

فاعلية القارئ في إنتاج النص: المرايا اللامتناهية

عبد الكريم درويش

— ١ —

[لنتخيل فرداً يكون في متناوله إزالة ما في داخله من حواجز وطبقات وموانع، ليس على أساس نزعة توفيقية وإنما مجرد التخلّص من هذا الشبح القديم الذي هو التناقض المنطقي؛ وأن يمزج كل اللغات، حتى وإن عرفت بعدم توافقها، وأن يتحمل، صامتاً كل التهم اللامنتطقية والتحريف، وأن يبقى عديم الإنفعال أمام السخرية السقرطية (اقتياد الآخر إلى العار الأكبر: أن يتناقض مع نفسه) وكذلك أمام الإرهاب المشروع (فكم من أدلة جنائية مؤسسة على بسوكولوجية الوحدة!). هذا الفرد سيكون والحالة هذه محل احتقار من قبل مجتمعنا: وقد تجعل منه المحاكم والمدرسة والمستشفى العقلي والأحاديث غريباً: من يتحمل التناقض دون استياء؟ والحال إن هذا البطل المضاد موجود: إنه قارئ النص في اللحظة التي يلتذ فيها. آنذاك تنقلب الأسطورة التوراتية القديمة، ويكف اضطراب الألسن عن أن يكون عقاباً، ويبلغ القارئ متعته عبر تساكُن اللغات التي تنشط جنباً إلى جنب. نصّ اللذة هو بابل سعيدة^(١) رولان بارت.

ظل الصوت الإنساني، مدة طويلة من الزمن، أساساً وشرطاً لكل الآداب. وقد جاء اليوم الذي أصبح فيه القارئ قادراً على القراءة بعينه فقط دونما حاجة إلى هجاء الكلمات بصوت عال، أو دونما حاجة إلى سماع صوت الكلمات. بسبب ذلك تغير الأدب كلياً. لقد حصل ذلك التطور بسبب الانتقال مما هو منطوق ومسموع إلى ما يطوف فوق السطح، من الإيقاع المتسلسل والنثر الشعري والكتابة الجديدة إلى المعنى والمضمون الذي تفرّضه لذة اللحظة الآنية، مما كان يحبّذه ويطلبه المستمعون إلى ما تحبّذه وتطلبه العين النهمّة والحرّة في قراءة ما هو مكتوب على

الصفحات والأدب، لا يحيا اليوم، إلا بسبب تلك العين المتنقلة التي تصول وتجول يمينا ويساراً لالتهام سواد الصفحات وبياضها أنياً. ولا تصبح صفحة من الشعر لا يمكن أن يقرأها أحد صفحة من الشعر.

ومع بضع من أقلام لا حائرة، وأقل ما يمكن من الورق المطبوع والأغلفة والعناوين، وقليل من الاستشهادات، وبدون طبقات ولا أحزاب ولا إمبراطوريات، شقّ فكر الإختلاف طريقه، كسّر عنجهية النصّ البنيوي المؤدج، واخترق استبداديات المنهجية المصطنعة، وفتح الرؤية والسمع والشم واللمس على الجهات الأربع. واليوم، وفي مراحل الهدوء النسبي والتروي الراهنة غاص اسم البنيوية تدريجياً تحت الموج. واستعاد الفكر عبر «جاك دريدا» و«رولان بارت» عافيته وحيويته وكأنه يولد مشائياً في شوارع أثينا.

نص، شكل، بنية:

أنكر الرمزيون أن وظيفة اللغة تقوم في التعبير عن الواقع الموضوعي، مثلما أنكر منظرهم «مالارميه» عالم المادة والواقع. ومن هنا، كان الاقتران الذي قال به النقاد بين البنيوية وبين الرمزية، إذ اعتبروا البنيوية ابنة شرعية للرمزية، على إختلاف المنطلقات الفكرية لكل منهما في الأغلب.

واهتم النقد في فرنسا متأخراً بذلك القول البارح الذي أطلقه مالارميه (لا يكتب الشعر بالأفكار، لكننا بالكلمات). ووجه ذلك النقد متأخراً مباحثه السّريّة والتاريخية كي تسأل النصّ وحده عن أسرار العمل. ولكي نعود إلى مالارميه وفاليري اللذين كانا قد حاولا تحديد خصوصية الفنّ الأدبي معتمدين على دراسة اللغة الشعرية، وعلى دراسة بنية السرد داخل الحكاية والرواية أو القصة، كان يجب أن تكتشف أعمال الروس الشكليين بين عامي ١٠ - ١٩٣٠، تلك الأعمال المهمة لشكلوفيسكي وايشانباوم وتيبانوف، التي لم يعرفها الغرب إلا في عام ١٩٥٥ بفضل الترجمة الإنكليزية لـ «أرليش»، وبعد ذلك بسنوات عشر عبر الترجمة الفرنسية لـ «تودوروف». فلقد كان ذلك متأخراً وجزئياً: إذ أنه لم تؤخذ بعين الاعتبار الشروط التاريخية التي كتبت فيها تلك النصوص، ولا التطور اللاحق لمؤلفيها.

لم تستطع اللسانيات أن تحقق ثورتها الأbstمولوجية إلا عندما ميزت في موضوعها بين الجانب الذاتي، الذي يعسر ضبطه ورصده، والذي يعد بمثابة عامل اضطراب وتغيّر (أي الكلام)، والجانب الموضوعي، أي اللغة من حيث هي مجموع النصوص المنجزة والقابلة للإنجاز ضمن علاقاتها الداخلية المحايثة، وبغض النظر عن الذات والممارسة الذاتية وعن الوضعية الإجتماعية بقدر الإمكان. إذن، فتطور اللسانيات انطلق، من الزاوية المنهجية على الأقل، من الحط من قيمة الذات. أما من حيث الممارسة اللغوية عامة، فقد أدت هذه الثورة اللغوية إلى تجريد الذات من حريتها وفعاليتها. فالمعنى اللغوي ليس ناتجاً فقط عن قصدية الذات المعبرة، بل هو أيضاً نتاج النظام الدلالي للغة، التي كأنها تقولني أكثر مما أقولها، تعبرني وتخرقني دون أن أستطيع التحكم بفائض المعنى الذي يعبرني. ولقد انقلبت تبعاً لذلك العلاقة بين اللغة والفكر، بحيث أن

هناك ميلاً عاماً إلى اختزال الفكر إلى اللغة. فقد كان الفكر بمثابة معانٍ ذهنية سامية - في التصور الكلاسيكي - يحظى بالأولوية بالقياس إلى اللغة كمادة صوتية أو مرئية. للفكر في هذا المنظور أولوية قيمية ومنطقية على اللغة، لكن العلاقة تنعكس بنويماً، فالفكر في أحسن حالاته هو ظهر اللغة (تشبيهه سوسير للعلاقة بينهما بالعلاقة بين وجه الورقة وظهرها) بل يكاد يكون لغة فقط، [إن الفكر في حد ذاته مثل سحابة حوامة لا يوجد فيها شكل محدد بصفة أساسية، لا وجود للأفكار المسبقة، لا شيء واضحاً قبل دخول البنية اللغوية] (٣).

لا تدعي البنيوية أنها فلسفة مع أنها تزعم أن «منهجها» قادر على استكناه الوجود بأسره ومعابنته. ويأتي هذا التحديد والإسراف في المبالغة نتيجة طبيعية لعقم الإتجاهات الفلسفية السابقة عليها في الغرب البرجوازي (النيوهيغلية، النيوكانطية، الماركسية، الوجودية الإيمانية والإلحادية، الفينومينولوجيا، التحليل النفسي...)، إذ أن هذه التيارات جميعها قد أفلست، ولم تستطع مواكبة مسيرة الحياة والتقدم الإنساني، ولا كشف جوهر النشاط الفاعل للإنسان. وانصب مركز اهتمام العلوم الإنسانية منذ ذلك الحين على اللغة، يعني على الحقيقة الإشارية في تجريدها المنطقي. وتم إخضاع الفكر الألسني لهذا التجريد.

واعتبرت مدرسة سوسير الاجتماعية في اللغة أن بنية اللغة عبارة عن شبكة من الإرتباطات والعلاقات، أو شبكة وظائف للبنى المتسلسلة والمرتكزة على النظام الداخلي، ويتم كشف هذا التسلسل بواسطة الإجراءات الاستدلالية، ومن ثم يجري الإنتقال من الظواهر المجردة إلى الملموسة. وقد أدى استخدام هذا «المنهج» في اللغة إلى نتائج إيجابية ومثمرة لم تكن معروفة من قبل، واستطاع أن يستجيب للمتطلبات التي أعلنها «نوبيرت وينر»: [لقد ظل العلم طيلة قرون عديدة واقعاً تحت تأثير النزوع الأرسطي، وقد آن الأوان للنزوع الحديث أن يعثر على وسائل توظيف الظواهر] (٣).

ومن هنا بدأ ترحيل هذه المفاهيم إلى شتى المعارف الإنسانية الأخرى، ومن بينها الفن والأدب. وقد انطلق البنيويون من نتائج شتى العلوم الطبيعية والإنسانية مما أضفى على البنيوية «هيئة العقيدة الفلسفية العلمية»، وأصبح عدد غير قليل من العلماء يبني أمالاً عريضة على هذا «المنهج» ويعتقد أنه قادر على تجاوز جميع الظواهر والحوارج المستعصية والمتأزمة والمأزق الإبداعية في تطور المدارس الفلسفية التقليدية، وأن في استطاعته خلق مفاهيم وآراء جديدة تُقوّله كلمة جديدة وقطعية في مختلف المحافل الفلسفية الكثيرة التي تنتفي الروابط الداخلية في أنساقها. واتهمت البنيوية المدارس الفلسفية الأخرى بأنها تعالج بعض الأنساق الفلسفية المنفردة بدون ربط بين جوانبها العديدة، وأنها لم تدرس جوهر الآراء والأفكار الفلسفية هذه. ورأت أن النسق الألسني خال من المصطلحات المعزولة والمستقلة، وفيه يرتبط كل مصطلح بعلاقات محددة مع المصطلحات الأخرى، أو بالنسق العام كله، إذ أنه يشكل جزءاً عضوياً من النسق. فالبنيويون، والشكليون منهم بخاصة، خالفوا الفلاسفة الذين عاصروهم والذين سبقوهم في مقولاتهم عن (الوجود) و(الذات) و(الإنسان) و(التاريخ)، وأصبحوا لا يكادون يتحدثون إلا عن (البنية) و(النسق) و(النظام) و(اللغة).

لقد أفاد البنيويون، وخاصة شتراوس، من الخطوات الأربع للتحليل البنيوي، التي حددها

عالم الصوتيات تروبتسكوي، فالبحث البنيوي:

- ١ - يدرس البنى التحتية اللاواعية للظواهر وليس طبقاتها الظاهرة أو الواعية.
- ٢ - يتعامل مع الألفاظ بعلاقاتها بعضها ببعض لا باعتبارها كيانات مستقلة.
- ٣ - يركز دائماً على الأنظمة أو الأنساق.
- ٤ - يؤسس القوانين العامة مستخدماً الإستقراء أو الإستدلال لتحديد الهوية المطلقة لهذه القوانين.

كما أفادت البنيوية من منجزات سوسير فيما يتصل بالمحورين التزامني والتعاقبي والحديث عن الفونيم والدال والمدلول. وقد أسهم «جاكسون» عالم اللغة الشكلي بجهد كبير في إيجاده لعناصر الاتصال الستة. ويأتي تميز جاكسون في أنه لم يأخذ من أعمال الشكليين الروس المتنوعة تنوعاً شديداً إلا بعض الأطروحات التي تتفق ونظريته في وظائف اللغة وفي المزدوجة: استعارة / كناية.

لقد بدا وهو يَضَعُ «نهجاً» سَيَعُدُّ كمرادف لـ «بنية»، وعمل جاهداً لنشر فكرة استقبلت في فرنسا خلال الستينات أحسن استقبال، وهي أَنَّ العمل ليس إلا بنية، وأن المضمون ليس له أهمية مُسْتَقْلاً عن الشكل. وحاول جاكسون نفسه تمكين هذا التصور «للأدب» عندما عمد إلى شرح نصوص بوساطة «المجهر» لكي يُظْهر للعيان توافقات صوتية ولغوية، نُحْوِيَّة أو أسلوبية، وبذلك رأت النور مقارنة جديدة للأدب معروضة بمصطلحات تقنية صعبة الفهم غالباً، وهي تلك المقاربة التي ترفض أية مشاركة وجدانية وكأنما الأمر يتعلق بحجر عثرة في طريق «مسيرة علمية» حقة.

لا تلتقي وجهة نظر الناقد مع اللساني فحسب، بل مع الأنتولوجي (عالم السلالات) أيضاً. فعمل «بودلير» يمكن أن يدرس كما ندرس مجتمعاً بدائياً، وليس ذلك بغريب إن علمنا أن أكثر دراسات البنيوية شيوعاً وإثارة للجدل هي ذلك التحليل الذي قام به معاً لقصيدته «القطط»، لساني هو جاكسون وعالم أنتولوجي هو شتراوس. وإن نحن تجاوزنا تلك «النجاحات» التي اقتصرنا على رواج مؤقت، فإننا سنجد فائدة جُلَى في ذلك الكتاب الصغير لـ «صموئيل لوفان» «البنية اللسانية للشعر» عام / ١٩٦٦، حيث تعرض بدقة نظرية «الازدواج»، وذلك يعني ما تتميز به التناسقات الموضوعية والمعادلات الصوتية والمعنوية داخل القصيدة، وفي إطار البيت الواحد، من أهمية فائقة. وقد قدّم (جان كوهين) معتمداً على عملي لوفان وجاكسون دراسة جامعة وطموحة لبنية اللغة الشعرية عام ١٩٦٦. واجتهد بعض النقاد الآخرين، متبعين مناهج تتفاوت قليلاً أو كثيراً في بعدها عن «منهج» جاكسون في تأول التكرار والإزدواج داخل النصّ الشعري، فلجأ «رويت» إلى التحليل التوزيعي، وإلى تأويل المعادلات في عدد من المحاولات الذكية التي جمعت عام / ١٩٧٢ في كتاب بعنوان (لغة، موسيقى، شعر). وأما «كيببدي فارجا» فقد درس في عام / ١٩٦٣ «ثوابت القصيدة» مولياً اهتماماً خاصاً لظاهرة «الانتظار الخائب» أو المفاجأة. وأما «ريفارتير» فقد حاول أن يتعرف «وحدات أسلوبية» ويحلل وظيفتها وفق إعمال إبراز بالنسبة إلى أقسام النصّ الأخرى.

وقد رافق دراسات البنى العروضية أو النثرية، الأسلوبية أو اللسانية هذه، تطور في تطبيقات

البنوية على الأدب. وحاولت تلك التطبيقات أن تشيد إلى جانب شعرية الشعر، شعرية السرد النثري عبر تعميق «غريماس» التفكير النظري الهائل حول شخصيات السرد والتركيب السردى معتمداً على «بروب». فقد حاول الأخير أن يقرأ الحكايات من خلال وظائف معينة تشكل نسقاً ثابتاً، حيث استخرج من دراسة الحكايات الشعبية الروسية ترسيمة من إحدى وثلاثين «وظيفة» توضح مجاري الأحداث المختلفة في مسيرة السرد. وفي هذا التيار نفسه تابع «تودوروف» في أعماله تحليل السرد مستخدماً النماذج النحوية أكثر من النماذج المنطقية، وبذلك ساهم في تحقيق البرنامج الطموح للشعرية الجديدة: ويتمثل ذلك الطموح في التوصل إلى تصنيف مجرد لمقولات ثابتة للسرد.

إن تلك الدراسات جعلت البنوية تتحدث عن بنية ثابتة بمعزل عن الذات والتاريخ، فالبنية على هذا النحو لا زمانية كما في اللغة والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والثقافة وغيرها. وإذا كان النصّ نتاج ذات فردية في زمن معين ضمن شروط اجتماعية محددة، فكيف يمكن فهم بنية النصّ بمعزل عن شروط إنتاجه، وكيف يمكن أن نخضع هذا الإنتاج الفردي لنظام شامل يخضع لبنيات جماعية وثابتة ولا زمنية... هذه هي المعضلة التي وقفت في وجه أتباع البنوية. إن شتراوس يرى أن [قوانين الفكر، البدائي أو الحضاري، هي قوانين واحدة، كتلك التي تجد تعبيراً في الواقع المادي والواقع الاجتماعي. والتي هي مظهر من مظاهرها] (4).

ولما كانت البنوية بمعناها الواسع هي [طريقة بحث في الواقع، ليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات بينها] (5)، وفي [النقد الأدبي عمل الشكليون الروس وخلافهم من البنيويين على اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة، من تركيب البناء الوظيفي حتى الصيغ الشعرية] (6)، فإن تطبيق هذا المنهج على دراسة الأعمال الأدبية والفنية لا كمنسق شكلي وإنما كبنية شاملة تحتضن الشكل والمضمون على حد سواء، بواسطة الإحصاء والمناهج الرياضية، أدى إلى عجز مستديم، حيث لم يستطع أن يكشف سوى الشكل، أما المضمون فلم يخضع للتبني. ذلك أن المضمون يعبر عن ثراء الفكر الإنساني وتقييم خصوصيات الإنسان وتعقد مسالكه وتعدد الشخوص والصور وتشعب نفسياتها. لهذا لم تنجح هذه الدراسات إلا في استقصاء الشكل الفني وكشف جوانبه الظاهرة للعيان. يقول «رينيه بوفرس»: [ليس للمنهج البنيوي، خارج بعض المواضيع، شكل صارم من التحليل. وربما يتحول أحياناً إلى شكل من الإنطباعية النقدية، وهذا ما يعترف به البعض. يرى بارت أن العمل الأدبي يحتمل عدداً غير محدد من القراءات، وبالتالي فإن البحث عن البنى في داخله يعني توضيح بعض الأشكال، ولكن دون الإدعاء بالوصول في أية حالة من الحالات، إلى حقيقته النهائية. من ناحية أخرى، يثبت ما في بعض التحليلات البنوية من اعتباطية، أنها، رغم الظواهر، لا تمت بصلة إلى الدقة، لكنها تدل على ذاتانية فالتة أحياناً من أية رقابة] (7).

والبنويون لا يرون في الأدب سوى إمكانية كمونية، ويتخطون نواميس الحياة، والتاريخ القومي للشعوب والأمم، فالخوف من التاريخ يلاحقهم مما يدفعهم للخروج عن نواميسه الاجتماعية. والخوف من الذات والتنكر لها، جعل «روجيه غارودي» يصف البنوية بأنها فلسفة موت الإنسان، كما جعله ينتقد التوسير بشدة لأنه هاجم من يتحدثون عن الذات.

لقد تعرضت الطريقة البنيوية الشكلية للهجوم من البنيويين أنفسهم «تودورف، رولان بارت...» وخاصة ما يتعلق بتجاهل المعنى أو المضمون و«جيرار جينيت»، الذي قام بعمل مهم إذ قدم تحليلاً واعياً للأجزاء المجهرية في آلية السرد الروائي انطلاقاً من المؤلفات الروائية لـ «مارسيل بروست» متخذاً منها طريقة نموذجية، والذي كان يؤكد [لقد رأينا في الأدب خلال زمن طويل رسالة بلا رمز، حتى أنه أصبح ضرورياً أن نرى فيه للحظة رمزاً بلا رسالة] (٨)، أشار في ما بعد إلى خطر قراءة الأعمال الأدبية باعتبارها «مغلقة» على القارئ.

في مقالته عن «حدود السرد» / ١٩٦٦، قدّم جينيت نظرة فاحصة لمشكلات القصّ التي لم يجر تحليها، وتأمّل مشكلة النظرية السردية باستكشاف ثلاثة أضداد ثنائية: (الحكي / المحاكاة)، (القصّ / الوصف)، (السرد / الخطاب)، وبيّن أنه لا يمكن الاحتفاظ بهذه الثنائيات الضدية، فقام بتثبيتها وإلغائها، مما فتح الباب واسعاً لاستراتيجية التفكيك عند «جاك دريدا».

أخطاء وعثرات ومحاولة خجولة للتصويب:

١ - اعتقد الكثير من الباحثين والمفكرين العرب، في كتب ومقالات يصعب حصرها، أن النقد البنيوي الفرنسي نشأ من النموذج اللساني تاريخياً، علماً أنه لم يلعب سوى دور ضعيف في تكوين هذه المدرسة. حوالى ١٩١٥ بدأ الشكلانيون الروس، وهم ممن تلقوا أعداداً في اللسانيات، في تطبيق المفاهيم التي كانت بالإجمال مفاهيم بنيوية على التحليل الأدبي. ثم تطور التحليل الأدبي من شكله البنيوي في براغ والولايات المتحدة حيث هاجر بعض الشكلانيين الروس. وأخيراً ظهر بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا بصورة خجلة جداً. لكن الأمر الغريب في فرنسا، هو أن البنيوية في المجال الأدبي لم تتطور إطلاقاً في بدايتها انطلاقاً من تفكير حول ما هي اللغة، بل كان منطلق تكون النقد البنيوي هو التحليل النفسي بالمعنى الدقيق للكلمة: التحليل النفسي الموسّع عند غاستون باشلار والتحليل النفسي الوجودي عند سارتر. وليس من الغريب أن تنشأ البنيوية انطلاقاً من التحليل النفسي. والسبب في ذلك بسيط جداً: لا يسع التحليل النفسي، بما هو دراسة للوثيقة، أي الكلام الإنساني كما هو منطوق به من قبل أحدهم وبما هو معالجة للوثيقة، غير أن يكون بنيوياً، أقله بمعنى أنه أركيولوجي الطابع. وبعد عهد اكتشاف التحليل الأدبي في فرنسا النموذج اللساني فحرر المناهج من سلطة التحليل النفسي ليضعها تحت سلطة اللسانيات. كان ذلك على يد ليفي شتراوس، في شأن واحدة من سونيئات بودلير، إذ بيّن كيف أن قصيدة القطط كانت خاضعة كلياً للإمكانات الصوتية المعطاة لبودلير. ذلك أن بودلير ألف قصيدة وفق نسق من الحشد أو اللغو وفقرته له السمات الصوتية الخاصة باللغة الفرنسية.

٢ - إنه لمن العسير جداً أن نحدد البنيوية وأن نعرّفها، إذا علمنا أننا نشير بهذا الاسم لتحاليل ومناهج وكتب مختلفة، كالاختلاف الذي نجده بين تاريخ الأديان حسبما وضعه دوميزيل، وتحليل الميثولوجيا على يد ليفي شتراوس، وتحليل مسرحيات راسين على يد بارت، وتحاليل القصص الشعبية التي قام بها الروس، أمثال بروب. وقد يكون من الخطر محاولة توضيح كل

هذه المسائل بواسطة مثل هذا المفهوم المبهم، والذي لم يراعه العديدون. يقول فرانسو شاتلييه: [إذا كان من المؤكد تماماً وجود «منهج» بنيوي في الألسنية أو في الأنتولوجيا، فإنه من التحكم أن نرى فيه مدرسة فلسفية، إلا في ما خصّ النقاد التواقين إلى التعبئة العقائدية. أما جمعهم تحت ذات اللواء، فإنه ينطلق من تبسيط يكذبه تحليل النصوص وتحليل معانيها السياسية]^(٩)..

ليست البنيوية فلسفة، إنما يمكن أن تربط بفلسفات مختلفة. فقد ربط ليفي شتراوس بوضوح منهجيته البنيوية بفلسفة مادية الطابع. وعلى عكس ذلك، قام «جيرو» بربط طريقته الشخصية في التحليل البنيوي بفلسفة مثالية، في حين استعمل «التوسير» مفاهيم التحليل البنيوي داخل فلسفة ماركسية الإتجاه. لهذا لا نعتقد أن بإمكاننا إثبات وجود رابط وحيد وحتمي بين البنيوية والفلسفة.

يقول د. عبد العزيز حمودة: [إن فشل البنيوية الحقيقي والذي تلتقي عنده ألوان القصور المختلفة في التحليل البنيوي هو عجز المنهج عن تحقيق المعنى، برغم أن محوري النقد الحدائي كله هما اللغة والمعنى. وإذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تحليل منهجي علمي للغة، فمن الصعب التسليم بكفاءته في تحليل النصوص الأدبية وإنارتها وتحقيق المعنى. إن البنيوية الأدبية، شأنها في ذلك شأن البنيوية اللغوية، تتبع منهجاً معكوساً عند «مقاربتها» للنص الأدبي، فالمنهج لا يبدأ بالجزئيات وتحليلها بغية الوصول إلى كليات أو أنظمة، ولكنه يبدأ بالنظام الذي يحكم الإبداع في النوع].

قد يقال، ليست البنيوية فلسفة، بل منهج. لكن من الشاق جداً، ملاحظة وجه الشبه بين الطريقة البنيوية لتحليل القصص الشعبية عند «بروب» وبين طريقة تحليل الأنساق الفلسفية عند «جيرو»، أو وجه الشبه بين تحليل الفنون الأدبية عند «فرايد» وبين تحليل الأساطير عند «شتر اوس».

يبدو لنا في الواقع، أننا نحدد بلفظة «بنيوية» مجموعة من الإختصاصات والشواغل، وعدداً معيناً من التحاليل التي لها، في الواقع، موضوع واحد! نعم فنحن نحدد البنيويات المختلفة بوحدة الموضوع، وإن يبدو ذلك مفارقة غريبة. تدرج أعمال رولان بارت وجينيت الأولى كأعمال بنيوية. ولكنها تختلف عن بنيوية شتراوس. يتمثل هذا الاختلاف في أن التخطيطات اللسانية التي يستعملونها لتحديد أثر ما ليست تخطيطات الصوتيات بل تخطيطات النحو وعلم الدلالة. فتخطيطات البلاغة هي التي توجههم أساساً في تحليل الآثار، مما يفترض طبعاً ألا يكون الأثر الأدبي نفسه مجرد نوع من تضاعف البنى اللغوية على نفسها. وهذا ما يفترض أيضاً أن يكون الأثر الأدبي هو اللغة المتجلية هي عينها في بنيتها وكمونها. والبنيوية بالنتيجة هي مجموعة المحاولات التي تقوم بواسطتها بتحليل ما يمكن تسميته الركام الوائقي، وهو حسب «فوكو» مجموعة العلامات والآثار والإشارات التي تركتها الإنسانية في الماضي، والتي ما زالت تكونها يوماً وبعده متزايد حولها.

٣- انقسم المفكرون والباحثون العرب الى مدافع متحمس أو مهاجم ثوري. إنه مبدأ الإما / أو «مبدأ عدم التناقض» الأرسطي. وهم للأسف يتحركون على مستوى ملكة الفهم لا على مستوى

ملكة العقل الجدلي الأعلى الذي يرفع المتناقضين مع حفظهما. فللبنوية، شئنا أم أبينا، آثارها الإيجابية الهامة:

أولاً: كان للتحليل الأدبي قديماً وظيفه رئيسية هي الإتصال والوساطة بين الكتابة والمطالعة، نوع من العمل المخضرم وسطهما، من شأنه أن يمكن عدداً معيناً من الناس من مطالعة نصّ مكتوب بيد أحد الأشخاص. ويمكننا تلخيص الوساطة هذه في نقاط ثلاث:

١ - كانت مهمة النقد الأدبي أن يختار من بين النصوص المكتوبة تلك التي ينبغي مطالعتها وتلك اللاجديرة بذلك (الانتقاء).

٢ - كانت مهمته أن يحكم على الآثار وأن يقول لقرائها مسبقاً ما إذا كانت للأثر الواحد منها قيمة معينة، وما هي قيمته بالنسبة للآثار الأخرى (الحكم).

٣ - كان له دور تبسيط وتسخيف وتسطيح الأثر الأدبي وتبسيط القراءة إلى المستوى الاستنساخي. كان عليه أن يقدم تقريباً تصوراً لإنتاج الأثر نفسه، شارحاً كيف كتبه المؤلف، ولماذا كتبه (الشرح).

كانت الوظائف الثلاث تجعل التحليل الأدبي يحتل إزاء كل أثر مكتوب موقع القارئ المثالي. فالناقد الذي كان يقوم بالتحليل، كان يمارس هذه القراءة المطلقة المثالية والمحيطة بالأثر، وكان يكتب نصاً هو بمثابة وساطة من أجل القارئ المستقبلي. لقد كان الناقد يُجيز ويُبرر ويُبسط القراءة التي قام بها للنص الأدبي.

هذه هي بالإجمال الأسباب التي كانت تجعل كل تحليل أدبي نقداً بصورة أساسية. لقد تغير موقع التحليل الأدبي، على يد البنويات في القرن العشرين. إذ حل محل هذه الترسمة الخطية رسم مختلف تماماً. فالتحليل الأدبي أفلت من محور الكتابة / المطالعة، وأصبح يمثل علاقة بين الكتابة والكتابة: أي أن التحليل الأدبي هو جوهرياً إمكانية تكوين لغة جديدة انطلاقاً من لغة معطاة نسميها الأثر، بحيث يمكن للغة الجديدة أن تتحدث في اللغة الأولى انطلاقاً منها. إن كلاً من الإنتقاء والحكم لم يكن يتماشى مع الحداثة الأوروبية، وكانت نصوص «ساد» مثلاً مقصاة ومنبوذة، يقول عنها بارت في «لذة النص»:

[ساد: بالتأكيد تتأتى لذة القراءة من بعض التقطيعات (أو من بعض التصادمات): إذ تتلاقى مقاييس متنافرة (كالغث والسمين مثلاً)، وتبرز ألفاظ جديدة طنانة وتافهة في آن معاً، وتأتي رسالات إباحية لتتقوّل في جمل هي من النقاء إلى حدّ أنها تؤخذ كأمثلة نحوية. وكما تقول نظرية النصّ: فهناك حالة إعادة توزيع للغة. وإعادة التوزيع هذه إنما تتم دائماً بعملية قطع. وبذلك ترسم حافتان: حافة رزينة ومطابقة ومنتحلة (والأمر يتمثل في نسخ لغة في حالتها المقننة كما حددتها المدرسة وحسن الاستعمال والأدب والثقافة)، وحافة أخرى متحركة وخاوية (مؤهلة لأن تتبع أية تعرجات) والتي ليست أبداً سوى موضع مفعولها: أي هناك حيث يترأى موت اللغة. هاتان الحافتان، مع التسوية التي تمسحانها، هما ضروريتان. فلا الثقافة ولا تهديمها شهويان ابروسيان. ولكن الصدع في كل منهما هو الذي يصير إيروسياً. ولذة النصّ شبيهة بهذه اللحظة المنفلتة والمستحيلة والمحض روائية، وهي اللحظة التي يتذوقها الإباحي عقب حيلة جريئة يقوم خلالها بقطع حبل شنقه في اللحظة ذاتها التي يلتذ فيها^(١).

وكما حاول التحليل الأدبي التقليدي اضطهاد نصوص «ساد» لألفاظها التافهة ورسالاتها الإباحية وحافتها الأخرى المتحركة والحاوية، حاول أن يمارس ذات الإقصاء والنبذ لأشعار لوتريامون، ورامبو... لكن مع الحداثة الشعرية، باتت كل نافذة مثلاً شاعرية في عيني الشاعر، من الفتحة الزجاجية المزججة الفسيحة لمحلّ كبير إلى الكوة المطلخة بالذباب لمقهى ريفي صغير. وترينا نوافذ شعراء الحداثة هذه الأشياء في شتى أنواعها. وقد تكلم عنها الشاعر «نرفال»:

تبهرني حديقة وسط جملة

أو مرحاض ليس للأمر أهمية

فأنا لم أعد أميز بين الأشياء تبعاً للسحر والبشاعة التي ترونها فيها.

لقد كانت لائحة المواضيع الشعرية للتحليل الأدبي التقليدي هي: القمر، البحيرة، البلبل، الصخور، الورد، القصر... أما بالنسبة للبنىوية فالأمر كما بالنسبة للكهل «كارامازوف»: (ليس هناك من نساء بشعات). فلا يوجد بالنسبة للحداثة طبيعة ميتة، أو عمل، أو منظر أو فكرة، تقع خارج ميدان الشعر. كما أن وجود القصد ذاته في العمل الخلاق ليس إلزامياً. ويكفي أن نذكر كم مرة ترك الدادائيون والسورياليون المصادفة تصنع قصائدهم. كما يكفي أن نفكر باللذة الكبيرة التي كانت تغمر الشاعر الروسي «كلبنيكوف» تجاه الأخطاء المطبعية. فقد كان يقول إن قوقعة تكون أحياناً فناً رائعاً. وقد كان سوء الفهم في العصور الوسطى السبب في بتر أعضاء التماثيل القديمة، واليوم يحاول النحات أن يهتم بترميمها وتكون النتيجة سوء فهم كذلك.

إن مأثرة البنىوية أنها ألغت الحدود التي تفصل بين العمل الشعري والعمل غير الشعري، تماماً كما كان: «نوفاليس» و«مالارميه» يريان في الألفباء أكبر عمل شعري، والشعراء الروس يعجبون بالخصائص الشعرية للائحة الخمور (فيانمسكي) ولائحة ثياب القيصر (غوغول)، ودليل السكة الحديدية (باسترناك)، وحتى فاتورة الكواء (كروتشينخ).

ثانياً: مما لا شك فيه أن المشروع البنيوي، مثله في ذلك مثل أي مشروع نقدي آخر، بدأ بطموحات لا محدودة تتماشى وروح القرن العشرين الساعية دائماً إلى تأسيس شرعية علمية لأنساق الثقافة، في الوقت الذي تلتزم فيه بالوظيفة الأساسية للنقد وهي التوسط بين العمل الأدبي والمستقبل بغية إنارته وتقريبه إلى القارئ. لكن كفاءة المنهج البنيوي كانت في تقديم تحليل منهجي علمي للغة.

ثالثاً: رفعت البنىوية شعارات إيجابية مثل الميتالغة (اللغة الشارحة) والميتانقد (النقد الشارح). وسوف يطور أقطاب مدرسة التلقي ثم أقطاب استراتيجيات التفكير، هذه الشعارات من المقاربات النقدية. وقد أصبحنا نقرأ حقيقة نصوصاً شارحة للنقاد وللقرء أكثر جمالاً وروعة وأدبية وشعرية من النصوص الأصلية.

البنىوية في نسختها العربية والإبداع :

تحتفي الأعمال الفنية بأشكال معقدة وعديدة، ووسائل تعبير جملة يتعين على الناقد تقييمها من وجهة النظر الجمالية. وهذا التقييم لا يتأتى لأي واحد بيسر أو بعد إطلاعه على بعض

القوالب الجاهزة، وإنما يحتاج إلى وعي شامل لدلالة هذه الوسائل والعلاقات انطلاقاً من الدور الذي تؤديه في التعبير عن المضمون الفكري / الإنساني الشامل للإنتاج المادي والعتاء الإبداعي. لقد تجاهلت الناقدة «خالدة سعيد» أن الصورة الفنية تنفر من القوالب الجاهزة الثابتة، وترفض الخضوع لجميع أصناف التضييق والتطويق، لأن خصوصية الصورة تتأبى الانصياع لدقة طرائق العلوم الدقيقة، وترفض التجزئة والتجريد.

كما أن د. جابر عصفور نسي أن العلوم الإنسانية تخسر كثيراً إن هي أوكلت شؤون أمرها للعلوم الطبيعية المخبرية، وتناست مادتها الأساسية ومضمونها الرئيس. وكان عليه ألا تأخذه الغيرة من جراء تقدم العلوم الدقيقة والإحصائية. إن أي عقل إلكتروني لا يستطيع أن يعرف كيف صنع العمل الفني، ولا على أي أساس تم قيامه. ومن يسعى إلى بلوغ ذلك فهو إنما يسعى لنيل المستحيل، ويقع في وهم اجترار المعجزات. لقد برهنت الحياة دائماً وأبداً على أنها أقوى وأسمى من أية قاعدة علمية تركز على قوانين وروابط وعلاقات مطلقة لا تقوم على دراسة خصوصيات الحياة وأنماطها.

إن مبدأ الحياة وفكرها منصبان على قهر الجمود والانتصار على القوانين الجامدة الثابتة، والسمو بالحياة الروحية، وكشف آفاق نوعية جديدة لا تخضع لروح المنطق وأدواته المنهجية والإجرائية. وبنوية «كمال أبو ديب» تخضع كل شيء لتخطيطات الدماغ الإنساني متناسية قيم الإنسان الروحية الداخلية وشخصيته المميزة الفريدة، وهي تسعى إلى تطوير القوانين المجردة. وتعتبر هذه البنيوية كل من لا يساير مستوى معارفها وقوالبها الجاهزة الكافية بأنه يجري وراء الغيب. ولا تلتفت بنوية «أبو ديب» هذه إلى طبيعة العمل الفني الجمالية، وإنما تقوم بانتقاء المتغيرات الملائمة للقوالب الرياضية الجاهزة. فالعناصر والعلاقات التي يضعها أبو ديب مفضمة عن القصيدة الجاهلية، إذ أنها ليست علاقات خاصة داخل الصورة الفنية، وإنما هي تخطيطات عامة.

ووظيفة الفن الحقيقي هي الولوج إلى ثراء مضمون النفس الإنسانية، لا الركون إلى نسق الصيغ المتعاقبة ذات الإتجاه الواحد. ويتجاهل البنيويون العرب تطور البنى ذاتها تحت تأثير التحولات الإجتماعية الكبرى التي تخلق وظائف جديدة لعناصر هذا النسق وذاك، مما يفضي إلى بروز بنى جديدة.

إن تحنيط النشاط الإنساني عامة، والفني خاصة، في قوالب آلية ثابتة يؤدي إلى تحجيم ثراء المضمون الإنساني. ولا يرى البنيويون العرب في روائع الأدب العربي إلا هياكل عظمية مجردة من اللحم، وفاقدة للروح، لذا، فإن موضوع دراستهم يقتصر في غالب الأحيان على الألوان الأدبية التي تخضع للعدّ والحصر في قوالب جاهزة، وتخطيطات مسبقة مثل الأسطورة. ويتخطون الأعمال العامرة بالحياة والمترعة بالمضامين الإنسانية العميقة.

إن فشل البنيويات الحقيقي، والذي تلتقي عنده ألوان القصص المختلفة، هو عجزها عن تحقيق المعنى، برغم أن محوري النقد الحداثي كله هما اللغة والمعنى. إن تطبيق النموذج اللغوي على أنساق غير لغوية كالنص الأدبي لا يحقق المعنى. ف«جوناثان كالر» الذي بدأ بنويماً، قبل أن ينتقل إلى معسكر التفكيك، وجد أن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي

لكنها لا تقدم منهجاً لتفسيره. وفي نقده العنيف لتحليل كل من جاكبسون وشتراوس لقصيدة بودلير «القطط»، يبرز «ريفايتز» أن ما يفعله البنيويان، في الواقع، في تحليلهما البنيوي على أساس النموذج اللغوي يخلق قصيدة جديدة يعجز القارئ الهندسي عن التعامل معها، وأن الدراسة البنيوية التي قام بها الإثنان توصلت إلى توصيف قوانين بنيوية يستعصي فهمها على القارئ المثقف العارف. بل إن «تودورف»، أحد أعمدة البنيوية في بواكيره، يذهب في «القراءة كبناء» إلى أن ظواهر المعنى التي تمثل التفسير لا يمكن تحديدها بسهولة. ومن ثم فإن ما يمكن وصفه موضوعياً، أي عدد الكلمات أو عدد المقاطع أو الأصوات، لا يمكننا من استخراج المعنى. إن وظائف «بروب» في مناقشته للقصص الروسية وتقسيماتها المختلفة، والربط الذي يقيمه بين تلك الوظائف وحبكة القصة الشعبية أو بنائها، لا تحقق إنارة المعنى أو تقريب النص من القارئ. ونفس الشيء ينسحب على التحليل المطول الذي يقدمه «شترواس». فهو لا يقرب رائعة سوفوكليس «أوديب ملكاً» أكثر من القارئ العارف بأسرار البناء الدرامي.

إن ما فعله البنيويون العرب بصورة مستفزة في تعاملهم البنيوي مع الأعمال الأدبية والشعرية، كونها نصوصاً مغلقة ذاتية الدلالة، هي إنطاق النصوص بأشياء ليست موجودة فيها. فقد كانت هذه النصوص بمثابة قنطرة لخدمة «المنهج»، ولم يكن المنهج وسيلة لخدمة إنارة النصوص. والنتيجة عمليات تعذيب حقيقية للغة الشعرية. وكما يذهب روبيرت شولز في كتابه «البنيوية في الأدب»: [إن فكرة وضع اللغة الشعرية فوق جهاز الشد وإرغامه على الإفشاء بأسراره أو ما هو أسوأ منه، على الإعتراف الكاذب، كان منار ربع جزء كبير من العالم الأدبي، وقد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية] (ص ٥٧).

البنيوية التكوينية :

هذا الإتجاه الشكلي الذي أغلق النصّ على علاقات وأنظمة ذاتية، جعل ناقداً هو «لوسيان غولدمان» وهو تلميذ «جورج لوكاتش» يفيد من الإستمولوجيا التوليدية ومن علم النفس البنيوي لـ «جان بياجيه» في تعريف البنية، فقد عرف بياجيه البنية بأنها شمولية ومتحولة ومتميزة بالضبط الذاتي.

جان بياجيه والأبستمولوجيا التوليدية :

ينطلق بياجيه في نظريته من أن المعرفة ليست معطى نهائياً جاهزاً، بل عملية تتشكل باستمرار، ولذلك فإنه من الضروري عند دراسة أية عملية معرفية، النظر إليها من خلال نموها وتطورها لدى الطفل، وباعتبارها مظهراً من مظاهر علاقة الإنسان بالعالم. وفي نظر بياجيه، فإن علاقة الذات بالموضوع، يمكن إيجازها في كلمة واحدة، هي: متسلسلة من التكيف، لا تنقطع إلا بانقطاع حبل الحياة. إن الجديد في نظرية بياجيه، هو أنه لا ينظر إلى التكيف نظرة وحيدة الجانب، أو نظرة عامة اختزالية، غامضة، بل هو يحرص على التمييز فيه بين عنصرين متباينين،

وفي الوقت ذاته مرتبطين، هما: التمثيل أو الإستيعاب، والتوافق أو التلاؤم. والتكيف في حقيقته وجوهره حركة دورية مسترسلة تتم بين هذين العنصرين. وهكذا، فالكائن الحيّ يتمثل ويستوعب العالم المحيط بجسده، الذي يشكل في الوقت نفسه مجالاً لفاعلياته وذكائه: يتمثله فيزيولوجياً بوصفه عضوياً، وعلى الصعيد العملي الحسي بوصفه حيواناً، وعلى المستوى التطبيقي العقلي باعتباره إنساناً. وهذا التمثل، هو، في آن واحد، دينامي ومحافظ معاً: هو دينامي من حيث أن الذات تعمل دوماً على توسيع مجال فعاليتها وحدود استيعابها للعالم المحيط بها، وهو محافظ من حيث أن هذه الذات نفسها تحرص أشد الحرص على الحفاظ على بنيتها الداخلية حتى لا يحتويها العالم، وحتى تتمكن من أن تفرض بنيتها عليه.

ولكن بما أن العالم لا يقدم نفسه لقمة سائغة للذات التي تريد استيعابه، بل يعمل دوماً على مقاومة محاولة الإستيعاب هذه، فإن الذات تضطر، بسبب ذلك، إلى إجراء تعديلات على فعاليتها الحركية والعقلية لتتمكن من مواجهة المشاكل الجديدة التي تعترضها، وإيجاد الحلول الكفيلة بالتغلب عليها. وهكذا فالمقاومة الخارجية، مقاومة الموضوع للذات، هي أساس كل تقدم على صعيد الوعي. ومن ثمة يغدو الإنسان في العالم ليس ذلك المشاهد المنفعل، ولا ذلك الخالق القوي، بل الكائن الفاعل، الذي يؤثر في العالم ويغيره. وهو في ذات الوقت، يعدّل نفسه خلال عملية التغيير التي يقوم بها، وتلك هي عملية التلاؤم، التي تشكل مع عملية الإستيعاب المسار الدائري الذي تتم به ومن خلاله عملية المعرفة.

يقول بياجيه: [وبمقدار ما يمتزج الإستيعاب امتزاجاً أكبر مع التلاؤم، بمقدار ما يتحول الأول (الإستيعاب) ليصبح هو الفعالية الإستدلالية ذاتها، ويصير الثاني (التلاؤم) هو التجربة بعينها، وتصبح الوحدة المكونة منها معاً، هي هذه العلاقة التي لا انفصام لها، العلاقة التي تقوم بين الإستنتاج والتجربة، والتي تشكل «جوهر العقل»]⁽¹⁷⁾.

جورج لوكاتش والجدلية الإجتماعية :

[إذا نظرنا إلى أخيل وفرنر، إلى أوديب وتوم بهونز، إلى انتيجوني وأنا كارنينا، وجدنا أن وجودهم الفردي - أي وجودهم في ذاته وفقاً للاصطلاح الهيجلي أو وجودهم الأنطولوجي كما يقول مصطلح أكثر مطابقة للزبي الحديث - لا يمكن تمييزه عن بيئتهم التاريخية والإجتماعية. فليس من الممكن فصل دلالتهم الإنسانية عن السياق الذي خلقوا فيه]⁽¹⁷⁾. يعزف تعليق لوكاتش نغمة «ماركسية» مألوفة. وهي ماركسية لأنها السمّة الرئيسية المميزة للنقد الأدبي الماركسي، وتكاد تكون السمّة الوحيدة عند الكثيرين، وهي الإصرار على أن العمل الأدبي يجب أن يستوعب في سياق أصوله الإجتماعية والإقتصادية لكي يفهم بطريقة مكتملة. ولكن هذا الإصرار الدوغمائي ليس إلاّ أمراً ثانوياً عند الدراسات الجمالية الماركسية «الناضجة».

يذهب لوكاتش إلى أن هناك جانبين مهمين في الجدل يتعرضان للإغفال في أغلب الأحوال، هما التناقض بين الذات والموضوع، والتصور العلمي للكلية. وبصدد الجانب الأول فإن استقلال الموضوع استقلالاً قاطعاً عن الذات لا معنى له إلاّ عند نقطة الإنطلاق في نظرتة المعرفية عند

التمييز بين الإتجاهين الأساسيين في الفلسفة المادية والمثالية. أما خارج هذا النطاق فهناك تبادل للتأثير بينهما. والعجز عن رؤية تبادل التأثير نجده في كل ميتافيزيقا حيث يظل الموضوع بغير مساس. ولذلك يبقى الفكر تأملياً مخففاً في أن يكون عملياً. وليس للإنسان علاقة بالأشياء الموضوعية مثل الكهرباء أو الفحم. بل هناك مركب متغير من العلاقات بين الإنسان والبشر الآخرين والعالم الطبيعي. فنحن لا نعرف الواقع إلا في علاقته بالإنسان، وبما أن الإنسان هو صيرورة تاريخية، فالمعرفة والواقع أيضاً بالنسبة للإنسان صيرورتان، وكذلك نطاق «الموضوعية» وحدودها.

ومن الخطأ المطابقة بين مقولات النظرية المادية في المعرفة، ومقولات الدراسات الجمالية التي تضرب جذورها بعمق في الفعالية الذاتية، وعلى الأخص مقولة الموضوعية حينما نتناول نمط وجود العمل الفني. وبدلاً من أن نحاول تحديد الطبيعة «الموضوعية» للعمل الفني كما لو كانت شيئاً مطلق الاستقلالية، ينبغي علينا أن نتحقق أننا في وضع معين متعلق بالعمل، وأنها نمضي نحو الإحاطة بنوعيته في سياق من إدراكنا له لا في أرض خيالية مستحيلة هي أرض الحقيقة الموضوعية المستقلة عنا استقلالاً مطلقاً.

وتتعلق تلك التصورات الخاطئة بدور الكاتب تجاه «الحقيقة» التي يخلقها، وبدور الناقد تجاه «الحقيقة» التي يظن أنه يكتشفها في العمل الأدبي ويقف عند مجرد تأملها. فليس هناك في المجال الأدبي ما هو واقعي أو حقيقي مستقل تماماً عن الطريقة التي نستوعبه بها (فنحن لسنا في مجال نظرية المعرفة). وينبغي علينا كي نجعل الأشياء ذات معنى ألا نقف عند الواقعي في ذاته، بل أن نمضي إلى التكيف الحضاري بأكمله وفقاً للأوضاع والإتجاهات. فهو الذي يحدد أن هذا هو الحقيقي أو الواقعي وليس ذلك. فإدراك الإنسان للعالم ذو «طبيعة اجتماعية». ويجب أن يكون في مركز الجماليات تصور عن صلة جدلية بين العمل الفني والعالم خارجه (متضمناً متلقي العمل). وتلك الصلات، وعلى الأخص الصلة بين المتلقي ومجتمعه وبين العمل، هي التي تحدد واقعية أو حقيقة العمل.

ويوحي ذلك بأن الناقد الأدبي لا ينبغي عليه أن يدرس العمل الفني مستهدفاً عزل طبيعته «الموضوعية» وإفرازها في جانب، بل أن يستهدف فهم ما يعنيه في سياق معين، وهو سياق يتعلق بكيفية استيعاب العمل من قبل فئة معينة من الناس تنتمي إلى مجتمع معين في زمن محدد، متذكراً دائماً أن الإنسان هو في وجهه من وجوهه «خلاصة مركزة للماضي»، وأن ما يكون عليه الإنسان في لحظة معينة معطاة يتضمن تأثير التجربة الاجتماعية للإنسان في سريان الزمان حتى تلك اللحظة. وعلاقة الذات بالموضوع ليست علاقة جامدة ساكنة. لذلك يجب دائماً الإفصاح عنها إفصاحاً جديلاً.

وبعبارة أخرى إننا نجد في علاقة الذات بالموضوع أساساً نظرياً متسقاً للقول إن العمل الفني لا يمكن مناقشته أبداً بطريقة غير تاريخية وفقاً لمصطلحات «جمالية خالصة»، بل تجب مناقشته دائماً في سياق محدد. فكل فعل إنساني يمتلك بنية وظيفية أو بنية ذات دلالة. ودراسة تلك الأفعال تستتبع، من جهة، تحليلاً داخلياً يستهدف فهم الفعل بالكشف عن بنيته الجوهرية الباطنة، وما يلحق بذلك من الدلالة الكامنة للعناصر المتباينة الداخلة في علاقة معطاة، ويستتبع،

من جهة أخرى، تحليلاً خارجياً يستهدف شرح الفعل بواسطة إدراج تلك البنية - باعتبارها عنصراً وظيفياً - في بنية أخرى أكبر.

ويفرق لوسيان غولدمان، مثلاً، بين الحلم الذي لا يمتلك بنية باطنة، ولا يمكن فهمه إلا في سياق بنية أكبر منه (أي من خلال التحليل النفسي)، وبين عمل فني يمتلك كلاً من البنية الباطنة التي يمكن الإلمام بمفهومها (أي معرفتها على وجهها)، والمكان في بنية أكبر يمكن شرحه (أي الكشف عن ماهيته أو علله أو قوانينه أو النموذج العام الذي يتضمنه). ويجدر بنا أن نشير إلى أن غولدمان لا يوضح في معظم الأحيان بطريقة كافية تبادل الإعتماد بين هذين المنهجين، أو تعدد أنواع السياق الممكنة التي يمكن ويجب أن ننظر إلى العمل الفني داخل نطاقها. ولكننا نجد سارتر يؤكد على ما للمعرفة من قدرة على تحويل البنية وتغييرها، وهي قدرة تتضمن هذه العلاقة المتضاعفة بطريقة أكثر إحكاماً من غولدمان. فالإنسان عند سارتر هو الكائن الذي لا يمكن أن يتخذ منه أي كائن موقفاً متجرداً حتى جوبيتر. فجوبيتر يتخذ موقفاً في العلاقة بالإنسان، وجوبيتر أيضاً كائن لا يرى وضعاً إلا وقام بتغييره، لأن نظرتة تجمد وتدمر أو تخفي أو تغير «الشيء في ذاته» كما تفعل الأبدية.

وكان الشعراء على وجه الخصوص شديدي الفطنة في إدراك طبيعة تلك العملية، فنرى «والت ويتمان» في قصيدة «يحكى أن طفلاً ارتحل» يقول:

يحكى أن طفلاً كان يرتحل يوماً
وكان ذلك الطفل يتحول
إلى أول شيء تقع عليه عيناه
وكان ذلك الشيء يصبح جزءاً منه طيلة اليوم،
أو طيلة جزء من اليوم، أو طيلة سنوات كثيرة،
أو عصور ممتدة

يحاول لوسيان أن ينطلق بالبنية إلى آفاق تنسجم مع التفسير الإجتماعي للتاريخ، على خلاف ما ذهب إليه «لويس التوسير». إن الفكرة الأم لدى التوسير، في نظر لوسيان، هي أن علاقات الإنتاج هي التي تخلق البنيات وتسد الأروار التي ينجزها الناس، وبالضبط الأفراد. لكن التوسير لا يتساءل عن خلق هذه العلاقات نفسها، ومن أحلها محل علاقات وأنماط إنتاج كانت موجودة من قبل. وإذا كان البنيويون مبالغين إلى القول بأن اللغة تخلق الناس والبنيات تخلق الأحداث، وأن علاقات الإنتاج هي التي توزع الأدوار على الأفراد، فإنهم يغضون الطرف عن خلق هذه البنيات والعلاقات نفسها، ويتناسون أن البنيات سواء كانت لغوية أو اجتماعية ليست ذواتاً ولم تنتج شيئاً أبداً. فالناس هم الذي يخلقون اللغة داخل ممارسة مبنية بدقة، وهم الذين يحولون علاقات الإنتاج داخل بنية محددة.

نعود إلى الجانب الثاني الذي يتعرض للإغفال بعد العلاقة بين الذات والموضوع، وهو التصور العلمي للكلية. ويجب أن نعتبر مفهوم الكلية - عند لوكاتش و غولدمان - مثل «الاستقلال» مفهوماً نسبياً. فهو ينطبق على مركب معين من المكونات ذات الصلات الجدلية التي تقوم بتشكيل كلية معينة في الزمان والمكان.

وليس الكل، عند المادية الجدلية، هو حاصل الجمع الكمي البسيط لأجزائه، ولكنه ليس كذلك جوهرأ روحياً غير قابل للمعرفة. لذلك من الخطأ أن نختزل الكل إلى أجزائه، فلكل تحده الكيفي وقوانينه النوعية. كما ينبغي أن نأخذ في اعتبارنا الإستقلال النسبي لأوجهه وعناصره وأجزائه، لأن لها سماتها العينية التي لا تتطابق مع الكل تطابقاً مباشراً، فلا يمكن دراسة المكونات المفردة بغير معرفة تمهيدية افتراضية عن طبيعة الكل، ولا دراسة الكل بغير معرفة خواص عناصره. وعند هذه النقطة يجدر بنا أن نلاحظ أن مفهومي الكلية وجدل الذات / الموضوع مفهومان مترابطان. والمفهوم الأول يحول دون الإعتقاد - كما يتوهم البنيويون التكوينيون - بضرب من الكلية المحيطة بكل شيء وتكاد تكون مطلقة، والتي نعتز داخل صندوقها الدنيوي على كلية الصلات المتبادلة. فثلك الكلية «المطلقة»، على الرغم من ثوب الحمل الجدلي تكشف عن جلد الذئب الميتافيزيقي تحته.

والعمل الفني لا يمكن النظر إليه باعتباره كلاً ثابتاً «موضوعياً» مستقلاً، بل يجب النظر إليه في سياق «توسطاته» مع العالم الخارجي، باعتباره شيئاً يمتلك عدداً محدداً من الصفات والخصائص والأوجه. لكننا نؤمن - خلافاً للبنيوية التكوينية - بعدد لا متناه من الصفات والخصائص والأوجه، تفصح عن نفسها في عدد لا متناه بين أنواع السياقات العينية. كما أن القول بـ «الموضوعية» التي لا يطرأ عليها تغيير هي بمثابة حجر الزاوية في أي منهج ميتافيزيقي. لم تعد البنية في نظر غولدمان راسخة قارة، كما يفهم من التزامن، بل هي نسبية تتأثر بالتاريخ متحركة باتجاه (التقدم؟). لقد وقف غولدمان ضد الشكليين الذين يرون أن الأثر مبني كلية. ومادته [كلها منظمة، كما يصرح بخاصة شلوفسكي. وهذا التنظيم في المنظومة الأدبية هو داخلي. ما من جملة واحدة في الأثر الأدبي تستطيع أن تكون تعبيراً مباشراً عن عواطف الكاتب الشخصية، ولكنها دائماً بناء ولعب]^(١٣). كما اهتم بمفهوم «رؤية العالم»، وهي في رأيه: [هذا المجموع من التشوقات، والعواطف، والأفكار التي تجمع جماعة وتجعلهم على تضاد مع الجماعات الأخرى]^(١٤). وهو يرى أن الواقع الإجتماعي لأثر [إنما هو واقع كتابة، وإشارات تؤلفه... والمعنى لا يسبق الأشكال وجوداً وليس بمسجل فيما وراء الأثر. والكتابة إنما هي منتج المعنى]^(١٥).

وهناك بعدان لكل عمل أدبي، هما: بعد اجتماعي (منطلق من الواقع المعاش)، وبعد فردي (منطلق من خيال الفنان). ولذا، فإننا نفترض وجود «آخرين» غير الفنان، لهم علاقة قراءة، يتوخون من خلالها إيجاد رؤيا أو أفق أو حل مشكلة مشتركة للفنان وجمهوره. فهناك، على أقل تقدير، مرسل ومتلق بينهما علاقة عضوية. ويحذر القراء من فهم حسابي ورياضي لمقولة الشمولية: [ذلك أن التحولات التاريخية لا تخضع لمنطق رياضي صارم. وما تركيز غولدمان على مقولة الشمولية إلا معارضة للنظرية التقليدية في النقد الأدبي، والتي تظن أنه يجوز للناقد أن يعزل جزءاً أو زاوية من النص ككل، ويدرسها على انفراد وبمعزل عن سياق النص ومجمله... ويؤكد غولدمان أننا لا نستطيع أن نفهم الجزئيات إلا إذا وضعناها في إطار النص الأدبي ككل]^(١٦). ومثلما اهتم بالبنية الدلالية، اهتم أيضاً بالشرح والتأويل. فهو يرى أيضاً أن ثمة علاقة عضوية بين الإرسال والتلقي، أو الكتابة والقراءة. فالعلاقة ليست سالبة تحيل المتلقي إلى شيء:

[فالعلاقة ليست بين إنسان (الكاتب) وشيء (القارئ غير الفاعل)، أو بين شيء (الكاتب) وشخص القارئ / العادي المتمتع بنيات حسنة / وإنما بين شخص وشخص (كاتب / قارئ) أي أنها فاعلة وإيجابية] ^(١٧).

وهو يرى فائدة في سيرة الكاتب والفئة الاجتماعية التي يرتبط بها العمل المدرس. فهما بنيتان حقيقتان. بيد أنه يحذر، في حالة الإنطلاق من سيرة الكاتب، أن يماثل القارئ بين علاقات الشخصية الفنية وعلاقته (هاملت / شكسبير مثلاً)، مثلما يحذر في تحليل المضمون الثقافي والأيدولوجي للعمل الأدبي، مستقلاً عما يتضمنه من تجربة مباشرة وشخصية، من إضفاء طابع الفكر المفهومي والزوغان عن الموضوع ^(١٨). ولعل من أبرز الأفكار التي جاء بها غولدمان هي مقولة الوعي الممكن، المتصل بعقليات خاصة من أبرزها المبدعون العبارة.

بيد أن الفاعلية التي يدافع عنها غولدمان ليست فاعلية الفرد الإنساني، بل فاعلية الذات الجماعية. وبالتالي فهو يكاد يتفق والتوسير في الإقرار بانتفاء فاعلية الفرد. لكنه يختلف معه في عزو الفاعلية إلى ذات جماعية أو عبر فردية: فالجماعة تتولد من الأفعال التي تخلقها الجماعة نفسها. وهذا تحريف للأبستمولوجيا التوليدية (قتل الفرد لمصلحة الطبقة): فبياجيه يرى أن جملة هائلة من العمليات التنظيمية لأفعال الطفل سرعان ما تتحول إلى عمليات مستبطنة، عمليات ذهنية تجريها الذات دونما حاجة للرجوع إلى موضوع (كأفعال العد والترتيب). وباختصار فإن ما سكت عنه غولدمان هو إغناء الموضوع بروابط صادرة عن الذات، أي جملة من الفعاليات التنظيمية التي يمارسها فعل الذات على الأشياء. ولا شيء يمنع تلك الروابط من أن تعبر عن قدرة الذات على البناء في استقلال عن الخصائص الفيزيائية للموضوع. ولعل ما يعيننا هنا أن كل قراءة لا تخلو من تشبيه، أكانت شرحاً، أو تفسيراً، أو تأويلاً، وسواء اقتصرت الأمر بقراءة العالم، أو بقراءة النصوص. ذلك بأن الإنسان، إذ يقرأ معاني الأشياء، أو يقرأ فيها، فإنه لا ينفك يُعبر الأشياء أسماءً، ويخلع عليها أوصافه. إنه يقرأ، عبر قراءته للشيء، في جسده، فيكني عن رغباته، وينبئ بأحواله، ويرمز إلى أطواره، ويعقل نفسه، ويستعرض قوته، فلا فكك، إذن، من تشبيهه. والتشبيه أثر من آثار الذات. إنه قراءة في ما هو الإنسان، وفيما يعرض له من صور ورسوم. وكما أن من يقرأ في كتاب العالم، يقرأ نوعاً ما معانيه وصوره، كذلك قارئ النص، فإنه يقرأ، هو الآخر، نوعاً ما، معانيه وصوره، فيجرب فيه لغته، ويُشغل مخياله، ويفهم فهمه. لذا، فإن القارئ، إذ يقرأ، إنما يعيد، إنتاج المقروء بمعنى من المعاني، وعلى صورة من الصور.

إن الكلي العيني في البنيوية التكوينية يؤكد على تماثل الأفراد الذين يشير إليهم حد منطقي مشترك (اسم جمع مثل طبقة وفئة اجتماعية)، وهذا الموقف يمكن أن يؤدي إلى اعتقاد بشمول واقعي في المعنى، بينما نُؤكد نحن اختلاف الأفراد، أي التدفق الدائم والتعبير المتواصل داخل كل فرد في الزمان والمكان، خاصة وأننا نتحدث عن إدراك العمل الفني كأمر شخصي خالص بسبب أن عناصر شخصية تدخل في إدراكنا لأي عمل فني. وهذا البعد الاجتماعي هو ما نعتقد أنه عند مناقشة معنى الكلمات من جانب الأدب في مسرحية بيراندللو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، فنحن نفترض أن أي كلمة معينة لا تعني الشيء نفسه بالنسبة إلى كل من يستعملها،

لذلك يجب أن تعني شيئاً مختلفاً كل الإختلاف بالنسبة إلى أفراد مختلفين. والقراءة التي تزعم أنها ترمي إلى قراءة نفس ما قرأه مؤلف النصّ، أو مثقف الطبقة العضوي، بحرقيته، لا مبرر لها أصلاً. إذ الأصل يكون عندئذ، أولى منها، بل هو يغني عنها. هذا، إذا لم نقل بأن مثل ذلك الزعم هو غشٌ وخداع. ذلك أن القراءة الحرفية، مطلب يتعذر تحقيقه، ومطلوب يستحيل بلوغه، إذ الوقوف عند المعنى الحرفي للنص أو المعنى الحرفي للمثقف العضوي بـ«رؤيته للعالم»، معناه تكراره، والنصّ لا يتكرر، وإلا بطل كونه مقروءاً.

وإذا ما تحولنا إلى ممارسة الكتاب - لا من قبل النقاد - فإننا نستطيع أن نجد مقدمات أفضل لتأسيس عمل جمالي. فالشاعر «دالاس ستيفنس» في قصيدته «ثلاث عشرة طريقة للنظر إلى شحور» يقدم ما يشبه أن يكون رؤية جمالية. وقد وضع الشاعر الشحور في ثلاثة عشر سياقاً مختلفاً مصوراً أن الطائر في كل منها شيء مختلف. وعلينا أن نتعلم كيف نستطيع أن ننظر إلى القصيد كما ينظر الشاعر إلى الشحور، باعتبارها متغيرة، متجددة بسياقها وحية في أنواع كثيرة من السياقات. وقد استطاع الشاعر في تعبيره الجميل أن يجعل شحوره عينياً وهو يومية إلى مرونة الطريقة التي ندركه بها ونقوم بتحديدده. وبذلك يميل تصورنا عن الهوية الإنسانية نحو التفتح على التعديلات المستمرة.

ولا يعني عدم التطابق بين القراءة والنصّ المقروء أن القارئ لنص ما يخطيء، بالضرورة، في شرحه، أو يسيء تفسيره، أو يغلو في تأويله، أو يغش في نقده وتقويمه. ذلك أن إشكالية القراءة هنا، لا تكمن في قصور القارئ المعرفي أو المنهجي، ولا في انحرافه الخلقى أو انحيازه المذهبي. فالإشكالية كما نراها أنه لا تطابق ممكناً، في الأصل بين القارئ والمقروء، إذ النصّ يحتمل بذاته أكثر من قراءة، وخاصة النصّ الشعري، وأنه لا قراءة منزهة، مجردة، إذ كل قراءة، في نصّ شعري ما، هي حرف لألفاظه، وإزاحة لمعانيه.

ولنسأل البنيوية التكوينية: نحن لا نستطيع أن نعرف معنى أي جزء بغير معرفة أي «كل» ذلك الذي ينتمي إليه. لكننا لن نستطيع أن نعرف أي كل هو بغير معرفة المعنى الصحيح لأجزائه. فكيف السبيل إلى الخروج من هذا الدور؟

يقول بعض نقاد البنيوية التكوينية إن العمل الفني على الرغم من أنه ليس شيئاً ثابتاً متجماً، إلا أننا يجب أن نعتبره كذلك لكي نستطيع دراسته. وهناك قدر من الصدق في ذلك، فالإنسان مضطر إلى أن يضفي ثباتاً متخيلاً على الأشياء المتحركة المتحولة لكي يصل إلى مفهومات متصورة عنها، وذلك متضمن في اللغة عند الإشارة إلى شيء يتغير بكلمة لا تتغير نسبياً. ولكن ذلك القدر من الصدق قدر محدود. فقد نضطر إلى اعتبار العمل الفني شيئاً ثابتاً متجماً لمدة معينة من الزمان، كما لو أن توسطه مع العالم الخارجي ثابت على حاله. ولكن تلك المدة من الزمان يجب أن تظل قصيرة بمقدار ما نستطيع. فذلك التثبيت يحمل مع مزاياه تضحيات كبيرة فهو، وإن يكن يسمح لنا بأن نفهم جانباً واحداً من العمل الفني، يخفي الكثير من الجوانب الأخرى. ويقول أحد النقاد من أنصار التثبيت إن تصور القصيد باعتبارها شيئاً يقع في منتصف المسافة بين الشاعر والجمهور ليس بطبيعة الحال إلا تجريباً. فالقصيد فعل من الأفعال، أما الشاعر والجمهور فهما وهدما اللذان يملكان الوجود الواقعي. ولكن إذا استهدفنا أن نمسك

بالفعل الشعري ونستوعبه ونقومه بوصفه شيئاً خاضعاً للنقد، فقد وجب أن نضفي عليه طابع التشيؤ.

وهذه الحجة تفترض مقدماً ما كان عليها أن تدلّ عليه. فإذا جعلنا القصيدة «شيئاً» خاضعاً للنقد وجب علينا، بطبيعة الحال، أن نعاملها بطريقة تلائم الأشياء. ويشكل المعنى المتضمن هنا، والذي يزعم أن كل إدراك حتى لشيء من الأشياء هو أمر منصب دائماً على الشيء نفسه، القصور الأساسي في تلك الحجة.

يمكن أن نقدم اعتراضاً آخر متعلقاً بالإمكان العملي للبنوية التكوينية: فعلاقات القصيدة بما يحيطها يتشعب إشعاعاً متجهاً إلى الخارج مثل دوائر متحدة المركز تنبعث من حجر ألقى به إلى الماء، وتتضاعف تلك الدوائر دونما حدود حتى يصبح على الباحث أن يكف عن عمله يائساً من محاولة أن يعد قائمة تفصيلية بها. فمثل هذه القوائم التفصيلية (سجلات الجرد) تصلح لأصحاب الحوانيت وملأ الأراضى وأمناء المستودعات لا للنقاد. وكلما انطلق الناقد في بحثه الذي لا نهاية له ذابت القصيدة مضمحلة في ترابطاتها. وبدلاً من أن تكون القصيدة مكتفية بذاتها تصبح، عند البنوية التكوينية، مجموعة من الصور أو الأفكار التي تعتبر أغراضاً للحضارة التي أنجبتها.

وهناك اعتراض مشابه يذهب إلى أن ربط العمل الأدبي ببيبلوغرافيا الكاتب والفئة الاجتماعية التي يرتبط بها العمل المدرس وبالواقع الاجتماعي القائم، يعني أن يكون الناقد الذي يدرس قصائد البياتي مثلاً على معرفة بالتفاصيل المرهقة التالية: عبد الوهاب البياتي ١٩٢٦ / الريف والقرية ٢٦ - ١٩٤٠ / حي قرب مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني ٤٠ - ١٩٤٤ / كلية دار المعلمين العليا في بغداد ٤٤ - ١٩٥٠ / ليسانس لغة عربية ١٩٥٠ / مدرس ١٩٥٠ - ١٩٥٣ / القاهرة بعد العدوان الثلاثي ١٩٥٧ / العودة إلى العراق ١٩٥٩ / الاتحاد السوفياتي ٥٩ - ١٩٦٤ / عمان / الأردن / دمشق / سوريا... وهذا نموذج لمعنى السيرة الذاتية والفئة الاجتماعية والواقع التاريخي ولمعنى التعدد، للدوائر المتشابكة والعلاقات المتضاعفة التي نجوس خلالها في حياتنا اليومية.

الاتجاه البنيوي / التكويني في نسخته العربية:

يمنى العيد نموذجاً للقراءة السياسية / الإيديولوجية:

نحا بعض النقاد منحى له جذوره في النقد الجدلي الاجتماعي، وبالتحديد في أعمال غولدمان. وجاءت محاولاتهم لتخرج بالنص من نطاق البنية المغلقة، دون الاهتمام بطروحات الخارج الاجتماعية والسياسية والنفسية، على حساب القيم الجمالية أو علاقات النص وبنيته الأساسية. ويبدو أن عدداً من النقاد تأثروا تأثراً كبيراً بهذا الاتجاه من الوجهة النظرية، بيد أن الممارسة لم تسعف كثيراً في التطبيق. من بين الذين أسهموا بجهد في هذا المجال: «يمنى العيد» وخاصة في كتابها «في معرفة النص»، إذ قدمت له بتوطئة نقدية تربط بين ممارستها النقدية وبين الأصول النظرية لمنهجها، وأوضحت، أن لا تعارض بين النظر إلى النص كبنية ذات منطوق

خاص، وذات استقلال في أنظمتها وفي علاقتها، وبين النظر إلى سيرة كاتبه، وإلى الظروف الاجتماعية التي ساعدت على إنتاجه. إذ تقول [إن القول الأدبي ليس مجرد لغة، وإن كانت اللغة مادته. وأنه إذ يستعمل اللغة، ليس مجرد تركيب، أو ليس إنشاء يحفظ أو يتوارث أو يلحن... بل القول تمرّد على ذلك، يحقق تمرده بالصياغة، ويولد بالتعبير، وهو في هذا اجتماعي / فني يخلق حجمه وفضاءه: حجمه في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنيته كجنس أدبي...][^(١٩).

و«يمنى» ترفض أدلجة الأدب، مثلما ترفض عزل البنية واستقلالها عن الإنسان والتاريخ، وترفض مفهوم التزامن على نحو ما فعل غولدمان، وتنتقد الشكلانية وخاصة شكلانية بروب، مثلما تعبر عن عدم اقتناعها بالأدبية، وخاصة في ما يتصل بالقارىء، بحيث تقترب من الشكلانيين الجدد. هذا على المستوى النظري، فماذا تطبيقياً؟.

I: تدرس الباحثة (قصيدة للجبهة: تحت جدارية فائق حسن) لسعدي يوسف. في هذا العمل ذي البصمات المدارية تغيب السيورة التاريخية للعلاقة البنوية بين الحركتين الأساسيتين المتناقضتين في النصّ (حركة طيران الحمامات، وحركة البنادق)، والتي هي بعد أساسي من أبعاد الطرح الدلالي فيه. يضاف إلى ذلك اضطراب مفهومي يتمثل خاصة في اعتماد الباحثة لمفهوم «الحركة». فهي مرّة تخص القصيدة أو عنصراً من عناصرها أو مكوناً من مكوناتها، ومرّة تخص انبائها أو نموها أو بنيتها، ومرّة تالفة تخص فعلاً أو زمن فعل أو تكراره، ومرّة رابعة تخص ضميراً أو فاعلاً أو عالماً، ومرّة خامسة تخصّ الواقع أو الحركة بالمطلق، أو علاقة حركة بحركة... بحيث يصعب الحديث عن مفهوم دقيق في البحث. لكن هذا الخلط يحمل دلالاته الخاصة، إذ أنه يتيح للباحثة القفز من مستوى إلى آخر دون تمييز، وهو أمر لا يستغني عنه الإيديولوجي. كما أن ذلك يؤكد أن البناء اللغوي للقصيدة محكوم في حركة نموه «بحركة نمو زمن الواقع وصداميته» (ص ١٤٠)، باعتباره - رغم إبهاميته - منطلقاً أساسياً في نظرة الباحثة للعلاقة بين النص والبنية الاجتماعية التي أنتج فيها، حيث أنها تحدد أثر ذلك مباشرة هدفها من الدراسة بالقول: [لا تقارب هذا البناء باحثين عن هذه الحركة وعن المنطق الذي يحكمها، عن أليتها التي بها ينبني زمن القصيدة وتنهض بنيتها اللغوية: نرى إلى هذه الحركة... في تمفصلها الذي يتخذ في القصيدة شكل مقاطع يحدها فعل «تطير»...][(ص ١٤١). هكذا يقوم بناء القصيدة على منطق محكوم بمنطق «حركة نمو زمن الواقع» التي تحدد هي بنية القصيدة اللغوية. لكن هذا الإثبات الأولي لا يجد أي ثبات له في دراسة النص نفسها. ولا تجد «يمنى» ما تقوله عن علاقة هذا النص بالمنطق المذكور سوى أن التناقض التناحري بين حركتيها الأساسيتين «هو صراع بين قوتين اجتماعيتين!» وفي مثل هذا القول تعميم واختصار وإفقار لكل الغنى الدلالي الذي يخزنه نصّ القصيدة. و«يمنى» في ذلك لا تقوم بأكثر من قراءة لمعطيات النصّ السطحية، دون أن تكف عن تكرار [أننا لا نقيم معادلة بين بنية القصيدة وبنية الواقع. إنما نحاول أن نرى إلى هذه الآلية التي تحكم بنية القصيدة ونكشف العلاقة بين المنطق الذي يحكمها وبين المنطق الذي يحكم بنية الواقع، والذي هو منطق يرى إليه الشاعر من موقع فكري معين...][(ص ١٦٩). من الواضح أن مثل هذه التأكيدات المبدئية والتعميمات المطلقة لا يفيد كثيراً في مقارنة خصوصية

النص ودلالاته الرمزية.

وأيدولوجية البحث هنا، تتمثل في هذه الإحالة السياسية من المعطى الدلالي للنص إلى مقولات عامة وإسقاطات خارجية للوضع السياسي العام على طروحات النص الداخلية، مما لا يهدم الطموحات المنهجية وحسب، بل يكاد يضيع النص نفسه في جمالياته كما في دلالياته. فإذا كان موضوع البحث نصاً شعرياً، فإن الدرس البنيوي له لا يمكن أن يغفل مدى التناسب الذي يقوم فيه بين بنيته الإيقاعية والأسلوبية والمعجمية والتركيبية - النحوية والدلالية... وأي تناول له خارج هذا الإطار، من الصعب اعتباره تناولاً أدبياً منهجياً أو من الممارسات البنيوية في «النقد الأدبي».

وباستثناء قصيدة «النار والجليد» لـ «محمد الماغوط» نجدها تتناول بيتاً أو مقطعاً أو عبارة مؤلفة من مفردتين. تشي هذه الطريقة في الدراسة بتقليدية عريقة عميقة الجذور واسعة الانتشار في أرجاء البحث الأدبي والنقد العربي. ومن الطريف أن تكون الباحثة نفسها قد أشارت تقريباً إلى أن أي جزء من النص لا يكتسب دلالاته الفعلية إلا في البنية الكلية للنص الذي يأتي فيه (ص ٣٣). لكنها حين تؤكد [أنا، أكثر فأكثر، لم يعد بإمكاننا أن نفهم النص الشعري في حدود البيت فيه، أو في حدود السطر أو العبارة... بل علينا أن ننظر فيه ككل] (ص ٩١)، فإن السياق اللاحق يبين أن المقصود من ذلك ليس طريقة في النظر لم يعد بالإمكان تجاوزها، وإنما إنتاج شعري حديث يجري تمييزه عن ذاك القديم، كأن البنيوية كمنهج في البحث تقتصر على الأول دون الآخر. والباحثة حين تتناول مثلاً لتوضيح ما تعنيه بتعدد المستويات في الصورة الشعرية، فإنها لا تتناول نصاً بعينه تبين الأبعاد الدلالية للصورة المقصودة في شبكة العلاقات العامة للنص في كليته وحسب، وإنما لا تكلف أيضاً نفسها عناء الإشارة إلى المرجع الذي تلتقط منه ذاكرتها تلك العبارة المؤلفة من مفردتين (دمي المعلب) لمحمود درويش (ص ١٠٦). ونحن نشك بأن هاتين المفردتين تشكلان «عبارة» في النص المقصود! ونرى أن تداعي الإيحاءات المتعددة التي تفرضها الباحثة بصددهما لا يخرج عن النقد الإنطباعي والإسقاط الأيدولوجي، تقول: [الدم يذهب في اتجاه التعليب. التعليب هو حفظ الدم، تخزينه. الحفظ والتخزين يستهدفان التصدير. التصدير يوحى بالتجارة، والتجارة بالربح، الربح يرتسم في سياق علاقات اجتماعية اقتصادية للنظام الرأسمالي] (ص ١٠٩)؟.

II. هناك دراسة تتناول «رسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري». لا تبين لنا دراسة هذا النص القضائي / السياسي / الديني خصوصيته الأدبية، بل تبدو اختياراً فاضحاً لاتجاه في دراسة النصوص يعطي الأولوية لدلالاتها الأيدولوجية.

III. نتوقف هنيهة عند دراسة أخرى لنص روائي (موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح). تطرح الباحثة في هذه الدراسة بدءاً فرضية من لادها، تمثل في الحقيقة قراءتها السياسية / الأيدولوجية للنص الروائي، كمسلمة موضوعية تقيم بحثها كله هنا على أساسها. فهي تبدأ بهذا التأكيد: [يذهب سهم الرغبة في رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» في اتجاه تملك الوطن الذي هو السودان]. معتبرة أن شخصيتي الراوي ومصطفى سعيد تحلمان على تمايز هذه الرغبة (ص ٢٢٥). ومن الأسئلة المتعلقة بهذه الرغبة أو المشكلة، كما تقول الباحثة،

[ندخل إلى الرواية، لنرى أنفسنا أمام مجموعة من الشروط الإجتماعية والتاريخية التي تتمثل فيها. وأمام شخصية مصطفى سعيد المهيمنة والمشكوك في انتمائها إلى الوطن في شروطه هذه] (ص ٢٢٥). هذا التملك أو الامتلاك للوطن، عدا عن كونه تعبيراً لا يستقيم معناه على أي وجه أخذ، يستعمل بطريقة ملتبسة بل ومتناقضة. هذا ما نجده بارزاً على الأقل، منذ البداية، في هذا الحديث عن التشكيك في انتماء مصطفى سعيد إلى وطنه! فمن الواضح أن الباحثة تقيم هذا التشكيك على أساس التراذف التي تجعله بين «البلد» و«الوطن» والذي يتيح لها أن تنتهي إلى طرح سؤالها بصدد مصطفى سعيد: [كيف يكون الإنسان في وطنه غريباً فيه؟] (ص ٢٢٦)، رغم أن النصّ الروائي يقصد بالبلد «القرية الصغيرة»، حيث يعيش أهل الراوي. وتعقب الباحثة على هذا السؤال بالقول: [سؤال يواكب عناء التملك أو استعادة التملك للوطن، ويجعل ضمير مصطفى رغبة متوحشة تستبجح كل شيء في سبيل تملك حقيقي للوطن، تملك لا يبقى مجرد حلم مسفوح في مياه الحياة الهادرة، أو مجرد وهم يفترسه التطور] (ص ٢٢٦)! مسقطه على هذا النحو سؤالها على النصّ محرّفة معطياته، بحيث أنها تلتصق به ما ليس فيه. فليس صحيحاً أن مصطفى سعيد في الفترة السابقة على مجيئه إلى قرية الراوي أو في [زمن الوقائع، زمن الماضي... ماضي هجرة مصطفى، ماضي تحصيله الثقافي] (ص ٢٤٥) كان يسعى [إلى امتلاك الوطن] وبقي [هذا الامتلاك محاولة ومعاناة] (ص ٢٥٤)، كما تدّعي الباحثة.

مقدمات التفكير:

أولاً : سلطة القارئ:

إذا كان الشكليون الروس والشكليون البنيويون قد أغلقوا النصّ على المؤلف والطبقة الإجتماعية والتاريخ من جهة وعلى القارئ من جهة ثانية، وإذا كانت مجمل دراسات البنيوية النقدية للقصاصد سوف تنتج في النهاية نحو القصاصد وليس دلالاتها أو معانيها من جهة ثالثة، وإذا كانت البنيوية التكوينية قد ربطت النصّ بالتاريخ من ناحية، وبالمتلقي من ناحية أخرى، فإنها لم تذهب في فتحها للنصّ إلى ما ذهب إليه البنيويون الجدد / التفكيكيون، من مثل رولان بارت وتودوروف ودريدا وكريستيفا.

لقد أولى هذا الإتجاه القارئ أهمية بالغة، ذات صلة وثيقة بفهم النصّ ودور المبدع وطبيعة اللغة. وسنحاول أن نشير إلى بعض النظريات الأخرى التي أولت القارئ أهمية كبرى، من مثل النظريات الإجتماعية، ونظرية التخاطب، ونظرية المتلقي، كمقدمات تمهيدية للتفكيك. نتفق والباحث «عبد العزيز حمودة» في قوله [فالعلاقة بين أركان التفكيك الصرف ونظرية التلقي أهم وأعمق من علاقة المجاورة أو التزامن. إنها علاقة قربي ودم. إننا حينما نتحدث عن التفكيك والتلقي نتحدث عن عائلة واحدة.. إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينات حتى الثمانينات هو أفق توقع القارئ في تعامله مع النصّ] ص ٣٢٢ - ٣٢٣. فلقد ارتكزت نظرية التلقي ثم استراتيجية التفكيك على مفهوم الأفق كما قدّمه الفيلسوف الهرمينوطيقي «هانز غادامر» أحد تلامذة هيدغر النابهن.

ثمة اهتمام من «ادغار آلان بو» ومن الشاعر «بول فاليري» بالقارئ، [فلقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ، أول ما برزت واعية بمقصدها، في نطاق علم اجتماع يعنى بالظاهرة الأدبية.. فلئن ركزت الدراسات في هذا الإتجاه عنايتها على تدخّل السياقات التاريخية في نشأة الآثار الأدبية، فقد ذهبت مع ذلك، إلى أن المجتمع لا يتدخل في الإنشاء الأدبي، من حيث هو مصدر لها فحسب، وإنما هو يتدخل فيها أيضاً من حيث هو متقبل يتلقاها. ومن هناك كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبي من بعد اجتماعي مجسّم في القراءة وفي عملية القراءة] (٢٠). وقد أكد هذه الصلة «روبير اسكاربيت» و «جان بول سارتر» حين أشار إلى أن [الجمهور يمثل حالة انتظار للأثر الأدبي] (٢١). يقول سارتر في «ما هو الأدب؟» [لما كان الكاتب يعترف من جراء تجشّمه لمشقة الكتابة بحرية القارئ، ولما كان القارئ يعترف، إثر تصفحه للكتاب، بحرية الكاتب، فإن العمل الفني يصبح، على أي وجه نقله، دليل ثقة في حرية البشر، ولما كان القراء، على غرار الكاتب نفسه لا يعترفون بهذه الحرية إلا ليطالبوا بإظهارها، فإنه يمكن تعرف العمل الفني على أنه البديل الخيالي لهذا العالم بقدر مطالبة هذا الأخير بالحرية الإنسانية].

وقد أفضت نظرية التخاطب إلى الغموض الذي يعدّ في نظرها لازمة للأدب، إذ أن الباث يتوقع من القارئ أن يقوم بالتأويل في أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عندياته، يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعتمد القارئ، كلما واجه نصاً أدبياً، إلى امتحانه، فيختبر قدراته على تحمّل المعاني الإضافية بموجب ما ركّب فيه من مواطن غامضة تحتل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي، في نظرية التخاطب، أثراً مفتوحاً يستدعي التأويلات المتعددة ويتقبلها فيزداد بها ثراءً على ثرائه.

وثمة حديث عن ارتباط الكاتب بالراوي والقارئ، الضمني أو المتوهم. وظهرت فكرة «هانز ياوص» حول «أفق الانتظار أو التوقع» من خلال مفهوم المسافة الجمالية: [ويعني به البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القارئ على الأثر] (٢٢). ويشرح ياوص معنى أفق التوقع في كتابه «نحو جماليات للتلقي»، مقدماً مبادئ تحكم دور القارئ وتحدد طبيعة تاريخ الأدب في ما يمكن أن نسميه «مانفستو هانز ياوص». وعددها د. حمودة بـ:

[١ - إن تاريخ الأدب يجب ألا يتجاهل القارئ وأهمية التلقي الذي يعتمد على آفاق التوقعات لدى القارئ.]

٢ - إن آفاق التوقعات يجب أن ترتبط بنظرية الأنواع الأدبية.

٣ - أفق التوقعات يساعد في فهم ردود فعل القراء للنصوص.

٤ - بإعادة تركيب أفق التوقعات لقارئ معاصر للنص نستطيع فهم نظرة القراء والمعاصرين له.

٥ - تمثل بعض النصوص تحدياً أكبر من أفق التوقعات عند القراء المعاصرين، وفي تلك الحالات فإن على تلك النصوص أن تنتظر اليوم الذي يجيء فيه قراء يكون أفق توقعاتهم قادراً على فهمها.

٦ - يجب على جماليات التلقي عدم قبول أحادية البعد المعاصر الذي يؤخذ في الاعتبار عند

التعامل مع النصّ.

٧- إن جماليات التلقي تسلم بالوظيفة الإجتماعية للأدب وترى أن قراءة الفرد تؤثر في سلوكه الإجمالي [(ص ٣٢٧).

وفي ضوء هذه المبادئ عن أفق الانتظار يتعامل القارئ مع النصّ الأدبي على أساس أن القراءة تجربة تفتح النصّ أمام التفسير الذي يرى «ياوص» أنه حوار ديالكتيكي بين القارئ والنصّ، وبين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النصّ، وبين الأسئلة التي يطرحها النصّ ومحاولات القارئ للإجابة عليها، وبين الإجابات التي لا يقدمها النصّ والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنصّ، وهو القارئ، في محاولة كتابة نصّ جديد.

ومن أبرز الدراسات الظاهرية التي تصدّت لدور القارئ في الإبداع: نظرية التلقي (الإتصال) التي قدمها وطورها «فولفغانغ آيزر» في كتابه «القارئ الضمني» و«فعل القراءة»، [من جانب آخر فإن «إسر» يقول في كلمات واضحة أن النصّ يفرض قارئه في الواقع، فهو يفرق بين القارئ الضمني والقارئ الفعلي. القارئ الضمني ليس هو القارئ ذو الوجود المادي، ليس الشخص الذي يمسك النصّ في يده ويقوم بعملية القراءة الفعلية. إنه القارئ الذي يخلقه النصّ: «إن جذور القارئ الضمني كمفهوم تمتد راسخة في النصّ، فهو منشأ [ينشئه النصّ]... ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتطابق مع القارئ الفعلي»^(٣٣) [(ص ٣٣٠).

لقد آمن «أدموند هوسرل» بالذات، وجعلها حاضرة في الأشياء، وجعل الوعي قائماً فيها. إذ ليس من الممكن إدراك الظاهرة أو الوعي بها إلا من خلال الذات الإنسانية العارفة، ومن الصعب أن يتصور عالم موضوعي مثلما فعل الكلاسيكيون، خارج الوعي الإنساني، كما لم تعزل الظاهرية البنية والنظام اللغوي وسواهما، كما فعلت الشكلية والبنوية. كذلك نزعّت الظاهرية القناع بشكل منتظم عن ترهات العلوم اللغوية، وبينت بوضوح الفارق الأساسي الذي يفصل بين الإشارة والمشار إليه، بين مبنى الكلمة ومعناها الذي يهدف إليه القارئ.

لقد تحدث «آيزر» عن فلسفته تجاه القراءة استناداً إلى المرتكزات الأنفة، دون أن يسمى ما يقوم به مدرسة أو مذهباً. ناقش من خلال ذلك النصّ الجيد والعلاقة العكسية بينه وبين التوقع، مثلما أشار إلى خبرة القارئ في قراءة النصّ، إذ إنه ليس للنصّ واقع ثابت أو مدلول قارّ، فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه، ثم يأخذ هويته الحقيقية في القراءة المفردة. فشكله ليس ثابتاً بل نسبي. وثمة في آن واحد قراءات لعدد من القراء، يختلفون في أحوالهم وثقافتهم وقدراتهم على بناء عالم النصّ من خلال ذواتهم، أو بناء عالمهم الذاتي من خلال النصّ. وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد، تتحكم فيها ظروف مفهومة ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق. وتصبّ النظرية الظاهرية للفن تركيزها التام على فكرة أنه ينبغي لمن يتصدى لعمل أدبي ألا يضع في اعتباره النصّ، بل ينبغي أن يهتم أيضاً، وبالقدر نفسه، بالأفعال التي تنطوي عليها الاستجابة للنصّ. ويشير آيزر إلى فاعلية القارئ الأساسي في إنتاج النصّ، إذ يقول: [فالعامل الأدبي كما عرض في النظرية الظاهرية للفن، يبدو له قطبان، يمكن أن نسمي أحدهما بالقطب الفني والآخر بالقطب الجمالي. أما الفني، فيشير إلى النصّ كما أبدعه المؤلف، وأما الجمالي، فيشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ. وعند هذا الإستقطاب يلزم أن العمل الأدبي

لا يمكن أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص... وإنما يقع في واقع الأمر في منتصف الطريق بين الاثنين. فالعمل الأدبي شيء أكثر من النص^(٢٤).

ويؤكد «آيزر» على التساوي بين دراسة النصّ الفعلي والأفعال المتضمنة في الإستجابة للنص، فلا بد من الربط المحكم في قراءة كل عمل أدبي بين بنيته وملتقيه، ويظل تقويمه ببساطة من خلال الإنتاج الفعلي أو عملية الإنسجام. ويظل أمام الناقد فرصة العثور على ما يملأ به فراغات النموذج النصّي البيضاء، وذلك من أجل تنشيط ملكة الربط عند القارئ. [وبهذا يمكن أن ينعكس في عملية إبداع النصّ. وليس الإتصال مجرد نقله من النصّ إلى القارئ، ولكنه تفسير لما هو معطى لتناول القارئ^(٢٥). وآيزر حينما يتحدث عن قيام القارئ بملء فراغات النصّ يحدد صراحة أن استراتيجية النصّ، هي التي تخلق مناطق الفراغ للقارئ ليملاها. وتقسم مناطق الفراغ التي يستطيع القارئ أن يملأها إلى نوعين:

- ١ - يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القصّ.
- ٢ - مناطق النفي، وهي التي يتدخل فيها القارئ بناءً على توقعاته وحقائق وعادات «الجماعة المفسرة» التي ينتمي إليها.

ثانياً: التناص :

النص ليس تشكياً مغلقاً أو نهائياً. ولكنه يحمل آثار نصوص سابقة ويعبر عن العلاقات الترابطية بين النصوص. وحيث أن القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقعات تشكّله النصوص التي قرأها، فمعنى ذلك أنه لا يوجد نصّ. ما يوجد هو «بين نصّ» فقط، ذلك الكائن المتغير والمراوغ الذي ينتج التفاعل المتواصل بين الباث والمستقبل. وبهذا يصبح التناص الركيزة الأساسية للانهائية المعنى في استراتيجية التفكيك.

وتعتبر نظريات «الحوارية» و«الرواية متعددة الأصوات» كمقدمة أساسية لمفهوم التناص الذي لا يُصيف شكلاً حديثاً على النص، بل يكشف عن خاصية كانت مطمورة دفينه في مكان ما هناك. إنه رمزٌ جديدٌ يحرك ديناميكية القراءة والكتابة. فالنص الموجود والمترايط مع نص آخر [لا يركز على علاقة آلية بل ينتج مزيجاً كيميائياً مع السياق الذي يحتويه]^(٢٦). لقد قاد هذا التصور إلى بناء سيميائية أصيلة هي سيميائية الخطاب والتي لا زالت حتى الساعة موضع بحث عميق بعد أن أطلق باختين شرارتها الأولى. [إنّ أقرب تعريف أو تحديد لحالة التناص هو ذلك الذي يقدمه ناقد روسي متعدد الانتماءات، واكتسب شعبية متأخرة كتفكيكي متقدم وهو ميخائيل باختين... وهذا ما يفسّر اكتشافه المتأخر منذ السبعينات حتى الآن]^(٢٧). ونظراً لأهمية التناص وعلاقته بأطروحات التفكيكين فسنتناول الحوارية كما طرحها «باختين» في البحث الذي ترجمه الناقد / محمد برادة / مجلة الكرمل. وعنوانه «الخطاب الشعري والخطاب الروائي»^(٢٨)، وهو كذلك فصل من مؤلف باختين: «استطيقا الرواية ونظريتها». ثم نوضح آراء دريدا وبارت وفوكو وكريستيفا بمسألة التناص قبل عرض استراتيجية التفكيك.

باختين : «الخطاب الشعري والخطاب الروائي» :

يظل الخطاب المتسم ببعده الحوارى سواء وسط لغات أجنبية، أو داخل اللغة نفسها (وهو التقليدى)، أو وسط لغات اجتماعية أو قومية، منطقة غير مكتشفة من جانب فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية. ولئن كان ثمة نوع من الاهتمام فإنه ظل ضئيلاً. فحوارية الخطاب بمثابة إمكانات جديدة تكسب النثر فنية وتعمل على الإضافة بكيفيات وطرق مختلفة: [إن الاتجاه الحوارى للخطاب وسط اللغات «الأجنبية» (بدرجات وطرائق متنوعة) يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يعطيه فنية نثره التى تلقى تعبيرها الأكثر تماماً وعمقاً فى الرواية] (ص ١٤٣).

يرى الفكر الأسلوبى التقليدى بأن الخطاب لا يعرف سوى نفسه، موضوعه، وبالتالى فإن لغته واحدة ووحيدة. من ثم يلبث الخطاب الخارجى محايداً. إنه يُقاوَمُ نتيجة للعجز عن استنفاذه والإحاطة به. المؤكد أن لكل خطاب موضوعه المكتشف من جانبه. هذا الموضوع يضاء بما هو غريب عنه، حيث الاندساس بين خطابات أخرى، كما الانفصال. بيد أن الملفوظ الحى لا يسلم تاريخياً من حوارية اللغات اجتماعية / أيديولوجية تحيط بهذا الخطاب وتسيجه. فى ضوء ما قلناه تبقى مفهومة الخطاب معقدة، وذلك لأنها تحوي جانب الإضاءة كما التعظيم. يتولد الجانبان نتيجة لحوارية الخطاب وتشخيص الموضوع الذى تسنده النيات اللفظية المتشابكة داخلياً، والخاضعة للتنشيط والتنظيم عوض الخنق: [ولكى يشق الخطاب طريقه نحو معناه، فإنه يختار بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية. ويكون على وئام مع بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع البعض. وداخل هذه الصيرورة للصوغ الحوارى، يستطيع أن يعطي شكلاً لصورته ولنبرته الأسلوبيتين] (ص ١٤٤). هذه صورة النثر الحقيقية. ولا مجال للنية المباشرة ولتلقائية الخطاب داخل النص الروائى، حيث يبدو مثل هذا سذاجة إذا كنا أمام رواية حقيقية. يمكن للصورة السالفة أن تتجسد فى مختلف الأجناس حتى الشعر (الكوميدي والهجائي)، لولا أن تفردها تختص به الرواية. فالتشخيص الشعري يتسم بغناه وديناميته التى تقوم بربط الصلة بين الكلمة والموضوع، دون الاهتمام بالكامن خارج السياق، حيث يغيب عن الكلمة تاريخها وحاضرها: [على العكس من ذلك، بالنسبة للفنان الناثر، يكشف الموضوع، قبل كل شيء، التعدد الشكلى الإجتماعى المتعدد اللسان لأسمائه وتحدياته وتقديراته] (ص ١٤٤).

مجال النثر يستدعى اختلاط اللغات، وائتلاف الأصوات المختلفة، مع بروز صوت الكاتب. فليس هناك فى خطاب النثر الأدبى اليومى والبلاغى من انقلت من الحوارية، مما «قيل سابقاً» ومن «المعروف» و«الرأى العام». وحده آدم فى عالمه البكر بقى بعيداً عن الحوارية ومنعزلاً. فلا يمكن، حين يتعلق الأمر بالخطاب البشرى التاريخى والملموس، اخفاء الحوارية. والمدهش كون فلسفة اللغة والألسنية ركزت على الخطاب المجرى من الحوار، مع اعتباره مجرد خطاب عادى، وبالتالى النظر إلى الحوار فقط من موقع كونه مركباً لبنية الكلام، بينما ظل التجاهل يحف الصوغ الحوارى الداخلى، وهو القوة الأسلوبية المميزة. فولادة الخطاب لا تتم إلا داخل الحوار. والشأن نفسه يتعلق بولادة الجواب. فاللغة العادية تقيم حواراً بحثاً عن الجواب، عن المستقبل،

كما تستعجل ذلك الجواب. وتعد الأشكال البلاغية والمورفولوجية من جملة الأنماط التي نهضت على المُحاور وإجابته.

يتبين من خلال هذا بأن فلسفة اللغة والألسنية أمدتا الخطاب بفهم سلبي. إذ الضرورة تحتم فهم الخطاب كخلفية للتعدد اللساني واللغات المختلفة الصادرة عن المتكلم نحو قلب المُحاور. ففي لغة الكلام والواقعية لا ينمو الفهم بالجواب، ويتعذر إدراك أحدهما دون الآخر. إن المتكلم يتوجه نحو عالم خاص، ومنظور خاص، بغية إضافة عناصر جديدة إلى عمله اعتماداً على مُحاوره: [يسعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحددة، نحو منظور الشخص الذي يريد أن يفهم، ويحاول الدخول في علائق حوارية مع بعض مظاهره. إنه يتسلل إلى المنظور الأجنبي لمُحاوره، ويشيد ملفوظة فوق أرض أجنبية، ومن خلال الخلفية الإدراكية لمُحاوره] (ص ١٤٧).

هكذا تكون العلاقة الحوارية مع الآخرين متشابكة ومعقدة دون أدنى تمييز. ولقد بات خطاب «دستيفوسكي» بائناً بحواريته وجداليتها في الآن ذاته. فالحوار الداخلي من مقتضيات الأسلوب. وإذا أمعنا النظر في الحقل الشعري برؤية ضيقة وجدنا الصوغ الحوارية غير مشتمل بكيفية وطريقة أدبية. إنه يظل خامداً وباهتاً، عكس ما نقع عليه في الرواية. ذلك أن الصوغ الحوارية يخضب التنافرات بالتعدد اللغوي، كما التناغمات الإجتماعية. هذا بغية إضفاء الطابع الحوارية على اللغة.

الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته، حيث لا يُفترض وجود خطابات الآخرين. في الآن نفسه يلغي اللغات الأجنبية. إنه يجهل كل علاقة، مهما كانت، مع لغته المفردة. [لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين]، [إن لغة الشاعر هي لغته هو. إنه يجد نفسه داخلها برمته. ودون شريك يقاسمه إياها] (ص ١٤٩). قد يحصل الإمام بهذه اللغات لولا أن موضعتها في سياق الخطاب الشعري لا تتم. فكل كلمة توضع في مكانها، كذلك كل تعبير. لكنها الكلمة الخالصة والتلقائية. حيث لا مجال للإستعانة بلغة أخرى. فلغة الشاعر وحدها، وبواسطتها يبصر، يتأمل ويعبر. ومن ثم يبقى مسؤولاً أمام لغته الفريدة والمتفردة، وأيضاً أمام وعي لساني واحد.

اللغة في هذه الحالة معطاة من الداخل لا من الخارج: [لغة الجنس الشعري هي عالم بطليموسي، واحد فريد، وخارجه لا يوجد شيء ولا تستشعر حاجة، ذلك أن فكرة وجود كثرة من العوالم اللسانية الدالة والمعبرة في آن، هي، عضوياً، في غير متناول الأسلوب الشعري] (ص ١٤٩).

اللغات في مجموعها وجهات نظر، لأنها تدخل في علاقة حوارية تتصارع وتتعايش. هذه المكانة الفريدة لا تتم إلا داخل الرواية. إنها توليف للغات مختلفة ولهجات، مما يحتم النظر إلى اللغة بالتركيز على مظهرها الدلالي، لا تعبيرها الزخرفي: [إن دراسة الخطاب في حد ذاته، دون معرفة نحو أي شيء يتطلع خارجه، هي في مثل عبثية دراسة عذاب أخلاقي بعيداً عن الواقع الذي يوجد مثبتاً عليه والذي يحدده] (ص ١٥٣).

يحق القول أن في المتناول قيام علاقات حوارية بين مختلف اللغات، مع إيلائها الأهمية

كوجهات نظر حول العالم مختلفة، بحكم اختلاف القوى الإجتماعية التي تعمل على إشباع اللغة استناداً لنيّات محددة ومضبوطة. فهذه القوى تتجلى عظمتها حيث يتم تعديل الرموز المستمر وجودها اتكأً على اللغة. بينما نرى الكلمات غير المنتمية لأحد لا تحافظ اللغة عليها. بقاء الإنسان في انزواء عن الكتابة والفكر، لا يمكنه من إدراك هذا التعدد اللساني، فينحصر وجوده في الإعتماد على لغة خاصة. وبالرغم من هذه الحالة تقع هذه اللغة في دائرة تفعل فيها لغات متعددة يتم الإنتقال من بعضها إلى بعض بشكل آلي.

وفق هذا النمط كان الفلاح الأميّ النائي عن المركز ينوجد في وسط لغات وأنساق لسانية متباينة. فلغة الصلاة مستقلة بذاتها عن لغة الغناء والأسرة واللغة الرسمية المتعلقة بالجانب الإداري. إن وعي تعدّد من هذا القبيل يدفع للإنتقاء والدينامية بغية تأكيد حضوره: [فاللغة وعالم الصلاة، اللغة وعالم الأغنية، اللغة وعالم العادات، اللغة وعالم الخصوصيات للإدارة القروية، اللغة الجديدة والعالم الجديد للعالم الحضري الذي جاء لإقامة محددة، كل تلك اللغات والعوالم تتخلّى عاجلاً أم آجلاً عن توازنها الرائق عديم الشكل، وتكتشف تعدديتها اللسانية] (ص ١٥٥).

إلا أن الشاعر يظل مرتبطاً بلغة واحدة وفريدة، كما بملفوظ واحد. من هنا فإن الواجب يفرض عليه امتلاك مسؤوليته حول لغته التي تعبّر عن شخصيته. حيث لا مسافة بين القصد والكلمة ولا تنوع ولا تنضيد للغات. كل كلمة تكون مباشرة وتلقائية.

الشاعر يخلّص الكلمات من نيات الآخرين، يوظفها بشكل يجعلها تفقد معه الإحساس بالأجناس التعبيرية الأخرى. وهو ما يؤهل لامتلاك رؤى متباينة حول العالم. فرؤية الشاعر خاصة وفريدة، علماً بأن الرمز الشعري يحتم وحدة اللغة المتصلة بموضوعها. وإيقاع الأجناس الشعرية يغتال العوالم المضمرّة داخل الخطاب، بل إنه يخلق حواجز كيما لا تظهر وتتفاعل. إن نتيجة هذا «التقشير» للنيات والنبرات تتجسّد في اكتساب الخطاب الشعري للكثافة التي يمكن أن تكون ساذجة، وتوجد لدى فئات منغلقة على ذاتها... في المقابل يستقبل الناثر التعدد اللساني والصوتي للغة الأدبية وغير الأدبية، وذلك كي يشيد أسلوباً لا يضحى فيه بشخصيته كمبدع. إنه يرتب اللغات ويدفع بها إلى الأمام. فالتنضيد إلى أجناس ومهن يجد ذاته داخل الرواية. حيث يخدم التوظيف النيات، دون القضاء عليها وتحطيم عوالمها الصغيرة الإجتماعية والإيديولوجية: [فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم. وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي] (ص ١٥٧).

هذا التفرد الأسلوبى يكشف عن سياق اجتماعي، يرن الحوار داخله وداخل كل عناصره، دون أن ننفي عن الخطاب الشعري اجتماعيته التي تعكس في الجوهر الإتجاهات العريقة لا المتقلبة والمتطورة نتيجة للظرف الإجتماعي.

تبقى الرواية وحدها حاضنة للتعدد اللساني والصوتي الدال على تباين الأصوات التاريخية والاجتماعية، مما يكسبها قيمة أسلوبية منسجمة.

يحدد باحثين لغة الشعر انطلاقاً من رؤية ضيقة، نتيجة لضيق الحقل الشعري، واتساع رحابة الرواية. إنها بالنسبة إليه لغة فريدة تعبّر عن إحساسات الشاعر ومكتفية بذاتها لما

تقوم به من إلغاء لبقية الخطابات الخارجية الأخرى. من ثم تبقى الصلة قائمة بين الكلمة والموضوع لا غير. أما المتوقع خارج السياق، فلغة الشعر لا تعيره أهمية. وليس ثمة وظيفة تمتاز بها اللغة الشعرية. فهي مباشرة، تلقائية وقصدية تستهدف تلخيص الخطاب من نيات الآخرين مع تغييب التنضيد إلى لغات متباينة، وهو ما يحتويه خطاب الرواية، حيث تعدد اللغات وتداخل الأصوات.

أين تظهر الحوارية؟ باختين يقصر ظهورها على حقل الرواية، وفي الشعر الكوميدي والهجائي إن أمكن. ولكن، برأينا، من الممكن للقصيدة أن تضم لغات وبني غير أدبية إطلاقاً. والظاهر أن أي خطاب مهما كان، أدبياً أم غير أدبي، لن يسلم من خاصية التمازج مع ما حوله وما يحيط به. التمازج بمثابة إضاءة لأجواء التعنيم الحاصلة في الخطاب. هذا مقول باختين. المقول الذي تحويه القصيدة لا الرواية فحسب، وبشكل لافت.

الحوار في القصيدة إما أن يكون خارجياً، حين يتحقق احتضان نصوص من مستويات متباينة بطريقة حاذقة ومن الصعوبة بمكان الاهتداء إليها، مع العلم بأن القارئ الممارس والمتبع بإمكانه الوصول إلى استشفافها واستكناه أبعاد توظيفها، أو داخلياً بسبب تناسل النص وتعدد معانيه وميكانيزماته.

هل الحوارية نوع من التناص؟ أم أنها التناص ذاته؟

إن الحوارية في وجه من وجوهها نوع من التناص، لولا أن التناص يبقى أوسع بكثير من الحوارية. فتعالق النصوص وتضامها ليس الهدف منه اجتماعيته وأيديولوجيته كما يقع في الحوارية، بحكم أن للتناص غايات تتمرأى في الفني على السواء. والواقع أن باختين في حواريته وطروحاته كان مقصده الأول الرد على الشكلانيين. ولئن كان تودوروف يرى إليه في كونه أكثر شكلانية منهم، على حد ما استهدفه في تأسيسه للخطاب الروائي، كما ورد في تطبيقاته على نصوص «دستيفوسكي»، وفي مؤلفه «استطيقا الرواية ونظريتها». نعود للنموذج الشعري الذي يقرّ عكس ما ذهب إليه باختين: من أن الخطاب الشعري يفقد الصلة باللغات الخارجية، ويهاض التأثيرات الأجنبية، كما يظهر عند «صلاح عبد الصبور» في قصيدة «شقق زهران»^(٢٩).

فالقصيدية تفتتح بالشعر حيث يقوم هذا المستوى على الخرق، الإنحراف أو اللانحوية (بتعبير ريفاتير)... ذلك أن الشاعر أمداً بتراكيب شعرية تخرج عن المألوف والمعتاد نتيجة مجازيتها. وما بين الفاتحة والخاتمة تتضافر وتتعانق مستويات لغوية لأجناس لها مقوماتها، دون أن يمنع ذلك حلول الشعري في السردى أو السردى في الشعري. فتنوع اللغات في القصيدة هو تنوع لأنماط معرفية وأدبية تدرج وفق الإمكانيات المخولة لها ضمن النص، وفي ذلك تتجسد كفاءة المبدع ومقدرته في عدم المحافظة على لغة يتيمة فريدة ومتفردة.

يقول دريدا: [ما حدث إن كان قد حدث، هو عملية اجتياح.. أبطلت كل هذه الحدود والتقسيمات، وأرغمتنا على توسيع المفهوم المتفق عليه... لما استمر في تسميته «نص» لأسباب استراتيجية... «نص» لم يعد منذ الآن جسماً كتابياً مكتملاً، أو مضموناً يحده كتاب أو هوامشه، بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات

أخرى. وهكذا يجتاح النصّ كل الحدود المعينة له حتى الآن. إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيداً^(٣٠) (ص ٣٦٧).

هناك مفهوم للنص عند دريدا: مفهوم قديم وآخر جديد. المفهوم التقليدي الذي يرى النصّ واضح المعالم والحدود، نصّ له بداية ونهاية، له وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النصّ، له عنوان ومؤلف وهوامش، وله أيضاً قيمة مرجعية. كل هذه تمثل حدود النصّ، ثم حدث... ماذا حدث؟ حدث أن جاء الطوفان. حدث انقلاب جذري في مفهوم النصّ في الستينات، مفهوم جديد في استراتيجية التفكيك: أن كل نصّ هو مستقر لنصوص أخرى. والنصّ الجديد دالّ تجتاح حدوده نصوص أو دوال لمدلولات سابقة إلى ما لا نهاية. وبنفس الطريقة التي تفتح الفجوة بين الدال والمدلول أمام تعدد أو لا نهائية الدلالة فإن الفجوة بين النصوص والبينصوص تفتح الطريق أمام لا نهائية المعنى.

ويدور التناص عند بارت حول محورين: محور النصّ ذاته ومحور التلقي. وانطلاقاً من موت المؤلف وخرافة القصيدة ومولد النصّ في القراءة، يؤكد بارت من جديد أن التناص يتحدد داخل وعي القارئ. والبينصية تقوم على تلك العلاقة بين النصّ الفردي وما يسميه بارت بالكتاب الأكبر، وهو الذي يضم كل ما كتب بالفعل. والنصّ الحاضر يحمل في شفراته بقايا وآثار وشذرات من ذلك الكتاب الأكبر، باعتباره جزءاً من كل ما تمت كتابته.

إن عناصر الكتاب المشفرة، من منظور بارت [عبارة عن شظايا متعددة لشيء كانت قد تمت قراءته ورؤيته وفعله وتجربته]^(٣١).

ويتحول الكتاب الأكبر عند بارت إلى الأرشيف عند فوكو. وهو السياق الذي تحدده القواعد التي تحكم تنظيم العصر المعرفي. يقول ميشيل فوكو في «أركيولوجيا المعرفة» إن المفهوم بحد ذاته لا ينحصر فقط في فاعليته النظرية أو في تطوره التعاقبي، بل في إطار «قواعد استعماله». وهكذا، فإن إنتاج نصّ أو تفسيره يعني بالضرورة وضعه داخل شبكة تاريخية أو أرشيفية تنتظم فيها، على شكل تداخلات وتقابلات وتشابكات، كل مفردات الأرشيف الكامل من الأفكار والقيود التاريخية والإجتماعية والمؤسسية والتي تمثل حياة مجتمع ما في فترة زمنية محددة. وإذا كنا مع باختين نسلم بانفتاح الرواية وتحولها المستمر واستضافتها لأجناس ولغات أدبية متفاعلة، إما كنسق وراثي، أو كتناص قصدي يفعل فيه وعي الكاتب، فإننا مع «جوليا كريستيفا» - وهي تقرأ أعمال باختين وتقدمها - نعتبر الحوارية (التناص) ونموذج الخطاب الكرنفالي رفضاً لأحادية الخطاب (الروائي أساساً)، وتخلصاً من الطابع المونولوجي فيه، خاصة وأن الحوارية تمتد إلى عمق لغة الأدب، وهو الإمتداد الذي يجعل سرد الرواية (مثلاً) يؤسس خلخلة حتى داخل اللغة ذاتها. ولعلنا لا نجافي المنطق التحليلي، إذا قلنا إن السرد هو القانون الأرقى الذي يخلق الرواية ويجعلها تمتلك تسنناً وتحمل في طياتها قوانين تضمن لها التحويل، الذي يقتضي التغيير مع بقاء الصورة النوعية لهذه الرواية، من منظور تقاطع الجنس الأدبي (الروائي) وتناص اللغة. فالرواية - عند «جوليا» - ظاهرة لغوية (أي محكي)، وحلقة قولية (أي كتابة وأدب). ومن ثم فهي تمتلك مرونة في التعامل مع اللغة بمفهومها الواسع، ومع اللغة الأدبية بصفة خاصة.

والخريطة السيميائية لدلالات «جوليا» تتحدد عند تصالبات البنيوية، وتفرعاتها إلى النص / الظاهرة الذي يحلله البنيويون، وتطرح النص التوالدي، أي النص المحلل كهيكلية بنيوية وليس فقط مجرد بنية قائمة بحد ذاتها. التوالدية تتخطى البنية، لتضعها في إطار أعمق منها، هو مجموعة إشارات وعلامات تبنيها، تهدمها، تعيد بناءها من جديد، بشكل لا نهائي، انطلاقاً من نزوات واعية / لا واعية، أسطورية / دينية. مع جوليا النصّ عدسة مقعرة لمعانٍ ودلالات متغايرة، متباينة، معقدة في إطار أنظمة سياسية / دينية سائدة.

دمشق

ملاحظة: تنمة المادة في العدد المقبل.

المصادر:

- (١) رولان بارت: لذة النصّ، العرب والفكر العالمي، عدد ١٠، ترجمة محمد رفرافي، محمد خير البقاعي، ص ١٠.
- (٢) المرآيا المحدبة، د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، عدد ٢٣٢، ص ٢٧١.
- (٣) روبيرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، وزارة الثقافة، ١٩٨٤، ص ١٣.
- (٤) المرجع السابق، ص ١٣.
- (٥) المرجع السابق، ص ١٤.
- (٦) المرجع السابق، ص ٢١.
- (٧) رينيه بوفرس: الخلق والإبداع، العرب والفكر العالمي، عدد ٧، تعريب فريق الترجمة في مركز الإنماء القومي، ص ٨٠.
- (٨) جيرار جينيت: البلاغة المقيدة، العرب والفكر العالمي، عدد ٧، ترجمة الصديق بوعلام، ص ٥٧.
- (٩) فرانسو شاتلييه، ترجمة د. علي مقلد، العرب والفكر العالمي، عدد ٦، ص ٤٢.
- (١٠) رولان بارت: لذة النصّ، مرجع سابق، ص ٧ - ٨.
- (١١) جان بياجيه: البنيوية، ترجمة عارف ميمنة وبشير أوبري، عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص ١٦.
- (١٢) الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ١٩٧٩، ص ٢٨.
- (١٣) جان لوي كابانيس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة د. فهد عكام، دار الفكر، دمشق ١٩٨٢ م. ص ٩١.
- (١٤) المرجع السابق، ص ٨٠.
- (١٥) لوسيان غولدمان وآخرون: البنية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة عدد من الباحثين، راجع الترجمة محمد سيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص (٨٣).
- (١٦) المرجع السابق، ص ٤٤.
- (١٧) جمال شحيد: في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدلمان، دار ابن رشد، ط ١، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٨.
- (١٨) لوسيان غولدلمان وآخرون، مرجع سابق، ص ٣٠.
- (١٩) د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد): في معرفة النصّ / دراسات في النقد الأدبي، بيروت، منشورات

-
- دار الآفاق الجديدة، ط ١، ١٩٨٣. (ص ٥٦).
- (٢٠) الأسلوبية ١، مجلة فصول ١٩٨٤، ص ١١٤.
- (٢١) المرجع السابق، ص ١١٥.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١١٨.
- (٢٣) المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص ٣٣٠.
- (٢٤) فولفغانغ آيزر: القارئ في النصّ - مقابلة نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، ص ١٠٦.
- (٢٥) المرجع السابق، ص ١٠٦.
- (٢٦) المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص ٣٦٥.
- (٢٧) المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص (٣٦٣، ٣٦٢).
- (٢٨) الخطاب الشعري والخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، مجلة الكرمل، عدد ١٧، من ص ١٤٢ - ص ١٥٨.
- (٢٩) قصيدة شنق زهران: صلاح عبد الصبور، ديوان «الناس في بلادي»، ١٩٥٧.
- (٣٠) المرايا المحدبة: مرجع سابق، ص (٣٦٧).
- (٣١) المرجع السابق، ص (٣٦٩).