybridization

مقدمة:

شغلت قضية الأجناس الأدبية (Literary Genres) حيزًا واسعًا في النظرية الأدبية منذ بداياتها الفلسفية الأولى عند أفلاطون وأرسطو، حيث وضع الأخير في كتابه فن الشعر (Poetics)أساس التصنيف الجمالي للنصوص الأدبية، مميزًا بين المأساة والملحمة والكوميديا، ومعتمدًا في ذلك على معايير تتعلق بالبنية والأسلوب والغرض الجمالي. أما أفلاطون، فرغم موقفه الأخلاقي من الشعر، فقد أبدى اهتمامًا ضمنيًا بتحديد ما يجوز أو لا يجوز في إطار نوعي للنصوص الفنية[1].

غير أن هذه التصنيفات التي ترسّخت في الفكر الغربي الكلاسيكي، وجرى تطويرها لاحقًا في دراسات النقد الأوروبي في العصور الوسطى وعصر النهضة، بدأت تفقد مركزيتها مع التحولات الكبرى التي شهدها الفكر الأدبي والنقدي الحديث. فمنذ مطلع القرن العشرين، وبخاصة مع صعود البنيوية وما بعدها، بدأت تتعالى أصوات التشكيك في صرامة التصنيف الجنسي، بوصفه منتجًا إيديولوجيًا وثقافيًا أكثر منه تصنيفًا موضوعيًا. ظلّ مفهوم "النَّوع الأدبي (Genre) يمثل نقطة ارتكاز مركزية في النظرية الأدبية الغربية، لكنه لم يكن يومًا بمنأى عن المساءلة أو

[1] – كاميل ديمولي: الأدب والفلسفة، بهجة المعرفة في الأدب، ترجمة: الصادق قسومة، مراجعة: فوزي الزمرلي، معهد تونس للترجمة، تونس 2021م، ص 83– 84.

التفكيك. فقد خضع هذا المفهوم لتقلبات فكرية ومعرفية حادة، تراوحت بين التبني الصارم والانقلاب الجذري عليه. وقد بدأت علامات التحول الكبرى تظهر مع مطلع القرن العشرين، حين بدأت مجموعة من الحركات النقدية تعيد النظر في شرعية التصنيف الأجناسي، بوصفه نسقًا يستند إلى مفاهيم ميتافيزيقية مثل النقاء، والتسلسل الهرمي، والثبات، وهي مفاهيم بات يُنظر إليها بوصفها إقصائية وغير قادرة على استيعاب التنوع الجمالي الذي تفرضه النَّصوص الحديثة.

لقد رأى جاك دريدا (Jacques Derrida) أن "النَّوع لا ينتمي إلى نفسه"، في إشارة إلى استحالة رسم حدود نهائية فاصلة بين الأنواع الأدبية، لما تنطوي عليه من تداخل وتعدد دلالي [2]، كما أكد ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) في نقده للأنواع الخطابية على أنّ الرواية، على وجه الخصوص، تتمرد بطبيعتها على الثبات التصنيفي، نظرًا لطابعها الحواري متعدد الأصوات [3]. أما ليندا هتشيون Linda Hutcheonفتذهب إلى أن ما بعد الحداثة قد قوضت بالكامل فكرة النَّوع بوصفه إطارًا مغلقًا، مشيرة إلى أن التداخل الأجناسي أصبح سمة بنيوية من سمات الكتابة الحديثة [4].

إن هذا التوجه الرافض للتصنيف النَّوعي لا يعبّر عن أزمة فكرية طارئة، بقدر ما يعكس إدراكًا جديدًا لطبيعة الخطاب الأدبي بوصفه كيانًا غير قارّ، ينتمي إلى سياقات تاريخية وثقافية متبدلة، ويستعصي على الاحتواء ضمن قوالب مسبقة؛ لذا، أصبحت الدعوة إلى تجاوز النَّوع – بوصفه بنية معيارية متعالية – مطلبًا نقديًا يسعى إلى تحرير الإبداع من أسر التصنيف وإلى إعادة النظر في أساسات النظرية الأدبية ذاتها.

المبدأ الاسمي ومأزق التجنيس الأدبي:

---

2 – Derrida, The Law of Genre, 1980, p. 212

3 – Bakhtin, The Dialogic Imagination, 1981, pp. 259–422.

4 –Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, 1988, p. 7.

وإذا كانت مقولات كلٍّ من دريدا، وباختين، وهتشيون تُعبّر عن تحول في النظرة إلى النَّوع الأدبي في ظل ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، فإن هذا المسار في مناهضة التصنيف الأجناسي لا يبدأ من تلك اللحظة المتأخرة وحدها، بل يجد جذوره في مطلع القرن العشرين، مع أعمال فلاسفة الجمال الذين سعوا إلى تقويض فكرة النَّوع من داخل أسسها المعرفية والجمالية. وفي هذا الإطار، يبرز بنديتو كروتشه بوصفه من أوائل من حملوا لواء الهجوم على مفهوم النَّوع الأدبي بوصفه بناءً اعتباريًا يخالف الطبيعة التعبيرية للعمل الفني، وممثلًا لاتجاه اسمي ومثالي يتعامل مع النَّصوص بوصفها تجارب فريدة لا تخضع لقوانين عامة. وقد شكّل موقفه نقطة تحوّل مبكرة في تاريخ النقد الحديث، حتى أن النقاد اللاحقين، مثل رينيه ويليك، رأوا أن غارة كروتشه على مفهوم النَّوع قد زعزعت ثقة الدارسين بجدواه، ودفعت الكثير منهم إلى إعادة التفكير فيه، أو إلى تقديم محاولات تجديدية دفاعية في مواجهته. ومن هنا، فإن الوقوف عند كروتشه يأتي لبيان موقفه الخاص، ولتحديد البداية الفعلية لمسار نقدي طويل، سوف تتبعه لاحقًا أطروحات أكثر تفكيكًا وراديكالية كما نجدها عند بارت ودريدا وبلانشو.

يعد المبدأ الاسمي (Nominalism) أو الاسمية مذهب فلسفي يرى أن الكليات أو المفاهيم العامة – مثل "النَّوع الأدبي" أو "الإنسانية" أو "الجمال" – لا وجود لها في الواقع الخارجي، بل هي مجرد أسماء نطلقها على مجموعات من الأفراد أو الظواهر المتشابهة. ووفقًا لهذا المبدأ، فإن "الأنواع الأدبية" ليست كيانات قائمة بذاتها تحمل خصائص جوهرية ثابتة، بل هي تسميات وضعية واصطلاحية نستخدمها لتيسير الفهم والتصنيف. ويُعد بنديتو كروتشه من أبرز الفلاسفة الذين تبنوا هذا الاتجاه في ميدان الأدب، إذ رفض فكرة وجود أنواع أدبية ثابتة، مؤكدًا أن كل عمل فني هو تجربة فردية متفردة لا تُقاس على نموذج سابق، بل يجب أن يُفهم في خصوصيته لا في ضوء تصنيفات مسبقة. لقد كانت حملته ضد نظرية الأنواع حادة وحاسمة إلى درجة دفعت الناقد الأمريكي رينيه ويليك إلى الإقرار بأن مفهوم النَّوع الأدبي قد

أُصيب بالتشكيك والارتياب عقب هذه الحملة، قائلاً: "قد شن بنديتو كروتشه في الإستطيقا (1902) هجوما على المفهوم لم تقم له بعده قائمة، رغم المحاولات الكثيرة التي جرت للدفاع عنه أو لإعادة صياغته بشكل مختلف"[5].

جاء نقد كروتشه لنظرية الأنواع الأدبية متسقًا مع الأسس التي قامت عليها تصوّراته الجمالية، التي تُعارض ما يصفه بـــ"الاستطيقا المنطقيّة". فهذه النظرية، في نظره، تنتمي إلى منظومة تصنيفية تتكئ على مفاهيم عقلانية مثل النقاء، والكلية، والتراتب الهرمي، وهي مفاهيم يرى كروتشه أنها تنتمي إلى تصوّر منطقي يُجافي جوهر الفن. وفي المقابل، تنطلق استطيقاه المثالية من موقف رافض للتصنيف المسبق، ومشكك في جدوى التحليل العقلي العلمي للفنون، رائيًا أن مثل هذه المقاربات تُقيد التعبير الفني وتحدّ من حرية الفنان الفرد في الابتكار. يُعلي كروتشه من شأن التعبير الفردي الحر، ويعدّ الالتزام بالأنواع الأدبية وأحكامها الكلية المسبقة ضربًا من التقييد الذي يتنافى مع الطبيعة الحرة والزمنية للعمل الفني. ففلسفة كروتشه تسير على خطى الفلسفة المثالية التي رسخ أسسها هيجل[6].

يرفض كروتشه بشكل قاطع "الرأي القائل بوجود أشكال فنية خاصة، وبأن كل نوع من هذه الأنواع مفهومه الخاص، وحدوده الخاصة، وقوانينه الخاصة" [7]. وهذا الموقف يطال رفضه لكافة التصنيفات المعتمدة في الأدب والفنون، مثل التصنيفات التي تميز بين الأدب الغنائي، والدراما، والرواية، والملاحم، والتصوير الديني والطبيعي، إضافة إلى التصنيفات المرتبطة بالموسيقى والمسرح والكنيسة. كما يعارض كروتشه فكرة تصنيف الفنون إلى مجالات مختلفة مثل الشعر، والتصوير،

---

[5] – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت– 1987م، ص 376.

[6] – كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1–2009م، ص 68.

[7] – المجمل في فلسفة الفن، ص68.

والنحت، والموسيقى، والتمثيل. وفي هذا السياق، ينفي كروتشه فاعلية تلك الثنائيات المتضادة التي يظن البعض أنها تُبنى على منطق فلسفي متماسك، حيث يُؤكد أنه "حتى أدق مثل هذه التقسيمات وأعمقها مظهرًا فلسفيًا لا يصمد للنقد، وأي معنى لتقسيم الآثار الفنية إلى شخصي وموضوعي، وغنائي وأسطوري، وعاطفي وتصوري، مادام يستحيل في التحليل الجمالي أن تفصل الناحية الشخصية عن الموضوعية، والغناء عن الأسطورة، وصورة العاطفة عن الأشياء"[8].

يبرز كروتشه تناقض نظرية الأنواع الكلاسيكية، حيث يُشير إلى أنه رغم ادعاء هذه النظرية الاستناد إلى مبدأ منطقي في التعريف والتصنيف، فإنها تفشل في التوصل إلى تعريف جامع للنوع. ويعبر عن هذا التناقض بسخرية لاذعة، قائلًا: "ومن سخر هذا المذهب أن هؤلاء الباحثين، حين يريدون أن يحددوا الأنواع والفنون تحديدًا منطقيًا، يستحيل عليهم ذلك: فإذا نظرت عن كثب إلى التعاريف التي يضعونها وجدتها لا تخرج عن حالتين: فإما أنها تنحل في التعريف العام للفن، وإما أنها اصطفاء لبعض الآثار التي سمت إلى مرتبة نوع أو سنة، فكانت لهذا السبب نفسه غير قابلة لأن تضبط في حدود منطقية صارمة، ومن الطبيعي ألا تظفر بتحديد صارم لشيء لا يمكن أن يحدد نظرًا لتناقض الموضوع"[9]. ويؤكد كروتشه بشكل قاطع رفضه لأي نزعة تصنيفية تعتمد على أسس منطقية، أو ادعاء أن الفن يُصور مُثلاً أو كليات، حيث أن هذه النظرة تتناقض مع منطق كروتشه الحدسي وطبيعة الإدراك العيني الذي يميز البداهة الأولى.

ويرى كروتشه أن النزعة الذهنية والكلية تتبدى في نظرية الأنواع، حين يتطلب التفكير فيها، النقلة من الجمالي إلى المنطقي، ومن التعبير الفردي، والعبارات العينية في الآثار المفردة إلى شكل من التجريد، لتهدم خصوصية العبارات العينية،

---

[8] – كروتشه: علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، مراجعة بديع الكم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سوريا، المطبعة الهاشمية، ط1– 1963م، ص 50.

[9] – السابق: ص 70–71.

أي فكرة الفردي، بالتفكير بما هو كلي، الذي يصير في النهاية علاقات منطقية، أو جمالية منطقية تنوب عن العبارت نفسها، فنحصل على تصور كمي، وبذلك نكون قد أهملنا الواقعة التعبيرية الفردية التي بدأنا منها، ومن جماليين صرنا إلى مناطقة، ومن متأملي عبارات إلى مستنبطين، ولا اعتراض على هذا التحول، من وجهة نظر كروتشه، إذ كيف بغير ذلك ينشأ العلم، العلم الذي يفترض العبارات الجمالية ولكنه يرى أن وظيفة الوعي الجمالي أن يعدوها. "فالصورة العلمية أو المنطقية، بوصفها هذا، تنفي الصورة الجمالية، من أن نبدأ بالتفكير علميا حتى تقف عن التأمل جماليًّا، وإن كان تفكيرنا، بدوره، يلبس بالصورة كما قلنا صورة جمالية"[10].

تعتمد نظرية كروتشه ضد التصنيف على الإيمان بالحدس وتنوعه ولا نهائية صوره، حيث يرى أن الفن يجب أن يُفهم بوصفه حدسًا غنائيًّا، وأن كلَ أثرٍ فنيّ يعبر عن حالة نفسية فردية جديدة دائمًا. ولذلك، يُؤكد كروتشه أن "الحدس يتضمن حدوسًا لا نهاية لعددها، ولا يمكن أن يجمعها تصنيف، إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفًا من عدد لا نهاية له من الزمن، ولن تكون هذه الزمر عندئذ زمر أنواع بل حدوس" [11].

ومن منطلق النزعة التعبيرية، وتأكيدًا للروح الفردية التي تنطوي عليها عملية الإبداع التي تقوم على حدوس جمالية لا متناهية، يرفض كروتشه هدم الوسائل التعبيرية المجردة أو إعادة توزيعها أو تفكيكها بهدف الوصول إلى سلسلة أخرى من الأنواع والأصناف، ويُصرح قائلًا: "ومعنى هذا أن كل نظرية متصلة بتقسيم الفنون غير ذات أساس، فالنَّوع والصنف هما، في هذه الحالة شيء واحد، هو الفن أو الحدس، أما الآثار الفنية الجزئية فلا حصر لعددها، وهي جميعًا أصيلة.. فليس بين الكلي والجزئي ها هنا أي عنصر وسيط بالمعنى الفلسفي للكلمة، ليس هناك سلسلة من الأجناس أو الأنواع [12].

---

[10] – كروتشه: علم الجمال، ص49.

[11] – كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 72.

[12] – كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 72.

ويُظهر كروتشه التحول الذي طرأ على نظرية الأنواع في صيغتها المجردة بعد أن استحالت إلى استطيقا منطقية، حيث أصبحت نموذجًا للحكم والتقييم والتصنيف الهرمي والجمالي في آن واحد. إذ يتساءل عن التراتب الهرمي بين الأنواع بعد تجريد الآثار إلى بنى نوعية أو أصناف أو أجناس، فيقول: "وذلك حين يتساءلون مثلا: ما هو النَّوع الأعلى، وما هو النَّوع الأرفع؟ هل التصوير أرفع من النحت، وهل الدراما أسمى من الأدب الغنائي؟ وهل يحسن، إذا عرفنا، بواسطة هذه التقسيمات، القوى التي يتمتع بها كل فن من هذه الفنون، أن نجمع هذه القوى المنفصلة في نوع فني واحد يسحق الأنواع الأخرى كما تسحق الجيوش المتحالفة جيشًا منعزلًا"[13].

إن تصفية كروتشه لحساباته مع نظرية الأنواع الكلاسيكية، التي تمزج بين الفلسفة المثالية والنزعة التاريخية المطلقة، لا تعني القضاء الكامل على أي محاولة لردم الهوة بين التصنيفات الأدبية التاريخية وإمكانية تصور فئات نصية تتشارك بعض السمات عبر الزمن. رغم رفضه المنظور المتزامن في تصنيف الأنواع، إلا أن كروتشه يؤكد على إمكانية وجود تصنيف تاريخي يعبر عن التغيرات الزمنية الفعلية في الأدب. في هذا السياق، يصرح قائلًا: "إن كل أثر فني يحتل في التأريخ المكان الذي يناسبه، مكانه لا مكانًا آخر، في التاريخ الذي يزداد اغتناء ووضوحًا، لا في أهرامات التصورات التجريبية التي ما تنفك تفرغ كلما ارتفعت، بل تكمن الصلة التي تربط كافة الآثار الفنية أو كافة الحدوس. ففي التاريخ، تبدو هذه الآثار والحدوس متماسكة كما لو كانت مراحل متعاقبة ضرورية لتطور الفكر، كل مرحلة منها لحن من ألحان القصيدة الأبدية الخالدة التي تجمع جميع القصائد الجزئية [14].

يتّضح من استقراء موقف بنديتو كروتشه أن الاعتراض على نظرية الأنواع الأدبية لم يكن مجرّد اعتراض شكلي أو ظرفي، بل كان تعبيرًا عن تحول جذري في

---

[13]– كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 70

[14] – كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 75.

فلسفة الفن وفهم العملية الإبداعية ذاتها. فقد شكّل المبدأ الاسمي في تصوره، وتحديدًا في رؤيته إلى الأنواع بوصفها تسميات اعتباطية لا تستند إلى جوهر ثابت، منطلقًا لتقويض الأسس التي بُنيت عليها مفاهيم التجنيس الكلاسيكية. وبهذا، يصبح موقف كروتشه لحظة مفصلية في تاريخ الفكر النقدي، أعادت تعريف العلاقة بين العمل الفني والمقولات النظرية التي تسعى إلى تأطيره. إذ إن دعوته إلى الاعتراف بالفردي، والحدسي، والآني، تأتي في مواجهة مباشرة مع النزوع العقلاني والمنطقي الذي يسعى إلى إدخال الفنون ضمن أنظمة تصنيفية صارمة.

كما أن كروتشه لا يكتفي بهدم التصنيفات النَّوعية، بل يُعيد النظر في الوظيفة النقدية نفسها، داعيًا إلى الانطلاق من جوهر التجربة الفنية، لا من أطر خارجية مسبقة. وهذا ما يجعل مساهمته لا تقتصر على رفض الأنواع، بل تمتد إلى زعزعة البنية الفلسفية التي تستند إليها النظريات الجمالية التقليدية. ومن هذا المنظور، فإن ما بدأ مع كروتشه من تفكيك للنوع الأدبي، شكّل مقدمة فكرية ونقدية لما سوف يتبلور لاحقًا في تيارات ما بعد البنيوية، عند كل من بارت، ودريدا، وبلانشو، الذين سيواصلون هذا المشروع في سياقات أكثر تفكيكًا للرؤية الجمالية والمؤسسية للنص الأدبي.

إن أزمة التجنيس الأدبي، في ضوء المبدأ الاسمي، لا تنبع فقط من عجز التصنيفات عن استيعاب التفرد الجمالي، بل من تحوّل الفن ذاته إلى فعل مقاومة لأي تأطير. وهكذا، فإن الوقوف عند كروتشه لا يكشف فقط عن مأزق التصنيف، بل يُعيد توجيه النقاش نحو مركزية التجربة التعبيرية، بوصفها المعطى الوحيد الأصيل في العمل الفني.

الكتابة بوصفها لذة وانعتاقًا عن الأيديولوجيا:

في المشهد النقدي الحديث، يحتل رولان بارت مكانة بارزة بوصفه مفكرًا يقوّض الحدود الثابتة ويعيد تشكيل الأسئلة الكبرى حول الأدب والمعنى. ومن بين هذه الأسئلة، يبرز سؤال الأجناس الأدبية بوصفه أحد المفاهيم التي خضعت في فكره

لقراءة مراوغة وغير تقليدية، تتجاوز التصنيفات الصارمة وتكشف عن انزياحات عميقة في فهم بنية النَّصوص. علّ من أكثر ما يميز فكر رولان بارت هو طابعه المراوغ واللامنهجي في معالجة المفاهيم النقدية الكبرى، ومنها قضية الأجناس الأدبية، التي لم يُفرد لها مؤلفًا مستقلًا أو دراسة صريحة، وإنما جاء حضـــورها متوزعًا في تضاعيف نصوصه، كإشارات لامعة، أو تعبيرات خاطفة، تنتمي إلى نسيج من التوترات الفكرية المتغيرة. إنّ الكتابة عند بارت لا تنبني على نسق نظري صارم، بل تتشكل كحركة دائمة، ترفض التحديد والتقعيد، وتنهل من نزوع بلاغي واستعاري يجعل من الصعب القبض على جوهر أفكاره ضمن منظومة تحليلية واحدة. من هنا، فإنّ التعامل مع موقف بارت من قضية الأجناس الأدبية يتطلب قراءة حذرة تتتبّع تحوّلاته الفكرية، وتفكك طبقات خطابه النقدي، وتستجلي المفاهيم التي تشكّل نواة تصوراته عن الأدب، لا سيما مفاهيم **الكتابة**، و**النَّص**، و**العمل الأدبي**، التي تتقاطع مع رؤيته للأدب بوصفه فعلًا لغويًا، وتعبيرًا اجتماعيًا، وأسلوبًا في مقاومة الخطابات السائدة.

غموض مشروع رولان بارت النقدي، وتخفي مفاهيمه، جعلا من بعض القضايا—مثل مسألة الأجناس الأدبية—جزءًا مدمجًا ضمن أطر نظرية واسعة تتصل بنظرته إلى الأدب ووظيفته وصلته بالتاريخ والواقع. وتبرز ثلاثة مفاهيم مركزية في هذا السياق :*الكتابة*، و*النَّص*، و*العمل الأدبي*، بوصفها مفاتيح لفهم مشروعه، حيث ترتبط بمفاهيم أخرى مثل اللغة، والصمت، ودرجة الصفر، واللذة، والمتعة، والكاتب، والناسخ.

وتُعد *الكتابة* من أكثر مفاهيمه أهمية، لكنها في الوقت نفسه أكثرها مراوغة؛ فهي ليست ذات تعريف موحد، بل مفهوم متحول تعكس ممارساته النظرية المتعددة. وقد لاحظ *فانسان جوف* أن هذا المفهوم يتأرجح بين قطبين متضادين: من جهة، تمثل الكتابة أداة إيديولوجية واجتماعية، ومن جهة أخرى، تصبح وسيلة لتحريف الخطاب السائد وتجاوزه. ويرى أن هذا التضاد يرتبط بمفهوم *الأسطورة* في فكر

بارت، الذي يجمع بين *الإيحاء والاستلاب* من جهة، *وما وراء اللغة والتحرر* من جهة أخرى [15]. وتدل رحلة بارت مع مفهوم الكتابة على تحولات بارزة في تفكيره النقدي، من الطور السجالي التاريخي، إلى البنيوية، ثم إلى مرحلة تفضي فيها *الكتابة* إلى مركزية النَّص والتفكيك.

يُعدّ كتاب" *درجة صفر الكتابة*" نقطة انطلاق تأسيسية لمفهوم الكتابة عند رولان بارت، بوصفها مفهومًا لا ينفصل عن طبيعة الأجناس الأدبية، بل يتقاطع معها في سياق جدلي يتجاوز الطرح السارتري للالتزام الأدبي، كما تجلّى في كتاب "*ما الأدب؟*" فالكتابة الملتزمة عند سارتر تنطلق من وعي أخلاقي يجعل العمل الأدبي أداةً لخدمة مشروع اجتماعي واضح، وهي "عناق للعالم"، كما يعبّر عنها في شعاره الشهير "أن نكتب لعصرنا"[16]. وقد رفض سارتر فكرة استقلال الأدب عن الحياة الاجتماعية، مما جعله يهاجم الحداثة بوصفها تُمثّل انسحابًا من التاريخ ومن الفعل.

في هذا السياق، يبلور بارت موقفًا ناقدًا لما يراه طغيانًا للوظيفة الإيديولوجية في الأدب، متوسلاً بمفهوم "درجة الصفر"، الذي استوحاه من اللساني فيغو بروندال، Viggo Brondal [1887–1943]، أحد أعلام مدرسة كوبنهاغن، إذ كان يستعمله للدلالة على العناصر المحايدة في اللغة مقارنة بالعناصر الموسومة كالأمر أو الشرط [17]. يشير بارت إلى أن "بعض اللسانيين يضعون بين مصطلحين قطبية ما (مفرد – جمع، ماض – حاضر) مكاناً لمصطلح ثالث، محايد، أو مصطلح – صفر. هكذا

---

15 – فانسان جوف: رولان بارت والأدب، ص 43.

16 – السابق: ص 44.

17– See: Patrizia Lombardo; The Three Paradoxes of Roland Barthes; University of Georgia Press 1989. P 3.

تظهر الصيغة الإشارية للفعل، إذا ما قوننت بصيغتي التمني والأمر، وكأنها شكل بلا صيغة [18].

لكن بارت لا يكتفي بالمعنى اللساني، بل يُحمّل المصطلح بُعدًا استعارياً لمواجهة أطروحة الالتزام، حيث تصبح الكتابة في "درجة الصفر" كتابة غير مؤدلجة، كتابة إشارية محررة من التوجيه الاجتماعي والإيديولوجي، و"كتابة بدون صيغة"، بل إن بارت يطمح إلى نمط من الكتابة "يتحرر من كل عبودية لنظام لغوي ملحوظ [19].

يناقش بارت أطروحة الالتزام دون الإشارة المباشرة لسارتر، وهو ما يبدو محاولة تجاوز غير مباشر لأفقه النظري، أقرب إلى موقف بريخت من الفن وعلاقته بالمجتمع. ومع منتصف الخمسينيات، بدأت تتراجع الهيمنة السارترية؛ لأسباب عديدة، من بينها انكشاف التناقضات الداخلية للنظام الشيوعي، كما مثّلته أحداث كغزو المجر أو بناء جدار برلين، مما دفع اليسار إلى البحث عن بدائل فكرية، منها البنيوية، التي زحزحت مركزية الذات الفاعلة كما تصوّرها سارتر. وبالموازاة، نشأت تيارات أدبية جديدة رفضت دُغمائية الواقعية الاشتراكية، وفسحت المجال لمقاربات تميل إلى الصمت وما لا يوصف، كما في تجارب بلانشو، وباطاي، ودوراس. وأسهمت الرواية الجديدة، خصوصاً مع روب غرييه، في إعادة الاعتبار لمفهوم الشكل بوصفه جوهر الممارسة الأدبية[20].

---

[18] – رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3–1985م، ص 91.

[19] – السابق: نفسها.

[20] – راجع في تفاصيل هذه العوامل: بونوا دوني، الأدب والالتزام من بسكال إلى سارتر، ترجمة: محمد برادة، المشروع القومي للترجمة، ط1– 2005م، ص ص 343–350.

ورغم معارضة بارت لأطروحة الالتزام، لكن كتابات سارتر أثّرت فيه عميقًا، خاصة في تمرده على الفلسفة الجوهرانية، ودعمه لما هو متقطع ومتشظٍّ[21]. وقد لاحظ تودوروف أن مفهوم الكتابة اللازمة عند بارت إنما تطوير لفكرة سارتر عن لزوم الكتابة، وإنْ كان بارت يُعمّمها على الأدب كله، بينما قيّدها سارتر بالنثر دون الشعر، نظرًا لاعتقاده بأن الشعر لا يحمل فعلاً مباشرًا، أو التزامًا اجتماعيًا، بل يحلق في فضاء "كتابة غير متعدية" بحسب توصيف بارت.

في مقابل الأخلاق السارتريّة التي تُعلي من شأن الرسالة الأدبية، ينحاز بارت إلى "أخلاقية الشكل"[22]. إذ لا يرى الأدب وسيلة تواصل بل بنية لغوية لا تتعلق بالكاتب بقدر ما تتصل بطريقة استعماله للغة. فالنشاط الأدبي عنده أولاً وقبل كل شيء "نشاط شكلي". إن *درجة صفر الكتابة* تُشكّل رفضًا للكتابة الأداتية الملتزمة، وتقترح شكلاً من الكتابة المحايدة، التي لا تُعرّف من خلال مهارة فنية أو قصدية جمالية، بل بوصفها تجربة تتجاوز الزمن والمعنى الأدبي التقليدي.

وقد ذهب بلانشو إلى أن بارت، من خلال هذا المفهوم، "قد وضع أصبعه على اللحظة التي يمكن فيها إدراك معنى الأدب"، أي أن الكتابة هنا تصبح حيّزًا للصمت والانحياز، "عندما يتكلم الانحياد يكون الشخص الذي يخضعه للسكوت وحده الذي يهيئ شروط الاستماع... مع أن ما يمكن سماعه هو ذلك الكلام المحايد، الكلام الذي كان يقال دائماً"[23]. فالكتابة البيضاء عند بارت ليست غيابًا عن اللغة بل

---

[21] – جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى جاك دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم العرفة–الكويت، ط1– فبراير 1996م، ص 77.

[22] – تزفيتان تودروف: نقد النقد رواية تعلم، ترجمة: سامي سويدان، مراجعو: ليليان سويدان، دار الؤون الثقافية العامة– العراق، ط1–1986م. ص 66.

[23] – موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي، وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط1–2004م، ص 48.

انخراطًا في شكل جديد من الحضور، كتابة تنشد أنطولوجيا لا زمنية، كتابة تنحلّ من كل مسؤولية سابقة أو ارتباط إيديولوجي. إنها "إخلاص للشكل".

يظل مفهوم "الكتابة في درجة الصفر" محورًا في فكر رولان بارت حتى بعد تبنيه البنيوية، على نحو ما يتضح في مقاله "الكتابة فعل لازم؟"، حيث يُطرح السؤال ذاته إجابة ضمنية عن معنى الكتابة. مستندًا بارت إلى تجارب أدبية لكتاب أمثال: مالارميه وبروست وجويس بوصفها بحثًا عن "الكتاب الكلي"، ويلتقي هذا الطرح مع الشعرية البنيوية، التي ترى أن أدبية الأدب تكمن في صيغته اللغوية، وهو ما صاغه بارت بقوله إن الشعرية ترتبط "بالرسالة لا بمرجعها"، دلالة على التقاء جديد بين الأدب واللغة [24]. يمتد تحليل بارت إلى التماثل بين مفاهيم اللغة والكتابة، مستعينًا ببنفينست في فهمه للضمير والزمن بوصفهما مقولات لغوية محايثة للخطاب. ومن هنا يسعى إلى بيان أن معضلة الكتابة الحديثة تماثل إشكالية الفعل في اللسانيات، ويهدف إلى "استبدال ركن الواقع (أو المرجع) ... بركن الخطاب نفسه"، حيث تصبح الكتابة المجال الوحيد الممكن للكاتب [25].

في هذه المرحلة البنيوية، كان بارت منحازًا للتحليل اللساني للأدب سعيًا وراء خواصه البنيوية، مجسدًا ذلك في تحليله للحكاية استنادًا إلى النموذج المورفولوجي لبروب، وذلك ضمن مسعى للعثور على برنامج توليدي للحكايات. وقد تجسد هذا التوجه في كتابه "النقد والحقيقة"، الذي هاجم فيه ريمون بيكار، مدافعًا عن "نظرية للشعرية بنيوية الصيغة"، حيث يؤكد أن "نموذج هذا العلم، سيكون بداهة، نموذجا لسانيًّا.

يدرك بارت أن الكتابة هي وسيلة للتفاعل مع الواقع والتاريخ والإيديولوجيا، وأنها تعبّر حتى في لحظات الرفض أو الصمت عن وعي تاريخي خاص. ويظهر

---

[24] – رولان بارث: الكتابة والقراءة، ص 50.

25 – رولان بارت: النقد والحقيقية، ترجمة: إبراهيم الخطيب، دار الأمان، ط1–1985م، ص 61.

هذا بوضوح في مقاله حول ثورة الطلاب عام 1968م، حيث يحلل الحدث في ضوء ثلاثة أنماط للكتابة: "الكلام" الذي انخرطت فيه وسائل الإعلام، و"الرمز" مثل العلم الفرنسي، و"كتابة العنف" في الشارع. لكنه يحذّر من أن هذه الأنماط قد تُنسى، لأن الحدث كُتب، ولهذا يتبنى تمييز دريدا بين الكلام والكتابة، معتبرًا أن الكتابة تمثل "فعل تحرر"، داعيًا إلى قطيعة مع النظام الرمزي البرجوازي القديم[26].

وفي ضوء هذا، يربط بارت بين مسألة التأويل والكتابة الجديدة، داعيًا إلى تجاوز التأويل الكلاسيكي الذي يمنح النَّص بنية موحدة، من خلال "خلق مكتوب" متعدد البنيات، يكون منفصلاً عن "حقيقة الكلام"، وهو ما يتطلب "نظرية جديدة" للنظر في العلاقات بين البنيات التي لا تزال مجهولة [27].

غير أن بارت سرعان ما تراجع عن مفهومه الأول للعمل الأدبي، تحت تأثير عوامل اجتماعية وثقافية متشابكة، ولعل من أبرزها إدراكه – من خلال تحليل دقيق لمجموعة متنوعة من النَّصوص – أن النموذج البنيوي لا يفي بتحليل كل الظواهر الأدبية. وقد لفت إلى هذه الإشكالية بوضوح في كتابيه(*S/Z*)، و(*ساد، فوربي، لويولا*)، حيث صرح بأن بعض الأعمال الأدبية، ولا سيما الرفيعة منها، تتهرب من نمط القراءة الذي تفرضه البنيوية. فالنَّص السادي – على سبيل المثال – يكشف أن فرادة العمل الأدبي لا تكمن في انصياعه لنموذج معد سلفًا، بل فيما يحمله من اختلاف دائم يمثل خصوصيته، ولذا، وإن احتفظنا بمفهوم البنية في تحديد الدال الأدبي، فإن هذه البنية يجب أن تُفهم بوصفها دينامية لا صورة ثابتة أو رسمًا بيانيًا؛ فالنَّص بكليته يدل ويشتغل دلاليًا بشكل حركي [28].

---

26 – رولان بارت: الكتابة والقراءة، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مطبعة تانسيفت– مراكش، ط1– 1992م. ص 67.

27 – السابق: ص 68.

28 – فانسان جوف: رولان بارت والأدب، ترجمة: محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ط1–1994م، ص 44.

هذا الإدراك كان أساس التحول من البنيوية إلى النَّصية، ومن الغاية التصنيفية المغلقة إلى قراءة دلالية إنتاجية منفتحة على تعددية الدوال وتنوع إمكانات المعنى، حيث أصبح النَّص يمثل فضاءً لا نهائيًا من الشفرات، يخضع لمبدأي: اللعب الحر للدوال، واللذة الشبقية غير الخاضعة لأهداف تواصلية محددة. وهذا التحول انقلب على النموذج العلمي الذي تبنته البنيوية رأسًا على عقب، وتظهر ذروة هذا التحول في مقالته المتأخرة "*من العلم إلى الأدب*"، التي يُظهر عنوانها بوضوح المفارقة والتضاد بين المفهومين، ويدعو فيها بارت إلى تجاوز التصورات البنيوية القائمة على التصنيف والتنظيم، داعيًا إلى أن على البنيوي أن يتحول إلى "كاتب"، لا ليكتب بأسلوب جميل، بل لينخرط في معضلات التلفظ التي لا يمكن التستر عليها بأوهام الواقعية التي ترى في اللغة مجرد أداة لنقل الفكر [29].

ينشأ التباين الجذري بين مفهومي "العمل" و"النَّص"، حيث يتجاوز بارت مفهوم "العمل الأدبي" ليحلّ محله مفهوم "النَّص"، بما يحمله من مضامين تنقض مشروع التصنيف البنيوي. فالنَّص يتخطى حدود الأجناس التقليدية، ويشكل وحدة تحليلية قائمة بذاتها، قادرة على زعزعة المقولات الأدبية السائدة؛ ولهذا يصرّح بارت بأن "النَّص لا ينحصر في الأدب (الجيد)، بل هو ما يخلخل التصنيفات القديمة"، ويتساءل بشأن موقع كاتب مثل جورج باتاي: "هل هو قاص أم شاعر أم كاتب مقالة؟ رجل اقتصاد أم فيلسوف أم متصوف؟"، مشيرًا إلى أن هذه الأسئلة تُظهر تعذر تصنيفه ضمن جنس أدبي محدد، مما يدل على أن النَّص يقف على تخوم القول وقواعده ويكسر القوالب المتداولة [30]. إن ما هو جدير بالملاحظة أن رولان بارت في كتابه (لذة النَّص) ينطلق من تنظيره لهذا المفهوم معتمدًا بشكل يكاد مطلق على النَّص

---

[29] – رولان بارت: الكتابة والقراءة، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مطبعة تانسيفت– مراكش، ط1– 1992م.

[30] – رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، أفريقا الشرق، ط3– 1994م، ص 62.

السردي، أو بمعنى أوضح على (الرواية)، ويستمد أغلب تحليلاته من عكوف على تحليل لمظاهر التوتر والانقطاع والانزياح والتشتت التي تقدمه نصوص متنوعة، فتتناسل شروحاته للمفهوم من رحم التعليقات على روايات متنوعة، يشدها التقاطب الذي يبنيه بين الرواية الكلاسيكية والرواية الحديثة، فيقف عند رواية "قوانين" لفليب سولرز، ورواية "كوبرا" المكتوبة بالأسبانية للكوبي لسيفيرو ساردي (التي ترجمها سولرز للفرنسية)، بالإضافة إلى الإشارة لروايات للماركيز دو ساد، و جان جنييه، وأميل زولا، وماسيل بروست، وفلوبير، وبلزاك، وتشاليز ديكنز، وتولستوي، وآلان روب غرييه، وجول فيرن، وستندال وغيرهم.

ويؤدي هذا التصور إلى نشوء وعي جديد، بل مناقض للمبادئ التي حكمت تحليلات بارت السابقة، المستندة إلى النموذج اللساني. إذ بدأ يراها أوهامًا لغوية تنبع من متخيل علمي زائف، وتظهر هذه المراجعة في كتاب (لذة النَّص)، حيث يصرّح بأن علينا تفكيك الأوهام المصاحبة للغة مثل: اللفظة جوهر مفرد، والكلام أداة للفكر، والجملة وحدة منطقية مغلقة، وغيرها من الأدوات التي تنتمي إلى متخيل العلم، موضحًا أن "اللسانيات تنطق بالحقيقة في اللغة، لكن فقط حين لا يُرتكب أي وهم واع"، وهو ما يعده بارت تعريفًا دقيقًا للمتخيل: غياب الوعي باللاوعي [31].

ويخضع هذا التصور الجديد للخطاب الأدبي لمراجعة عميقة للعلموية التي حكمت مرحلة البنيوية. فيوضح بارت في مقالاته أن العلاقة بين الذات والموضوع لم تعد كما كانت في ظل العلم الوضعي؛ فالموضوعية لم تعد ممكنة في الخطاب الأدبي إلا بشكل رمزي أو مسرحي. كما يرى أن الكتابة – لا الخطاب العلمي – هي التي تحقق اللغة في كليتها؛ لأن الخطاب العلمي يدّعي وجود حالة محايدة للغة، مما يحوّل الكتابة إلى قوة مقاومة له. ويؤكد بارت أن على الكتابة أن تناهض يقينيات

[31] – رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا، منشورات الجمل، 2017م، ص 42.

الخطاب العلمي، وأن "تعارض بين يقين العالِم... وما كان يسميه لوتريامون تواضع الكاتب [32].

يشير إلى عنصر ثالث لا يقل أهمية في هذا الجدل بين العلم والكتابة، هو اللذة، التي طالما نظر إليها الخطاب العلمي نظرة دونية بوصفها سطحية. بينما يراها بارت تجربة شاملة تتجاوز الذوق لتصل إلى عمق التفاعل مع اللغة، ملاحظاً أن الخطاب العلمي ظل بمنأى عن هذه اللذة، ما دام يقبل بالفكرة ويتجرد من الامتيازات التي تمنحها إياه المؤسسة؛ لذا يدعو بارت البنيوية إلى كشف زيف هذا التناقض بين الأدب والعلم؛ لأنها تمتلك وعيًا لغويًا حادًا يجعلها مؤهلة لإعادة طرح معضلة الوضع اللغوي للعلم، ما دامت هي نفسها لغة واصفة للثقافة، لكنها مطالبة الآن بتجاوز هذا الوضع باتجاه الوعي بأن العلم نفسه بدون لغة ليس إلا وهماً أبويًا من أوهام الحداثة [33].

ويبلغ بارت ذروة مراجعته حين يرى أن الخطاب البنيوي نفسه بحاجة إلى إعادة نظر جذرية، حتى يصبح متطابقًا مع موضوعه. ويرى أن هذه المهمة لا تتحقق إلا عبر أحد سبيلين جذريين: إما الشكلنة الكاملة أو الكتابة الحرة. وهو يرجّح الطريق الثاني، انطلاقًا من فرضية يرى فيها أن "العلم سيغدو أدبًا"؛ لأن الأدب – بما يعرفه من انفتاح على تشويش الأجناس – سبق العلم في إدراك الكثير من الحقائق التي تسعى العلوم الإنسانية إلى بلوغها، لكنه لم يقلها بل كتبها. ومن ثم فإن الأدب يحتفظ بحقيقة كاملة تتجلى في الكتابة، مقابل العلوم الإنسانية التي لا تزال خاضعة لوهم الحقيقة اللاهوتية للغة [34].

---

[32] رولان بارت: الكتابة والقراءة.24. وما قبلها.

[33] رولان بارت: الكتابة والقراءة، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مطبعة تانسيفت– مراكش، ط1– 1992م. ص ص 20–26.

[34] – السابق: ص 28.

ويتصل مفهوم الكتابة عند بارت اتصالًا وثيقًا بتفكيك الذات الكاتبة وتلاشيها، وهو ما أعلنه بارت في عبارته الشهيرة "موت المؤلف"، حيث لم يعد للمؤلف حضور إلا في لحظة الكتابة نفسها، لا بعدها؛ لذلك يصرّح بأن "المؤلف لا يوجد إلا في لحظة الإنتاج، لا حين يُعرض العمل للقراءة" [35]. ومن هنا تبدأ سلطة الكتابة على النَّص، لتخلخل المعاني المغلقة وتفتح فضاءً واسعًا من التناص والعلاقات بين النَّصوص، دون حاجة إلى علامات اقتباس أو توثيق مباشر؛ لأن "الكتابة تعني أن نضع أنفسنا ضمن ما يسمى التناص، أي أن ندرج لغتنا ضمن لا نهائية اللغة"[36].

إن الكتابة عند بارت تتماهى مع النَّص، وتتحرر من أي مفهوم نهائي أو متعالٍ. فالنَّص لا يمكن تعريفه إلا مجازًا؛ لأنه متفرد، ومنفتح، ومراوغ لأي محاولة تصنيف. إن بارت لا يقدم تعريفًا قاطعًا للنص، بل يرى أن كل ما يمكن فعله هو "تقريب مجازي لمفهوم النَّص، عبر فحص الاستعارات التي تحيط به"[37]. ويختم بارت هذا المسار الفكري بالإشارة إلى أن "النَّص هو جسد شهوي"[38]، وأنه يمثل خروجًا واعيًا على الأدب البرجوازي، لأنه ينخرط في ممارسة الخلخلة لكل أجناس الكتابة، بحيث لا يمكن التعرف فيه على شكل الرواية أو الشعر أو الدراسة النقدية، بل هو خلخلة متواصلة، لا تتجاوز ذاتها، كما أن أقرب صورها هي العملية الجنسية، بوصفها لحظة اندماج وتجاوز للحدود. "الكتابة هي خلخلة، والخلخلة لا تتعدى ذاتها، وإن أقرب صورة إلى الخلخلة هي العملية الجنسية التي لا تنجب... الكتابة خلخلة لأنها تتحدد كمتعة"[39].

---

35 – درس السيميولوجيا: ص 38.

36 – درس السيميولوجيا: ص 38.

37 – درس السيميولوجيا: ص 49.

38 – درس السيميولوجيا: ص 48

39 – درس السيميولوجيا: ص 59.

في ضوء هذا الاستعراض الواسع لتطور مفهوم الكتابة في فكر رولان بارت، يمكننا أن نخلص إلى أن الكتابة لديه لم تكن مجرد أداة لنقل المعنى أو تمثيل الواقع، بل شكّلت جوهر مشروعه النقدي والفلسفي، بوصفها فعلاً مستمرًّا للتحرر والانعتاق من الأيديولوجيا، ومن الأشكال الثابتة للتمثيل والقول. لقد كانت الكتابة عند بارت نوعًا من *المغامرة المفاهيمية* التي تتحرّك على تخوم اللغة والوجود، وتحفر داخل التقاليد السائدة لتعيد تشكيل الحدود بين الكاتب والنَّص، بين القارئ والدلالة، وبين الأدب والعالم. لم تكن هذه الكتابة معنية بتشييد "نظرية" مغلقة، بل بممارسة حرة، استعارية، بلاغية، تستلهم المتعة بقدر ما تسعى إلى التشظي، وتعيد اكتشاف الذات في لحظات الإنفلات من قبضة النسق، أو من سطوة المعنى الأحادي.

إن ما يجعل من رولان بارت مفكرًا محوريًا في تاريخ النقد الأدبي المعاصر إنما قدرته على تفكيك المركزيات، وعلى مساءلة المفاهيم الموروثة من الداخل، لا عبر الإنكار أو النفي، بل من خلال اللعب المزدوج بها، وتجاوزها عبر "كتابة بيضاء" تحتفي بالصمت مثلما تحتفي بالنَّص، وتستدعي الغياب كما تستدعي الحضور. ومن هنا، تتخذ الكتابة عنده طابعًا طقوسيًا، لا يؤسّس معنى ثابتًا، بل يفتح إمكانات لانهائية للتأويل والانفتاح. إنها كتابة لا تكتفي بأن تكون ضد الإيديولوجيا، بل تعيد مساءلة جذور التمثيل، وتسائل حتى موقع الكاتب ذاته، وصولًا إلى لحظة "موت المؤلف"، بوصفها ذروة هذا الانعتاق الرمزي والفكري.

وإذا كانت البنيوية قد أتاحت لبارت أن يعيد موضعة النَّص داخل شبكة لغوية تشتغل بذاتها، فإن ما بعد البنيوية – لا سيما النَّصية – فتحت له أفقًا رحبًا لرؤية الأدب بوصفه "نصًا لا نهائيًا"، مقاومًا للتأطير، ومسكون بالاختلاف. وهذا ما يجعل مقاربته لمفهوم الأجناس الأدبية، وإن لم تُطرح بشكل صريح، بمنزلة إعادة تشكيل جذرية للسؤال الكلاسيكي: ما الأدب؟ فبارت، من خلال انشغاله بالكتابة، وبالفرق بين العمل والنَّص، كان يطرح رؤية بديلة للأدب، تُقصي التصنيفات الجامدة، وتعيد تعريف الأدبية بوصفها فعالية لذوية، حرة، ومتحولة، تقاوم التشييء والتماثل.

إن "الكتابة بوصفها لذة وانعتاقًا" لا تمثل عند بارت مجرد نزعة جمالية، بل مشروعًا معرفيًا وأخلاقيًا في آن. مشروع يتقصّد الهدم والتجاوز، لا بدافع النفي العقيم، بل بدافع الرغبة في اكتشاف إمكانات جديدة للقول، وللوجود، وللذات. إنه مشروع يجعل من الكتابة حيّزًا للفكر والمقاومة، ومن الأدب فضاءً دائمًا للتحوّل والانفتاح.

تهميش الأجناس وتمجيد فعل الكتابة

للدخول إلى عالم بلانشو النقدي والفلسفي، لا بد من التمهيد لفهم موقفه الجذري من الأجناس الأدبية، ذلك أن رفضه لفكرة النَّوع لا يأتي من منطلق تنظيري معزول، بل ينبع من تصوره العميق للكتابة بوصفها فعلاً متجاوزاً للحدود التصنيفية، ومجالاً ينفتح فيه الأدب على أفق غير محدود من المعنى والتأويل. فبلانشو لا ينظر إلى الأدب بوصفه منظومة من الأنواع أو القوالب الثابتة، بل حقلًا يمارس فيه النَّص انفلاته من كل تصنيف مسبق، وينكشف فيه حضور الكتابة بصفتها مركزًا للخلق الجمالي. من هنا، تصبح العلاقة بين الكتابة والأجناس علاقة إزاحة وتجاوز، وتتراجع فيها سلطة التصنيف لصالح فعل الكتابة ذاته، الذي يتجاوز حدود الشّعر والسّرد والنثر، ويتماهى مع لحظة الكتاب، التي ترفض الانتماء وتعيد تشكيل الأدب في كل مرة من جديد. هذه الرؤية تشكل الأساس الذي يمكن من خلاله فهم الفقرات الآتية التي تكشف عن كيفية تهميش بلانشو للأجناس وتمجيده لفعل الكتابة بوصفه جوهر الأدب الحقيقي. إذ انطلق في تصوراته من رؤية ترى الأدب فضاءً مفتوحًا لإنتاج المعنى من خلال اللغة، لا من خلال الإشارة إلى موضوعات خارجية. فاللغة في نظره لا تمثل العالم، بل تنفيه لتعيد تشكيله بوصفه كُلاً خياليًا يُرى في شموليته. وقد كان لموقف بلانشو من اللغة والكتابة والقراءة أثر بالغ في رفضه إقامة أي منظومة عقلانية للأجناس، وهو موقف أثّر لاحقًا في نقاد ما بعد البنيوية الذين تبنوا مفاهيم كالكتابة، وموت المؤلف، واللعب، والاختلاف، والإرجاء، كما تجلى في أعمال دريدا وبارت وجوليا كريستيفا، وفليب سولرز.

في ضوء المنظور الفلسفي الذي يتبناه موريس بلانشو، يغدو الأدب كينونة متحوّلة لا تستقرّ على جوهر ثابت، بل تنخرط في حركة دائمة نحو الانفلات من كل تحديد مسبق. فمفاهيمه عن الكتاب والكتابة والنَّص واللعب لا تسعى إلى بناء تصنيف، بل إلى مساءلة إمكانات المعنى في اللغة ذاتها، بوصفه فضاءً يتكوَّن فيه الأدب لا بوصفه نوعًا من القول، بل حدثًا يتجلّى خارج أيّ نظام أجناسي أو شكل مؤسسي. فالكتابة – كما يُصرّح – لا تقبل الاحتواء داخل مقولات تقليدية كالرواية أو الشعر أو النثر؛ إنها تنفي النَّوع، وتنتمي للأدب وحده، ولكن أدبًا يتوهّج في غموضه، كما لو كان يحمل جوهرًا، في حين أن هذا الجوهر نفسه يتمنع، يُراوغ، ويتعذّر القبض عليه[40].

إن هذا الانفلات من الماهية ليس نقصًا أو عجزًا في تعريف الأدب، بل هو في قلب التجربة الأدبية ذاتها. بلانشو لا يرى أن الأدب يملك جوهرًا، بل يرى أن "جوهره" هو تهديم كل جوهر، رفض لكل تثبيت، واحتفاء بما يتخلق لحظةً بلحظة في أعماق اللغة المنفلتة من سطوة الدلالة المباشرة أو الخطاب النفعي؛ ولذا فإن كل كتاب، بحسبه، يقف مفردًا، متفردًا، في صيرورة الأدب، لا بوصفه نوعًا من ضمن الأنواع، بل بصوفه أثرًا يشي بولادة الأدب ذاته(.

من هنا، يتخذ بلانشو موقفًا ضدّ التصنيف الأدبي، لا بدافع الذوق أو الميل، بل انسجامًا مع رؤية أنطولوجية ترى الأدب فعلًا يكشف عن حدوده بتجاوزها، ويكتب وجوده من داخل فراغ المعنى، ومن داخل اللغة التي لا تقول، بل تومئ إلى ما يتجاوز القول. هكذا تصبح يقظة فينيغان، عنده، مثالًا على هذا الأدب الذي لا يُدرج تحت نوع، ولا يُحدّد بنمط، بل يشهد على أدب يسعى إلى أن يكون جوهرًا في تدمير الفوارق، لا في إنتاجها. الأدب، إذًا، ليس ما نقرأه ضمن نوع، بل ما يتشكّل

---

[40] – Maurice Blanchot: The Book to Come, Translated by Charlotte Mandel, Stanford University Press,2003, p 202.

في انهدام الأنواع، في صمت اللغة لا في بيانها، في غياب التواصل لا في حضوره[41].

لقد كان وراء مناوأة الأجناس لدى بلانشو إعلان هيغل وهايدجر عن موت الفن، وزوال الأدب، الذي قاده إلى مقولة "اختفاء مفهوم الأدب" بمعناه السائد، فحين يطرح بلانشو التساؤل: الأدب إلى أين؟ يرى أنه تساؤل يثير الحيرة لكن الجواب عنه يكون سهلًا، "الأدب يتجه نحو نفسه، نحو جوهره: الذي هو الزوال. الذين يبحثون عن تأكيدات عامة كهذه، يمكنهم الرجوع إلى ما يسمى بالتَّاريخ، الذي يعلمهم معنى كلمة هيغل الشهيرة: "الفن بالنسبة لنا شيء من الماضي"، عبارة قالها بجرأة هيغل في مواجهة غوته، في زمن سيادة الرومانسية، وفي وقت كانت الموسيقى والفنون التشكيلية، والشعر، تستعد جميعها لإنجازاتها الكبرى"[42]. ومبرر ذلك أن الفنون والآداب لم تعد تقارب "المطلق" أو تسعى إليه، فالمطلوب هو تحقق العالم بالفعل؛ لذا يقول بلانشو تحت تأثير هيغل، بأن "الفن يضارع المطلق في الماضي فحسب، ولايزال يتمتع بالقوة والسلطة في المُتحف، أو يتحول في وصمة عار بالنسبة لنا، إلى مجرد متعة جمالية بسيطة، أو مجرد مساعد للثقافة"[43].

في منظور بلانشو، تمثل الكتابة فعلًا وجوديًا يحرّر الأدب من الماهيات المسبقة والتصنيفات التقليدية، ليغدو حضورًا في الغياب، وثورة صامتة داخل اللغة والنَّصوص، حيث لا يسعى الأدب إلى "المطلق"، بل إلى "كينونة الكائن"، منسلخاً عن لغة الأساطير والبطولات والكتب التأسيسية [44]. ويُفسر إيمانويل ليفيناس هذا التوجّه

---

41 – إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1– 2014م. ص 236.

42 –Maurice Blanchot: The Book to Come, p 195.

43– ibid, p 195.

44 – Maurice Blanchot: The Infinite Conversation, Translation and Foreword by Susan Hanson, University of Minnesota Press, Minneapolis and

بوصفه امتدادًا لتأملات بلانشو في أعمال مالارمي وكافكا، مؤكّدًا أن الكتابة عنده تعني العودة إلى لغة تستبعد الأشياء لتُصغي إلى كينونتها، حيث "لا تُسمّى الأشياء في العمل، بل تُقال فيه"، وتلتقي بغيابها من خلال الكلمات [45].

كان تمجيد بلانشو للكتابة وتفكيكه لمفهوم الأجناس الأدبية ثمرةً لتأثر عميق بجملة من الروافد الفلسفية والشعرية، أبرزها تصوره للكتابة بوصفها فعلاً مفتوحًا على التعدد والتشذر، ومتقاطعًا مع رؤية ستيفان مالارمي للكتاب. فقد كان مالارمي يحلم بكتاب مطلق "يناهض كل سلطة مسبقة"، وينخرط في صراع دائم مع اللغة، نافياً إمكان بلوغ "المعنى النهائي"، ومعوّلًا في هذا الصراع على لعبة الغياب والحضور، والسواد والبياض، والضرورة والحظ، كما في قصيدته الشهيرة (*رمية نرد لن تبطل المصادفة أبدًا*)، حيث تتجسد "الكتابة" كاحتمال مفتوح دائمًا على تأويل متجدد [46]. بلانشو استلهم من عبارة مالارمي: "هذه اللعبة المجنونة للكتابة"، منطلقًا لفلسفة ترى في "غياب الكتاب" علامة على غياب الكتاب الكلي أو المطلق المرتبط بمقدسات المعنى، أي غياب اللوغوس نفسه. إن الحديث عن "غياب العمل" لا يعني العدم بل تحرّرًا من أي تحديد جوهري أو معرفة كلية. يقول بلانشو: "مع مالارمي، أصبح العمل مدركًا لذاته... يستحوذ على ذاته، بوصفه شيئًا يتزامن مع غياب العمل... يختفي في غياب العمل... وكلما غاب العمل عن طريق هذا الهرب، فإنه يكون قد اختفى على الدوام [47].

London,(Theory and History of Literature, Volume 82), Fourth Printing 2003, p 424.

45 – إيمانويل ليفيناس: عن موريس بلانشو، ترجمة: عبد السلام الطويل، مجلة نزوى العمانية، العدد 85، يناير 2016م، ص 57.

46 – هناك ترجمة عربية صدرت للقصيدة قام بها الشاعر المغربي، محمد بنيس، وصدرت في طبعة محدودة عن دار طوبقال بالمغرب، 2007م.

47 – Maurice Blanchot: The Infinite Conversation, p 423.

يذهب بلانشو أن الرومانسيين ثم هيغل، ومن بعدهم مالارمي، قد ساهموا في توطيد فكرة أن الكتاب هو الموقع الوحيد لتحقق الكتابة والقراءة. إذ يتجسد المطلق – بحسب بلانشو – إما في الوعي الذي يعود إلى ذاته بعد تَخارج، أو في اللغة التي تنغلق على ذاتها لتؤكد خصوصيتها وتبددها [48]. ومن هنا يتبنى بلانشو التمييز الذي طرحه مالارمي بين نوعين من الكلام: الأول أداتي مباشر، والآخر: كلام القصيدة والأدب، حيث لا تكون اللغة مجرد وسيلة لنقل المعنى، بل تتحول إلى تجربة قائمة بذاتها.

تتجلى هنا نزعة عدميّة وتدميريّة عميقة، تُعدّ امتدادًا واضحًا لتأثير نيتشه وساد، وهما من أبرز كتّابه المفضّلين. ومنهما يستمد جرأته في مهاجمة القيم الجمالية التقليدية، داعيًا إلى زئبقية الكتابة وتفلّتها من الثبات والتصنيف. لكن عدميته لا تنفصل عن تجليات شعورية وفكرية تمثّلها تيمات الأزمة، والرعب، والموت، التي تشكّل محورًا ثابتًا في مشروعه الأدبي، وتنبثق كذلك من تأثره بكتاب آخرين مثل: رامبو، وفاليري، وبروست، ولوتريامون، وكافكا، وهولدرلين، وريلكه، إلى جانب مالارمي، وساد، ونيتشه. وتُبرز آراء بلانشو في العدمية، كما تتجلى في *المحادثة اللامتناهية* (*The Infinite Conversation*)، عمق استلهامه لفكر نيتشه، بينما يتقاطع مشروعه مع تصور هيدغر (للوجود–في–العالم والوجود–إلى–الموت)، كما يتبدّى ذلك في كتاباته ما بعد الحرب، مثل *(الحكم بالموت)*، ومقالته الشهيرة(*الأدب والحق في الموت)*، حيث تتضح ملامح رؤيته الفلسفية للأدب بوصفه تجربة وجودية مهددة بالمحو والغياب [49]. وباتباعه خطى نيتشه، يمنح بلانشو الأولوية لمفهوم "القوة" على حساب فكرة "الحق"، وهو توجه ينتقده تودوروف بشدة، إذ يقول: "تحطيم القيم ليس بالأمر الصعب: إنه يقع كل يوم تحت أنظارنا. لكن اعتبار القيم مستبدًا

---

[48]– ibid. P 424.

[49] – إيرينا ر. مكاريكا: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، ج 2، ص 131.

يجدر تحرير الفكر منه، وجعل هذا التحرير المهمة الأكثر أهمية للنقد والأدب، فهذا ما يكشف عن مثال فريد جدًا [50].

يمكن القول إن بلانشو، وقد تشرب فكر مالارمي وعدمية نيتشه، بلور رؤية جذرية للكتابة والأدب، تنأى عن كل يقين وتنهض على التوتر الدائم بين الحضور والغياب، المعنى واللا معنى، القوة والانفلات. فالكتابة عنده ليست تمثيلاً للعالم، ولا أداة للتواصل أو التعبير، بل فعل وجودي قلق، يتجلى في صمت اللغة وانفتاح النَّص على ما لا يُقال. وبهذا المعنى، يغدو الأدب عند بلانشو فضاءً لا يستقر فيه المعنى، بل يُعاد اختراعه باستمرار، في حركة لا نهائية من التجاوز والهدم، حيث تنحل الأنواع وتتهاوى الماهيات، ليظل الأدب كما يريده: تجربة للغياب، وللخطر، وللتمرد الخلاق على كل مركز ومعيار.

الكتابة من التمرد إلى التشظي:

في هذا السياق، تبدو مقاربة بلانشو للكتابة والأدب تمهيدًا ضروريًا لفهم التحول الجذري الذي قام به جاك دريدا تجاه مفهوم "النَّوع" الأدبي. فإذا كان بلانشو قد جعل من الكتابة مجالًا للغياب والتشظي والانفلات من كل مركز، فإن دريدا سيتابع هذا المسار ويصب جهوده في تقويض البنية التصنيفية ذاتها، التي تقوم على افتراض وجود "قانون" يحكم الأجناس والأنواع. ومن ثم، فإن نقد دريدا للنوع الأدبي لا ينفصل عن مشروعه التفكيكي الأشمل، الذي يسعى إلى زعزعة ميتافيزيقا الحضور وتفكيك مركزية العقل الغربي. وهكذا تتصل رؤية بلانشو التأملية بالكتابة، بسخرية دريدا من منطق الأجناس، ليشكلا معًا جبهة فكرية ضد أي تصور نهائي، أو نظام تصنيفي مغلق، يحدّ من طاقة الأدب على الاختلاف والتجاوز والانفتاح.

لقد تلقى مفهوم النَّوع نقدا كبيرًا من منظري ما بعد البنيوية، وأصبح وجوده يمثل عائقًا أمام نزوعهم إلى تحرير النَّصوص والأعمال من أي نزعة مسبقة للتصنيف، فهذه النزعة التصنيفية تعيق في عملها الدلالي برامجهم حول اللغة

---

50 – تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، ص 65.

والعلامة واللعب. وليس غريبًا أن يقف دريدا رائد استراتجية التفكيك موقفا مضـــادًا منه، إذ خصص له مقالته الشهيرة "قانون الجنس" ليقدم سخرية مـــرة مـــن منطـــق الأجناس، أو القانون الذي يفرض في عملية التصنيف، وهو قانون يراه دريدا يمثـــل نزعة سابقة، تتداخل فيها إلتباسات عصية على إقامة منطق متجانس، أو رؤية نهائية مطلقة.

يأتي نقد دريدا لمفهوم التصنيف النَّوعي ضمن مشروعه التفكيكـــي الأشـــمل، الهادف إلى تقويض ميتافيزيقا الحضور التي تشكّل البنية التحتية للفكر الغربي منـــذ أفلاطون حتى هايدغر. هذا المشروع يعيد مساءلة مركزية "اللوغـــوس (Logos) " بوصفه مرجعًا مؤسِّسًا للمعنى والعقل والحقيقة، حيث تُفهم الكلمة المنطوقة باعتبارها حضورًا أصيلاً يتفوّق على الكتابة، لما تحققه من تطابق بين الذات الناطقة والوعي الحاضر بذاته لحظة التلفظ، كما يشير كلر في قراءته لدريدا[51]. هذا التمركز حول الصوت يولّد إقصاءً منهجيًّا للكتابة، التي تُعدّ في هذا السياق مجرّد إضـــافة ثانويـــة للكلام، تُستخدم عند غياب الحضور الشفوي، وهي بذلك تفتقد إلى السلطة الأصـــلية للمعنى.

وفي هذا الإطار، تُظهر مقالة دريدا "قانون الجـــنس (La Loi du Genre) " اشتغالاً تفكيكيًّا مزدوجًا على المســـتويين اللغـــوي والفلســـفي، إذ يفضـــح تهافـــت المحاولات المعيارية لإرساء نظرية متماسكة لمفهوم النَّوع، ويبرز تداخل الـــدلالات والتباسات المفهوم في الحقول المعرفية المختلفة. لا يسعى دريدا إلى تقـــديم بـــديل منضبط، بل إلى زعزعة الأسس التي بُني عليها التصنيف نفســـه، مؤكـــدًا أن كـــل محاولة لتعريف النَّوع تفتح على مفارقة تقوّض استقراره. وبهذا، فإن دعوته ليست مجرّد رفض للأجناس الأدبية، بل هي تفكيك لجذر فلسفي عميق يرتكز على نزعـــة عقلانية ميتافيزيقية تسعى لإنتاج المعنى ضمن أنساق مغلقة ويقينية. ويتشـــكل نقـــد

---

[51] – جوناثان كلر: فرديناند دى سوسير، ترجمة:عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ط1– 2000، ص 194.

دريدا لمفهوم النَّوع أو الجنس عبر فرضية مزدوجة، قائلا: "أقدم الفرضية الآتية للنظر فيها: النَّص لا يمكن أن ينتمي إلى أي جنس، لا يمكن أن يكون بدون جنس أو بلا جنس. كل نص عضو في جنس واحد أو أجناس، لا يوجد بلا أجناس؛ هناك دائمًا جنس وأجناس، ولكن هذه العضوية لا ترقى أبدًا إلى الانتماء. ليس بسبب فائض الوفرة أو إنتاجية حرة، فوضوية، وغير قابلة للتصنيف، ولكن بسبب سمة العضوية نفسها، بسبب تأثير الشفرة والعلامة الأجناسية. مما جعل للجنس بصماته، نص يحدد نفسه. إذا كانت ملاحظة الانتماء يبدو عليها دون انتماء، والعضوية دون الانتماء، فعندئذ لا يمكن أن تكون تسميات الأجناس دالة على قسم من المجموعة"[52].

ينطلق دريدا في نقده لمفهوم النَّوع الأدبي من تعارض جوهري بين السعي لتقنين نقاء الأجناس وبين واقع تمازجها وتداخلها، إذ يرى أن محاولة تأسيس قانون جامع للتصنيف تُفضي، بشكل مفارق، إلى فضح حدود هذا القانون نفسه؛ لأن النقاء يشير إلى معيارية سكونية، في حين يكشف التداخل عن شذوذ يقوّض هذه المعيارية. وبهذا، فإن كل قانون تصنيفي يُستدعى فيه الاختلاف يُعاد توجيهه ضده بوصفه دالاً على ما يُربك النظام. وقد صاغ دريدا هذا الموقف من خلال فرضيتين متكاملتين: "من جهة، إن أي نص واحد ينتمي إلى جنس واحد أو إلى عدة أجناس – فلا يوجد نص دون جنس، وهناك دائمًا ما يوجد جنس وأجناس – ومن جهة أخرى، يرتبط النَّص والجنس بروابط المشاركة من دون الانتماء، حيث لا يُحصر النَّص أبدًا داخل الفئة التي يعينها الجنس (أو الأجناس) التي ينتمي إليها[53].

---

52 –Jacques derrida: The Law of Genre, in act of literary, Ed by: Derek Attrridge, Routledge, 1992, p230.

53 –Jacques derrida: The Law of Genre, in act of literary, Ed by: Derek Attrridge, Routledge, 1992, p230.

ويمتد هذا التفكيك ليشمل البنية الدلالية للفظ"genre" ، الذي ينفتح دلاليًّا على "gender"، ما يفضي إلى تقاطع بين الهوية النَّصية والهوية الجندرية، ويُبرز هشاشة محاولات جينيت ونظرائه في تثبيت الأنواع ضمن قوانين نهائية. ويقول دريدا في هذا السياق: "فالقانون يقوم على انتساب من دون عضوية، والذي ذكرته سابقًا سيبدو ضئيلاً، بل مذهلاً في تجريده... لا أعرف ما هو المسمى في مجال أو موضوع، إذا ما أردنا أن نضع قدمًا في مكان معين" [54]. ويعني بذلك أن التصنيفات، بوصفها بنيات معيارية، تتحرك باستمرار ولا تستقر، أشبه بلعبة احتمالات فارغة من مرجعية ثابتة.

ويعود الرفض التفكيكي لنظرية الأجناس الأدبية إلى مبدئه الأصيل في تقويض الماهيات *(de-essentialising)*، إذ يشير أحد الدارسين إلى أن "المعضلة الكبرى في هذا التصور تكمن في نوع خاص من التحليل يقوض الماهية؛ لأن أساسه أدبي" [55]. وفي هذا السياق، تصبح الأنواع غير قابلة للتحديد الإيجابي بنفس طريقة تعذر تحديد الدلالة، فلا تُفهم إلا ضمن شبكة متغيرة من *الاختلاف والإرجاء* (*différance*)، أما ثبات النَّوع، فهو لحظة اعتباطية ثقافية لا تعكس حقيقة نصية بل رغبة مؤقتة في ضبط الدلالة داخل سيرورة العلامات (*semiosis*) وعليه، فإن كل ما يسنده التفكيك إلى النَّص الأدبي، من انفتاح وتشظٍ، ينتقل بدوره إلى تاريخ الأدب، مما يفرض على الممارسة النقدية التركيز على أنماط التناص، لا على تقعيد الأنواع أو فرض حدود نهائية لها [56].

---

[54]– ساولو نييفا: مفهو الجنس الأدبي بين الغني والنقائص، ضمن كتاب: معضلة الأجناس الأدبية، نصوص ومقاربات، ترجمة واختيار: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، ط1– 2019م، ص 133.

55– Jacques derrida: The Law of Genre.p p 228 :229.

[56] – *Tony Bennett: outside literature, Routledge. London and New York, First published 1990, p101.*

في هجومه على تصنيفات الأنواع الأدبية، تصبح القراءة المنفتحة على النَّص، والمتأرجحة بين الاختلاف والإرجاء، المبدأ والمنتهى في النظر للنصوص، لتقصي النَّوع وسلطة التصنيف .وهو ما يضعنا داخل بدائل الأجناس ضمن استراتيجية التفكيك وما بعد البنيوية، حيث يتجسد البديل في مفاهيم النَّصية والكتابة واللعب. إن تصور دريدا للكتابة في استراتيجية التفكيك يمثل رجوعًا لميتافيزيقا الحضور، فهي ليست نوعًا من التفكير المعكوس الذي يقبل القبول مرة أخرى في إطار البنية، مما يعيدنا إلى ميتافيزيقا الحضور. وبدرجة قصوى من التحديد، يشدد دريدا على لا مفهومية الكتابة، فهي ليست حضورًا جديدًا "فالكتابة أو مجموعة الملامح المميزة لها، أو الكتابة النموذج، لا تنفذ في البيان الكتابي، وتشير إلى مكان إنتاج أولي يتمخض عنه الكلام كما يتمخض عنه النَّص المكتوب "[57]؛ لذلك، فإن الغراماطولوجيا أو علم الكتابة لن تكون علمًا أبدًا "إن هذه الدرجة القصوى للكتابة ... لا يمكنها أبدًا أن تعرف كموضوع لعلم [58]. فالكتابة، وفقًا لدريدا، تدمِّر نسقًا تصوريًا للدال والمدلول الذي تزاوج داخل العلامة السيميولوجية لدى سوسير، حيث يقول: "قيام الكتابة هو قيام اللعب: وها هو اللعب يعود إلى نفسه ماحيًا الحد الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة العلامات انطلاقًا منه، وجارًا معه جميع المدلولات المضمنة، مُطوِّحًا بجميع الأماكن الحصينة، جميع ملاجئ "خارج اللعب" التي كانت تشرق على حقل اللغة أو تحرسه [59]. وبذلك تستوعب الكتابة: الكلام والكتابة، وتتجاوز مفهوم اللغة، وتنطوي عليه، كما يفسر دريدا قائلاً: "إن تسمية "لغة" كانت تطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة

---

[57] – خوسية ماريا يوثيلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، بدون تاريخ، ص154.

[58] – خوسية ماريا يوثيلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية: نفسها.

[59] – جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال المغرب ط 1، 1988، ص 104ـ.

والعاطفة، إلخ ... وها نحن نواجه اليوم نزوعًا لإطلاق تسمية "كتابة" على هذه الأشياء جميعًا وسواها، لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفية أو التصويرية أو الإيديوغرافية، فحسب، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة، ومن ثم، وفيما وراء الجانب الدال، على الجانب المدلول عليه نفسه. وعبر هذا كله"[60].

الكتابة ليست حضورًا مسبقًا للمعنى، بل "الكتابة هي معرفة أن ما لم ينتج بعد في الحرف ليس له مأوى آخر، وأنه لا ينتظرنا لنقش سابق الوجود في فهم إلهي ما. إن على المعنى أن ينتظر أن يُقال وأن يُكتب، حتى يسكن نفسه ويصبح ما يكون باختلافه نفسه "[61]. وفي هذه اللحظة "لن تكون الكتابة أبدًا ذلك "الرسم البسيط للصوت" –كما عند فولتير–، إنها تخلق المعنى بصياغتها إياه، بإيداعه في نقش، في ثلم، في بروز، في سطح نريد أن يكون قابلاً للإيصال إلى ما لا نهاية له، بمعنى أننا نريده دائمًا، ولا بمعنى أننا دائمًا أردناه[62]. أما عن النَّص في المنظور التفكيكي، فهو يقع مقابل نظرية "النَّص" البنيوية التي يسمها التفكيك بأنها مشربة بروح الحضور، المغرقة في صياغاتها الباحثة عن المبدأ الكامن وراء البنية، وعن النَّص في صيغة متعالية، ترتسم فيه قسمات النَّصوص المفردة، الشاردة، ليجمع شتاتها ناقد بنيوي. ومن هنا يأتي النَّص في منظور التفكيك بوصفه "ابن اللغة العاق"، فهو المختلف عنها الذي يسائلها، ويغيرها حتى لا تسكن إلى ممارسة آلية متكررة "فالنَّص، بدون ذيل ولا رأس، معتوه، بدون مركز مرجعي؛ ولأنه لعبة فهو ليس عبثًا ولا متنافرًا ولا أحمق، إنه متروك لصدفة أولى لعبة نرد،.. بذرة متعددة، منقسمة دائمًا مسبقًا، تشتتها الكتابة في كل اتجاه – كل ضربة نرد تشيد لعبة، تكون

---

60 – خوسية ماريا يوثيلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، بدون تاريخ، ص154.

61 – خوسية ماريا يوثيلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية: ص 142.

62 – خوسية ماريا يوثيلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية: ص 144

في آن واحدة منفتحة ومنغلقة، تشييد هو نداء التفكيك لبناء لعبة جديدة في البراءة [63].

إن كل قراءة للنصوص تتضمن حركة مزدوجة: الأولى تقلب التراتبيات الميتافيزيقية عبر "جعل العلو أسفلاً"، من خلال تعميم أحد الضدين، والثانية تعيد تدوير الأسماء والمفاهيم القديمة في لعبة جديدة، أو تبرز تصورًا لا ينحني لتجاوز تأويلي أو تعالٍ مفهومي [64]. فكل نص يحمل داخله إمكانية هدمه وتفكيكه؛ لأنه لا يتسم بالتجانس المطلق، بل يتضمن "قوى تفكيك" تتصارع بداخله، على نحو ما يشير دريدا: "ليس هناك من نص متجانس... هناك دائمًا ما يجعل النَّص يتفكك بنفسه " فجوات[65] وهذا ما تسميه باربارا جونسون بـ"التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة في النَّص"، حيث يتيح التفكيك رؤية الفجوات والتمزقات والانقطاعات داخل النَّصوص، والتي تكشف حدود الخطاب وتعدد المعاني المحتملة [66].

هذه الرؤية تجعل قراءة النَّص تتجاوز مجرد تأويل مغلق إلى محاولة لفهمه ضمن شبكة من الشفرات الثقافية والإيديولوجية، فالنَّص ليس وحدة مستقلة، بل يتفاعل مع القيم والأنظمة اللغوية والاجتماعية والتاريخية. ومن ثم فإن اللغة والثقافة والإيديولوجيا – لكونها أكبر من النَّص – تجعل من تكامل النَّص أمرًا نادرًا، وتجعله دائمًا معرضًا للالتباس والانقطاع، و"التناص" هنا ليس فقط حضور نصوص سابقة، بل هو تشابك غير واعٍ مع مفاهيم وممارسات متجذرة في البنية الثقافية التي أنتجته

---

63 – ساره كوفمان: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، وروجى لابورت، ترجمة: إدريس كثير، وعز الدين الخطابى. أفريقيا الشرق ط 2– 1994، ص 76.

64 – السابق: ص 74.

65– ديفيد بشبند: نظرية الأدب وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، مصر صـ 76.

1– هانز جورج جدامر: الحقيقة والمنهج، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة: د.جورج كتورة، دار أويا للطباعة، ليبيا، ط1–2007، ص 197.

[67]. بهذا المعنى، فالتناص عند دريدا والتفكيكيين يشير إلى اعتماد النَّص على سياقات غير مستقرة، وإلى طبيعته المتشظية، التي تحرر المعنى من أي مركز ثابت، وتدفع القارئ إلى الانفتاح على احتمالات متعددة. فالتناص "يفرض عدم الاستقرار السياقي" ويكشف عن "الأسس المتاهية" للنصوص، مما يبعدها عن الثبات، ويقربها من حرية التعدد والتفكك [68].

يمثل التفكيك، كما يتجلى في أطروحات دريدا، تحوّلًا جذريًا في فهم النَّصوص، حيث يُنظر إليها بوصفها أنظمة لغوية مفتوحة، تتشكل في سياق من التوترات الداخلية والتداخلات الثقافية. والتفكيك لا يسعى إلى نسف المعنى، بل إلى كشف طبقاته المتصارعة، وإبراز تعدديته، مما يعيد تشكيل علاقتنا بالنَّص، ليس بوصفه كياناً مكتملًا ونهائيًا، بل مجالًا دائمًا للتجدد والتفاعل. وبهذا تصبح دراسة الأنواع الأدبية، في ضوء التفكيك، دراسة للحركة لا للسكون، وللاحتمال لا للجوهر، وللتماس الدائم بين البنية والهامش.

إن تأملات بلانشو ودريدا في الكتابة لا تقف عند حدود نقض مفهوم "النَّوع الأدبي" فحسب، بل تفتح أفقًا معرفيًا جديدًا يعيد تشكيل علاقة النَّص بالعالم، والمبدع باللغة، والقارئ بالدلالة. فإذا كان بلانشو قد نقل الكتابة من كونها أداة تعبير إلى فضاء وجودي ينكشف فيه "الغياب"، فإن دريدا يدفع هذا الأفق نحو أقصى درجات الانفجار الدلالي، حيث لا يعود النَّص موضوعًا للفهم، بل يصبح حدثًا مستمرًا للانفلات والتوليد والتشظي.

إن رفض النَّوع الأدبي، بوصفه قانوناً قابضًا على هوية النَّص، ليس مجرد موقف نقدي تجاه التصنيف، بل هو في جوهره موقف أنطولوجي يعيد مساءلة "الهوية" ذاتها: هل للنص جوهر؟ هل للمؤلف سلطة على ما يكتب؟ وهل للقارئ حقّ

2- هانز روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، ومراجعة حمادي صمود، ص 56.

3- السابق: ص 57.

في أن يحدّ المعنى؟ في هذه الأسئلة يكمن جوهر المشروع التفكيكي، الذي لا يدعو إلى الفوضى كما يُتهم أحياناً، بل إلى ممارسة نقدية أكثر تواضعًا وإنسانية، تعترف بتعقيد اللغة، وبأن كل نظام دلالي هو لحظة مؤقتة من المعنى، قابلة دائمًا للهدم وإعادة التشكيل.

تقويض دريدا لمفاهيم "النَّوع" و"الحضور" و"الهوية" الأدبية لا ينفصل عن انخراطه في نقد شامل لمؤسسات السلطة المعرفية، فكل تصنيف يحمل في طياته شكلًا من أشكال الإقصاء: ما يُدخل وما يُقصى، ما يُعدُّ أدبًا وما يُعدُّ هامشًا، ما يُدرَّس وما يُنسى. ومن ثم، فإن المعركة ضد "النَّوع" هي أيضًا معركة ضد بنية سلطة شمولية تسعى إلى إنتاج معرفة منغلقة، تتجاهل الاختلاف، وتخشى التعدد.

وفي هذا السياق، تصبح الكتابة عند دريدا ليست مجرد تفكيك للبنية، إنها أيضًا ممارسة لحرية جديدة، حيث يتحول كل نص إلى "أثر" مفتوح، لا يقبل الإغلاق، ولا ينتهي عند تفسير، ولا يستقر داخل نوع. إنها كتابة بلا مأوى، بلا مركز، بلا يقين. كتابة تقيم في "الاختلاف"، وتسكن في التردد، وتؤسس لمعرفة بلا نهائية، وتاريخ بلا محور، وأدب بلا جنس.

إن النَّص الأدبي، في هذا المنظور، يتحول من كيان مستقل بذاته إلى شبكة من العلاقات والعلامات والتفاعلات، تشبه نسيجًا حيًا يتحرك في الزمان والمكان. وما دامت كل محاولة لتحديده تُقابَل بالفشل، فإن مستقبل النقد الأدبي لن يكون في تصنيف النَّصوص أو تنظيمها في خانات، بل في الإنصات إلى تشظيها، والانخراط في لعبة معناها، والاعتراف بأن "المعنى" ليس حقيقةً تُكتشف، بل أثر يُكتب باستمرار. منطق التمرد الذي بدأ مع بلانشو، وانتهى إلى التشظي مع دريدا، ليس مجرد مسار تاريخي في النظرية الأدبية، بل انقلاب فلسفي وأخلاقي في كيفية تعاملنا مع اللغة، والنَّص، والكتابة نفسها. إنه تذكير دائم بأن الأدب لا يجب أن يُقرأ بوصفه صورةً ثابتة للعالم، بل فعلًا مفتوحًا لتوليد إمكانيات جديدة للفكر والوجود.

من لعب النظرية إلى الوعي النقدي:

لقد أصبحت نظرية الأنواع محورًا رئيسًا للعديد من النقاشات والتصنيفات النظرية والتطبيقية، حتى غدت بمنزلة الإطار الناظم لجملة من الفرضيات المتعلقة بالأدب وسواه من الحقول المعرفية، بل يمكن الجزم بأن القرن العشرين قد اتسم بكونه "عصر النَّوع" دون جدال [69]. بل في سياق التحولات المعرفية التي شهدها الفكر المعاصر، لم تعد النظرية تُفهم بوصفها مجرد إطار تفسيري داخل حقل معرفي بعينه، بل غدت تُرى "بوصفها نوعًا" له ملامحه وخصائصه المميزة، ما أتاح لها أن تعيد توجيه طرائق التفكير وتوسيع دوائر التأثير. ولم تقتصر تداعيات هذا التحول على الحقول التي نشأت فيها هذه النظريات، بل امتدت إلى مجالات معرفية متباينة، إذ أصبحت الأعمال المصنفة ضمن ما يُعرف بـــ"النظرية" قادرة على تجاوز حدودها الأصلية، والتأثير في أنساق فكرية أخرى، ما عزز من حضورها بوصفها خطابًا عابرًا للتخصصات [70]. ومن الجلي أنه لم تعد الأجناس تُفهم بوصفها تصنيفات طبيعية أو قواعد أزلية، بل تحولت إلى موضع ارتياب فلسفي ونقدي، يتقاطع فيه الجمالي بالتاريخي، والتأويلي بالبنيوي، ويُعاد طرح السؤال حول شرعيتها: هل هي ضرورة قرائية أم قيد مفهومي؟ من هذه الزاوية، تنفتح المراجعة النقدية لنظريات مثل تلك التي قدّمها بنديتو كروتشه، والتي مثلت امتدادًا للرؤية المثالية الجمالية، ثم وقعَت لاحقًا في مرمى النقد الحاد من قبل منظّري جمالية التلقي أمثال هانز روبرت ياوس، والأنواع النَّصية لدى جيرار جينيت وتودوروف.

غير أن التحول الأعمق لم يكن فقط في نزع الطابع المعياري عن الأجناس، بل في تفكيكها ذاته، وهو ما رأيناه عند مفكرين كبلانشو، الذي حوّل مفهوم الكتاب

---

[69]– Paul Cobley: Objectivity and Immanence in Genre Theory, in Genre Matters: Essays in Theory and Criticism, Edited by Garin Dowd, intellect Bristol, UK 2006, p45.

[70]– Jonathan Culler: Literary Theory, Oxford University Press, 1997, p 9.

إلى فضاء من الفراغ والتأجيل، والكتابة إلى عملية لا تنتهي، بلا جنس ولا مركز. ثم جاء التفكيك عند جاك دريدا ليعلن نهاية الاستقرار المفهومي، ويُحيل كل معنى إلى آخر، ويحوّل الجنس من حدٍّ إلى أثر، ومن نظام إلى لعب لغوي لا يعترف إلا بالاختلاف. بين هذه المواقف المتباعدة تتأسس معركة مفهومية كبرى، لم تعد تدور حول "ما هو الأدب؟" أو "ما جنسه؟"، بل حول "إمكانية الحكم والتصنيف ذاته"، وهي معركة تمثّل لحظة وعي نقدي حاسم، إذ تبدأ من نقد المقولات المؤسسة ذاتها، لا الاكتفاء بترتيبها من جديد.

ولم ينجو المؤسس الأول لنقد نظرية الأنواع من المراجعة، فقد تعرضت جمالية كروتشه للنقد، خاصة من هانز روبرت ياوس، الذي يرى أن نظرية كروتشه تقع في "الأسر الأسماني" بسبب فشلها في تأسيس كونية معيارية للأجناس الأدبية. يرى ياوس أن نظرية كروتشه تكشف عن ضرورة بناء تاريخ بنيوي للأجناس الأدبية. يوجه ياوس نقده لمبدأ كروتشه بشأن الحكم الجمالي، حيث يرى أن العمل الفني لا يمكن تقييمه بشكل منفصل عن أفق انتظاره، فحتى لو كان العمل تعبيرًا فرديًا، فهو يرتبط دائمًا بسياق أكبر يوجه فهم القارئ. كما يؤكد ياوس أن كل أثر أدبي ينتمي إلى جنس معين، ويتطلب من القارئ فهماً مبنياً على قواعد سابقة، مما يفتح المجال لتوقعات من الجمهور يمكن من خلالها تقييم العمل. [71].

يرى كروتشه أن التجديد المستمر والتوسع في دائرة الجنس الأدبي لا يعني زوال مفهوم الأجناس، بل هو مؤشر طبيعي على تحولها التاريخي المشروع. وفي هذا السياق، يؤكد هانز روبرت ياوس أن مفهوم الأجناس الأدبية في النظرية الحديثة لا ينبغي أن يُفهم بوصفه تصنيفات منطقية(Genera) ، بل بصفتها مجموعات أو "عائلات تاريخية" تتجلى عبر تطورها الزمني [72]. أما ألستير فولر، فيوافق على

---

[71] – هانز روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ترجمة: عبد العزيز شبيل، ضمن نظرية الأجناس الأدبي، ص 55.

[72] – السابق، ص ص 55– 56.

فكرة كروتشه حول التوسع الدائم في النَّوع، إذ يمكن للأعمال الجديدة أن تضيف إلى النَّوع أو تعدّل خصائصه، لكنه يشير إلى أن كروتشه لم يقدم حلاً عمليًا لهذه الظاهرة، كما أن تأكيده على التفرد الجمالي لا يسعى أصلاً لتقديم مثل هذا الحل، في حين تبقى "نظرية الاتصال" محدودة الفاعلية في معالجة هذا المجال [73].

في ختام كتابه (مدخل إلى النَّص الجامع)، يرد جيرار جينيت على رفض كروتشه لنظرية الأجناس الأدبية، مؤكداً أن التصنيف الجِنسي يظل ضروريًا لفهم الأدب، وأن علاقة النَّص بجنسه — أو بـــ"نصه الجامع" — حاضرة في كل عمل أدبي تقريبًا، سواء انخرط فيه أو انحرف عنه. ويرى أن حتى الخروج على الأجناس، أو خلطها، يمثل بحد ذاته جنسًا أدبيًا، مما يجعل فكرة التخلص من التصنيف مستحيلة [74]. وبالمنطق ذاته، يدافع تودوروف عن ضرورة الأجناس، معتبراً أن رفضها يعني التخلي عن نظام اللغة نفسه، إذ إن التطور الأدبي لا يمكن وصفه أو فهمه إلا من خلال مقولات تجريدية وتصنيفية تؤطره وتعكس حركته التاريخية [75].

غير خاف في رفض بلانشو للأجناس والإعلاء من فرادة النَّص، عود لمبدأ مثالي، ومنطق الرومانسي في آن، حول استطيقا الفن والأدب، فمنظوره يطامن على أفكارهم الشائعة عن قيام الكلام الشعري بذاته، وأن ماهية الشعر تكمن في البحث عن أصله، وهي المعاني التي كرسها دون مواربة بلانشو في كتابيه: الفضاء الأدبي والكتاب الآتي. ووفق منظور هيغلي يؤكد بلانشو على خسارة الفن "مقدرته على

---

73 – Alastair Fowler: Kinds of Literature An Introduction to the Theory of Genres and Modes, clarendon press oxford, *1997*. P 23.

74 – جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، المشروع القومي للترجمة، ط1-1999م، ص 72.

75 – تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيات، مصر ط1-1994م، ص 29.

حمل المطلق، على أن يكون سيدًا، ولكن كأن خسارته هذه الوظيفة الخارجية قد عوضت بوظيفة جديدة داخلية: يقترب الفن أكثر فأكثر من ماهيته. بيد أن ماهية الفن هي؛ بتعبير مماثل، الفن نفسه؛ أو بالأحرى إمكانية الخلق الفني نفسها"[76].

فالمفاهيم تبدو ضد مفاهيم، وكلها تحيل على بعضها في الوقت الذي تعاني نوعًا من التناقض الظاهري والاستحالة. نرى ذلك في الأدب الذي يتجلى في الكتابة، والكتابة مناورة مع الكتاب، وفعل الكتابة تعطيل للعمل، وغياب له، وتمجيد لجنون الكتابة، وهوس اللعب، أي الاحتمال القائم بين العقل واللاعقل، هنا تغدو الغاية ليست الكتاب بل الكتابة؛ لذا يبادرنا بالإجابة عن سؤال " ماذا يحدث للكتاب في هذه "اللعبة" حيث يُفقد العمل في عملية الكتابة؟ الكتاب: عبور حركة لا نهائية تنتقل من الكتابة بوصفها عملية إلى الكتابة بوصفها عجزًا؛ مرورًا يعوق على الفور. تمر الكتابة عن طريق الكتاب، لكن الكتاب ليس من يوجه (مصيره). تمر الكتابة عبر الكتاب، تنجز نفسها هناك حتى تختفي؛ بعد نحن لا نكتب للكتاب. الكتاب: حيلة تتجه بها الكتابة نحو غياب الكتاب"[77]!

هذه النزعة التدميرية في الكتابة، وإلغاء مفاهيم الأجناس، كانت مثيرة لمناقشات واسعة، بل كانت في أحايين كثيرة موضع مراجعة ونقد، ولا يخفي تودوروف تبرمه من آراء بلانشو، بل يعلن بكل صرامة: بأن كتابته "تثير حفيظته"، وأن بلانشو "ناقد – كاتب ولكن من نوعية تنتمي إلى الماضي"!، وحين ينعطف تودوروف على كتابات بلانشو النقدية، يرى أنه من الممكن الدفاع عن مبدأ أن الشعر لا يترجم، ولكن الفكر ليس كذلك، فحين نحاول كسر "الافتتان الغريب" باللغة وراء آلاف الصفحات النقدية المنشورة، تبدو تلك الصيغة التي يعطيها بلانشو للأدب بوصفه بحثًا عن ماهيته، والفن بحثًا عن أصل الفن، لكن هذا البحث لا يجد صداه لدى بلانشو إلا في خرق مبدأ "الهوية الأرسطي أ هو أ"، بل يبدو كلامه في أحايين

---

[76] – تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، ص 61.

77– Maurice Blanchot: The Infinite Conversation, p 424.

مضادًا لحركة التفكير نفسها؛ يقول تودوروف:"تؤكد كتابة بلانشو في كل لحظة على شاغل تحرير "الفكر" من أي رجوع للقيم وللحقيقة؛ ويمكن القول، من أي فكر كان، قيل غالبًا عنه: إن "أنا أتكلم" لديه هي طريقة لنبذ أي "أنا أفكر كانت". إن الصورة الأسلوبية المفضلة عند بلانشو هي الخلافية، التأكيد المتزامن لهذا ولنقيضه.. يكتب في الكتاب الآتي: [صيغًا مثل] "امتلاء فارغ"، "إنه لم يأت بعد أبدًا، وسبق مروره دومًا"، "الفراغ كامتلاء"، "فضاء بدون مكان"، "وجه شاسع نراه ولا نراه"، "الإنجاز غير المنجز"، "ومع ذلك فإن العين ليست مثيل العين"، وعلى هذا النحو إلى ما لانهاية،.. لكن التأكيد المتزامن لـــ أ ولا أ يعني طرح البعد الإثباتي للغة النقاش، وفعليًّا اعتماد خطاب يتعدى الصواب والخطأ، والخير والشر"[78].

أما الكتاب الآتي، فهو كتاب لا يؤمن بأي تصنيف، حلم بنص يناوئ الأجناس في الوقت الذي يسعى لحيازتها حتى يتأبى بهذا الصنيع على التعريف. لكن الحلم دال في عمقه على مفارقة لا تقبل الحل، فالمناداة الآنية بهذا الكتاب تتعارض مع وجوده المنجز حتى لدى بلانشو، بمعنى آخر؛ إن هذا الحلم نابع من ذات وعمل تاريخيين، وكأنه مصادرة على التاريخ بتمامه، والمستقبل وإمكانياته، إن بلانشو في الحلم بالكتاب الآتي والمستقبل في آن يقع فيما يسميه بولهان "وهم المستكشف"[79].

لكن هل كان كتاب بلانشو "الكتاب الآتي" بعيدًا عن الأجناس التي يحاربها؟ يرى تودوروف أن بلانشو في هذا الكتاب وإن تجاوز مفهوم الجنس الصافي أو النقي، فإنه جمع في أعطافه تنوعًا من الأجناس التي شكلته في النهاية، قال تودوروف: "لدى قراءة كتابات بلانشو نفسها التي يتأكد فيها ذلك الغياب للأجناس، نقع في العمل على زمر يصعب إنكار وجه الشبه بينها وبين تمايزات الأنواع، وهكذا نرى فصلًا من "الكتاب الآتي" مخصصًا للمذكرات الشخصية، وآخر للكلام التنبؤي،

---

[78] – تودوروف: نقد النقد رواية تعلم ص 64. بتصرف في الصياغة.

[79] – تودوروف: أصل الأجناس، ضمن مفهوم الأدب، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص 22.

وفي معرض الكلام عن بروخ نفسه (الذي لم يعد يحتمل التمييز بين الأجناس)، يقول لنا بلانشو إنه "يركن إلى أنماط القول كافة –السَّردية والغنائية والمقالية– وأهم من ذلك أن كتابه بكامله يركز على التمييز بين اثنين قد لا يكونان من الأجناس، بل من الأنماط الأساسية هما القصة والرواية. فتتميز الأولى بالبحث العنيد عن مكان أصلها الخاص الذي تمحوه الأخرى وتخفيه، إذن ليست الأجناس هي التي توارت، بل هي أجناس الماضي، فاستبدلت بأخرى، فلم يعد الكلام يدور على الشعر والنثر وعلى البنية والتخييل، بل على الرواية والقصة، على السردي والمقالي، على الحوار وعلى الصحيفة"[80].

أما المبدأ الذي يدافع عنه بلانشو وغيره، القائل بأن عصيان العمل أو النَّص لجنسه الأدبي يؤدي إلى جعل مقولة الأجناس نفسها معدومة، فهذا المبدأ يرفضه دون تردد تودوروف، بل يرى أنه مبدأ (باطل)؛ لأن المخالفة والعصيان والتمرد، تقتضي وجود قانون يخرق ويتمرد عليه، بل إن القانون لا يحيا ولا يستمر إلا بوعي بتلك المخالفة. ومن الطريف أن يستشهد تودوروف بكلام بلانشو نفسه في الكتاب الآتي، وحديثه عن جويس، قائلا:" إن كان جويس قد قام حقا بتحطيم الشكل الروائي فجعله زائفًا، فقد دفع أيضًا إلى الإحساس بأن ذلك الشكل لا يحيا إلا عبر انحرافاته، ولئن تطور، فلن يكون وهو يلد غيلانا، وأعمالا شوهاء، لا قانون لها ولا ناظم، بل يستثير استثناءات له فقط، تشكّل قانوناً وتلغيه في الوقت نفسه.. ولنضع في حسابنا، كلما جرى بلوغ الحد في تلك الأعمال الاستثنائية، أن الاستثناء وحده هو الذي يعلن لنا عن ذلك القانون، وأنه يمثل حياله الانحراف الوحيد والضروري"[81].

وكأن بلانشو يؤكد وجود القانون، في الوقت الذي يناهض وجوده؛ كي يوجد النَّص عبر مخالفة قاعدته. لكن من جهة أخرى، أليس في رواج العمل المخالف في المكتبات، وتلقي النقاد له وشيوعه، دليل على إيجاد قاعدة كي تشكل استثناء! بمعنى

---

[80] – تودوروف: أصل الأجناس، ص: 22.

[81] – تودوروف: أصل الأجناس، ص 23.

آخر، أنه يصبح نموذجًا للكتابة والاحتذاء والدوران وفق مبدأ: القاعدة والاستثناء من جديد، هذا إذا كفل لنفسه أن يكون بتلك القوة التي تشكل فعلا قاعدة!

ولم تمر أفكار دريدا دون نقد. فقد رأى كثير من النقاد أن تفكيكيته — رغم ثوريتها — تقود إلى ضرب من العدمية، إذ تهدم سلّم المعنى دون أن تقترح بديلاً منهجيًا لبناء الفهم. تودوروف، على سبيل المثال، انتقد هذا النزوع نحو اللامعيارية، معتبراً أن دريدا يكتب بطريقة تفتقر إلى الوضوح، وتفضي إلى انعدام المعايير التي تجعل التفكير والتواصل ممكنين. كما أن الطابع الإشكالي للغة دريدا، الذي يستند على الانزياح الدائم للمعنى، يُتهم أحيانًا بأنه يُفرغ الأدب من بعده الإنساني والتواصلي، ويجعل من كل قراءة مجرد لعبة لا تنتهي، مما يثير سؤالاً مشروعًا حول الجدوى من التأويل أصلاً.

كذلك، وُجهت لدريدا اتهامات باستخدام مصطلحات غامضة ومراوِغة، مما يجعل خطابه أقرب إلى "الاحتفاء بالغموض" منه إلى المساهمة في النقاش النقدي البنّاء. فالنَّصوص التي تُغرق القارئ في طبقات لا تنتهي من التأويل — كما يرى نقاده — قد تفقد قدرتها على التأثير الواقعي، وتتحول إلى مغامرات ذهنية مفصولة عن أي سياق ثقافي أو تاريخي. ورغم ذلك، لا يمكن إنكار أن دريدا قد هزّ أسس التفكير الفلسفي والنقدي التقليدي، وفتح الباب أمام مراجعات عميقة للغة والسلطة والمعنى، فالنقد الذي وُجه إليه، غالبًا ما انطلق من منطلقاته ذاتها، وهو ما يكرّس مفارقة التفكيك: الهدم لا يمكن فصله عن أثر البناء.

خاتمة:

إن النظرية الأدبية المعاصرة، وقد انخرطت في مساءلة الأجناس، لم تعد تنظر إليها بوصفها أنساقًا معيارية ثابتة، بل بوصفها تمثّلات ثقافية متحوّلة، تتقاطع فيها الخطابات، وتتشكل عبر أفق انتظار القارئ وسياقات التلقي والتاريخ. فقد تحوّل مفهوم الجنس الأدبي من أداة تصنيف إلى سؤال فلسفي حول جدوى التصنيف ذاته،

مما أدى إلى انتقال الفكر النقدي من التعامل مع الأجناس بوصفها مسلّمات إلى تفكيك بنيتها، والتشكيك في إمكان استقرارها.

مثلت التفكيكية عند جاك دريدا لحظة حاسمة في تعطيل مفاهيم المرجعية والهوية، إذ فتح النَّص على لا نهائية التأويل، وأسقط عن الأجناس سلطتها التصنيفية، ليجعل منها آثارًا تتلاشى في لعبة الاختلاف والإرجاء. ورغم ما وفرته هذه النظرية من أدوات لكشف التحيزات المضمرة في خطاب النَّوع، فإن كثيرًا من النقاد رأوا في مشروع دريدا نزوعًا إلى العدمية، وهدمًا لأفق الفهم المشترك، دون تقديم بديل معرفي منتظم، ما يجعل التفكيك ذاته عرضة للتقويض.

وبين مثالية بلانشو التي تنشد نصًّا يتجاوز الأجناس ليصير "الكتاب الآتي"، وتاريخانية ياوس التي ترى في الجنس علاقة تداولية بين النَّص وجمهوره، تتأسس الرؤية النقدية الجديدة، لا لتغلق الجدل حول الأجناس، بل لتعيد فتحه من موقع أكثر وعيًا. فالنقد اليوم لم يعد معنيًا بالتحصين النظري، بل بالمساءلة المستمرة، حيث تتحوّل النظرية من أداة تفسير إلى فعل مقاومة، ومن خطاب متعالٍ إلى تجربة مفتوحة. وهنا، تغدو القيمة لا في النظام الذي نعيد إنتاجه، بل في الانتباه إلى لحظات كسره وتجاوزه، وهو ما يشكّل جوهر الوعي النقدي الذي تنتهي عنده هذه الدراسة، لا بوصفها خاتمة، بل دعوة للتفكير المتجدد في إمكانات الأدب والنقد معًا.

المراجع:

المراجع العربية

- إيرينا ر. مكاريكا: *موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة*، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المجلد الثاني، المركز القومي للترجمة، ط1–2014م.
- إيمانويل ليفيناس: *عن موريس بلانشو*، ترجمة: عبد السلام الطويل، مجلة نزوى، العدد 85، 2016م.
- جيرار جينيت، *مدخل إلى النَّص الجامع*، ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، المشروع القومي للترجمة، ط1، 1999م.

- جاك دريدا: *الكتابة والاختلاف*، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م.
- جون ستروك: *البنيوية وما بعدها*، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1996م.
- جوناثان كلر: *فرديناند دي سوسير*، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، 2000م.
- خوسيه ماريا يوثيلو إيفانكوس، *نظرية اللغة الأدبية*، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، بدون تاريخ.
- ساولو نييفا: *مفهوم الجنس الأدبي بين الغنى والنقائص*، ضمن *معضلة الأجناس الأدبية*، ترجمة واختيار: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، ط1، 2019م.
- سارة كوفمان: *مدخل إلى فلسفة جاك دريدا*، وروجي لابورت، ترجمة: إدريس كثير، وعز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، ط2، 1994م.
- فانسان جوف: *رولان بارت والأدب*، ترجمة: محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ط1، 1994م.
- كاميل ديمولي: الأدب والفلسفة، بهجة المعرفة في الأدب، ترجمة: الصادق قسومة، مراجعة: فوزي الزمرلي، معهد تونس للترجمة، تونس 2021م.
- كروتشه: *المجمل في فلسفة الفن*، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2009م.
- كروتشه: *علم الجمال*، ترجمة: نزيه الحكيم، مراجعة: بديع الكم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، سوريا، ط1، 1963م.
- ديفيد بشبندر، *نظرية الأدب وقراءة الشعر*، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، مصر. 1991م.
- رينيه ويليك: *مفاهيم نقدية*، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987م.

- رولان بارت: *الدرجة الصفر للكتابة*، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3، 1985م.
- رولان بارت: *الكتابة والقراءة*، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مطبعة تانسيفت، مراكش، ط1، 1992م.
- رولان بارت: *النقد والحقيقة*، ترجمة: إبراهيم الخطيب، دار الأمان، ط1، 1985م.
- رولان بارت: *درس السيميولوجيا*، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، أفريقيا الشرق، ط3، 1994م.
- رولان بارت، *لذة النَّص*، ترجمة: فؤاد صفا، منشورات الجمل، 2017م.
- موريس بلانشو: *أسئلة الكتابة*، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط1، 2004م.
- هانز جورج جدامر: *الحقيقة والمنهج*، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة: جورج كتورة، دار أويا، ليبيا، ط1، 2007م.
- هانز روبرت ياوس: *أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس*، ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، ضمن *نظرية الأجناس الأدبية*. النادي الأدبي الثقافي بجدة (السعودية)، **1994م.**
- إيف ستالوني: *الأجناس الأدبية*، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2014م.
- تودوروف، *مدخل إلى الأدب العجائبي*، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيات، ط1، 1994م.
- تزفيتان تودوروف: *نقد النقد: رواية تعلم*، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1986م.
- تزفيتان تودوروف: *أصل الأجناس*، ضمن *مفهوم الأدب*، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002م.

- بونوا دوني: *الأدب والالتزام من بسكال إلى سارتر*، ترجمة: محمد برادة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2005م.

المراجع الأجنبية:

- Alastair Fowler, Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes, Clarendon Press, Oxford, 1997.
- Bakhtin, M. M., The Dialogic Imagination, 1981.
- Derrida, Jacques, The Law of Genre, in Acts of Literature, Ed. Derek Attridge, Routledge, 1992.
- Hutcheon, Linda, A Poetics of Postmodernism, 1988.
- Lombardo, Patrizia, The Three Paradoxes of Roland Barthes, University of Georgia Press, 1989.
- Maurice Blanchot, The Book to Come, Trans. Charlotte Mandel, Stanford University Press, 2003.
- Maurice Blanchot, The Infinite Conversation, Trans. Susan Hanson, University of Minnesota Press.
- Maurice Blanchot, The Space of Literature, Trans. Ann Smock, University of Nebraska Press, 1989.
- Tony Bennett, Outside Literature, Routledge, London and New York, 1990.