المنهج البنيوي [1]

مصادر البنيوية :

إن للبنيوية structuralism التي تبلورت منهجياً في فرنسة ، في العقد السادس ، من القرن العشرين ، مصادر ثلاثة أساسية أسهمت جميعاً في تبلورها المنهجي ، وفي خصائصها النقدية المتميزة وهي اللسانيات الوصفية الحديثة التي أرسى دعائمها السويسري فرديناند دوسوسير ، والشكلانية الروسية ، وحلقة براغ اللغوية ، ويمكن القول إن البنيوية التي جاءت امتداداً وتتويجاً لهذه المصادر ، قد انطبعت بطابعها اللغوي والشكلي . غير أن البنيوية سعت إلى توسيع مجالاتها المدروسة . فلم تبق في حدود اللغة والأدب ، وإنما امتدّت لتشمل العلوم الإنسانية كافة . وبذلك فقد أصبحت البنيوية منهجاً تحليلياً عاماً ، لايشكل موضوع الأدب سوى واحد من موضوعاته المدروسة . ولكن على الرغم من هذا التوسّع في تطبيق المنهج البنيوي ، فإن أسسه العامة بقيت هي تلك التي ظهرت مع المصادر الثلاثة . فلا بدّ إذاً من إلقاء بعض الضوء على الأطروحات والمقولات اللغوية والشكلية ، لما لها من أهمية في فهم المنهج البنيوي ، ولاسيما في تطبيقاته النقدية الأدبية .

لقد قدَّم **دوسوسير** ، في بداية القرن العشرين ، عدة مقولات لسانية يصعب اليوم إغفالها أو عدم الانطلاق منها في الدرس اللساني . وقد أخذتها البنيوية منطلقات نظرية أساسية ، في تحليل النص الأدبي والظاهرة الأدبية عامة ، وتتمحور تلك المقولات حول مفهوم الثنائية ، فنجد ثنائية الدال والمدلول ، وثنائية اللغة والكلام ، وثنائية التزامن والتعاقب ، وثنائية السياق والتداعي . وبما أن المجال لايسمح بالاستفاضة في الحديث عن هذه الثنائيات ، فإننا نكتفي بالإشارة العجلى إليها ، بما يفيد في فهم تلك المنطلقات أو الأسس .

يؤكد دوسوسير أن العلاقة بين الدال والمدلول في العلاقة اللغوية هي علاقة اعتباطية arbitrary

---

(١) كتاب ((النقد الأدبي الحديث مناهجه وقضاياه)): د. سعد الدين كليب، منشورات جامعة حلب.

فليس ثمة صلة طبيعية بين الدال والمدلول . فمفردة "الشجرة مثلاً لاصلة بينها وبين الشجرة بوصفها شيئاً طبيعياً أو واقعياً . وما التعدد الهائل في دوالّ الشجرة ، بحسب اللغات المختلفة ، إلا توكيد لمسألة العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول ، في العلاقة اللغوية . ينتج من ذلك أن للعلاقة وجهين اثنين . الأول هو صورة حسية (سمعية أو مرئية) وهو الدال ، أما الثاني فهو تصوّر أو مفهوم . وهو المدلول . فلكل علامة وجه حسي فيزيائي ، ووجه معنوي تصوّري . وذلك بحسب الشكل التالي :

$$\text{العلامة Sign} = \frac{\text{signifier الدالّ}}{\text{signified المدلول}}$$

وبالانطلاق من ذلك . فقد استبعد دوسوسير الأشياء من نظريته اللغوية . فلا مكان للأشياء في هذه النظرية التي تعاملت مع اللغة بوصفها منظومة أو نسقاً مستقلاً قائماً بذاته . وبذلك فإن عناصر اللغة لاتكتسب المعنى من الارتباط بين الأشياء والكلمات ، بل تكتسبه من خلال كونها أجزاء في نظام العلاقات ، من مثل إشارات المرور التي لاقيمة معنوية لها خارج نظام المرور .فالدوال : أحمر وأخضر وبرتقالي amber التي تعني على التوالي : قف ، اذهب ، استعدّ للأحمر أو للأخضر ، هي كذلك لأنها داخلة أساساً في نظام معين . غير أنه ليس هناك صلة طبيعية بين الأحمر "وقف" . بل هي علاقة اعتباطية [١] . ولكن إذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية ، فإن هذا لايحيل على كونها غير نظامية . فالنظام هو الذي يعطي الدوال مدلولاتها ، ولايمكن للفرد أن يغيّر في ذلك . فاللغة هي إذاً نظام أو هي مجموعة من العلاقات القائمة بين العناصر . ولايصحّ النظر إلى اللغة بوصفها مفردات أو عناصر لغوية بل هي مجموع العناصر داخلاً في علاقات محددة ." فأنا لاأستطيع أن أتكلم اللغة الانكليزية بدون إمكانية استخدام الأصوات والنظام في هذه اللغة " [٢] .

أما ثنائية اللغة laugue والكلام parole ، فتقوم على التمييز بين اللغة التي هي جملة من العلاقات ، وبين الكلام الذي هو الاستخدام الفعلي للغة . ويترتب على هذا التمييز أن اللغة عامة مجردة نظامية اجتماعية ، وأن الكلام فردي محسوس متنوّع . وعلى الرغم من أهمية الكلام بالنسبة إلى اللغة ،

---

(١) - selden Raman , Areader ' s guide to contemporary literary theary . London : 1988 .P.P.53 . 54

(٢) - Easthope , Antony , poetry as Discourse . London : 1983 . P . 7

فإن بنية اللغة لاتتأثر بطبيعة الكلام . بمعنى أن اللغة تبقى هي هي ، مهما يكن شكل الكلام متنوعاً . " فإذا كان الكلام متعدد الأشكال ، متنافر المسالك ، مختلف الصيغ ، تتنازع دراسته مجالات متعددة من طبيعية وعضوية ونفسية ؛ وينتمي إلى الدائرة الفردية والاجتماعية معاً ؛ فإن اللغة على العكس من ذلك كلٌّ مستقل في ذاته قابل للتصنيف"(٣) .فهي بهذا مستقلة عن الكلام ، مثلما هي مستقلة عن الواقع . ونودّ الإشارة هنا ، إلى أن الكلام لايشتمل على النطق اللغوي فحسب ، بل يشتمل أيضاً على كل النتاجات ذات الاستخدام اللغوي ، ومنها الأدب والنقد .

أمّا ثنائية التزامن synchronic والتعاقب diachronic ، فيقصد بالأولى الدراسة التزامنية التي تنظر في كيفية أداء اللغة لوظيفتها بوصفها منظومة في برهة زمنية محددة ، وتحلل العلاقات المتزامنة فيما بين الأجزاء . أي أن هذه الدراسة تبحث كيفية عمل اللغة ولاتهتمّ بكيفية تطور هذه اللغة بعكس الدراسة التعاقبية لتي تهتمّ بالطريقة التي تتطور بوساطتها اللغات مع مرور الزمن . ولقد مال دوسوسير إلى الدراسة التزامنية للغة من دون أن يبتذل الأخرى .

وتقوم ثنائية السياق والتداعي على أن السياق يفترض ترتيباً محدداً لابين الكلمات فحسب بل بين الأصوات في الكلمة الواحدة أيضاً . فكلمة " شجرة "تتألف من أربعة حروف متتالية متعاقبة . وكذا هي الحال بالنسبة إلى جملة " هذه الشجرة خضراء " . غيرأن السياق وحده لايكفي لفهم المنظومة اللغوية فلابدّ من علاقات التداعي التي نفهم بها علاقات الحضور والغياب . كأن نذكر كلمة ، فتتداعى إلى الذاكرة عدّة كلمات غائبة ، ترتبط بها صوتياً أو معنوياً أي إذا كانت علاقات السياق تفترض نظرة أفقية ، فإن علاقات التداعي تفترض نظرة شاقولية (٤) .

تلك هي بإيجاز شديد ، الثنائيات التي طرحها دوسوسير ، والتي أفادت منها البنيوية- كماسوف نلحظ- إفادة كبرى ، في تحليل النص الأدبي تحليلاً يتناول الشكل اللغوي ، مثلما يتناول العلاقات القائمة في النص .

ولايقلّ تأثير **الشكلانيين الروس** (١٩١٥ - ١٩٣٠) في البنيوية ، عن تأثير دوسوسير فيها ، ولاسيما أن هؤلاء لم يكونوا لغويين ،وإنما كانوا نقاداً أدبيين اهتموا بالشكل الفني للنص الأدبي، ونظروا

---

(٣) - فضل ، د . صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي . دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط :٣ - ١٩٨٥ . ص : ٢٦ .

(٤) - Ann jefferson and David Robey , Moderen literary theory . London : 1987 . P . P . 49 . 50

إليه على أنه المادة الوحيدة القابلة للتحليل والدرس ، أما المضمون فلاقيمة له في ذاته . وكما عزل دوسوسير بين اللغة والواقع ، فقد عزل الشكلانيون الروس بين الفن والواقع ، وابتذلوا دراسة الفن أو الأدب من خلال الواقع الاجتماعي ، أو من خلال شخصية المبدع أو الكاتب . فالفن لايحيل عندهم على الواقع ، لأنه ليس محاكاة له mimetic ولايحيل على نفسية الكاتب لأنه ليس تعبيراً عنها (٥) . إن الفن هو تقنية وحسب . ولاينبغي أن يدرس خارج إطار هذه التقنية . يقول شكلوفسكي " إن غاية الفن هي إضفاء الإحساس بالأشياء بوصفها مدركة حسياً ، لابوصفها معروفة . إن تقنية الفن تجعل الموضوعات غريبة (أو غير مألوفة) ، وتجعل الأشكال صعبة .. وتزداد الصعوبة والامتداد في الإدراك الحسي ، لأن عملية الإدراك الحسي هي بعينها ذات نهاية جمالية ، ويجب أن يكون الإدراك ممتداً . فالفن هو أحد طرق المعايشة الفنية للموضوع . أما الموضوع فليس بذي أهمية . "(٦) .

إن كون الموضوع غير ذي أهمية ، في الفن ، يعني أساساً أن الواقع لاأهمية له في الفن ؛ ويعني أيضاً أن المضمون هو الآخر ليس بذي أهمية عند الشكلانية الروسية التي خصّصت اهتمامها بالشكل دون المضمون . بل إنها رفضت استخدام مصطلحي الشكل والمضمون ، لتستخدم بدلاً منهما مصطلحي المادة material والأداة device . وبهذا الاستبدال تكون الشكلانية الروسية قد قطعت أي صلة للفن بالواقع ، إذ إن مصطلح المادة لايحيل على الواقع في الفن ، بل يحيل على الواقع قبل التشكل الفني . أما مصطلح الأداة فيعني كيفية ذلك التشكل وبذلك فإن المادة تتوقف على الأداة ، أو بتعبير آخر : إن المضمون يتوقف على الشكل ، من دون أن يكون له وجود قائم بذاته ، في الأدب . ومن هنا فإن الشكل لايتحدد بالمضمون . بكلمة أخرى : إن الفن تقنية . ولأنه كذلك فهو تغريب Defamiliarisation أي أن الفن يلغي الاعتيادية عن الأشياء ، بحيث يجعل منها ذات حيوية غير معتادة في الواقع . فالرقص مثلاً هو مشية منظومة بحيث بدت محسوسة ، كما يقول شكلوفسكي .

وبالانطلاق من مفهوم التغريب رأى الشكلانيون الروس أن ثمة اختلافاً أساسياً بين اللغة العملية أو العادية واللغة الشعرية . حيث عزوا إلى الكلمة " قيمة دلالية مميّزة في الشعر ، طبقاً للوضع الذي تحتله في نطاق النظم والوحدات الشعرية الأخرى المرتبطة بها بروابط أوثق وأقوى من روابط المقال

---

(٥) - نفسه ، ص : ٢٦ .

(٦) - selden , Areader , s guide .... , P . 10 .

العادي ، فقد تكون منتظمة في سياق شعري معين حتى ولو كانت خالية في الظاهر من المعنى . "(٧) ويستشهد تينيانوف بما يقوله جوته في ذلك " لكي نكتب النثر لابدّ أن يكون هناك ما نقوله على الأقل ، فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثراً ، ولكنه يستطيع أن يكتب شعراً ، أن يبحث عن قوافٍ ويتابع إيحاءات الكلمات وتولداتها حتى يبدو في نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشيء ما . "(٨) . ولقد اهتمّ الشكلانيون الروس بالشعر الغنائي اهتماماً خاصاً ، فراحوا يدرسون مستوياته المختلفة من إيقاعية وصرفية ونحوية ودلالية . علاوة على الاهتمام بالبنية العامة له .

ومن المفيد أن نتوقف عند ما طرحه رومان ياكبسون ـ الشكلاني الروسي الذي كان من مؤسسي حلقة براغ اللغوية ـ حول وظائف اللغة . حيث يرى أن ثمة ستة عناصر تتكون منها السيرورة اللسانية ، تتحدّد بالرسم التالي : (٩)

سياق

مرسل ..... رسالة ..... مرسل إليه

اتصال

سنن (أو شيفرة)

وينتج من كل عنصر من هذه العناصر وظيفة لسانية خاصة . فثمة ، إذاً ، ستة وظائف للغة . غير " أن تنوّع الرسائل لايكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى ، وإنما يكمن في الاختلافات في الهرمية بين هذه الوظائف . وتتعلّق البنية اللفظية لرسالة ما ، قبل كل شيء ، بالوظيفة المهيمنة "(١٠) . أما تلك الوظائف فهي الوظيفة الانفعالية ، والمرجعية ، والشعرية ، والانتباهية ، والميتالسانية (أي الكلام على اللغة) ، والإفهامية . ويرسم ياكبسون شكلاً متمماً للرسم السابق ، يوضح فيه علاقة الوظائف

---

(٧) ـ فضل : المرجع السابق . ص : ٧٧ .

(٨) ـ نفسه ، ص : ٧٦ .

(٩) ـ ياكبسون ، رومان : قضايا الشعرية . تر : محمد الولي ومبارك حنون . دار توبقال . الدار البيضاء ، ط : ١ ـ ١٩٨٨ . ص : ٢٧ .

(١٠) ـ نفسه ، ص : ٢٨ .

بتلك العناصر الستة . وهو (١١) :

مرجعية

انفعالية　　شعرية　　إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

وفي حين تركّز الوظيفة الانفعالية على المرسل ، وتركز الإفهامية على المرسل إليه ، والمرجعية على السياق ، والانتباهية على التواصل أو الاتصال ، والميتالسانية عى السنن أو الإشارة code ، فإن الوظيفة الشعرية تركّز على الرسالة نفسها . فاستهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز عليها بوجه خاص ، هو ما يميّز الوظيفة الشعرية للغة . مع العلم أن مصطلح الوظيفة الشعرية لاينطبق ، عند ياكبسون ، على فن الشعر فحسب ، بل ينطبق على كل فنون القول اللغوي أيضاً . إن تركيز الوظيفة الشعرية على الرسالة ، عند ياكبسون ، يتكامل وأطروحات الشكلانيين الروس حول أهمية الشكل الفني في ذاته ، بمعزل عن المضمون والموضوع معاً . ولابأس من الإشارة ، هنا إلى أن لياكبسون تأثيراً كبيراً في الشعرية البنيوية ، عند تودوروف وجان كوهن وغيرهما . أما تأثير الشكلاني الروسي فلاديمير بروب في السردية البنوية فإنه هو الآخر تأثير كبير .

فقد توصل بروب إلى تحديد البنية العامة للحكاية الشعبية ؛ حيث " وضع نموذجين بنائيين لتحليل الحكاية ، أحدهما نموذج تفصيلي يعتمد على تتابع الأحداث الزمني من خلال الوظائف ؛ والآخر موجز يعتمد على الأدوار ، وإن كان توزيع الأدوار على الشخصيات يجعل النموذج الثاني متنوعاً عن الأول ."(١٢) .ولقد وصلت تلك الوظائف إلى إحدى وثلاثين وظيفة ، في حين أن الأدوار وصلت إلى سبعة . ويمكن أن نذكر من تلك الوظائف : الابتعاد والتحريم وارتكاب المحرم ، والسؤال ، والبيان ، والخدمة والتواطؤ .... واكتشاف الخديعة والعقاب والزواج . أما الأدوار فهي مجال عمل المعتدي ، وعمل الواهب ، وعمل المساعد ، وعمل الأميرة ، وعمل الحاكم ، وعمل البطل ، وعمل البطل الزائف .(١٣) . ولقد تابع الناقد البنيوي غريماس عمل بروب في السرديات ، فتوصّل إلى

---

(١١) - نفسه ، ص : ٣٣ .

(١٢) - فضل : المرجع السابق . ص : ٩٤ .

(١٣) - نفسه ، را : ص : ٩٢ - ٩٤.

ثلاث مجموعات من الثنائيات المتناقضة . وذلك على الشكل التالي :(١٤)

الفاعل / المفعول (الموضوع)

المرسل / المتلقي

المساعد / العائق

ولاتختلف **حلقة براغ اللغوية** جوهرياً عن أطروحات دوسوسير والشكلانية الروسية ، ولاسيما أن ياكبسون هو أحد مؤسسيها ؛ حيث أكدت أهمية العلاقة بين علم اللغة والأدب ،وشدّدت على تعريف اللغة بأنها منظومة علامات ، وراحت تدرس المشاكل اللغوية والأدبية ، علاوة على اهتمامها الكبير بالقوانين الصوتية ، ودراستها لتفاعل العناصر في مختلف المستويات : الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ؛ كما رأت أن المبدأ الأساسي في الشعر هو الرمز اللغوي نفسه (١٥) .

لقد قامت البنيوية على هذا التراث اللساني والشكلاني مستمّدة أسسها المنهجية منه ، بالإضافة إلى الكثير من أطروحاته المختلفة .

الأسس العامة للمنهج :

يمكن القول إن للبنيوية أربعة أسس عامة ، وهي النسقية ، والتزامنية ، والتعاقبية ، والآلية (١٦) بالإضافة إلى نظرية المستويات اللغوية . وغني عن التوضيح أن هذه الأسس متجادلة فيما بينها ، فلا يصحّ النظر إليها بوصفها مستقلة أو مجزّأة . فالتحليل البنيوي ، لأي ظاهرة ، يقتضي التعامل معها من خلال هذه الأسس متجادلة . مع العلم أن لهذا التحليل عدّة خطوات لايكون من دونها . وهي : عزل الظاهرة عن الظواهر الأخرى ومعالجتها بوصفها موضوعاً مستقلاً ، ينطوي في ذاته على شرعية الوجود ؛ والاستقراء الدقيق للظاهرة بعناصرها ومستوياتها والعلاقات القائمة فيما بينها ؛ وتحليل البنية الناظمة للظاهرة ، والتي تجعل منها نسقاً أو منظومة خاصة . وينبغي أن يسير التحليل البنيوي في كشفه للظاهرة أفقياً وشاقولياً ؛ وذلك بحسب العلاقات السياقية وعلاقات التداعي . ويمكن بعد ذلك ربط

---

(١٤) - selden , Areader ' s guide ... , P . 59 .

(١٥) - أعرج ، خالد : المؤثرات البنيوية في النقد العربي الحديث في سورية ولبنان . (أطروحة ماجستير في جامعة حلب - ١٩٩١ . را : ص : ٣٥ - ٣٦ .

(١٦) - العيد ، يمنى : في معرفة النص . دار الآفاق الجديدة . بيروت - ط : ٣ - ١٩٨٥ . را : ص : ٣٢ - ٣٤ .

بنية الظاهرة بالبنية العامة لعدّة ظواهر أخرى تدخل في نسق واحد . وهو مايؤدي إلى اكتشاف القوانين الناظمة لمجموعة من الظواهر أو لبنية واحدة ذات تبديات متنوّعة . ونضرب مثلاً على ذلك بالنص الشعري . حيث يتمّ عزله عن النصوص الشعرية الأخرى ، لا عن نصوص مبدعه فحسب . بل عن النتاج الشعري عامة ؛ ثم يتمّ استقراؤه على صعيد عناصره ومستوياته المتجادلة ، ودراسة هذه العناصر والمستويات في زمن حركتها الخاصة أي في طبيعة علاقاتها في النص ؛ ثم الكشف عن البنية التي يتحدّد بها النص . ولايكون ذلك إلا بمعرفة القوانين التي تتحرّك بها العناصر اللغوية بمستوياتها المختلفة من إيقاعية ونحوية ودلالية ... ؛ ثم يمكن ربط النص الشعري بنصوص شعرية أخرى ، لها البنية العامة نفسها . أي أن العزل الذي يجريه التحليل البنيوي للظاهرة يهدف إلى دراسة البنية بعناصرها ومستوياتها الخاصة ، ثم يتمّ ربط الظاهرة بالبنية العامة التي تنضوي تحتها في إطار نسقها الكلي .

وعلى الرغم من أن الأسس العامة للمنهج البنيوي قد تمّت الإشارة إليها بهذا النحو أو ذاك ، في أثناء الكلام على مصادر البنيوية ، فإنه لابدّ من تحديد القول فيها .

يعني النسق أو المنظومة system الموضوع الكلي الذي " يتألف من عناصر ، ترتبط فيما بينها بعلاقات محددة ، ويشكل مجموع هذه العلاقات المحددة البنية التي تربط بين العناصر داخل المنظومة "[١٧] . فالكلية ، إذاً ، هي صفة النسق ، ولايمكن الكلام على النسق في غياب الكلية التي هي شرط جوهري في وجود النسق . والمقصود بالكلية ، هنا هو الوحدة الناظمة للعناصر والتكامل فيمابينها . فالنسق ، بهذا المعنى ، هو وحدة العناصر المتكاملة والداخلة في علاقات محددة . وينبغي ، في هذا المجال ، أن نميّز بين عدّة مصطلحات بنيوية أو يستخدمها النقد البنيوي . وهي : النسق ، والبنية ، والعناصر ، والمستويات . أما النسق فهو ، كما أسلفنا ، وحدة العناصر المتكاملة والداخلة في علاقات محددة ؛ في حين أن البنية هي طبيعة العلاقات أو النظام الذي يحكم العناصر ؛ وهذه تعني المكونات الجزئية التي تتألف منها الظاهرة . أما المستويات فهي الجوانب التي تتصف بها العناصر . فليس ثمة عناصر من دون مستويات ، وليس هنالك بنية من دون عناصر ، كما أنه ليس هنالك بنية من دون نسق ، وليس ثمة نسق لايتصف بالكلية . ونستطيع أن نمثل النسق أو المنظومة والبنية بالصيغتين التاليتين :[١٨]

---

(١٧) - القضماني ، د . رضوان : مدخل إلى اللسانيات . منشورات جامعة البعث ، حمص - ١٩٨٨ - ١٩٨٩ .ص : ١٥

(١٨) - نفسه ، ص : ١٦ .

المنظومة = العناصر + البنية

البنية = المنظومة - العناصر

ويمكن توضيح ذلك بالمثل الذي ضربه دوسوسير ، وهو لعبة الشطرنج حيث تمثل هذه اللعبة موضوعاً كلياً هو عناصر اللعبة المحكومة بعلاقات محددة أي أحجار الشطرنج ذات الحركة الآلية المعينة . إن هذه الأحجار محكومة بقواعد ثابتة (هي نفسها البنية) لايمكن تجاوزها . حيث إن هذه القواعد " تحدّد آلية هذه اللعبة ، وتضبط حركة كل حجر من أحجارها . منظومة لعبة الشطرنج تتألف ، إذاً ، من الوحدة الكلية بين أحجار اللعبة (أي العناصر) وقواعد اللعبة (أي بنيتها) " [١٨] . وفي إطار ذلك فإن العناصر ليست ذات قيمة بمعزل عن البنية . إن هذه هي التي تعطي العناصر قيمتها الدلالية . ومن هنا ، فإذا وضعنا عودكبريت مكان الوزير ، فإن بنية اللعبة سوف تستمرّ . وسوف يقوم عود الكبريت بوظيفة الوزير في اللعبة ، ولن تتغير البنية كما لن يتغير النسق .

أما **التزامنية** فتعني زمن الحركة التي تسير وفقها العناصر في هذه البنية أو تلك . فالعناصر تتحرّك في زمن واحد محدد هو نفسه زمن النظام الذي يحكمها . ويرتبط التزامن بالثبات الذي هو صفة النظام . فبما أن النظام يفرض على العناصر حركة أو آلية معينة ، فمن البدهي أن يتصف بالثبات ، ومن البدهي أيضاً أن لايتأثر بتغيرّ العناصر أو انهيار عنصر ، وولادة عنصر جديد . غير أنه لايمكن الحديث عن التزامن إلا في بنية ناجزة ذات حركة منتظمة ، متبلورة النسق [١٩] ؛ بحيث يمكن عزلها ومعالجتها مستقلة . ولتوضيح ذلك نأخذ المستوى الدلالي للنص الشعري . فدلالة العناصر اللغوية في النص لاتتأتى من كينونة العناصر معزولة عن النص ، أو من معانيها المعجمية السابقة على النص ؛ وإنما تتأتى من دخول هذه العناصر في بنية لغوية نصية . إن علاقات العناصر فيما بينها هي التي تنتج الدلالة وكأننا نقول بذلك إن الدلالة هي نتاج حركة العناصر في لحظة معينة .

وينضوي مفهوم **التعاقبية** هو الآخر على مفهوم الزمن ، شأنه شأن التزامنية . غير أن التعاقب هو " زمن تخلخل البنية ، زمن تهدّم العنصر ، وهو بذلك انفتاح البنية على الزمن " [٢٠] . ويتمّ النظر إلى التعاقب من منظورين اثنين الأول يرى فيه معنى التطور والتحوّل من حالة إلى أخرى ، أو من بنية إلى

---

(١٩) - العيد : المرجع السابق . را : ص : ٣٣ .

(٢٠) - نفسه ، ص : ٣٤ .

بنية مغايرة ؛ من مثل الانتقال من وضعية اجتماعية ذات نظام محدّد إلى أخرى ذات نظام مغاير ، كالانتقال من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع الرأسمالي أو الانتقال من البنية الشعرية الغنائية إلى البنية الدرامية .

أما المنظور الثاني فيرى التعاقب ، بالاستناد إلى دوسوسير ، في أن تستمرّ البنية على الرغم من تهدّم أحد عناصرها ، ودخول عنصر جديد . أي على الرغم من الخلل الذي يحدثه التهدّم أو الدخول ، فإن البنية تستردّ نظامها بعد دخول العنصر الجديد فيها " فالبنية هذه ، إذاً ، لاتتغير ككل ، والتعاقب لايعني زمن هذا التغير الكلي "(٢٠) . وبذلك ، فإ ن هذا المنظور لايعنى بالتطور الذي يصيب البنية ، بل يعنى بثباتها فعلى الرغم من التعاقب ، فإن الاهتمام بالثبات في البنية والنسق معاً ، هو الأساس في مثل هذا الفهم .

وتعني **الآلية** mecanism النظر إلى العناصر على أنها ذات حركة محكومة داخلياً بالبنية . فحركة العناصر حركة آلية منتظمة تتحدّد بطبيعة البنية الناظمة ، ولاعلاقة لها بما هو خارج عنها . فما يحكم الأفراد مثلاً هو آلية البنية السائدة في التقاليد الاجتماعية مثلاً ، لا القوى أو المصالح الاجتماعية ، ولا إرادة الأفراد أو الجماعات ، ولا القوى الغيبية .... الخ . إن ما يحكمهم هو انتظامهم في بنية التقاليد السائدة التي لاتتغير بتغير الأفراد . وكذا هي الحال في العناصر اللغوية في نص شعري ما . حيث إن هذه العناصر محكومة بآلية محددة هي طبيعة البنية ، لاطبيعة الواقع أو الطبيعة النفسية للمبدع .... الخ . وبهذا فإن الآلية هي مفهوم تفسير الحدث ، أي تفسير تشكّل الظاهرة بعناصرها المختلفة .

ولاتكتمل أسس المنهج البنيوي ، إذا لم نتوقف عند نظرية المستويات حيث تتمّ دراسة النص الأدبي بمستوياته اللغوية المتعددة من صوتية إيقاعية وصرفية ، ونحوية ، ومعجمية ، وتركيبية ، ودلالية ، ورمزية . وتستخدم في هذه الدراسة طريقتان اثنتان الطريقة الأفقية التي تُعنى بالتتابع أو التعاقب السياقي صوتياً أو نحوياً أو تركيبياً ؛ والطريقة الشاقولية التي تعنى بعلاقات التداعي دلالياً ورمزياً .

ويختلف البنيويون في ترتيب هذه المستويات بحسب الأهمية ، وهل هي لسانية أو نصية أدبية إذ من المعلوم أن هذه المستويات تتفرع إلى ما هو لساني لغوي ، وإلى ما هو نصي أدبي . فالمستويات

الصوتية والنحوية والصرفية والمعجمية هي مستويات لسانية ؛ في حين أن المستويات التركيبة والدلالية والرمزية هي مستويات نصية أدبية .

ويقترح بعض النقاد ترتيب هذه المستويات على النحو التالي :

١ ـ المستوى الصوتي . وتدرس فيه الحروف وأشكالها الموسيقية من نبر وتنغيم وايقاع .

٢ ـ المستوى الصرفي . وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظائفها في النص .

٣ ـ المستوى المعجمي . وهو دراسة خصائص الكلمات حسياً وتجريدياً وحيوياً .

٤ ـ المستوى النحوي . وهو دراسة التأليف والتركيب في الجمل وطرائق تكوينها .

٥ ـ المستوى التركيبي . وتدرس فيه تراكيب الجمل الكبرى لتبيان خصائصها الأساسية والثانوية .

٦ ـ المستوي الدلالي . وتدرس فيه المعاني والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة .

٧ ـ المستوى الرمزي . حيث يتمّ النظر فيه إلى المستويات السابقة بوصفها دالاً ينتج مدلولاً جديداً يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يسمّى باللغة داخل اللغة (٢١) .

وغني عن البيان أن هذه المستويات متجادلة فيما بينها ، ولايمكن النظر إليها على أنها منعزلة أو مستقلة . فالمستوى الصوتي يؤثر في المستويات الأخرى . مثلما يتأثر بها . وجملة هذه المستويات هي التي تحدّد النص .

وقبل الانتقال إلى الاتجاه البنيوي في النقد العربي الحديث تقتضي الإشارة إلى أن النقد البنيوي الغربي قد مرَّ بعدّة مراحل . المرحلة الأولى كان فيها لغوياً شكلياً لايهتمّ بما هو خارج النص سواء أكان واقعاً اجتماعية أم كان طبيعة نفسية . ويمثل هذه المرحلة الناقد الفرنسي رولان بارت ـ على الرغم من أن بارت مرّ بمراحل عدّة ـ ويمثلها أيضاً تودوروف وكوهن وغريماس . أما المرحلة الثانية فهي البنيوية الاجتماعية التي تعنى بإحالات النص على الواقع الاجتماعي ، ويمثلها غولدمان صاحب البنيوية التكوينية التي أشرنا إليها في كلامنا على النقد الواقعي . وثمة البنيوية النفسية التي يمثلها جاك لاكان . حيث حاول لاكان دراسة البنية اللاشعورية للنص ، فزاوج بين فرويد وياكبسون ، على صعيد الاستعارة والكناية . وقد مرّ بنا ذلك في النقد النفسي .

لقد تطوّرت البنيوية بشكل ملحوظ ، وذلك في علاقتها بالمناهج النقدية الأخرى . ووصلت أخيراً إلى ما يسمّى " ما بعد البنيوية " post - structuralism التي تنطوي على الكثير من التفريعات المنهجية المتخالفة .

الاتجاه البنيوي في النقد العربي الحديث :

يمكن التوكيد أن سبعينات القرن العشرين هي مهد الاتجاه البنيوي في نقدنا الحديث . حيث ظهر هذا الاتجاه قوياً متماسكاً ، من بدايته الأولى ، بخلاف الاتجاهين الواقعي والنفسي اللذين مرّ كلّ منهما بمرحلة أولية غير متماسكة علمياً . أما الاتجاه البنيوي فعلى العكس من ذلك . ولعلّ أحد أسباب هذا التماسك يكمن في أن هذا الاتجاه جاء عبر الأطروحات الاكاديمية ، أو الممارسة النقدية لبعض الأساتذة الجامعيين ، في المقام الأول . مع الإشارة إلى أن هذا الاتجاه كان ، في بدايته الأولى ، شكلياً لغوياً ، ثم ظهرت المزاوجة بينه وبين الاتجاه الواقعي ، عند بعض النقاد . بحيث يندر اليوم أن نجد ناقداً يأخذ بالاتجاه البنيوي الشكلي البحت . ولعلّ الناقد الدكتور كمال أبو ديب يكون الناقد البنيوي الأهمّ في النقد العربي الحديث . فإليه يعود الفضل الأول في إرساء المقاربة النقدية البنيوية العربية ، من خلال نشاطه النقدي والدرسي . نلحظ ذلك في دراساته المختلفة ، حول البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، وجدلية الخفاء والتجلي في الشعر ، والشعرية ، والرؤى المقنعة في الشعر الجاهلي . أي أن اهتمام أبو ديب النقدي بقي ، حتى اليوم ، منصباً على الشعر الغنائي دون الأجناس الأدبية الأخرى . وهذا ما ينسجم واهتمام النقد البنيوي الغربي الذي كان للشعر نصيب وافر فيه ، بخلاف النقد الواقعي الذي كان نصيب الرواية منه وافراً . وبدهي أننا لانقول بذلك إن النقد البنيوي لم يهتمّ بالسرديات ، وإنما نشير إلى الاهتمام الأول وحسب .

لقد حافظ أبو ديب على المقاربة البنيوية الشكلية في الأعمّ الأغلب وإن لم يكن مستغرقاً فيها بشكل بحت إذ إنه لايرى في البنيوية منهجاً نقدياً فحسب ، بل يرى فيها أيضاً مشروعاً ثقافياً لابدّ من إنجازه للارتقاء بكل من الثقافة والمجتمع العربيين . حيث يؤكد ضرورة أن يتخلص الفكر والثقافة ، في المجتمع العربي ، من الجزئية والسطحية والشخصانية أو التوفيقية في أحسن الأحوال ، ليتحوّلا إلى "فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية والشمولية والجذرية في آن واحد ، أي إلى فكر

بنيوي لايقنع بإدراك الظواهر المعزولة ، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر ـ في الثقافة والمجتمع والشعر ـ ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشعّ منها وإليها ، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات ، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية ، التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لايمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها ، من خلال وعي حاد لنمطي البنى : البنية السطحية والبنية العميقة "(٢٢) . فهو إذاً يؤسس ـ كما يرى ـ لوعي نقدي منهجي ، يرى الظواهر في إطار شبكة العلاقات التي تحكمها ، ولايرى فيها جزراً معزولة مقطوعة الصلات . إن تأسيس هذا الوعي هو ضرورة علمية مثلما هو ضرورة مجتمعية ولهذا ليس من المستغرب أن يتحمس أبو ديب للبنيوية التي يرى فيها ثورية تأسيسية ورفضية نقضية ، ترفض التجزيئية والترقيعية أو التوفيقية في أفضل الأحوال .إن البنيوية عنده منهج " في الاكتناه يرى البنية بما هي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة ، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحوّل اللغة ـ بمعناها الواسع ـ إلى بنية معقدة تجسّد الدلالة تجسيداً مطلقاً في اكتماله ."(٢٣) .

ويؤكد أبو ديب أن البنيوية هي ثالث حركات ثلاث في الفكر الحديث ، لم يعد بالإمكان أن نعاين الوجود والمجتمع والثقافة بالشكل الذي كان يعاينه من سبقها . وهذه الحركات هي على التوالي : الماركسية والفن التكعيبي (بيكاسو أولاً) والبنيوية . فلم يعد بالإمكان النظر إلى المجتمع بمعزل عن الجدلية والصراع الطبقي ؛ كما لم يعد بالإمكان التعامل مع الفن بمعزل عن الرؤية الجمالية الحديثة التي أسهم في تعميقها بيكاسو " ومع البنيوية ومفاهيم التزامن والثنائيات الضدية ، والإصرار على أن العلاقات بين العلامات ، لا العلامات نفسها ، هي التي تعني ، أصبح محالاً أن نعاين الوجود ـ الإنسان والثقافة والطبيعة ـ كما كان يعاينه الذين سبقوا البنيوية . "(٢٤) .

لقد أولى أبو ديب المستوى الصوتي الإيقاعي عناية كبرى ، في مجمل دراساته النقدية ؛ حتى يصحّ القول إن هذا المستوى هو الشغل الشاغل له . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه لايفصل هذا المستوى عن المستويات الأخرى ، في الشعر ، ولاسيما عن المستوى الدلالي .

---

(٢٢) ـ أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي . دار العلم للملايين ، بيروت ـ ط : ٣ ـ ١٩٨٤ . ص : ٨ .

(٢٣) ـ نفسه ، ص : ٩ .

(٢٤) ـ نفسه ، ص : ٧ ـ ٨ .

ففي دراسته المطولة عن البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، توصّل إلى أن ثمة حقيقتين جذريتين في الإيقاع العربي . الأولى منهما " هي أن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن / فاعلن) بتحولاتهما الممكنة . والثانية هي أن هناك بحرين من هذه البحوريتشكل أحدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عدداً معيناً من المرات . هذان البحران هما المتقارب والمتدارك "(٢٥) . وليس هذا فحسب . بل إن هاتين الوحدتين تتحللان إلي نواتين إيقاعيتين أعمق جذرية . هما (علن / فا) ، أي وتد مجموع وسبب خفيف (//o / /o) . حيث إن تشكلّ هاتين الوحدتين يتمّ عبر العلاقة بين تينك النواتين ؛ إما أن يسبق الوتدُ المجموع السببَ الخفيف (//o/o) أي تسبق النواةُ الأولى النواة الثانية ؛ أو أن يكون العكس (/o//o) . وبهذا فإن كل أنماط الإيقاع في الشعر العربي تنبع من طبيعة بين هاتين النواتين ، بحسب التتابع الأفقي .

ويقترح أبو ديب ثلاثة مصطلحات إيقاعية جديدة ، يعتمدها في النظام الإيقاعي المقترح . وهي النواة الإيقاعية ، ويقصد بها كلاً من (فا) و (علن) ؛ والوحدة الإيقاعية ، وهي التشكل الناتج من تركيب تينك النواتين ؛ والتشكل الإيقاعي ، وهو الناتج من تكرار الوحدات الإيقاعية أو تركيبها . ثم يقسّم البحور الشعرية إلى ما يبدأ بالنواة (علن) ، وإلى ما يبدأ بـ (فا) . فما ينتمي إلى النواة الأولى من البحور الشعرية هو الأبحر التالية (المتقارب ، الطويل ، الهزج ، المضارع ، الوافر) ؛ أما ما ينتمي إلى النواة الثانية (فا) فهو الأبحر التالية (البسيط ، الرجز ، الرمل ، المديد ، الخفيف ، السريع ،المنسرح ، المقتضب ، المجتث ، الكامل) .

ويتدارك أبو ديب ما قد يوجه إلى نظريته في الإيقاع ، من أن ثمة ظاهرة وحيدة شاذة ، وهي حدوث أجزاء إيقاع لايمكن وصفها بـ (فا) كاملة ؛ فيرى أنه يسهل " التغلب على هذه المشكلة بوصف الجزء الإيقاعي بـ (فَ) فاقدة ساكنها . عدا ذلك يستقيم الوصف ببساطة . "(٢٦) . وبهذا فإن الفاصلة الصغرى (///o) تمّ النظر إليها على أنها عبارة عن (فَ ...علن) أو (/ / //o) . أي أن الفاصلة الصغرى ، في المصطلح العروضي الكلاسيكي ، تتألف ، بمصطلح أبو ديب ، من نواتين ،

---

(٢٥) - أبو ديب ، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي . دار العلم للملايين ، بيروت - ط : ١ - ١٩٧٤ . ص : ٤٨

فقدت الأولى منهما ثانيها الساكن . غير أن أبو ديب لايمانع من اعتبار (/// o) نواة إيقاعية قائمة بذاتها . مما يعني أن لديه ثلاثاً لا اثنتين من النوى .

ويذهب أبو ديب إلى أن مسألة العلل والزحافات التي أُخذ بها كثيراً في علم العروض ليست صحيحة أساساً . فليس ثمة زحافات في الإيقاع الشعري العربي . إن نظرته إلى هذا الإيقاع " ترفض الإيمان بأن ثمة أشياء اسمها (الزحافات) . العربي لم يأت بوحدة ، وهو يؤلف القصيدة ، بعد قياسها بوحدة أكبر منها ، ثم تقرير أنها حسنة ، لأنها تخسر كذا أو كذا دون غيرهما . إنه في الواقع ، أتى بوحدتين أو ثلاث لها القيم الرياضية البسيطة التي يعرف بفطريته المرهفة أنها تؤلف وحدات نغمية تشكل إيقاعاً يرتاح إليه ويرضيه انسجامه ، لأنها تحقّق شرطاً أساسياً من شروط الانسجام الإيقاعي ." (٢٧) .

ومما لاشك فيه تصعب الإحاطة بهذه الدراسة المطوّلة المعمّقة ؛ غير أنه لايمكن تجاوز الإشارة إلى الفرضية التي يطرحها أبو ديب حول إيقاع النبر الذي يختلف بشكل جذري عن الإيقاع الكمي (أو التفاعيل) . مع العلم أن النبر يعني الإثقال والتشديد على حرف أو مقطع من الكلمة .

يرى أبو ديب أنه " يتحدّد إيقاع كتلة حركية ما في الشعر بالمواقع التي يقع النبر عليها : بالنموذج النبري الناتج في الكتلة كلها باعتبار التتابع الأفقي للوحدات الصوتية المنبورة وعلاقتها بالوحدات المنبورة نبراً خفيفاً أو غير المنبورة إطلاقاً . والفاعل الأساسي في تحديد مواقع النبر هو فاعل نووي (من النواة) ينبع من طبيعة التركيب الصوتي للكلمات المستخدمة في الشعر .... أي أن نموذج النبر ينبع من :

أ - النبر المفروض على الكلمات المفردة في اللغة .

ب - النبر النابع من علاقات الكلمات ، حين تتركب في نظام معين " (٢٨) .

وبذلك فإن النبر الشعري ، عند أبو ديب ، يتصف بصفتين : الأولى : آلية تفرضها طبيعة الكلمات اللغوية وتركيبها الصوتي ؛ أماالثانية : فهي حيوية تنبع من علاقات الكلمات والدلالة المعنوية علاوة على التجربة الشعرية المتكاملة .

أما بالنسبة إلى قانون النبر اللغوي ، فإن أبوديب يذهب إلى أن " الكلمات التي تتألف من نواة واحدة (/o) أو (//o) لاتحمل نبراً محدداً وهي مفردة . والكلمات التي تتألف من النواة (///o) يمكن أن

---

(٢٧) - نفسه ، ص : ٧٥ .

تنبر بإحدى الطريقتين (o///) (o///) أما الكلمات التي تتألف من اجتماع نواتين من النوى الثلاث ، فإنها تنبر على أساس من طبيعة النواة الأخيرة فيها ."(٢٩) .

ويقترح أبو ديب أن النبر في اللغة العربية يتحدّد بعاملين اثنين هما : الوظيفة الدلالية للعناصر المكتسبة في الكلمة ، والتركيب النووي أو البنية الصوتية للكلمة الناتجة باعتبارها ذاتاً مستقلة موجودة بشكل فيزيائي كامل . وبهذا فإن النبر النهائي الناجز أو المتحقق هو نتاج تفاعل هذين العاملين في الكلمة .(٣٠) . وبهذا المعنى ، فإن أبو ديب لايرى في النبر قيمة صوتية فحسب ، بل يرى فيه أيضاً قيمة دلالية . أو إن الأصح هو أن النبر ذو قيمتين متداخلتين هما القيمة الصوتية والقيمة الدلالية . ولكن هل يمكن الاستعاضة بالإيقاع النوعي أو النبري عن الإيقاع الكمي ، في الشعر العربي الحديث ؟ إن لمثل هذا التساؤل مجالاً غير هذا المجال . وعلى أية حال ، ماتزال الدراسات تتوالى حول ذلك .

أما نظرية أبو ديب في الشعرية ، فتقوم على افتراض أن (الفجوة : مسافة التوتر) هي الأساس في الشعرية . والمقصود بهذا المصطلح المزدوج " الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود ، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز " (codé) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين ، فهي :

١ً - علاقات تقدَّم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة لكنها .

٢ً - علاقات تمتلك خصّيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية : أي أن العلاقات هي تحديداً لامتجانسة لكنها في السياق الذي تقدّم فيه تُطرح في صيغة التجانس "(٣١) . بمعنى آخر :إن(الفجوة : مسافة التوتر)هي العلاقات اللغوية المتجانسة في النص ، وغير المتجانسة في الواقع . وهذا ماعبر عنه الناقد البنيوي جان كوهن بمصطلح الانزياح ، في كتابه " بنية اللغة الشعرية "

---

(٢٩) - نفسه ، ص : ٣٠٢ .

(٣٠) - نفسه ، را : ص : ٣٠٨ .

(٣١) - أبو ديب ، كمال : في الشعرية . مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت . ط : ١ - ١٩٨٧ . ص : ٢١ .

وعلى الرغم من أن مجمل التطبيقات التي قام بها أبو ديب تؤكد أن منطلقه للشعرية هو منطلق لغوي ، وكذا هي الحال في فهمه للشعرية ، فإنه يذهب إلى غير ذلك مؤكداً أن دراسته تنفي هذا التصوّر ،وتؤكد "أن مفهوم العلائقية هو جوهر تصوّري للنص الشعري ، بل للنص الإبداعي أيا كانت طبيعته "(٣٢) .

ولقد حاول أبو ديب تطبيق مفهومه عن الشعرية على مجمل المستويات النصية من إيقاعية ولغوية ودلالية ... الخ . ووصل إلى أن الشعرية ليست خاصة من خصائص الأشياء بل هي من خصائص العلاقات ، أو كما يقول " لاشيء شعري لاشيء يمتلك الشعرية . ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء : بين شيئين (فأكثر) ينتظمان ، أولاً ، في علاقات تراصفية ومنسقة ثم ، ثانياً ، في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة (أفقياً وشاقولياً ومَيَلانياً) داخل النص الواحد ، ثم ثالثاً ، في علاقات إضائية بين النص والآخر" (٣٣) .

إن كمال أبو ديب ناقد إشكالي في المقام الأول ، يمكننا أن لانتفق معه في بعض الأطروحات النقدية أو الكثير منها ، غير أنه لايمكننا إلا أن نحترم منطقه النقدي الجاد . ولعلّ الملاحظة الأساسية التي نستطيع أن نأخذها على مشروعه النقدي هي انحباسه في الغالب في الإطار اللغوي للظاهرة الأدبية . فعلى الرغم من أن هذه الظاهرة هي ظاهرة لغوية حقاً من حيث المادة والتشكل فإنها ليست ظاهرة لغوية وحسب . فهي أولاً ظاهرة جمالية متشكلة لغوياً . وبهذا النحو ، فإن وعي الشعرية مثلاً لايصحّ أن يغضّ النظر عن الأساس الجمالي المكوِّن لهذه الظاهرة .

ومن المفيد أن نشير إلى إحدى المقاربات البنيوية التكوينية ، في نقدنا الأدبي الحديث . وهي المقاربة التي قام بها الناقد المغربي محمد بنيس ، في كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " . حيث توصل بنيس إلى أن البنية العميقة للشعر المغربي المعاصر ، هي بنية ذات ثلاثة قوانين ، وهي : قانون التجريب ، وقانون السقوط والانتظار ، وقانون الغرابة . " وهذه القوانين تلتقي في المتن (أي في النص الشعري) متمازجة وملتحمة ، يحكمها التناسق والتفاعل . أولها مستخلص من بنية الزمان والمكان ، وثانيها من بنية المتتاليات وثالثها من بنية بلاغة الغموض ."(٣٤) . ولقد كان من قبل قد حدّد البنية

---

(٣٢) - نفسه ، ص : ٥٩ .

(٣٣) - نفسه ، ص : ٥٨

(٣٤) - بنيس ، محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . دار التنوير ، بيروت ، ط : ٢ - ١٩٨٥ . ص : ٢٠٨ .

السطحية لذلك الشعر . ويقصد بهذه البنية " مجمل المظاهر الخارجية للنص الشعري ، وتشمل اقتصاد النص ، من النواحي الزمانية ، والبصرية ، والنحوية نظماً ، وصرفاً ، والبلاغية ، أي مايركّب النص كلغة ذات خصوصية في المجال العام للغة . "(٣٥) . والبنية السطحية هي الأخرى محكومة بتلك القوانين الثلاثة . ولقد حاول الناقد أن يتبين تلك القوانين ، في بنية القافية ، وبنية الإيقاع ، والزمن الداخلي والزمن الخارجي ، والبعد الدلالي والنحوي والمعرفي ... أي أن الناقد توصل إلى أن بنية ذلك الشعر مركبة من ثلاثة أبعاد ناظمة للعلاقات فيما بين العناصر ، وفيما بين المستويات النصية ، وهو ما ينسجم والبنية الاجتماعية للبرجوازية الصغيرة التي يمثلها الشعر المعاصر . غير أن مايؤخذ على هذه الدراسة الجادة قلة العناية بالأساس الجمالي لظاهرة الشعر نصاً وإبداعاً ووعياً . والحق أن النقد البنيوي عامة قليل الالتفات إلى ذلك الأساس . إذ إن ما يشغله هو النص بنية ومستويات لاالنص من حيث هو موقف جمالي .

لقد تطوّر الاتجاه البنيوي العربي بشكل ملحوظ ، لا من خلال علاقته بالنص الأدبي فحسب بل من خلال علاقته بالاتجاهات النقدية الأخرى ، ولاسيما الاتجاه الواقعي . حيث بات من الشائع تقريباً أن يزاوج الناقد بين المنهجين البنيوي والواقعي ؛ فيدرس البنية النصية ، مثلما يدرس إحالاتها على البنية المجتمعية . والحقيقة أن هذه المزاوجة ـ وهي غالباً ما يستعلي فيها منهج على آخر ـ قد خفّفت الشكلانية المفرطة في النقد البنيوي ، وفي الوقت نفسه خفّفت الاهتمام المفرط بالمضمون في النقد الواقعي .

وقبل الانتقال إلى النقد البنيوي التطبيقي ، نودّ القول إن ثمة أشكالاً عدّة للنقد البنيوي العربي . فهنالك النقد اللغوي ويمثله الناقد السوري كمال أبو ديب ، والنقد التكويني ويمثله المغربي محمد بنيس ، والنقد الموضوعي ويمثله السوري عبد الكريم حسن ، والنقد الاجتماعي وتمثله اللبنانية يمنى العيد ، والنقد البنيوي بشكله التشريحي ، ويمثله السعودي عبد الله الغذامي ، والنقد البنيوي بشكله الأسلوبي ويمثله اللبناني موريس أبو ناضر ، ولاينبغي أن يفوتنا في هذا المجال ، أن المنهج البنيوي بتطبيقاته العربية ، بقي النقد الأدبي هو المجال الأوحد له تقريباً ، إلى أن امتدّ ، على يد المفكر المغربي محمد عابد الجابري ، إلى المجالات الفكرية والسياسية والفلسفية . وذلك بدراساته المتعددة حول بنية العقل العربي وتكوينه . فإذا كان كمال أبو ديب رائد البنيوية العربية في النقد الأدبي ، فإن

---

(٣٥) ـ نفسه ، ص : ٣٩ ـ ٤٠ .

الجابري رائدها في الفكر الفلسفي والسياسي .

ونتوقف ، في النقد التطبيقي ، عند أنموذجين للتحليل البنيوي ، الأنموذج الأول هو التحليل الشكلي ـ اللغوي الذي قامت به الناقدة خالدة سعيد ، لقصيدة " النهر والموت " لبدر شاكر السياب ؛ أما الثاني فهو التحليل الذي قامت به الناقدة يمنى العيد ، لرواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح ، وهو تحليل بنيوي اجتماعي . لكن تنبغي الإشارة إلى أن تحليل خالدة سعيد هو ، على الرغم من نزوعه الشكلي ، لايهمل الإحالات العامة إلى ما هو خارج النص . أي أن الناقدة لاتكتفي بتحليل النص بنية وعناصر ومستويات ، وإنما تحيل ، وإن يكن باستحياء ، على الواقع الموضوعي .

النقد والشعر

تتألف قصيدة السياب " النهر والموت " من (٥١) شطراً شعرياً ، تدرسها الناقدة خالدة سعيد بنحو خمسين صفحة . وهو ما يعني أن عرض هذه الدراسة لايتيسّر ، كما ينبغي ، في مثل هذه الصفحات .ولذلك فإننا نعرض لأهم النقاط التي أثيرت في الدراسة ، علاوة على النتائج التي توصلت إليها . ولكن قبل ذلك لابدّ من التمثل بمطلع القصيدة ، كيما يتمّ التواصل مع هذا العرض :

بويبْ

بويبْ

أجراس برج ضاع في قرارة البحرْ

الماء في الجرار ، والغروب في الشجرْ

وتنضح الجرار أجراساً من المطرْ

بلّورها يذوب في أنين

بويبُ يا بويبْ

فيدلهمُّ في دمي حنين

إليك يابويب

يانهري الحزين كالمطر (٣٦) .

---

(٣٦) - السياب ، بدر شاكر : ديوانه ، جـ : ١ . دار العودة ، بروت ، ١٩٧١ . ص : ٤٥٣ .

تقسم الناقدة دراستها إلى قسمين رئيسين وهما : حول هندسة المعنى وبحثاً عن حيوية النص تتناول في القسم الأول جملة من النقاط، وهي : الانطباعات الأولى ، والحقل الذي تنتمي إليه الكلمات والأفعال والمجال الذي تتمّ فيه ، والتماس العلاقات وتحولاتها ومفاصل انعطافها . وتدرس الناقدة في هذه النقطة الأخيرة أربع حركات ترى أن القصيدة قد مرّت بها وهي :

- حركة الطي و النشر .
- حركة التحوّل في العلاقة بين الإنسان والنهر .
- حركة العودة إلى النهر .
- الحركة المتجهة إلى الأفق الميتافيزيقي .

أما في الحقل الذي تنتمي إليه الكلمات (٣٧) ، فإن الناقدة تؤكد أن الطابع الغالب على كلمات القصيدة هو طابع الماء . حيث وردت ثلاث وأربعون إشارة إلى الماء توزعت على العنوان والمقاطع بحسب أجزائها ودلالاتها . وترى الناقدة أن كلمات القصيدة قد توزعت على ثلاثة حقول يمكن اعتبارها حقلين اثنين فحسب . هما الطبيعة ـ الماء ، والإنسان . وكثير من الإشارات المائية تدخل في حقل الطبيعة ، من مثل المطر والنهر والجزر والبحر والسمك . أما نسبة الكلمات المائية إلى الكلمات التي تنتمي إلي الطبيعة فهي ٤٢ / ٥٤ . أي بنسبة ٧ / ٩ . في حين تجد الناقدة أن ثمة (٥٨) إشارة إلى الإنسان ، مع إشارتها إلى أن بعض الكلمات التي تحيل على الإنسان تنتمي في الوقت نفسه إلى حقل الماء ، من مثل (غرقت ، أغرق ، أخوض ....) ثم تحصي الناقدة كلمات الحقلين : الماء والإنسان ، في مقاطع القصيدة الثلاث ـ بحسب تقسيمها ـ حيث نجد أن حقل الماء هيمن تقريباً على المقطعين الأولين ، في حين تراجع في المقطع الأخير ؛ أما حقل الإنسان فعكس ذلك تماماً . وهو ما يعني أن القصيدة تتحرّك بين قطبين ، بين سيادة الماء وسيادة الإنسان " إذ تبدو القصيدة في مطلعها خارجة من سديم مائي ، ومن هذا السديم يتحرّك ضمير التكلم معلناً ولادة الإنسان . " (٣٨) .

وبالنسبة إلى الأفعال والمجال الذي تتمّ فيه ، فإن الناقدة ترى أن الأفعال المستخدمة في القصيدة ، من البيت الأول حتى السابع ، هي أفعال تكشف عن حركة زوالية تتضمن البرج والضوء والأشكال

المائية وحركة الأصوات . حيث لاسيادة في هذه الأبيات إلا للماء المتمرد على الاحتواء (تنضح الجرار...) وتؤكد أن الحركة الزوالية لاتدلّ على العدم وذلك لأنها تحمل وعداً بالعودة أو التشكل والولادة . ثم تقول الناقدة عن الأبيات أو الأشطر التالية إنها تكشف عن المحاولة في إحداث التقاطع بين المتناهي والانتظار والشوق الإنسانيين ، بحيث يكتسب الكوني إيقاعاً إنسانياً . ثم تقسم الأفعال إلى فئتين اثنتين . « الفئة الأولى هي عبارة عن جمل فعلية تتشابه دلالة أفعالها . وهي :

أودّ ، أطلّ ، ألمح

يخوض ، يزرع ، يملأ

أودّ ، أخوض ، أتبع ، أسمع

وهذه الأفعال تدلّ ، بحسب الناقدة ، على الرغبة في الحسّ والامتلاء والبحبوحة أي هي نقيض الحرمان (٣٩) . « أما الفئة الثانية فهي أفعال منسوبة إلى الطبيعة كي تُعطى صفة الاتساع والديمومة . وترى الناقدة في البيت الأخير من القصيدة (وأبعث الحياة ، إن موتي انتصار) أنه يشكل مرحلة متميزة في تصاعد الوجه الإنساني . حيث يتمحور هذا البيت حول فعل واحد " أبعث " يتجاوز المتكلم ـ الإنسان به الحد البشري ليبلغ الحدَّ الميتافيزيقي . وبالنسبة إلي مصدري فعلي الموت والانتصار فإنهما يجيئان نتيجة لعملية بث الحياة . أي فعل الشهادة الخارق بخرقه القوانين والمفهومات . وبدلاً من أن يعني الانتصار الحياة يصبح الموت انتصاراً بالشكل التالي : (٤٠)

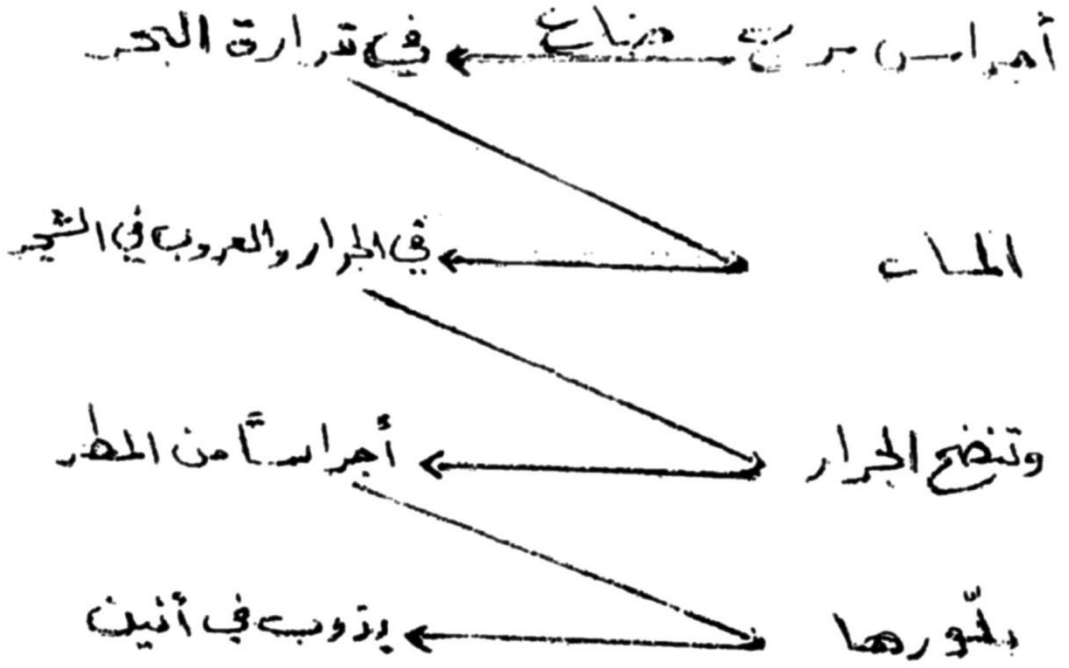
النهر (الحياة) والموت ← الموت حياة

أما في دراسة الناقدة التماس العلاقات وتحولاتها ومفاصل انعطافها ، فترى أن ثمة أربع حركات . تمثل الحركة الأولى حركة الطي والنشر أو حركة تواتر بين المنغلق والمنفتح . وهي نتيجة علاقة احتواء أو حضور ، تليها علاقة نفاذ وتحرر أو غياب . وهاتان العلاقتان جدليتان ، إذ إن علاقة الاحتواء هي في الوقت نفسه حالة ضياع ، وأيضاً فإن الضياع في البحر هو وعد بالولادة . ولهذا فإن الناقدة ترسم الحركة الأولى على الشكل التالي : (٤١)

---

(٣٩) ـ نفسه ، ص : ١٥١ .

(٤٠) نفسه ، ص : ١٥٤ .



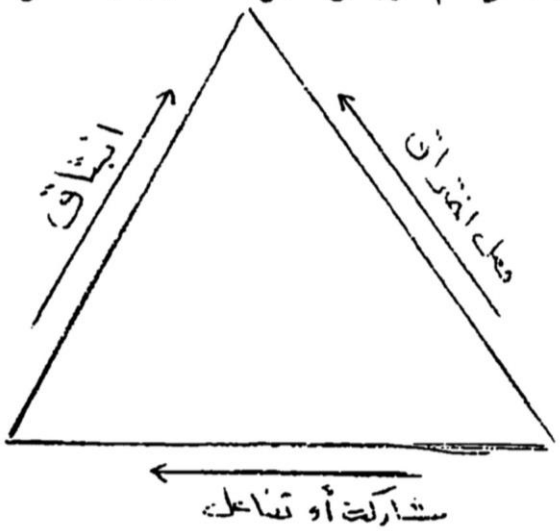
وتعلّق على ذلك بقولها " أجراس البرج (وهي عنصر ترابي مرتبط بالإنسان) يحتويها الماء . الماء تحتويه الجرار (وهي عنصر ترابي مرتبط بالإنسان) . الجرار تلد الماء في شكل جديد هو شكل الأجراس . فالمادة هي الماء ، والشكل ترابي إنساني . هذا الشكل يذوب أي يعود سائلاً لكنه يحتفظ من تحولاته بصوت إنساني هو الأنين "(٤٢) . وبذلك فإن الإيقاع في الأبيات هو إيقاع تحوّل وولادة ؛ كما أن حركة المقطع الأول هي حركة دائرية ، لأن التحوّل عاد بالعنصر المتحوّل إلى الحالة الأولى .

أما الحركة الثانية في القصيدة ، فتنمو عبر دوائر أربع ، تمثل تطور الحضورين الإنساني والكوني مع تداخلهما . وتأتي الحركة الثالثة لنلاحظ أن الإنساني قد استوعب فيها الحدّ الكوني . حيث لم يعد الإنسان في هذه الحركة منفعلاً بالعالم أو بالكون ، وإنما أصبح سيداً لمصيره ، إذ إنه سيد موته وبيت موته ، فبدلاً من الغرق في النهر يغرق الإنسان في دمه ، لابدمه . وتتصاعد هذه الحركة بمرحلتين. الأولى مرحلة الوعي ، والثانية مرحلة الفعل ، أما الحركة الرابعة فتتمثل في البيت الأخير من القصيدة حيث يرتفع الشاعر بالأبعاد الإنسانية إلى الأفق الميتافيزيقي . وبذلك فالقصيدة تنتهي نهاية حركيةمتنامية بالموت أو بالنهر ، فيمكن القول إنه " كلما مات الإنسان بات أعظم حياة ، وبالتالي أقدرعلى الموت ثم الانتصار "(٤٣) .

وتدرس الناقدة في القسم الثاني من الدراسة دينامية البنية والصورة من حيث تشكيلها وبنيتها وعلاقاتها . حيث تؤكد أن القصيدة تخضع " لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها ربطاً تتولّد منه الدلالات أو تتكامل بفضله الدلالات ، ويبطن بعضها بعضاً . وقد تكشف لنا .... وجود محورين أساسيين في القصيدة هما : محور النهر ، ومحور الإنسان ، كما أن القصيدة تتحرّك في مستويين : مستوى الحلم والأسطورة ، أو مستوى اللاوعي ، والمستوى الاجتماعي الواقعي ، أو مستوى الوعي . والحركتان الأولى والثانية تتمحوران حول النهر وتشكلان المستوى اللاواعي ، بينما الحركتان الثالثة والرابعة تتمحوران حول الإنسان وتشكلان مستوى الوعي ."(٤٤) . وتذهب إلى أنه توجد بين المحورين والمستويين شبكة من العلاقات هي علاقة التوازي بين محوري النهر والإنسان وعلاقة التداخل بينهما ، ووجود نظام للبدائل بين المستويين .

وترى أن علاقة التداخل بين الإنسان والنهر تمرّ بمراحل سبع .هي : مرحلة الحنين (فيدلهم في دمي حنين) ومرحلة الشوق (أودّ لوعدوت ...) ، ومرحلة التقرّب والتعبّد (... كأني أحمل النذور) ، ومرحلة معاينة الذات في مرآة النهر ومرحلة الاتصال (أودّ لو أخوض فيك أتبع القمر .) ومرحلة المناجاة (أغابة من الدموع أنت أم نهر ..)، ومرحلة الاتحاد (أودّ لو غرقت فيك ألقط المحار ..) (٤٥)

وترى الناقدة أن بنية الصورة الشعرية ، في القصيدة ، هي بنية واحدة ثلاثية الحركة . وتتبع الصور فيها مساراً واحداً ، بشكل عام . ويمكن تمثيل تلك البنية بالشكل التالي (٤٦) .



---

(٤٤) د نفسه ، ص : ١٦٣ .

(٤٥) ـ نفسه ، را : ص : ١٦٥ .

وتذهب إلى أن العلاقات القائمة بين الصور الشعرية هي علاقات مأساوية "فالصور فيما تقدّمه من تعارضات ومفارقات ، تعكس ما يجابه وجدان الشاعر من ظلم أو هلاك غير مبرر ، تعبر عنه تساؤلاته العبثية وتهيّئ من ثمّ لاختيار ما . وعبثية التساؤلات تنبئ أن الاختيار هو نسخة الحرية الوحيدة وإن كان اختياراً للهلاك .... وهذا الاختيار هو أساس الموقف المأساوي . "(٤٧) .

ثم تتوصّل الناقدة إلى جملة من النتائج . منها : أن الخصوصية الفنية لاتتولّد من جمالية الأجزاء بل من الوشائج التي تربط الأجزاء بمجمل القصيدة ومن دور الأجزاء في الإضاءة والاستضاءة ، أي من موقعها في جسد القصيدة . وتكمن خصوصية القصيدة أيضاً في كونها عالماً متكاملاً من العلاقات ، وهي تقدّم هذه العلاقات في بنية شبكية دينامية . ومن خصائص هذه البنية الدينامية كون القصيدة بمجموعها وأجزائها أوعناصرها حركة جدلية بين الحياة والموت .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن البناء الإجمالي ، في القصيدة ، الذي يشكل حركة شمولية هو نتيجة لحركة الأجزاء حركة أوركسترالية .... ولاينبغي أن نغفل عن أهمية الوحدة العضوية في القصيدة ، وهي تعني أن يكون النص حياً متنامياً . (٤٨) .

وعلى الرغم من أهمية هذا التحليل ، فإن الناقدة كثيراً ما اتكأت على ذوقها الفني الخاص ، وهو ما بدا في دراستها للصورة الشعرية وفي تفريعاتها الكثيرة للحركات والحالات والمراحل ، بحيث بدا أن كل شطر شعري هو حركة أو حالة ، أو مرحلة ، في ذاته . أما إشارة الناقدة إلى الموقف المأساوي ، فهي إشارة هامة لوأنها استثمرتها في تعميق التناول الجمالي للقصيدة ، غير أن الناقدة اكتفت بالإشارة السريعة إلى الأساسي ، وهو الجمالي ، لتسهب في الكلام على تفريعات مفترضة .

النقد والرواية

قبل الكلام على تحليل الناقدة يمنى العيد ، لرواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للروائي السوداني

الطيب صالح ، يقتضي التذكير بأهم الأحداث فيها .

تتحدّث الرواية عن حياة مصطفى سعيد الإنسان الذي بدت عليه ملامح التفوق والنباهة منذ أن دخل المدرسة في الخرطوم ، وفي القاهرة حيث تابع دراسته ، ثم في لندن التي حصل فيها على شهادة الدكتوراه ، وأصبح عضواً في المؤسسات الأكاديمية ، كما حاضر في الجامعات الإنكليزية . ولكن وراء هذه السيرة العلمية يكمن التمزق النفسي الذي عمقته إنكلترة أو أوربة عامة . وقد بدا ذلك في علاقة مصطفى سعيد بالنساء اللواتي تهافتن على هذا الأفريقي الذي عذّبه الكبت ، فراح يعذّبهن . حيث انتحرت اثنتان بسببه ، وحطم أخرى متزوجة ، أما زوجته الإنكليزية فقد قتلها ، ودخل بسببها السجن وبعد أن تنتهي مدّة سجنه يعود إلى السودان ، ليعيش في قرية صغيرة لايعرفه فيها أحد . ويعمل في الزراعة ، وينظم الجمعيات الزراعية ، ثم يتزوج امرأة وتنجب له طفلين . وفي هذه الأثناء يتعرّف مصطفى سعيد إلى الراوية الذي يروي علينا ماحدث ويحدث للبطل الذي نعلم أنه انتحر غرقاً في النهر .

أما زوجة مصطفى سعيد فهي الأخرى تموت انتحاراً بعد أن أجبرت على الزواج بودّ الريس . حيث أنها طعنته عشر طعنات في أماكن مختلفة من جسده ، ثم طعنت نفسها طعنة واحدة في قلبها . وبالنسبة إلى الراوي فقد كان متعلقاً بأهل قريته وببلده ، على الرغم من سفره المتواصل بين الخرطوم والقرية . ويهتم الراوي بعائلة مصطفى سعيد . وينتهي الراوي سابحاً في النهر الذي غرق فيه مصطفى سعيد . وقد تعدّد الرواة في هذه الرواية . حيث نجد الراوي يحدثنا عن حياته وحياة مصطفى سعيد الذي هو الآخر يروي عن حياته ، وهنالك ودّ الريس يروي قصته أيضاً .... الخ .

تقسم الناقدة يمنى العيد هذه الرواية إلى ثلاثة مقاطع [٤٩] المقطع الأول يسيطر فيه زمن القص الذي هو الزمن الحاضر في الرواية بوصفه متخيلاً . وهذا الزمن يبدو زمناً لتملك الوطن الذي ينقسم إلى نوعين من التملك : تملك الراوي وتملك مصطفى سعيد . وتظهر في هذا الزمن إطلالات سريعة على الماضي أو عالم الطفولة . وعلى الرغم من هذه الإطلالات فإن زمن القص لاينكسر . بل إنه يندرج فيه . بحيث يبدو أن لامسافة بين زمن القص في سرديته الحاضرة ، وبين الزمن الماضي القائم على التذكر .

وينتهي المقطع الأول بالتمهيد لزمن آخر حيث الانتقال من زمن القص إلى زمن الوقائع ويشكل هذا الزمن المقطع الثاني . فالماضي هو الآن الزمن الروائى المتخيل . فمصطفى سعيد يروي عن هجرته في الوقت نفسه الذي يستمر فيه زمن القص زمناً حاضراً يروي عن تملك الراوي للوطن . ويستمرّ زمن القص أيضاً مع أناس القرية. أي أن الزمنين يتقاطعان في المقطع الثاني مع هيمنة الزمن الوقائعي الذي يروي عن هجرة مصطفى سعيد . وتشير الناقدة إلى أن الروائي يحرص ، عند الانتقال بالسرد من زمن إلى آخر ، على الإشارة إلى ذلك بفتح الأقواس الحاصرة وإقفالها . إن هذا التقاطع أو التداخل بين الزمنين يرافقه تداخل آخر بين شخصية الراوي وشخصية مصطفى سعيد ولهذا التداخل على مستوى الزمن ومستوى الشخصية وظيفته وهي خلخلة زمن القص بوصفه زمناً لتملك الراوي للوطن .

أما المقطع الثالث فلا حضور فيه إلا لزمن القص . ولكن هذا الزمن يختلف عن زمن القص في المقطع الأول والثاني

فإذا كان الأول هو زمن التملك لكل من الراوي والبطل ، وكان الثاني هو زمن التملك في خلخلته عند الراوي وتداخله مع الزمن الوقائعي ، فإن هذا الزمن ، في المقطع الثالث ، يطرح السؤال حول الهجرة والغربة أي حول معنى تملك الوطن وولادة هذا التملك . " وبذلك تنتهي رواية الطيب صالح مفتحة على الآتي . الآتي غير الجاهز . تنتهي ولا تنتهي ، لأن السؤال الذي تستبطن يثير حواراً ، نحن القراء طرف فيه . نحن طرف اجتماعي مندرج في شروط تاريخية ومن ثم طرف متطور ومتغير يستمرّ به الحوار متطوراً ومتغيراً ومختلفاً . "(٤٩). ثم ترسم الناقدة اللوحة التالية توضح بها مستويي الزمن :

- زمن القص

- وزمن الوقائع : (٥٠) .

الزمن / المقطع	١	٢	٣
زمن القصّ	زمن لتملك الراوي لوطنه، وبتفاوت، أهل القرية ← استمرار زمن لتملك مصطفى سعيد لوطنه بمفرده ← غربة	زمن لتملك الراوي لوطنه يتخلخل	زمن تملك الوطن وطرح السؤال
زمن الوقائع		- حضور لزمن الوقائع يتداخل وزمن السرد - مصطفى سعيد يروي - زمن الوقائع يتجه نحو أن يكون زمن القص	

(لوحة توضح مقاطع الرواية ومستويات الزمن فيها)

وبما أن الناقدة ترى أن تملك الوطن هو الأساس في هذه الرواية ، فإنها تذهب إلى دراسة التملك بوصفه مسألة تثيرها حركة الزمنين في الرواية . فتدرس ذلك من خلال نقطتين . الأولى هي زمن القص الذي هو زمن التملك . فترى تحت هذه النقطة أن ثمة صراعاً حاداً بين الانتماء إلى الوطن : والغربة القائمة فيه وتتجلى حركة الصراع التي هي صراع بين زمنين هي أيضاً صراع بين انتماءين : انتماء التملك ، وانتماء الهجرة . وبما أن التملك هو تملك الوطن ، والهجرة هي هجرة الوطن ، فمن البدهي أن يكون الوطن هو مركز الحركة في كلا الاتجاهين ، وأن يكون الزمن في مستوييه هو زمن الوطن . وترى الناقدة أن التملك هو التكرار والتماثل بالماضي في زمن القص ، كما ترى أن التملك هو التميّز والآتي في الزمن نفسه . وتلحظ هنا أن ثمة نمطين من التفكير يتمايزان في الحوار بين الراوي ومصطفى سعيد على مستوى اللفظ بوصفه لغة ، وعلى مستوى الزمن أيضاً " معجم الراوي اللفظي يتسم بالمحلية والضيق والماضوية ، يقول : " أبي " ، " جدي " " البلد بلدي " و " أهل بلدنا " و" مكاني "

و " دارنا " . أما معجم مصطفى فيتسم بالشمولية والعمومية والمستقبلية ، فهو يتحدّث عن " الوطن " وعن "العلم" و" القرية "و" الحقل" و"الناس" و" المكان "و" الحياة في هذا البلد " . مصطفى سعيد هو الفكر الذي يحتاجه أهل القرية الذين مازالوا يعملون بعفوية وفوضى . "(٥١) . وبذلك فإن " نحن " مصطفى سعيد هي نحن الانتماء الاجتماعي المدرك والمفكر والواعي لحاجات القرية ، في حين أن غربته هي مع هذه " النحن " ومع هذا الانتماء .

أما النقطة الثانية فهي زمن الوقائع الذي هو زمن اهتزاز التملك وزمن الصراع . وتتوقف الناقدة عند المستوى الثقافي للرواية . حيث نلحظ أن الثقافة فيها تبدو فعلاً مساعداً مزدوج الوظيفة : الثقافة بوصفها سبب الهجرة والغربة . والثقافة بوصفها سبب التحرر من هذه الهجرة والغربة . أي أنها سبيل العودة إلى الوطن من أجل تملّكه المختلف عن تملك الراوي للوطن ، إذ أن تملك الراوي هو تملّك واهم لأنه ليس إلا تكراراً للماضي . إنه إلغاء للوطن في التاريخ ؛ في حين أن تملك مصطفى سعيد هو تملك علمي وثقافي ذو طابع سياسي . وتحلل الناقدة العلاقة بين الشرق والغرب ، هذه العلاقة القائمة على الاستعمار والاستلاب الحضاري . غير أن مصطفى سعيد يقلب المعادلة أو كما تقول الناقدة " من منطلقات الغرب ، من قاعدة العلاقة بين قوي وضعيف ، دخل مصطفى في لعبة تعادل القوى واستطاع بما هو الأقوى في صفّه ، بالجنس ، رمز الذكورة والقوة في الشرق ، أن يقيم معادلته :

المستوى / المكان	الشرق	الغرب
الحضارة	ضعف	قوة
الجنس	قوة	ضعف

في هذه المعادلة سقطت الهوية الأساسية للسياسي . سقط ما يحدد علاقة الغرب بأوطاننا كعلاقة استعمارية . أي ما يجعلنا نرتبط بالغرب بعلاقة تبعية له .. لم تعد العلاقة علاقة مستعمر بمستعمر بل

علاقة غرب بشرق . متقدّم بمتخلف "(٥٢) .

أما دراسة الناقدة لهيكلية البنية ، فإنها تنطلق فيها من العناصر الستة التي حدّدها غريماس لبنية السرد ، من دون أن تشير إلى ذلك ، فترى أن بنية الرواية تقوم على الهيكلية التالية (٥٣) .

السودان	مصطفى	السودان
(المرسل)	(الفاعل)	(المرسل إليه)
الثقافة (المساعد)	التملك	الثقافة (المعيق)
من وجهة نظر التحرر	(الموضوع)	من وجهة نظر الاستعمار

ويتحدّد الفعل الروائي ، في هذه الهيكلية ، بوصفه فعلاً لتملك الوطن ينطلق من السودان مستهدفاً إياه . فهو العمق في الزمن أو التاريخ ، وتمثل الثقافة حضوراً في هذا التاريخ ، وحضوراً في بنية الرواية .

وتنفي الناقدة أن تكون هيكلية البنية ، كما قد يتوهم القارئ ، قائمة على النحو التالي (٥٤) :

الشرق	مصطفى	الغرب
(المرسل)	(الفاعل)	(المرسل إليه)
الهجرة	الثقافة	البقاء
(المساعد)	(الموضوع)	(المعيق)

إذ إنها ترى أن الفعل الروائي في هذه الهيكلية يتحدّد بوصفه وصولاً بالشرق إلى مستوى الغرب ، أي نهوض المتخلف إلى مستوى المتحضر . وبذلك تكون الثقافة هي المسألة المطروحة ، في حين تغيب مسألة التملك للوطن . مما يعني أن الرواية تفتقد ، بحسب هذه الهيكلية ، طابعاً أساسياً فيها . وهو الطابع الصراعي الذي يقوم على محور تملك الوطن . وهو ما يفقدها الكثير من دلالاتها المتولدة في

---

(٥٢) - نفسه ، ص : ٢٥٤ .

مستوياتها الزمنية . " إن النظر إلى الفعل الروائي كفعل ينمو للوصول بالشرق المتخلف إلى مستوى الغرب يجعل الصراع على مستوى الثقافة صراعاً لاهدف له ، أو يجعل منه فقط صراع مثقف محكوم بعقدة الدونية "(٥٥) . في حين أن مصطفى سعيد لايبدو أنه يعاني هذه العقدة ، بعد عودته إلى وطنه الذي لم يصل إلى مستوى الغرب . غير أن الناقدة لاتنفي بإطلاق أهمية الجانب الثقافي ، ولكنها لاترى في هذا الجانب محوراً أساسياً . بل ترى فيه محوراً ثانوياً يكشفه محور الصراع الرئيسي ، تملك الوطن ، ويحدد دلالته الوظيفية .

ثم تدرس الناقدة بعض النقاط الأخرى ، لتصل إلى رصد الأمكنة في الرواية إذ تشير إلى أن الأمكنة التي ظهرت في الرواية هي جميعاً سودانية ؛ ولاأثر في الرواية للغرب أو للندن بوصفها مكاناً أمضى فيه مصطفى سعيد سبع سنوات .

وهكذا نلحظ أن الناقدة قد انطلقت من أن المحور الأساسي في الرواية هو محور تملك الوطن والعوائق التي تقف أمامه . وذلك بخلاف الكثيرين من النقاد الذين رأوا في الرواية تعبيراً عن علاقة الشرق بالغرب . إن مصطفى سعيد ، بهذا المعنى ، لايعاني عقدة بالنقص أو بالدونية تجاه الغرب الأوربي ، وإنما يعاني الغربة أو الاغتراب في وطنه . إن تملك الوطن هو الذي يعصمه من الاغتراب ، لا الوصول إلى المستوى الحضاري الغربي ؛ وعلى الرغم من أهمية هذا الوصول أو الارتقاء ، فإنه لايشكل الخطوة الأولى في نفي الاغتراب . فما يشكّل هذه الخطوة هو التملك . أي الانتماء الحقيقي إلى الوطن على أن يكون هذا الانتماء مبنياً على العلم والثقافة والوعي عامة ؛ أما الانتماء بمعزل عن ذلك ، فليس سوى تكرار وإعادة آلية للماضي . وهو ما يعانيه مصطفى سعيد . أي هو جوهر غربته عن الوطن . والحق أن الناقدة في رؤيتها بنية الرواية بحسب الهيكلية التي مرّت بنا سابقاً ، قد كشفت عن الجوهر الصراعي الذي تقوم عليه الرواية ، كما كشفت عن المعاناة الاجتماعية الحادة التي يعانيها أمثال مصطفى سعيد . فالمشكلة الأساسية إذاً في الداخل ، لا في العلاقة بين الداخل والخارج ، أو الشرق والغرب . فهذه العلاقة يمكن تحديدها . بعد أن يتمّ الانتماء إلى الداخل ، أو بعد أن يتمّ تملك الوطن .

* * *

التفكيكية

ليس التـفكيك منهـجـا[1]، كـمـا أنّه ليس نظريّة عن الأدب[2]، ولكنّه استراتيجية في القراءة: قراءة الخطابات الفلسفيّة والأدبيّة والنقديّة، من خلال التموضع في داخل تلك الخطابات، وتقويضها من داخلها، من خلال توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الدّاخل. وإذا ما علمنا أنّه ما من نظريّة نقديّة إلاّ وبنيت على خلفيّة فلسفية وفكريّة؛ فالنقد المضموني، مثلاً، بني على الفلسفة الماركسيّة، والنقد الشكلي استند إلى الوضعيّة المنطقية[3]، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الفلسفية التي بنيت عليها استراتيجيّة التفكيك، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك دريدا Jacques Derrida، بأن التفكيك ليس منهجاً.

لقد تأسست استراتيجيّة التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربيّة، التي هي في نظر دريدا آيديولوجيا المجموعة العرقيّة الغربيّة، قَصْدَ تقويض التصوّر الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: (الكلام/ الكتابة، والحضور/ الغياب، والواقع/ الحلم، والخير/ الشر، وغيرها)، ومن ثمَّ اجتراح مفاهيم ثوريّة جديدة مثل: (الاختلاف) Difference، الذي يعني المغايرة والتأجيل، ونقض (التمركز حول العقل) .Logocentrisim[4] أمّا كون التفكيك ليس منهجاً وهو ما نادى به دريدا، فهدفه منع احتواء التفكيك أو تدجينه، وبخاصّة إذا أدركنا تأكيد مفردة التفكيك على الدّلالة الإجرائية أو التقنية[5].

وإذن فاستراتيجية التفكيك تتأسس بوصفها "طريقة للنظر والمعاينة إلى الخطاب، وهو يقف إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية والسوسيولوجيّة والسيكولوجيّة والبنيويّة الوصفية، هدفه تحرير شغل المخيّلة، وافتضاض آفاق بكرٍ أمام العمليّة الإبداعية"[٦]. إنّها محاولة لإنشاء استراتيجيّة عامّة تتفادى المقابلات التي ميزت الفكر الغربيَّ، بدءاً من أفلاطون ووصولاً إلى دي سوسير، لتقيم في الأفق المغلق لهذه المقابلات استراتيجية بديلة "للقراءة والكتابة، أو "في مقاربة النصوص"[٧]. وهي من هذه الزاوية ليست حياديّة، وإنما هي ثوريّة، تحاول قلب التضاد الكلاسيكي وإزاحة النظام[٨].

ومن هنا رأى خوسيه ماريّا أن التفكيك لا يمكن أن يُفهم على أنه نظرية عن اللغة الأدبيّة، وإنما يعمل بوصفه طريقة معيّنة لقراءة النصوص، أو بالأحرى، إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أنّ أي نص يمتلك نسقاً Sestema لغوياً أساسياً بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابلٍ للشرح[٩].

وتلتقي التفكيكية في بعض أهدافها مع أسس نظريات الاستقبال أو التلقي، وبخاصة في مجال تحرير عمليّة القراءة، وإن يكن ثمة اختلافات واضحة في فلسفة كل من التفكيك ونظريات الاستقبال. إن التفكيكية، بهذا المعنى، تقف ضد اتجاه الفكر الغربي في (التمركز حول العقل)؛ أي ضد (التدجين) أو (الاحتواء) عن طريق رفض النسق اللغوي أساساً. وهي بتأكيدها على التعدُّد والاختلاف، وإلغاء الحضور والتعالي، إنما تهدفُ إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضاريّة وفكريّة وفلسفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقيا الغربيّة[١٠].

-٢-

أما جذور التفكيكية في النقد المعاصر فتمتد إلى الندوة التي نظمتها جامعة جون هوبكنز حول موضوع "اللغات النقديّة وعلوم الإنسان" في أكتوبر من العام ١٩٦٦، حيث كان هذا التاريخ أوّل إعلان لميلاد التفكيكيّة. وقد اشترك في تلك الندوة مجموعة من النقاد والباحثين من مثل: رولان بارت، وتودوروف، ولوسيان جولدمان، وج. لاكان، وجاك ديريدا. وقد شارك دريدا بمداخلة أرسى فيها أسس التفكيكية، وكان عنوان مداخلته: "البنية والدليل، واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، ثم ضمّنها بعد ذلك كتابه "الكتابة والاختلاف" "[١١] "Writing and difference".

ويبدو من الأسماء المشاركة في الندوة أنها أوروبيّة، بل تكاد تكون فرنسيّة، ومن ثمّ بدت التفكيكية، في أوّل أمرها، صدمة أولى في الولايات المتحدة الأمريكية لدى الكثيرين، باستثناء الناقدين الأمريكيين بول دي مان P. de Man، الذي أسهم في الاتجاهين: البنيوي، وما بعد البنيوي (التفكيكي)، وج. هيليس ميلر J. Hillis Miller، الذي قرأ نُصوصاً لكثير من الشعراء والروائيّين وفق منهج نقدي توخّى فيه الكشف في مركز كل نصٍ عن "تناقض نهائي". ورأى ميلر أن الناقد التفكيكي يسعى إلى إيجاد ذلك العنصر في النظام المدروس الذي هو جوهر التناقض، أي ذلك الخيط في النص الذي يساعد على حله كله أو ذلك الحجر غير الثابت الذي سيحطم البناء كله[١٢]. وفي بداية السبعينيات بدأت التفكيكية تتغلغل في البيئات النقدية - الأدبيّة، بعد أن طار اسم دريدا في جامعتي

ييل Yale، وجـون هـوبكـنز John Hopkins، وبنشـره كـتـابيـه "الكتـابة والاخـتـلاف" Writing and Difference، و"علم الكتـابة"، أو "عن علم الكتابة" De La - Grammatologea، بدأ يبرز كمنظّر حقيقي للتفكيك. وربّما لم يحظ النقد التفكيكي في أوروبا بنفس الحظوة التي لقيها عند جماعة ييل، وإن يكن رولان بارت من أكثر النقاد استيعاباً للفرضيّات التفكيكية[١٣].

-٣-

ومن النقـاد الأوروبيين اللامعين الذين أسـهـموا في استـراتيـجية التـفكيك الناقد الفرنسي رولان بارت. ولا يمكن تحديد رولان بارت في إطار واحد؛ فعدا كونه المحامى الصلب عن البنيوية السميولوجية، وعن علم الرواية، وعن النقد النفسي، فـهـو يمتلك عبـقـرية شخـصـية، وفـوضـوية حيـويّة، لم تحـدّه القيـود الأكاديميّة، حتى إنه ليصعب في كثير من الأحيان نسبته إلى منهج واحد، بل ربما بدا مساهماً في كثير من التيارات النقدية المعاصرة[١٤]. وقد كان الغذامي محقّاً حين قـال عن بارت إنّه لم يحْظَ أحـدٌ بالتـربّع فوق سنام النظريات النقـدية مثلـما حظي بارت، لأنّه وهب مقدرة خارقة على التحوّل الدائم، والتطوّر المستمر حتى حقّق صفة أهم ناقد أوروبي، بل لعلّه جعل ذاته إشارة حرّة، فخلاّها دالاً عائماً لا يحدّ بمدلول[١٥].

وقد كان إسهام رولان بارت في التفكيك سابقاً على مولد الحركة نفسها، التي تنسب بحقّ إلى دريدا الذي طرح مـفـاهيـمـها وقام بتـأصيل إستـراتيـجيتـها فبارت، وعلى مدى ربع قرن من الزمن، أسهم في الفكر البنيوي، وفي التنظير

النقدي لحقول عديدة، كما أسهم في تطوير مفهوم (الكتابة) تنظيراً وتطبيقاً. فهو في دراساته النقديّة النصيّة مثل: (S/Z) الصادر في عام ١٩٧٠م، و(لذّة النص) The Pleasure of the Text، الصادر عام ١٩٧٣م، ، يكشف عن ناقد مبدعٍ ومنظر غير محدود. إنّه في الكتاب الأوّل يقرأ قصةَ بلزاك الموسومة بـ (ساراسين)، Sarrasine قراءة تفكيكيّة، فيكتب عن هذه القصة التي لا تعدو عشرين صفحة، كتاباً كاملاً من مئتي صفحة ونيِّف. وقد قام بتفكيك هذه القصة فوقع فيها على خمسمائة وإحدى وستين جملة مثّلت وحدات قرائية، محاولاً استنباط دلالاتها الضمنية، وباحثاً عن مجموعة من الشفرات داخل القصة، منها: الشفرات التفسيريّة، وشفرات الحدث، والشفرات الثقافية، والشفرات الضمنية، والشفرات الرمزيّة، وغيرها[١٦].

ولعلَّ الصلة بين رولان بارت ودريدا، واشتراك بارت مع مجموعة تل كيل Tel Quel، والفضاء النظري أو البيئة النظرية التي جمعتهما، كل هذه مؤشرات على التبادل الواضح في الأفكار بين بارت ودريدا ليس في مفهوم التفكيك وحده، وإنما في كثير من الطروحات النقدية على الساحة الأوروبيّة[١٧].

وثمة ناقد آخر لا بُدَّ من الإشارة إليه ونحن نتحدّث عن الجذور التاريخية للتفكيكية، ذلكم هو الناقد الأمريكي بول دي مان B. De. Man الذي يمكن أن تتلمس لديه نظرية في القراءة التفكيكيّة في كتابيه (العمى والبصيرة)، Blindness and Insight، و(أليغورات القراءة)، Allegories of Reading[١٨]. وقد أبرز دور دي مان ونقده التفكيكي جوناثان كلر، في كتاب "حول التفكيكية"[١٩].

أمّا مجموعة نقاد ييل Yale الذين ظهروا في أمريكيا الشمالية، فقد اهتموا، على اختلاف تكويناتهم الفكريّة واتجاهاتهم الثقافية، في الثمانينيات، بعدد من القضايا النقديّة منها: نظريّة القراءة، والتفكيك، والنقد النسائي. وقد نشرت معظم آراء هؤلاء النقاد التفكيكيين في كتب مهمة بالإنكليزية[٢٠]. وقد خصّ علي الشرع النقاد التفكيكيين الأمريكيين: بول دي مان، وهارولد بلوم H. Bloom، وجيفري هارثمان G. Hartman، وهيليس ميلر H. Miller، بحديث مطوّل، ورأى أنهم أثروا الحركة التفكيكية تنظيراً وتطبيقاً. ويضاف إلى الجهد النظري الذي حظي به النقاد التفكيكيون الأمريكيون من الشرع ربطه بين نقاد الحركة التفكيكية والنقاد الحداثيين العرب وبخاصة وقفته عند كلٍ من أدونيس وكمال أبي ديب[٢١].

-٤-

وقد يبدو مصطلح التفكيكيّة Deconstruction مضلِّلاً في دلالته المباشرة، لأنه يدل على التهديم والتشريح[٢٢]، إلا أنه ثرٌّ في دلالته الفكريّة، لأنه يدل في مستواه الدلالي العميق على تفكيك الخطابات والنظم الفكريّة، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسيّة المطمورة فيها[٢٣]. وتسعى التفكيكيّة إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، واستحضار المغيّب بحثاً عن تخصيب مستمر للمدلول على وَفْقِ تعدُّد قراءات الدّال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات[٢٤]. وإذا كانت المناهج التقليدية تطمح إلى تقديم براهين متماسكة لحل الإشكال في عملية وصف

الخطاب أو الاقتراب من معناه، فإن التفكيكية تحاول إبراز الشك في مثل هذه البراهين، وتقويض أركانها، وتصديع بنى الخطاب مهما يكن جنسه ونوعه، ثم هي تفحص ما تخفيه تلك البنى من شبكات دلالية[٢٥].

ومثلما أكد الناقد التفكيكي الأمريكي بول دي على انتهاء عصر تسلط العمل الأدبي، وبدء عصر جديد هو عصر سلطة القارئ[٢٦]، فقد نظرت التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاماً غير منجز إلا في مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطّي الذي قوامه الدوال، لتعني بذلك أن الخطاب يُنتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه. ولهذا دعت التفكيكية إلى الكتابة بدل الكلام، لانطواء الأولى على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأوّل، في حين يتعذّر ذلك بالنسبة للكلام، إلا في نطاق محدود جدّا[٢٧]. لقد خلص دريدا بعد دراسته التفكيكية لمحاورة أفلاطون في "فيدروس" إلى أنه إذا كان الكلام إطاراً للحضور والهوية والوحدة والبداهة، فإنَّ الكتابة إطارٌ للغياب والاختلاف والتعدُّدِ والتباين[٢٨].

أما أبرز تلك المقولات التي أرساها دريدا خروجاً على المنهجيات السابقة، فهي:

(الاختلاف Difference)

ويقوم مصطلح (الاختلاف) في فلسفة التفكيك على تعارض الدّلالات، فهناك العلامات التي تختلف كلٌّ واحدة عن الأخرى، وهنا المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية. وهكذا يخرج المصطلح من دلالته المعجميّة، ويكتسب دلالة اصطلاحيّة. فالكلمة بالفرنسيّة La difference تأتي بمعنى إحالة إلى الآخر وإرجاء، ولكن دريدا حوّل حرف (e) في المفردة السابقة إلى

(a) لتصبح الكلمة هكذا [La differance] مستفيداً في ذلك التحويل من منطق الفرنسية الذي يمنح اللاحقة اللغوية [ance] معنى الفعل وطاقته؛ أي ما يقابل "المصدر" في العربيّة، وإذن فالكلمة التي يستخدمها دريدا تتضمن معنى الإحالة والإرجاء والتأجيل[٢٩].

ويعني دريدا بالاختلاف الإزاحة التي تصبح بوساطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات[٣٠]. وهذا يعني أن الاختلاف عند دريدا فعاليّة حرّة، غير مقيدة، وهو يوجد في اللغة ليكون أوّل الشروط لظهور المعنى[٣١].

وحول ترجمة دلالة مفردة (الاختلاف) يعترف دريدا بصعوبة ترجمتها بإعطائها مقابلاً واحداً حيث يرى أنها غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى الإنجليزيّة وسواها من اللغات، وحتى إلى الفرنسية بمعنىً ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللاتيني، كما أنها في اقتصادها نفسه غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى. وعوضاً عن ذلك يحاول تقريب دلالات هذه المفردة ويرى أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها: "الكتابة" مثلاً أو "الأثر"، أو "الزيادة" أو "الملحق"، وهي جميعاً كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين: و"الأثر" هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه، أي ما لا يكون حاضراً أبداً. و"الزيادة" هي ما يأتي لينضاف وما يسدُّ نقصاً. و"الفارْماكون"، Pharmakon، هذه المفردة الأفلاطونية، تدل في الوقت نفسه على السم والترياق، الخير والشر (وجهي

الكتابة) . . . إلخ . إنها، إجمالاً كلمات ليست كلمات، ولا مفهومات، وليست قابلة للفصْل عن اللغة، وهي تقوم بعمل مماثل للـ " "Differance" وإن كانت مختلفة عنها أيضاً"[٣٢]. وإذن فـ " في البدء كان الاختلاف "[٣٣].

ويمكن الاقتراب من فهم (الاختلاف) مفهوماً إذا ما قارنا بين نظرة كل من البنيوية والتفكيكية للنص. فإذا كانت التصوّرات البنيوية للنص ومقولة الأنساق البنيوية داخل النص الأدبي، تميل إلى خلق حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف المستويات البنائية والصوتية والصرفية والدلالية، فقد ذهبت التفكيكية إلى أكثر من ذلك حيث شككت بوجود مثل هذه الأنساق البنيوية المتشاكلة داخل النص. بل ذهبت إلى أن النص الأدبي يحارب كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء Structuralization، وينزع إلى التنافر والتقوّض. ومن هنا ذهب دريدا إلى أن قراءته التفكيكية نفسها هي عرضة للتفكيك أيضاً، حيث يقول:

"حتّى أكون شديد التخطيطيّة سأقول إن صعوبة تحديد مفردة التفكيك، وبالتالي ترجمتها، إنّما تنبع من كون جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديديّة، وجميع الدلالات المعجميّة، وحتى التمفصلات النحويّة، التي تبدو في لحظة معينة وهي تمنح نفسها لهذا التحديد وهذه الترجمة، خاضعة هي الأخرى للتفكيك، وقابلة له مباشرة أو مداورة"[٣٤]. ومن خلال مفهوم الاختلاف وعبر لعبة الآثار والاختلافات والإحالات المتبادلة، تنشأ "تفضية" (خلق فضاء) ومسافة وانزياحات وفواصل، حتى داخل عناصر اللغة المتكلّمة أو الكلام، "وهذا يعني أن ثمة في اللغة "اخـ (ت) ـلافاً""[٣٥].

وعلى وفق مفهوم (الاختلاف) أسس دريدا مقولته حول الحضور والغياب، ورأى أن المعاني تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف، بحيث يصبح الاختلاف هدفاً أكبر مما هو أصلٌ في ذاته. والأمر يتطلب حضور العلاقة المرئية التي توفرها الكتابة التي تمد العلامات بقوة تكرارية ضمن الزمان، وكل هذا يمد الدّال ببدائل لا نهائية من المدلولات، مما يثبت أن الدلالة لا نهائية . . . وهذا يعني أن ثمة بناءً وهدماً متواصلين، وصولاً إلى بلوغ تخوم المعنى[٣٦].

التمركز حول العقل

يعدُّ عمل دريدا في التفكيك نوعاً من الثورة على اليقينية المطلقة في الفكر الغربي وثورة على سكونيته المتمثلة في هيمنة القياس المنطقي المتمثل في "التمركز العقلي أو اللوغوسي" المشتق من اللفظة اليونانية (Logos) التي تعني المنطق أو العقل[٣٧]. فقد تحيزت الميتافيزيقيا الغربيّة بدءاً من أفلاطون (والميتافيزيقيا في نظر دريدا آيديولوجيا المجموعة العرقية الغربيّة) بالخضوع لسلطان "التمركز حول العقل" المستند في حقيقته إلى "التمركز حول الصوت"، أي العناية بالكلام على حساب الكتابة، ومن ثمَّ تعيين الوجود بوصفه حضوراً بكل ما تعنيه الكلمة. ولقد تنامت تلك الفلسفة الغربية في ظل النزعة المنطقية العقلية، وصار القياس المنطقي نموذجاً أوّلياً تقاس عليه النماذج الفكرية والإبداعيّة، ومن هنا وجه دريدا جل اهتمامه لتفكيك هذا التمركز، ومحاولة التفلّت من قبضة التمركز العرقي الغربي[٣٨]، وتقويض الأصل الثابت المتفرِّد بالقوّة، وما يرتبط به من مفاهيم التعالي والقصديّة[٣٩]. ورأى دريدا أن اللغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية،

التي يشير فيها كل نص إلى النصوص الأخرى، وكل علامة إلى العلامات الأخرى. ومن هنا وجّه نقده لسوسير على أساس أنه وقع في اتجاه مركزية الكلمة، وأسس الحضور في الكلمة بوصفها نقطة إحالة أصلية. وإذا كان الفاعل الواقعي عند سوسير هو المتكلم، فإنه عند دريدا الكاتب[٤٠]. يقول دريدا: "إن نظرية النص التي أعمل عليها مع آخرين هي أيضاً إذا شئت ماديّة. لا أقصد بالماديّة حضوراً للمادّة، وإنما صموداً للنَّص أمام كل محاولة لاحتوائه، والاحتواء هو مثالي دائماً"[٤١]. وعلى ذلك فإن نقد مقولة (التمركز حول العقل) يُؤكد على نفي تعيين الوجود بوصفه حضوراً كما كان شائعاً في الميتافيزيقيا الغربية، وسعيٌ إلى تحطيم تلك المركزيّة المعينة وجودياً بوصفها حضوراً لا متناهياً. وبتحطيم المركز يتحوّل كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحوّل قوّة الحضور، بفعل (الاختلاف) إلى غياب للدلالة المتعالية، وإلى تخصيب للدلالة المحتملة[٤٢].

ولعلّ هذا الفهم الذي يطرحه دريدا وبخاصة سعيه إلى تحرير النص والتعدّد اللانهائي للمعنى، بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدّالات غير المقترنة بمرجع، وهو ما اصطلح عليه باسم (الدلالة المتعالية)، يدل على أن النص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية[٤٣]. ومن هنا فقد نادى بالقراءة المحايثة أو الباطنة للنص، ليس من خلال الانحباس داخل النص الأدبي فحسب، وإنما من خلال الانتقال بين داخل النص وخارجه انتقالات موضعية، يتنقل السؤال فيها من (طبقة) معرفية إلى أخرى، ومن مَعْلم إلى مَعْلم، حتى يتصدّع الكلُّ، وهذه العملية هي ما دعاه بـ "التفكيك"[٤٤]. ويرى في هذا السياق أننا لا نستطيع أن نبقى داخل النص، ولكن هذا لا يعني أن علينا أن نمارس، بسذاجة، سوسيولوجية

النص، أو دراسته السيكولوجية أو السياسية، أو سيرة المؤلف. وأن ثمة بين خارج النص وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيّز. ويعتقد أنه سواء في القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنص عبر مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة، يظلّ شيءٌ ما ناقصاً دائماً[٤٥].

علم الكتابة/ الغراموتولوجيا

هذه هي المقولة الثالثة التي يجترحها دريدا ليؤسس عليها استراتيجيته في القراءة والتأويل، في مواجهة ما اصطلح عليه بـ "ميتافيزيقيا الحضور" والتي تكوّنت بفعل (التمركز حول العقل)، ونتج عنها العناية بالكلام على حساب الكتابة. وقد خصّ هذه المقولة بكتاب كامل بعنوان (De La Grammatologea) أصدره عام ١٩٦٧م، وترجم إلى الإنكليزية عام ١٩٧٦م، تحت عنوان (of Grammatology)، وترجم إلى العربيّة بـ "عن علم الكتابة" أو "عن الغراماتولوجيا"[٤٦]. وينطلق دريدا في فهمه للكتابة، من خلال دعوته التحديثية، من الأسس الفلسفية والفكريّة التي كان أسس لها؛ فليست الكتابة وعاءً لشحن وحدات معدّة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها. ومن ثم يصبح لدينا نوعان من الكتابة: الأول: كتابة تتكئ على التمركز حول العقل وهي التي تسمي الكلمة كأداة صوتية/ أبجدية خطية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة. والثاني: الكتابة المعتمدة على (النحويّة) أو كتابة ما بعد البنيوية Post-Structuralism، وهي ما يؤسس العملية الأولية

التي تنتج اللغة[٤٧]. والكتابة بهذا المفهوم تسبق حتى اللغة وتكون اللغة نفسها تولداً ينتج عن النص، وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، فهي تستوعب اللغة، وتأتي كخلفية لها بدلاً من كونها إفصاحاً ثانوياً متأخراً، وهذا هو البعد الخلاّق الذي يريدُ دريدا منحه للغة. ويرى سيلدن Selden، أن دعوة دريدا إلى الكتابة يقود إلى عدة أمور أو نتائج:

أولاً: إنها قادرة على تحطيم سياقها لتُقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة في خطابات أخرى.

ثانياً: إنها تكوّن فضاءً للمعنى من زاويتين: الأولى قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني: قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر. وكلها سمات تتوفر للكتابة ولا يمكن للكلام امتلاكها[٤٨]. ولعلّه ومن خلال هذا الوعي لمفهوم الكتابة يجترح ما أسما بـ(الأثر) بديلاً لما أسماه سوسير بـ(الإشارة)، لتغدو الكتابة وجهاً واحداً من تجليات (الأثر) وليست هي الأثر نفسه. وبذا فالأثر الخالص لا وجود له، وهدف التفكيك هو تصيد الأثر في الكتابة ومن خلالها ومعها[٤٩]. ويسعى دريدا إلى استراتيجية شاملة للتفكيك تتفادى الوقوع في فخ المقابلات الثنائية الميتافيزيقية من خلال الإقامة أو التموضع داخل الأفق المغلق لهذه المقابلات والعمل على تفكيكها (رجّها) حسب تعبيره، من الداخل. وبهذه الطريقة يمكن الإطاحة بالعلاقة التراتبية التي روّجت لها ميتافيزيقيا الغرب، ويمهد لمجيء (مفهوم) جديد في قراءة الخطابات، وذلك من خلال ما أسماه: (الجديّة) و(الدهاء) أو (المكر). وهذه الاستراتيجية

تهدف في النهاية إلى الكشف عن خطل ما أسماه بلغة (المعلّم) أو (السيّد) وهو يعني (لغة الميتافيزيقيا الغربية) من خلال إتقان منطقها ومن ثم طرح الأسئلة عليها للإطاحة بمفهوماتها من داخلها وليس من خارجها[٥٠].

وبإرساء دريدا لهذه المقولات الثلاث استطاع أن يبنى استراتيجية خاصّة بالقراءة المتميّزة مواجهاً النصوص بحريّة تامّة دون التقيد بالبحث عن البؤر والمراكز، منتقلاً بين داخل النص وخارجه، بحثاً عن التوترات والتناقضات، وسط شبكة اللغة والنص والدلالة، ومؤكداً على مقولة الكتابة عوضاً عن الكلام. يقول دريدا في هذا السياق:

"ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه ... و"أن يفكك النص نفسه بنفسه، فهذا يعني أنه لا يتبع حركة مرجعية- ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما أن هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته"[٥١].

وبهذا يعلي دريدا من شأن التعدد والاختلاف في المعاني شأنه في ذلك شأن أصحاب نظريات التلقي، ويلغي الحضور والتعالى الذي كان سمة الميتافيزيقيا الغربيّة، ليحل محلّها انفتاح القارئ على الحوار مع اللغة، فتنفتح بذلك شهيّة النقد ونقد النقد.

نقد التفكيكية

يشكك بعض النقاد بالتفكيكية[٥٢] ويرى أنها من الاتجاهات التشكيكيّة التي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصوّر موضوعي للواقع والأفكار، كما هي تشكك بقدرة اللغة على نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً. ويعتقد كرستوفر بطلر أن النص الأدبيَّ، وفق المنظور التفكيكي، يمثل تركيبة لغوية غير متسقة، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات، على نحوٍ يجعل من النص قابلاً لتفسيرات شتى، وتأويلات لا نهاية لها.

وأرى أن تركيز التفكيكية على رفض فكرة المعنى الواحد، أو تأجيل المعنى، وفق وليم راي[٥٣]، وفتح المجال أمام تعدّد القراءات، والقول بوجود قوى بناء وقوى تفكيك في داخل النصوص أو الخطابات، والدعوة إلى التوجه نحو الخطابات ومحاولة القبض على تناقضات الخطاب، هو أمرٌ جيد ومفيدٌ للقراءة النصيّة. وربما التقى مع التفكيك في هذا الأمر نقادٌ آخرون ومناهج أخرى. أمّا أن تتحوّل القراءة التفكيكية إلى ما أسماه دريدا "لا قراءة"، أو "إساءة قراءة" Misreading، فهذا يوقع في إشكالية عدم دقة المنهج، حتى ولو اعتقد منظرو التفكيك بأن التفكيك ليس منهجاً وإن كنت أعلم أن اعتراف دريدا بأن التفكيك ليس منهجاً هدفه منح مزيد من الحريّة للقارئ، وعدم رغبته في احتواء التفكيك أو تدجينه. ناهيك بأن تصوّراً كهذا يفتح المجال لكل الاحتمالات القرائية، وكأنه يدعو إلى نقض النص نفسه وإلغاء سلطته، ومن ثم فسلطة القراءة لاغية لا محالة.

إن النص، كما أتصوّر، مهما يكن غنياً، أو قابلاً لتأويلات شتى، وقراءات كثيرة، هو في النهاية ينتمي إلى ذاكرة، فردية أو جماعيّة، وهو يبدع ضمن سياق تاريخي، أو اجتماعي، وهو يبني من خلال قواعد اللغة وشروطها، ومن ثم انحرافاتها، مما يجعل عملية التأويل أو القراءة غير اعتباطية. إننا ممن يعتقدون بأن القراءة فعلٌ خلاّق وليست فعلاً انعكاسياً للكتابة، فعلٌ ينبش ويحفر بحثاً عن المعاني الثواني، أو الغائبة، لإعادة بناء تصوّر للنص عند تلقيه. ومثلما أن النص لا يسلم نفسه بسهولة، لما يكتنز في داخله من إيحاء ورمزٍ ولمحٍ وتصوير، لا يظهره إلا القارئ العارف بقوانين اللعبة الفنية، كذلك فالنص غير قابل لأي تفسير، مع إيماننا الكامل بفعالية القراءة، وفتح آفاق النظر للنقاد والقارئين. وفي ضوء هذا الفهم الذي أبرزت ملامحه أحاول قراءة (القصيدة/ النص) موضوع الدراسة. ولعلَّ هذه القراءة ليست الأولى من نوعها في النقد العربي المعاصر، فقد أفادت من دراسات سابقة لنقاد معاصرين مثل "الغذامي" و"عبد الملك مرتاض" في جهديهما النظري والتطبيقي، وإن يكن ثمة تركيز هنا على البعد النظري بفهمٍ خاصٍ، كما تتخذ هذه القراءة من قصيدة (تنويمه الجياع) للجواهري مجالاً لتطبيق مفاهيمها النظرية.

الإجراء التطبيقي:

نشر الجواهري قصيدته هذه في الثامن والعشرين من آذار عام ١٩٥٨م، في جريدة الأوقات البغداديّة، حيث كانت الأمة العربيّة تغلي على أثر تقسيم فلسطين، ولم يتضح بعد فتور الهمم نحو استردادها. بَيْد أن الشاعر المبدع صاحب نبوءة ونظر، ليس لأنه يقرأ الغيْب، وإنما لأنه يتمثل الماضي، ويستلهم الحاضر، ويستشرف المستقبل. إن "تنويمه الجياع" هي "هدهدة" يهدهد بها الجواهري أمّة نائمة، أو أو شكت أن تنام، كما تهدهد الأم ابنها في سريره، وتهلل له بصوت حزين حنون رقيق شجى ليستشعر الحنان والأمان فتثقل عيناه فينام. وهكذا يتناول الجواهري هذه "الترويدة" أو "الهدهدة" من أفواه الأمهات، على بساطتها وشعبيتها وعفويتها، ليرقى بها إلى مستوىً دلالي متقّدم، دون أن يصدم الذوق العربيَّ أو الذائقة العربية الفصيحة. وإذا كانت "ترويده" الأم لطفلها، ودعوته إلى النوم بعد أن يكون شبعان ريّان، فإن المفارقة في دعوة الشاعر (جياع الشعب) إلى النوم واضحة منذ البيت الأوّل.

فقد وصف الشعب بأنه جائع، ومعروف في تقاليدنا وفي تجاربنا أن الجائع لا يستطيع النوم، وإذن فدعوتها إلى النوم تحمل بعداً ثالثاً أعمق من ذلك. وربما تعزّز هذا البعد إذا ما تذكرنا أن دعوة الشاعر قومه أن يناموا وهم في حالة من "الجوع" وتحرسهم "آلهة الطعام" فكيف يكون ذلك؟ ولعلَّ الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر في أن يرى أمته غير نائمة، وتطلعه إلى تنويرها، وبين قمع هذا التطلع وقهره، هو الذي جسد تفكيكية هذه القصيدة، وجعل الشاعر يصطنع هذه

الشفرة الرامزة، التي يطلب من خلالها النوم ممن يريد تحريضهم أو تثويرهم.

ولما كان من المستحيل للجائع أن ينام وبخاصة بحراسة آلهة الطعام له، ولما كان من المستحيل أن ينام الإنسان "على نغم البعوض وعلى المستنقعات"، فإن بنية ثالثة تطل برأسها من بين ثنايا هذه البنية المفككة - المهدّمة، تلك هي بنية التحريض والتثوير.

تبدو القصيدة في بنيتها السطحيّة تحمل هدمها وتفكيكها من داخلها، ولكنها في بنيتها العميقة تحمل بنائيتها وانسجامها الذي لا يخفى على القارئ الفطن. وصحيح أنها في ظاهرها تدعو إلى النوم، ولكنها في أعماقها دعوة إلى الرفض، وإلى المواجهة، وإلى الثورة. وبين البناء، وهو فعالية إنشائية من الشاعر، والتفكيك، وهو فعالية قرائية من القارئ، تبرزُ إبداعيّةُ النص، وتظهر طاقاتُهُ الكامنة ومسببات خلوده(٥٤).

فمنذ البيت الأوّل نحسن بتلك المفارقة التي تبنى عليها الصورة، فهي صورة مفككة في مستواها الأول، لا يمكن أنْ تقبل إلا في مستواها العميق، مستواها الإبداعي، اسمعه يقول:

نامي جياعَ الشَّعبِ نامي حرسَتْكِ آلهةُ الطَّعامِ

فنحن نعلم أن الإنسان الجائع لا يستطيع النوم، وأن النوم لا يجتمع مع الجوع ألبتة، وإذن فطلب الشاعر من الجياع أن يناموا، هو طلب لا يمكن الاستجابة له، هذه واحدة. وأمّا الثانية، التي تزيد من حدّة المفارقة، فهي أن آلهة الطعام تتكفل بحراسة هؤلاء الجائعين، وإذن فمن المفترض أن تهيء هذه الآلهة الطعام لهم. من هنا ومنذ البيت الأول تبدأ بنية القصيدة بالتفكك:

نامي فـــإنْ لم تشـــبَـــعـــي مِن يَـقـْظَـةٍ فـــمِنَ المنـــام
نامي على زُبدِ الوعـــــــود يُدافُ في عَسلِ الكـــــــلام
نامي تَزُرْكِ عرائسُ الـــــــــ أحلام في جُنُحِ الظـــــــلام
تتنوَّري قُرْصَ الرغيـــــــــ فِ كدورةِ البـــــدر التمـــام!
وتَرَيْ زرائـبَكِ الـــــــفسا حَ مبلَّطاتٍ بالرُّخـــــــام

إن الإنسان يجوع، ثم يأكل، فيشبع، ثم يعود فيجوع، وهكذا، والإنسان ينام ثم يصحو، ثم ينعس، فيحتاج إلى النوم بمقدار حاجته إلى اليقظة، فهو نائمٌ يقظ، ولا بد لكل حاجة من أن تأخذ حقها ومداها. وطلب الشاعر من "جياع الشعب" أن تشبع من النوم في داخله ما ينقضه؛ إذ هي لا تسطيع النوم، أصلاً، وهي جائعة، فكيف تستطيع الشبع من النوم؟ ويزداد أمر النوم استحالة حين تكثر ليس الوعود، بل "زبد الوعود" التي "تدافُ" في "عسل الكلام". إذّاك لن يلذَّ نوم، ولن يحلو حُلُمٌ، ولن تزور هؤلاء (النائمين / الصاحين) "عرائس الأحلام".

وإذا تذكرنا أن النوم هو مصدر الحُلْم (بضم الحاء) عرفنا أنها دعوةٌ للحلم، وبالاحلام فقط يصح للجائعين أن :

"يتنوّروا قُرْصَ الرغيـــــــــ فِ كدورةِ البـــــدر التمـــام!"

وإذن فالبناء القائم على الشرط المبنى بدوره على الطلب (نامي) هكذا : "نامي تزُرْكِ"، أو "نامي تري..."، كلها معلقة بحدوث شرط النوم، وما دام النوم لن يتم بحكم الجوع، وإذن فلا نوم ولا أحلام، ولا بد من البحث عن حل آخر. إن كل بيت في القصيدة يحمل هدمه وتفكيكه، وكل جملة جاءت لنقض

سابقتها، والقصيدة كلها تحمل في داخلها بذور هدمها، كما سيتضح من خلال حديثي.

القصيدة فضاء أم حيّز؟

ما زال النقد العربيُّ المعاصر يشكو من توحيد المصطلحات النقدية المستحدثة والمأخوذة من الكتابات النقدية والألسنية والسيميائية في الغرب. ومن هذه المصطلحات التي تثير الاختلاف مصطلح ""Espace" حيث يترجم لدى بعض المشارقة بـ "الفضاء"، ويترجمه الباحث العربي الجزائري عبد الملك مرتاض بـ "الحيّز". وقد رأيت أن آخذ بالمقابل الذي وضعه مرتاض لسببين:

الأول – إيماني بوحدة جذور الثقافة بين بالمشرق والمغرب، وقد كنت أسمع في المؤتمرات الثقافية بعض الشكوى التي تشعر بوجود تنافس بين المغاربة والمشارقة، وكأنهما في تسابق ثقافي، والأمر عندي غير ذلك، فجذور ثقافتنا الموحدة الممتدة قروناً تلقي بظلال الوحدة والتكامل أكثر مما تفرِّق. وما أحوجنا اليوم أن ندرك ذلك، ونحن نتعرَّض لكل أشكال التذويب الثقافي والحضاري والفكري.

والثاني – ذلك التخريج اللطيف الذي أورده مرتاض حول تصوّره للحيّز، حيث قصد من ورائه تتبّع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية، التي تحمل في طيّاتها لطائف من الحيّز المجسد على الخشبة السرديّة أو الشعريّة. وكأن الحيّز قادر على أن يكون اتجاها، وبعداً، ومجالاً، وفضاءً، وجواً، وفراغاً، وامتلاءً؛ أي كأن

الحيّز غير محدود بفضاء أي بجو خارجي يحيط بنا فحسب، فهو عالم مفتوح[٥٥]. وسنحاول، حسب مفهومنا للحيّز، أن نفحص ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية على وفق استراتيجية التفكيك التي نستخدمها، لنرى القصيدة تتجسد في:

-١-

الحيّز التائه:

ويتمثل الحيّز التائه، هنا، في ذلك الحوار المغلق الذي لا يبارح نفس الشاعر، فهو المرسل وهو المستقبل، وهو المروِّج للرسالة. فثمة رؤية تطلعيّة أو استشرافيّة لا يستطيع تحقيقها؛ لأنه يصطدم بواقع ضاغط قاهر، يحول بينه وبين تحقيق رسالته، فكأنه وصل إلى طريق مغلق، فيحاول أن يفتح كوّة في ذلك الطريق، عن طريق دعوة من لا يريد لهم النوم أن يناموا، دون أن يجيبه أحد. ولكنه ماضٍ في تنويمته هكذا:

نامي تَصحي! نِعْمَ نَوْ ... مُ المرءِ في الكُرَبِ الجسامِ
نامي على حُمَةِ القنا ... نامي على حدِّ الحُسام
نامي إلى يومِ النشو ... رِ ويومَ يُؤذَنُ بالقيام
نامي على المستنقعا ... تِ تَمُوجُ باللُّججِ الطَّوامي
زخَّارةً بشذا الأقا ... حِ يمدُّه نفحُ الخُزام
نامي على نَغَمِ البعو ... ضِ كأنه سجعُ الحمام

نامي على هذي الطبيـــــــــــــعـــة لم تُحَلَّ به "ميامـــــــي"
نامي فقد أضفى "العـــــــــرا ءُ" عليكِ أثوابَ الغـــــــــرام
نامي على حلُـــــــمِ الحـــوا صد عاريـــــات للحـــــــزامِ
متـــراقصات والسيِّـــــــــا طُ تَجـدُّ عَـزْفاً بارتـــــــزام
وتغـــــــــازلي والنَّاعمـــــا ت الزَّاحفات من الهـــــــوام
نامي على مهْـــــــــدِ الأذى وتـــوسَّدي خدَّ الرَّغـــــــام
واستفـــرشي صُمَّ الحصـــــى وتَلَحَّفـــي ظُلَلَ الغَمـــــــام
نامي فقد أنهى "مُجيـــــــــــعُ الشعبِ" أيَّـــامَ الصيـــــام
نامي فقد غنَّـــى "إلـــــــــهُ الحربِ" ألحانَ الســـــــلام!

فواضح أن الحيرة تسيطر على كل بيت من أبيات القصيدة، بل كل شطر من أشطرها، بما يعزّز شعوراً واضحاً بالتيه والاضطراب: فكيف لنغم البعوض أن يكون كسجع الحمام؟ وكيف للعراء أن يلبس الأخرين أثواباً؟ وكيف يمكن للإنسان أن يتغازل مع الهوابش والزواحف من الهوام؟ وكيف يتمكن النوم من عيني إنسان وهو يستفرش صُمَّ الحصى، ويتلحف ظلل الغمام؟ وكيف "لمجيع الشعب" أن ينهي أيام الصيام؟ وكيف لإله الحرب أن يغني ألحان السّلام؟ إن تجاور المتنافرات، هنا، قصد منه شيءٌ أعمق وأبعدُ من القراءة السطحيّة، فنحن بحاجة إلى قراءة غَوْرية عمقيّة، تسبر أغوار هذا الحيّز التائه، لتخرج منه بنتيجه مقنعة. قد نستطيع أن نقول إنّه نداءٌ لمّا يبلغ مداه، ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأن نداءَ الشاعر لن يبلغ مداه أبداً، فذلك أمرٌ منوط بالمتلقين والمتقبّلين. بيد أن نداء الشاعر وما يحتوي عليه خطابه يشير بقوّة إلى حيرة الشاعر وضيقه وشعوره

بالحزن والألم والإحباط وليس الفرار، لأن الشاعر لم يقرر الفرار بعد، وإنما هو يتعلّق بشيء يناديه ويبحث له عن متنفس فيه، ويرتبط مصيره بهؤلاء المنادين، وكأنه يترك الأمل قائماً، والباب مفتوحاً على آفاق ينتظرها أو يحلم فيها.

وإذا ما تذكّرنا أن النوَم هو مصدر الحُلم، فإننا نستطيع أن ندرك كيف يسعى الشاعر إلى تحويل النيام إلى حالمين، علّه يحقق أحلام منْ يناديهم عن طريق الحيّز الحالم.

الحيّز الحالم

وهو صدى للحيّز التائه، وربما كان نتيجة له. وقد كان عجز الشاعر سبباً في فتح نافذة على الحُلم، والحُلْمُ يحتاج إلى النوم لأنه مصدره. وحين يكون الإنسان قاصراً عن احتواء الحقيقة فلا بُدّ له من اللجوء إلى حيّز حالم يكون قادراً على احتوائه[٥٦]. وفي حضور الحقيقة المؤلمة ربما كان الحُلْمُ ألصق بالحجا. إن تعلّق الشاعر بالحُلْم وخلقه ذلك الحيز الحالم إنما هو تعبير عن عجزه عن تحقيق ما يصبو إليه، وما يريده لهؤلاء الجياع الذين يرتل على مسامعهم تنويمتة. وتعلق الإنسان بالحلم ربما كان له ما يبرره على مستوى الوعي واللاوعي. فهل الحلم نقيض للحقيقة دائماً؟ ألا يمكن للأفكار العظيمة والنجاحات الجبّارة أن تبدأ بحلم؟ ثم أليس الحُلْم مصدراً من مصادر الإبداع، أو رافداً له؟ إن هذه التساؤلات تضعنا في قلب القضية تماماً، فالشاعر يدرك عمله تماماً، وهو يدرك أنه عاجزٌ عن الحصول على ما يريد من هؤلاء الجياع، فكيف به يدعوهم إلى النوم؟ إن دعوتهم إلى النوم تأتي في سياقات لا تسمح لهم بالنوم البتة، بل في سياقات تجعل النوم

مستحيلاً عليهم؛ إذ كيف للإنسان أن ينام على الجوْرِ، وعلى جيش من الآلام، وبخاصة الإنسان العربي، والخطاب موجه إليه، وهو المعروف تاريخياً أنه لا ينام على الذل؟ ثم كيف له أن ينام وهو يتألم، بل ينام على جيش من الآلام؟

إن كلَّ هذه الإغراءات التي يقدمها "للجياع" كي "يناموا" ما هي إلا دعوةٌ للثورة والصحو والصحيان. وكل هذه النداءات التي تبدو جزءاً من هذا الحيّز الحالم هي في الحقيقة تدعو إلى الحيّزَ المتحرّك أو المضطرب، الذي يتمثل في تحريض هؤلاء الجياع على عدم القبول بجوعهم، ومن ثم إلى تثويرهم:

نامي جياعَ الشعبِ نامي ... الفجر آذَنَ بانصرام
والشمسُ لن تُؤذيك بعـ ... ـدُ بما تَوَهَّج من ضِرام
والنورُ لن "يُعمي!" جُفو ... ناً قد جُبِلْنَ على الظلام
نامي كعهدك بالكَرى ... وبلُطفه من عهد "حام"
نامي.. غدٌ يسقيك مِن ... عسلٍ وخمرٍ ألفَ جام
أجْرَ الذليل، وبردَ أفئـ ... ـدةٍ إلى العليا ظوامي
نامي. وسيري في منا ... مِكِ ما استطعتِ إلى الأمام
نامي على تلكَ العظا ... تِ الغُرِّ من ذاكَ الإمام
يُوصيك أنْ لا تطعمي ... من مال ربِّك في حُطام
يُوصيكِ أنْ تَدعي المباهـ ... ـجَ واللذائذَ للّئام
وتُعوضي عن كلِّ ذ ... لك بالسُجودِ وبالقيام
نامي على الخُطَبِ الطِّوا ... لِ من الغطارفة العظام!!
نامي يُساقَطْ رِزْقُك ... الموعودُ فوقَك بانتظام
نامي على تلكَ المبا ... هجِ لم تَدَعْ سَهْماً لرامي

لم تُبقِ من "نُقـــــــــلٍ!" يسرّ ك لم تَجنـــــــهُ ومـــــــن إدام
بَنَتِ البُيـــــــــوتَ وفجَّـــــرت جُـــــرْدَ الصحـــارى والموامـــــي

إنها دعوةٌ واضحة للرفض، من خلال هذا التركيب اللغوي الذي يولد جملاً، تفيد على الأقل معنيين واحداً يؤكد تركيبها اللغوي (أو مادتها اللغوية) وآخر ينفيه على وفق فهم بول دي مان. وهذا لا يعني أن الصيغة التركيبية لها معنيان: واحد حرفي والآخر مجازي، وما علينا إلا أن نقرر أي المعنيين هو الأصح في حالة خاصة[٥٧]. ولعلنا لو دققنا النظر ملياً في الأبيات السابقة لتأكد لنا ألا أحد يدعونا إلى ترك مباهج الدنيا ولذائذها، والتعويض عن ذلك بالسجود والقيام، فديننا يوصينا بأن نأخذ نصيبنا من الدنيا، ويوصينا بالعمل لأن الرزق لا يسقط من السماء، بل يوصينا أن نسعى في رزق الله، وليس "ألا نطعم من رزقه". وإذن فعلينا أن نقرر من خلال هذين المعنيين المتناقضين أي معنىً هو السائد والمقبول. إنّ هذا الحيّز يسلم بالضرورة إلى حيّز آخر هو الحيز المتحرّك أو المضطرب.

الحيّز المتحرّك/ المضطرب

ويتولّدُ هذا الحيّز من خلال الحيّزين السابقين؛ إذ لا يمكن لدعوة الشاعر أن تفهم إلا على وجه واحد هو الوجه الناتج عن استحالة تحقيق ما يطلبه الشاعر على النحو الآتي:

- النوم لا يكون مع الجوع أصلاً، فهو مستحيل أن يكون معه بحراسة آلهة الطعام.

- والإنسان لا يستطيع أن ينام على الذل، والقهر، والألم، والجوْر، والبلوى،

الخ .

- والإنسان لا يمكن أن يصلح ما فسد بالنوم .

- والنائم لا يمكن أن يسقط عليه الرزق من السماء .

- والأحزاب لا يمكن أن تتوحد ، لأن ذلك نقيض كونها أحزاباً ، وهكذا دواليك .

وفي ضوء هذه المستحيلات فإن الحُلْم الذي يدعو اليه الشاعر يتحوّل إلى تحريض ثم إلى رفض ، ثم إلى ثورة ، حين تأخذ هذه المعاني المخفيّة أو المطمورة بعداً آخر فيما أسماه بعض النقاد " الصورة الفارغة " Image de Vaciute . وتأتلف هذه الصورة الفارغة من عنصرين متضادين ، فيتشكل من تماسهما جوٌّ ثالث ، هو غير ما يحمله كلٌّ عنصر من العنصرين المركّبين للصورة ، إذ كيف للمستنقعات التي تموج باللجج الطوامي أن تزخر بشذا الأقاح؟ وكيف للشمس أن تؤذي العيون؟ وكيف للنور أن يعمي الجفون؟ وكيف ؟ وكيف؟

إن المفارقة في " تنويمة الجياع " تحمل أبعاداً مختلفة : توعوية ، ورفضية ، وتحريضية ، وتثويريّة ، أكثر من كونها مفارقة لفظية أو معنوية . إنها مفارقة موقف ومفارقة رؤية ، ليصبح للنوم والحلم ثمنٌ أيُّ ثمن . ثمن يتعدّى النيل من الذات أو جلدها أو إدانتها (وإن حمل شيئاً من ذلك) إلا إنه يتعدّاه إلى الرغبة في التغيير فعلاً لا قولاً . إن المفارقة تأخذ بعد الرفض ؛ حيث يجسد الشاعر أشياء يكشف زيفها لترفض ، وهذا هو أسلوب " الإغراق أو النقش الغائر " .

نامـــي جيـــاعَ الشعبِ نامـــــــي ... بُـرِّئْـتِ مِن عيـــــــبٍ وذام

نامـي فـانَّ الوحـــــدةَ الـــــــ ... ـعصماء تطلُبُ أنْ تنـــــــامي

نامـــي جياعَ الشعب نامـــــــي ... النَوْمُ مِن نِعَـــــمِ السـلام

تتوحَّـدُ الأحـــــزابُ فيـــــ ... ـه ويُتَّقـى خطـرُ الصِـــــدام!

تهدا الجموعُ به وتَســـــــــ ... ـتغني الصُّفـوفُ عنِ انـــــقسام

إنَّ الحمـــاقةَ أن تَشُـقّـــــــي ... بالنُّهـــــوضِ عصـا الوئـام

والطـــــيشُ أنْ لا تلجـــأي ... مِن حاكمـــيكِ إلى احتكـــام

النـفس كـالـفرسِ الجَمـــــــو ... حِ وعقلُهـــــا مثلُ اللجـام

نامي فـإنَّ صلاحَ أمـــــــــ ... ـرٍ فاسـد في أنْ تنامـــــــي

والعـروةُ الوثقـــى! إذا آســـــ ... ـتيقظتِ تُؤذِنُ بانفصـــام

نامي وإلا فالصُفـــــــو ... فُ تؤول منك إلى آنـــــقسام

نامـي فنـــومُكِ فتنـــــــةٌ ... إيقاظها شرُّ الأثـــــام

هل غيرُ أنْ تتيقّظـــــي ... فتعاودي كـرَّ الخِصـــام

نامـي على جَوْرٍ كمـــــا ... حُمِلَ الرضيعُ على الفِطـــام

وقَعي على البلـوى كمـــا ... وقع "الحسامُ" على الحسـام

نامـي على جيـــــشٍ من الآ ... لامِ محتشِـــدٍ لُهـــام

إن بنية القصيدة تقوم على تأجيل المغزى الحقيقي الذي يستثير فينا عكس البنية السطحية الظاهرة. فحين نقدم التهاني لمن تسبب في ضياع حق من حقوقنا، أو ألحق بنا الأذى، فإن الأمر بحاجة إلى تأمل وقراءة، لأن معنى ذلك أن ثمة تأجيلاً أبدياً للمعنى الحقيقي لا بُدَّ من البحث عن. ولعلنا لو استبدلنا كلمة

الرزانة بـ "الحماقة" ، وكلمة العقل بـ "الطيش" ، وكلمة ثوري بـ "نامي" (والباء في كلٍ للمتروك) من قول الشاعر:

- نامـي جياعَ الشعب نامـــــي النَومُ مِن نِعَـــــمِ السَـــــلام
- إنَّ الحماقةَ أن تَشُقّـــــي بالنُّهـــــوضِ عصـــا الوئـــام
- والطـــــيشُ أنْ لا تلجـــأي مِن حاكمـــيكِ إلى احتكـــــام

أقول لو استبدلنا هذا بذاك أو شبيهه، على طول القصيدة، لساغ لنا ذلك أيَّ سوغ، فالقصيدة على هذا النحو تبدو في دعوتها تطلعيّة استشرافيّة، تحاول تفكيكها بنية قهريّة قمعيّة (تتمثل في الواقع) فيلجأ إلى (الحُلم) لينتج عن هذا الحلم بنية تحريضيّة تثويرية. فكأني بالجواهري ينادي بأعلى صوته:

ثوري جياع الشعب ثوري!

وهذا هو المعنى المطمور العميق، وذلك هو المغزى الأبدي الأعمق، الذي يترتب على تفكيك بنية القصيدة.

إن الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر في أن يرى أمته قويّة يقظة غير نائمة، وتطلعه إلى عزِّها، وبين قمع هذا التطلع المشروع وقهره، هو الذي جعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة فيطلب النوم من "جياع الشعب"، وهو إنّما يطلب تثويرهم. ولما كان من المستحيل أن ينام الجائع، كما هو مستحيل أن ينام على نغم البعوض، وعلى المستنقعات، فإن بنية ثالثة تطل برأسها من خلال هذه البنية المهدومة المفككة، تلك هي بنية التحريض والتثوير لتصير المعادلة هكذا:

بنية تطلعيّة استشرافية

تهدمها: بنية قهريّة قمعية

فينتج عنها: بنية تحريضية تثويريّة

ومما يظهر روح التثوير في هذا الحيّز المتحرّك حضورُ الجملة الفعليّة حضوراً قويّاً ولافتاً وغلبتها على الجملة الاسميّة. وتواتر الجملة الفعليّة بنسبة تفوق الجملة الاسميّة يعني تغلُّبَ الحركة على السكون، والحدث على الثبوت والاستقرار، وآية ذلك أن الأفعال تكسب هذا الحيّز حركيّة واضطراباً[٥٨].

وبعمليّة إحصائية بسيطة يتضح أن لدينا مائة وخمس عشرة جملة فعليّة، بإزاء ست وعشرين جملة اسمية في قصيدة بلغت اثنين وسبعين بيتاً. ولعلَّ طغيان الجملة الفعلية يبدو معقولاً ومتسقاً مع الحدث؛ إذ الخطاب موجّه من الحيّز التائه الذي يحضُّ الآخرين على فعل شيء، أو يطلب منهم أن يفعلوا، ومن هنا تواتر فعل الأمر عن طريق ربطه بجملة الشرط هكذا:

(نامي حرستك، نامي تصحّي، نامي تزرك، نامي تتنوّري، وهكذا). فارتكاز الشاعر على الفعل مناسبٌ تماماً للحركة المطلوبة في القصيدة، بل ومناسب للموقف، ودليل على توثب القصيدة وحركيتها، في دعوتها العميقة لرفض الثبوت والسكون.

وهي وإن بدت في ظاهرها دعوة للنوم، إلا أنها في بنيتها المخفيّة المطمورة

إعلان للرفض والثورة. وهذا هو ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية، وما ينتج عن دعوة الشاعر "جياع الشعب" للنوم، دون أن يتهيأ لهم الطعام أوّلاً، والأسرّة المناسبة للنوم، والمكان النظيف الصالح. ولما كان النوم لا يكون مع الجوع، ولا يكون على القذارة ورمزها المستنقعات ونغم البعوض، فإن النتيجة شيء ثالث تماماً هي الدعوة للثورة. وهذا هو ما وصَفَناه بـ "الحيّز المتحرّك" الذي تدعو إليه القصيدة.

وبعد،

فإن "تنويمه الجياع" هي أغنية النفس العربيّة الحرّة في تحرُّقها وحنينها إلى ما حُرمت منه، وفي رغبتها وتطلعها إلى ما تصبو إليه. وهي تحمل وحدتها من خلال تفكيكها، وبنائيتها تكمن في تفكيكها، كما يدعو تفكيكها إلى بنائيتها، فكأنها تبدأ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث يجب أن تبدأ.

هوامش وتعليقات الفصل الأول

(١) انظر: جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م، ص ٦١.
ويعدُّ جاك ديريدا من جيل الفلاسفة الفرنسيين التالين لسارتر وميرلو بونتي، الذين تضع أعمالهم، التي بدأت الظهور منذ أواخر الخمسينيات وما تزال، تحت مجهر الشك والتساؤل مفاهيم كل من (الفلسفة) و(الأثر) و(العمل) الفكري أو الفني أو الأدبي بمعناه الناجز والنهائي والمكتمل، و(التاريخ)، و(العقل)، و(النظام)، و(النسق)، وغيرها.
(انظر: مقدمة كاظم جهاد، الكتابة والاختلاف، ص ٢٣)

(٢) انظر: خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظريّة اللغة الأدبيّة، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ١٩٩٢م، ص ١٤٧.

(٣) انظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقديّة حديثة وأصولها الفكريّة، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٧٩م، ص ٧٩، ص ١٠٣، ص ١٤٧.

(٤) الكتابة والاختلاف، ص ٥٣.

(٥) الكتابة والاختلاف، ص ٦١.

(٦) انظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص ١١٦.

(٧) انظر: جاك دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مجلّة الكرمل، ع ١٧، ١٩٨٥م، ص ٥٦.

(٨) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكيّة، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧م، ص ١٦١.

(٩) نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٤٧.

(١٠) انظر: معرفة الآخر، ص ١٤٢.

(١١) نشر الكتاب بالفرنسية عام ١٩٦٧م، ثم بالإنجليزية عام ١٩٧٨ ، وصدر عن مطبعة جامعة شيكاغو، ثم ترجمه إلى العربيّة كاظم جهاد وصدر عن دار توبقال للنشر عام ١٩٨٨م. (انظر: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٤٥).

(١٢) م.هـ. ابرامز، المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، الثقافية الأجنبية، السنة ، العدد الثالث، ١٩٨٧، ص ٤٦.

(١٣) نظريّة اللغة الأدبية، ص ص ١٤٦-١٤٧.

(١٤) نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٥٧.

(١٥) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر، جدّة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م، ص ٦٤.

(١٦) انظر: الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص ص ٦٥-٦٦.

(١٧) نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٥٨.

(١٨) انظر: وليم راي، المعنى الأدبي، ثمة فصل عن دي مان بعنوان: "مفارقة التفكيكيّة/ تفكيكية المفارقة"، ص ص ٢٠٨-٢٢٨.

(١٩) See. Jonathan Culler, on Deconstruction, Cornell university press, Ithaca, NewYork, 1982.

(٢٠) انظر على سبيل المثال:

Christopher Norris, Deconstruction, Theory and Practice, Methuem, London and New York, 1982.

Textual Strategies, Cornell university Press, Ithaca, New York, 1979.

(٢١) التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، دراسات، الجامعة الأردنية، م ١٦، ع٣، ١٩٨٩م، ص ص ١٩٨-٢٠٧.

(٢٢) لقد شكا دريدا نفسه من مشكلة ترجمة مصطلحه (Deconstruction) إلى اللغات الأخرى في رسالة بعث بها إلى صديق ياباني (حول مفردة ومفهوم التفكيك). وقد اعترف أن مفردة التفكيك في الفرنسية لها دلالات لا مصدر فيها للبس، إلا أن ترجمتها إلى أية لغة أخرى أمرٌ في غاية التعقيد، وأمرٌ قد يبدو شائكاً ومضلّلا.

انظر: (الكتابة والاختلاف، ص ٥٧)

(٢٣) معرفة الآخر، ص ١١٤.

(٢٤) انظر: معرفة الآخر، ص ١١٤.

(٢٥) انظر: معرفة الآخر، ص ١١٣.

(٢٦) انظر: كريستوفر نوريس، التفكيك النظرية والتطبيق، عرض سمية سعد، فصول،ع٤ ، ١٩٨٤م، ص ٢٣١.

(٢٧) انظر: معرفة الآخر، ص ص ١١٥-١١٦

(٢٨) Richard Kearny, Modern Movements in European Philosophy, Manchester university press, 1986, p. 119.

(٢٩) الكتابة والاختلاف، ص ٣١.

(٣٠) انظر: معرفة الآخر، ص ص ١١٨-١١٩.

(٣١) انظر: سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء سوشبريس، ١٩٨٥م، ص ٨٦.

(٣٢) الكتابة والاختلاف، ص ٥٣.

(٣٣) الكتابة والاختلاف، ص ٣١.

(٣٤) الكتابة والاختلاف، ص ٦٢.

(٣٥) الكتابة والاختلاف، ص ٣٣.

(٣٦) معرفة الآخر، ص١٢٠.

(٣٧) يختلف مفهوم (العقل) وإيحاءاته بين اللغة العربية وغيرها من اللغات. فكلمة (العقل) كما سرت في العربية لا تثير ما لها من أصداء معنوية وثقافية في لغات أخرى، كاليونانية واللاتينية، والألمانية، فـ(اللوغوس) اليوناني هو أقرب إلى المنطق في معنى اصطلاح المنطق منه إلى (العقل) في اللغة العربيّة الكلاسيكية.

(انظر: محمد علال سي ناصر، تقديم كتاب الكتابة والاختلاف، ص ٨).

(٣٨) الكتابة والاختلاف، ص ٥٤.

(٣٩) انظر: نظرية اللغة الأدبية، ص ١٥٣، ومعرفة الآخر، ص ١٢٣.

(٤٠) انظر: نظرية اللغة الأدبية، ص ١٥٤.

(٤١) الكتابة والاختلاف، ص ٥٢.

(٤٢) معرفة الآخر، ص ص ١٢٣-١٢٤.

(٤٣) Modern Movements in European Philosophy, p. 122.

(٤٤) الكتابة والاختلاف، ص ٤٧.

(٤٥) الكتابة والاختلاف، ص ٥١.

(٤٦) الكتابة والاختلاف، ص ٥٨.

(٤٧) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ١٣٣.

(٤٨) Raman Selden, a Reader Guide to Contemporary Literary Theory, p. 87-88.

(٤٩) انظر: الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص ٥٤، حيث يترجم مصطلح (Deconstruction بالتشريحيّة. وكان الغذامي أشار إلى تردّده أو حيرته في تعريب هذا المصطلح، ربما لأنه كان من أوائل النقاد العرب الذين تعرّضوا له، ولكنه يشير في الوقت نفسه إلى أنه فكّر بكلمات مثل: (النقض/ الفك)، وقال: إن المقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه. ولعله بذلك أصاب الحقيقة، وإن لم يستخدم (التفكيكية) مصطلحاً).
انظر: (الخطيئة والتكفير، ص ٥٠، هامش ٧٨)

(٥٠) بتصرّف عن الكتابة والاختلاف، ص ص ٢٨-٣٠.

(٥١) الكتابة والاختلاف، ص ٤٩.

(٥٢) كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والآيديولوجية، ترجمة نهاد صلحيّة، مجلة فصول، ع٣، ١٩٨٥م، ص ٨٠.
وفاضل ثامر، سلطة النص أم سلطة القراءة، بغداد، الأقلام، ١٩٨٨م، ص ١٤٧.

(٥٣) المعنى الأدبي، ص ٢٠٨.

(٥٤) انظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ٢٩٦.

(٥٥) عبد الملك مرتاض، ا-ي، دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٢، ص ص ١٠٢-١٠٣.

(٥٦) مرتاض، نفسه ، ص ١١٦.

(٥٧) انظر: علي الشرع، السابق، ص ص ٢١٤-٢١٥.

(٥٨) مرتاض ، نفسه، ص ص ٦٦ - ٦٧.

الاتجاه السيميائي في النقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر [1]

ما هي السيميائية؟

يرى (روبرت شولز) أن السيميائية هي دراسة العلامات الحاملة للمعاني داخل الأنظمة التواصلية، وتعرّف السيمياء بأنها دراسة الإشارات، وهي مشتقة من الجذر اليوناني (Semeion) ويعني: العلامة، وهي دراسة الشفرات، جمع شفرة، من الترميز، أي الأنظمة التي تمكّن الكائنات البشرية من فهم بعض الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى، وهذه الأنظمة هي ذاتها أجزاء، أو نواحٍ، من الثقافة الإنسانية على الرغم من كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزيائية[1].

فعلم السيمياء يُعنى بالدلالة والإشارة والرمز، ويهتم باللغة وخصائصها، وقد عرّفه أجدادنا بما يسمى علم الدلالة.

والسيميائية في المفهوم اللغوي تضمر معنى (العلامة)، وفي الاصطلاح هي علم الدلالات والإشارات عامة، والقوانين التي تضبطها في الحياة الاجتماعية.

وتقوم اللغة على نظام من الرموز، والكلمة لها دال ومدلول وشكل لفظي، فكلمة رجل مثلاً تحتوي على دال نرمز إليه بحروف، وعلى مدلول يمكن أن يكون الرجل كاهناً، أو رئيساً، و طبيباً، أو أستاذاً جامعياً، وعلى تصور ذهني، أي الممارسة الفعلية لمهنته وطبيعة عمله.

وإذا كان اتحاد الدال والمدلول خاضعاً للتغيير نتيجة لتطور الدلالة، فإن الإشارة تتكيف مع تغيّر البنية. مما يعني أن الدال والمدلول يرتبطان بشكل لغوي، ويتحدد ذلك بالسياق الذي يعطي خاصية السيمياء والإشارة، وهذا ما تحكمه جملة من الأنظمة والقوانين والأنساق المعرفية.

وهذه الأنظمة التواصلية هي جزء من الأنساق الثقافية الكبرى، وهي في الوقت ذاته لا تتصف بالثبات والديمومة، غير أن مارسيلو داسكال ينظر إلى السيميائية على أنها عملية تحويل إلى شكل (شكلنة)، أي تشكيل أنساق مماثلة لأنساق أخرى (السيموطيقا هي عملية شكلنة وإنتاج النماذج،

(١) المحاضرة من كتاب ((النقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر)): د. محمد عيسى, مطبوعات جامعة البعث.

وعليه فعندما نقول سيميوطيقا نفكر في تشكيل النماذج – وهو تشكيل يبقى مع ذلك في حاجة إلى الإنجاز – أي تشكيل أنساق شكلية بنيتها مشاكلة أو مماثلة لبنية نسق آخر، أي النسق المدروس)[٢].

لكن السيميائية ليست عملية تحويل إلى شكل أو (شكلنة) لأنساق أخرى، بل هي في جوهرها علم يعبّر عن نتائجه بوساطة دلائل، أي هي لغة واصفة للأنماط الدالة (مادام المطلوب من علم هو التعبير عن نتائجه بواسطة دلائل، والسيموطيقا هي من حيث المبدأ لغة واصفة قابلة للتطبيق على كل أنماط الدلائل، فإنها تظل جوهرية لأجل حل المشاكل المتعلقة بأشكال التعبير العلمية، وبهذا المعنى فإنها تضطلع بدور الأرغانون الذي طالب به المنطق السابق)[٣]. وبما أنها كذلك فإنها يجب أن تكون في تطور مستمر، أي يجب أن تكون في تطور مستمر، أي يجب أن تنتفي عنها صفة الثبات، لأن الأنساق الدالة في تطور مستمر.

وهو ما دفع (أمبرتو إيكو) إلى القول بأن السيميائية ليست نظرية، وإنما هي ممارسة دائمة (إن السيميائيات ليست نظرية فحسب، وإنما هي أيضاً ممارسة دائمة، إنها كذلك لأن النسق الدلالي في تطور مستمر، وهي لا تستطيع وصفه إلا جزئياً استناداً إلى وقائع إبلاغية ملموسة ومحددة، وهي كذلك أيضاً لأن التحليل السيميائي يغيّر من النسق الذي يولّده. إن العلامات تشكل فعلاً قوى اجتماعية، وليست فقط أدوات تعكس هذه القوى)[٤].

وكذلك يرى (ستيفن بان) أن السيميائية هي ممارسة نقدية شاملة تسعى إلى تجاوز الحدود التي رسمت لها في الدراسات التقليدية خلال رحلة بحثها عن المعنى (السيميوطيقا ممارسة نقدية شاملة، ومع ذلك فإنها تتأسس في أمان داخل مناطق الدرس الأدبي التقليدية، إنها في سعيها وراء المعنى تترع إلى تجاوز الحدود التي تم وضعها في السابق)[٥].

وجعلت (جوليا كريستيفا) من السيميائية لحظة تفكير في قوانين إنتاج الدلالة وتداولها، مركزه على الدور المركزي للإنسان فيها (إن السيموطيقا هي لحظة التفكير في قوانين التدليل من دون أن تبقى أسيرة اللغة التواصلية التي تخلو من مكان الذات)[٦].

ويرى (داسكال) أن السيميائية هي منهج لتأويل الدلائل، وليست نظرية حول الدلائل نفسها (إن كل تأويل للدلائل هو شكل غير مباشر لاكتساب المعارف، والسيموطيقا التي تهتم بالدلائل باعتبارها منهجاً لاكتساب المعارف ينبغي لها، إذاً، أن تكون منهجاً لتأويل الدلائل، وليس نظرية الدلائل تزودنا على الأكثر بمعارف حول نمط خاص من الأشياء أي الدلائل نفسها)[٧].

والواضح أن اتساع مجال السيميائية وتعدد مشاربها أوقع الباحثين في حيرة حول تحديد ماهيتها وطبيعتها وتصنيفها معرفياً، لكن الملاحظ من التعريفات السابقة أن هناك إجماعاً ضمنياً على أن السيميائية ليست مفهوماً جاهزاً، إذ تنتفي عنها صفة الديمومة والاستقرار، فما دامت السيميائية تهتم بالعلامات على اختلاف أنواعها، وعلى اختلاف طبيعة الأنساق التي تشكلها، وعلى اختلاف قصيدتها في التواصل، وعلى اختلاف طرقها في الدلالة، يصعب وضع تعريف جامع مانع للسيميائية التي تتصف بالغنى والتنوع والتجدد الدائم.

يذهب سعيد بنكراد إلى أن السيميائية هي عملية (شكلنة) للعالم عن طريق تحويل المتصل إلى موضوعات ثقافية تشكل عصارة الفعل الإنساني (إن السيميائيات هي في المقام الأول سيرورة لتحويل العالم من الحالة السديمية والأحادية وانعدام الشكل إلى ما يحدد الأشكال المختلفة للإدراك؟ وبعبارة أخرى، ألا يمكن أن تكون السيميائيات في نهاية التحليل، شكلنة للعالم؟ إن كل التصورات باختلاف منطلقاتها تتفق على هذا التحديد. فالشكلنة، في البدء وفي النهاية، هي تحويل المتصل واللاعضوي واللامتمفصل والعديم الشكل إلى موضوعات ثقافية تستدعي النظر إليها باعتبارها عصارة الفعل الإنساني وآثاره فيما يحيط بنا)[٨].

يرى بنكراد أن السيميائية هي حالة وعي معرفي متجدد، لأنها ما تنفك تطرح مجموعة من التساؤلات التي تدور حول طريقة إنتاج الإنسان للمعاني، وطريقته في استهلاكها أيضاً، ولذلك لا يمكنها أن تشكل تياراً بعينه، أو نظرية بذاتها (فالسيميائيات ليست تياراً واحداً منسجماً، وليست فكرة معزولة، كما أنها ليست نظرية جاهزة محددة من خلال مفاهيم موحِّدة وموحَّدة. إنها على العكس من ذلك حالة رعي معرفي عُرف بامتداداته في حقول معرفية متعددة، فالسيميائيات في

نهاية المطاف، وبكثير من التبسيط، ليست سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكه أي معانيه، وهي أيضاً الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني)[٩].

وقد رأى عبد الواحد المرابط أن السيميائية علم شامل، ينبغي تحديده من منظور ما بعد حداثي تجاوز الحدود الضيقة التي أرستها الفلسفة الوضعية (إن السيمياء علم شمولي وموسوعي ينبغي النظر إليه في ضوء خصوصيات الفكر المعاصر، أي فكر ما بعد الحداثة الذي يقوم على التقاطعات المعرفية، ويتجاوز الحدود والتخصصات الضيقة والمعزولة التي أرستها الأبستيمولوجية الوضعية)[١٠]. وفي الوقت ذاته يرى المرابط السيميائية ليست مجرد علم عادي، إذ إن هذه النظرة الضيقة إليها ستفضي إلى مجموعة من الأحكام المتناقضة حول ماهيتها، ويوسّع المرابط مفهوم السيميائية ليجعل منه بنية معرفية كبرى من الممكن أن تحل محل البنيات التي عرفها الفكر الإنساني أو تستوعبها، أو تقوم بإعادة توظيفها، إن النظر إلى السيمياء بصفتها علماً عادياً لا يؤدي إلى أحكام سلبية تقضي بطفيليتها وشتات شملها، لذلك نقترح النظر إليها بوصفها "باراديجما" (Paradigme) منهجاً عاماً، أي بنية معرفية جديدة تحل محل البنيات المعرفية الكبرى التي عرفها الفكر الإنساني، أو بالأحرى تستوعب تلك البنيات وتوظفها توظيفاً جديداً.

ترتبط السيميائية من خلال التعريفات السابقة بالوعي والمعرفة والإدراك والعلامة والدلالة والتواصل والممارسة، وتحاول أن تشكل منطلقاً جديداً للتفكير الإنساني، فهي تسعى إلى الحصول على فهم أفضل لكل ما يحيط بنا من خلال فصل المتصل، وتحويله إلى أجزاء تسهل دراستها ومعرفة طبيعتها.

إن السيميائية هي ممارسة بالدرجة الأولى وليست مفهومات نظرية مجردة وثابتة، وهي لا تعترف بالثبات لارتباطها بالأنساق الدالة المتغيرة، والتعدد والتنوع في تعريفها يدل على غنى السيميائية، وعلى ما تفتحه من آفاق واسعة للفكر والبحث.

موضوع السيميائية:

وقد يُعزى ذلك التنوع في وضع تعريف دقيق للسيميائية إلى اتساع مجالاتها، وتشعب تياراتها، وتعدد اهتماماتها، فموضوع السيميائية واسع جداً لارتباطه بالعلامة ودلالتها، ويحصره بعضهم في

دراسة الشروط العامة لاستعمال العلامات المفردة والمركبة، بغض النظر عن إحالاتها (إن موضوع السيميائيات هو دراسة الشروط العامة لاستعمال علامة أو مركب من العلامات، التي تقوم بتحديد دلالاتها بدون الاهتمام بفعل الإحالة الذي يسمح بذلك. فهذه الإحالة لا تجد صحتها إلا من خلال المقارنة الملموسة بين العلامة والشيء)[١١].

وقد رأى (شولز) أن مجال السيميائية واسع جداً لأنها تدرس الأنساق الدالة وشفراتها، فلا بد لها من الاهتمام بكل نسق من شأنه أن ينتج دلالة على اختلاف أنواع العلامات التي يستخدمها (وحيث إن السيمياء هي دراسة الشفرات والأوساط فلا بد لها أن تهتم بالأيديولوجية، والبنى الاجتماعية – الاقتصادية، وبالتحليل النفسي، وبالشعرية، وبنظرية الخطاب)[١٢].

ويوسّع بنكراد من موضوع السيميائية ليجعل كل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية هو موضوع لها، شريطة أن يكون جزءاً من سيرورة دلالية تندرج ضمن تسنين ثقافي (إن السيميائيات لا تنفرد بموضوع خاص بها، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءاً من سيرورة دلالية... فما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه في حرفيته، بل يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو حصيلة لوجود مجتمع)[١٣].

ولما كانت السيميائية تستمد مبادئها من علوم مختلفة كان من الصعب عليها أن تختص بموضوع معين، بل إن مبادئها وأصولها زودتها بالأدوات المختلفة لتكون قادرة على الاهتمام بكل مجالات الفعل الإنساني، إنها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، كما أن موضوعه غير محدد في مجال بعينه، فالسيميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني: إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة، ومروراً بالطقوس الاجتماعية، وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى.

واعتقد الباحثون أن حقل السيميائية واسع جداً، ويعكس اتساعها طابع الفكر المعاصر الموسوعي والمركب، حقل السيمياء من أوسع الحقول المعرفية في الفكر المعاصر، ولذلك فهي تجسد ما يطبع هذا الفكر من ميل إلى التركيب والموسوعية والتقاطع المعرفي.

إن تعدد مشارب السيميائية النظرية أدى إلى توسيع مجال اهتماماتها، بحيث أصبح من الصعب وجود مجال معرفي لا تتناوله بالدرس والتحليل وتجعله مادة خصبة لاستثمار أدواتها الإجرائية، والسيميائية بحكم عنفوان شبابها، ونضارة إهابها، وقوة أسر تقنياتها التي تقوم على الفيزياء والرياضيات والفلسفة والمنطق... تحاول احتواء العلوم التقليدية كلها. ومن ثم تعمل على إذابة مفاهيمها تدريجياً ضمن صرحها النظري لتنتهي بضمها كلياً إليها، مما أدى إلى وصف السيميائية بأنها تمتاز بنـــزعة (استعمارية)، بالمعنى المجازي، أي أنها تسعى إلى السيطرة على حقول معرفية أخرى والتدخل فيها.

السيميائية والبنيوية:

إنّ الاختلاف الحاصل في تحديد مفهوم العلامة وأقسامها جعل السيميائية تقع في الاضطراب لاختلاف مشارب الباحثين واتجاهاتهم، مما دفع بعض الدارسين إلى التوحيد بين البنيوية والسيميائية القائمة على أساس مفهوم العلامة عند (دوسوسير) على أساس أنهما شيء واحد (وقد يحاول شخص ما التمييز بين السيميولوجيا والبنيوية، سوى أنهما في حقيقة الأمر شيء واحد، ويتعذر فصلهما، لأن دراسة العلامات تقتضي فحص نظام العلاقات الذي يجعل من إنتاج المعنى شيئاً ممكناً، ومن ثم، يمكننا أن نميز فقط العلاقات الملائمة بين العناصر، وذلك بالنظر إليها كعلامات)[١٤].

وقد رأى (ستيفن بان) أيضاً صعوبة التمييز بين البنيوية والسيميائية بشقيها عند دوسوسير وعند بيرس للتداخل الشديد بينهما، وإن كانت سيميائية بيرس هي أوسع من سيميائية دوسوسير (يجب أن نضع في أذهاننا صعوبة التمييز على نحو مقنع بين "البنيوية" و"السيميولوجيا"، و"السيميوطيقا"، وسيكون المبدأ الهادي بالنسبة إلينا ببساطة، أن البنيوية والسيمولوجيا إلى حد ما، قد مثلتا الخطوات الأولى نحو إستراتيجية ما للتفسير، وهي إستراتيجية نهضت مباشرة، وإن لم يكن بشكل شامل، على لغويات دوسوسير، بينما انطوت السيميوطيقا على تكامل ضم الأبعاد الأخرى"تحديداً منجزات بيرس" [١٥].

لكن عبد الواحد المرابط ذهب مذهباً مختلفاً في تحديد العلاقة بين السيميائية والبنيوية، فالبنيوية ليست سابقة على السيميائية، لأن السيميائية علم والبنيوية بالنسبة إليه منهج سيميائي

(وعلى عكس الرأي السائد الذي يرى البنيوية سابقة والسيمياء لاحقة، فيزعم أن الثانية انبت على أنقاض الأولى. فهذا الرأي لا أساس له من الصحة في نظرنا، لأن السيمياء علم بينما البنيوية منهج، وهي منهج سيميائي بامتياز. فالسيمياء حيث ظهرت وانتشرت في مجال الدراسة الأدبية كانت تعتمد المنهج البنيوي)[١٦].

إن التوحيد بين السيميائية والبنيوية واعتبارهما شيئاً واحداً من شأنه أن يوقع السيميائية في كثير من الاضطرابات، وذلك تبعاً لطبيعة البنية المغلقة التي ترفض كل ما لا ينتمي إليها، والسيميائية بطبعها لا تقر بالثبات، ولا تقتصر على نسق بعينه، صحيح أن اللغة هي أهم حقل من حقول السيميائية، ولو سلمنا جزئياً بثبات النسق اللغوي، فإن النسق الأدبي لا يعترف بالثبات ولا يخضع لبنية واحدة، ولا يمكن إحكان إغلاقه، لأن جماليته تكمن في انفتاحه على فضاءات وعوالم متداخلة ومتغيرة تنتفي عنها سمة الثبات، ويمكن القول إن التوحيد قد يكون سليماً بين البنيوية من جهة والسيميائية من جهة أخرى، ومن الصعوبة بمكان قبول التوحيد بين البنيوية وباقي الاتجاهات والتيارات السيميائية.

نقد السيميائية:

إن تداخل السيميائية مع العلوم المختلفة، وتنوع مشاربها، واتساع جهازها المفهومي جعلها تبدو مضطربة لدى بعض النقاد والباحثين، فهي كما يرى (شولز) صارمة جداً بالنسبة إلى علماء الإنسانيات، أما بالنسبة إلى علماء الاجتماع فتحتاج إلى مزيد من الصرامة العلمية، إن السيميائيات تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، حيث غالباً ما يعتقد علماء الإنسانيات أنها صارمة جداً، في حين يرى علماء الاجتماع أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية. ويعزو (إيكو) الاضطراب الحاصل في السيميائية إلى الاختلاف في تحديد موضوعها الرئيس، هل هو العلامة؟ أم هل هو توليد الدلالة؟ ففي بداية القرن العشرين انصب اهتمام السيميائية على العلامة، لكن سرعان ما تجاوزت السيميائية العلامات المفردة إلى الاهتمام بتوليد النصوص وتأويلها، فالسيميائية المعاصرة تبدو مضطربة إذ تجد نفسها أمام البديل التالي: هل مفهومها الأساسي هو العلامة أم توليد الدلالة؟ والفارق ليس ضئيلاً، إذ يطرح في نهاية الأمر مسألة الاختيار بين فكرة الفعل، وفكرة القوة الفاعلة. فلو أعدنا قراءة تاريخ نشأة الفكر السيميائي

في القرن العشرين لبدا لنا أن السيميائية ظهرت في البداية باعتبارها فكرة العلامة. ثم دخل هذا المفهوم شيئاً فشيئاً في أزمة وانحل. ثم تحول الاهتمام نحو توليد النصوص وتأويلها وانحراف التأويلات، ونحو الحوافز الإنتاجية والمتعة نفسها المتأتية من توليد الدلالة.

إن اتصاف السيميائية بالاتساع والغنى والتطور والتجديد الدائم دفع بعض الباحثين إلى القول بأنها تعاني من عدة مشاكل كما يرى (داسكال): (إن مشكل السيميوطيقا المعاصرة بكامله يبدو لنا قائماً فيما يلي: الاستمرار في شكلنة الأنساق السيميوطيقية من وجهة نظر التواصل أو فتح باب هذا المشهد الآخر الذي هو إنتاج المعنى السابق عن المعنى داخل إشكالية التواصل)[١٧].

وقد ذهب فريق من الباحثين إلى نزع صفة العلم عن السيميائية وجعلها مجموعة مقاربات نقدية لا تشكل وحدة منسجمة ومترابطة، بل هي مصطلح مريح يمكن أن يشكل غطاء مقنعاً لمجموعة من النشاطات الإنسانية المختلفة إلى أي مدى تملك السيميوطيقا وحدة ملموسة حقاً في إطار هذه السلسلة القائمة من المقاربات النقدية؟ أليست حقاً سوى مصطلح عام مريح، يستخدم للتمويه على عدد كبير من الأنشطة المتفاوتة.

رأى بعضهم أن وصف السيميائية بأنها (علم) غير مقبول لأنها ما زالت نظرية، ولم تقدم مناهج تطبيقية على نحو مقنع، إن مصطلح (علم) مضلل. حتى الآن لا تملك السيميائية مسلمات نظرية أو نماذج أو منهجيات تطبيقية يقوم حولها إجماع واسع ولا تزال السيميائية نظرية إلى حد بعيد.

وقد وجه بعض النقاد والباحثين العرب كذلك نقداً للسيميائية، فيرى حنون مبارك أن السيميائية لم تنجح في أن تكون علماً لأنها لم تملك بعد موضوعاً مستقلاً، كما أنها تضم ظواهر دالة تختلف في طبيعتها ووظيفتها وأشكالها مما يعني أن ما يصدق على بعضها قد لا يصدق على الآخر (إن افتراض وجود السيميولوجيا تواجهه عقبة معرفية تتجلى في كونها ليست بعد علماً مستقلاً، وليست ذات موضوع خاص متميز. ذلك أن القضايا التي من المفترض أن تندرج في السيميولوجيا ما تزال موزعة على عدة علوم، ومن جهة ثانية، فإن السيميولوجيا تشتمل على ظواهر دالة مختلفة التكون ومتفاوتة الوظيفة الرمزية والفعالية والتعبيرية ومتعددة الأشكال)[١٨]. أما عبد الواحد المرابط فرأى أن على السيميائية تنظيم نفسها، وضبط أسسها واتجاهاتها، لأنها على وضعها الراهن

تجاوزت الضوابط والأسس المعرفية المحددة للعلم (لقد أصبح الحديث عن السيمياء العامة عسيراً، لأنها تجاوزت كل الإطارات والمعايير الأبستيمولوجية التي ترسم للعلوم عادة، ولذلك فإن السيمياء العامة ليست معطى جاهزاً وواضحاً يمكن أن ننطلق منه للحديث عن سيمياء الأدب، أو عن النقد السيميائي، أو عن أي فرع سيميائي آخر، إنها تحتاج أولاً إلى معالجة خاصة تبحث في أسسها العامة واتجاهاتها المختلفة، حتى يتيسر ضبط وحدتها داخل تعددها، ورسم معالمها داخل امتداداتها)[١٩].

ورأى الباحث أحمد يوسف بعد دراسته لمفهوم العلامة فلسفياً أن السيميائية ليست علماً، بل هي مجموعة تأملات فلسفية تقوم بإبداع مفهومات تعمق فهمنا للعلامات: (إن التصورات السيميائية لا تجمع على أنها علم له موضوع محدد يتمثل في دراسة العلامات، وأنها تكتسي الطابع الصارم للعلم، ولكنها تميل لأن تكون تأملاً فلسفياً يضطلع بإبداع المفاهيم، ومحاولة فهم عالم العلامات ونشاطها الرمزي)[٢٠].

ويمكننا القول بأن السيميائية ضمت تحت غطائها مجموعة من النظريات المتشعبة، وكل محاولة لدراسة هذه النظريات مجتمعة ستكون محاولة سطحية، لأن السيميائية تنتمي إلى مشارب مختلفة، ولن تخلص أية دراسة من هذا النوع إلى نتائج عميقة ودقيقة حول السيميائية العامة، فتبني التعددية النقدية، وتناول جملة من النظريات دفعة واحدة حتى وإن كانت تدخل تحت نطاق مسمى واحد ألا وهو (السيميائية) لا يعدو أن يكون عملية مضطربة سيكون نصيبها من السطحية أكثر من نصيبها من العمق. لكونها تجعل الباحث، رغبة في التوسع والإحاطة، يغوص في إشكاليات متنوعة، ويجري لاهثاً في اتجاهات شتى باحثاً عن أطروحات متعددة، مما يشتت جهده ويسم عمله بالعمومية والسطحية، لينتهي حتماً إلى طريق ملغم صعب المسالك، ولا سيما إذا علمنا أن كل اتجاه من هذه الاتجاهات السيميائية الرائجة الآن في ساحة النقد الأدبي، يستند إلى مقاربات منهجية مختلفة وتقف وراءه جهات بحث متنوعة.

إن تعريف العلامة من أهم المهام التي يجب أن تتصدى لها السيميائية لأنها بإجماع معظم الباحثين هي (علم العلامات)، ولذلك فإن التعريف الدقيق للعلامة من شأنه أن يحدد بدقة منهجية العلم الذي سقوم بدراسة هذه العلامة، لأن ظاهر العلم وباطنه في الوقت ذاته، انضباط لا يقود إلى

فوضى، فالعلم مجموعة معارف وأبحاث على درجة كافية من الوحدة والعمومية، من شأنها أن تقود البشر الذين يتكرسون لها إلى استنتاجات متناسقة، لا تنم على مواضعات ارتجالية، ولا عن أذواق أو اهتمامات فردية تكون مشتركة بينها، بل تنجم عن علاقات موضوعية نكتشفها بالتدرج ونؤكدها بمناهج تحقق محددة.

لكن التنوع الحاصل في السيميائية اليوم يكشف عن حاجتها إلى الانضباط الذي يتصف به العلم، وعن حاجتها إلى المناهج التي تؤكد حقائق العلوم، ومعظم اللبس الحاصل في السيميائية ناتج عن عدم وضوح مفهوم العلامة، والخلط الحاصل بين أنواع العلامات، وطرق إنتاجها، وكيفية تداولها، ولكن ما مهمة السيميائية؟

ينبغي على السيميائية، بوصفها علماً للعلامات، النهوض بمهمة دراسة وتصنيف مختلف أنواع العلامات، لاستخلاص التعريف المشترك للعلامات والتقاطعات بينها، كما ينبغي على السيميائية بوصفها منهجاً لدراسة العلامات وضع الطرق الملائمة لدراسة هذه العلامات، وتوفير الأدوات الإجرائية اللازمة لدراسة جميع الأنساق الدالة للوصول إلى صياغة نظرية متكاملة حول العلامات على اختلاف أنواعها، مما يؤدي إلى فهم أفضل لاشتغال العلامات على المستويات الثلاثة (الإنتاج، الدلالة، التداول)، **فالسيميائية هي علم لدراسة طبيعة العلامات وأنواعها وأقسامها، وهي منهج يقود إلى معرفة طرق إنتاج العلامات لدلالتها وطريقة تداول هذه الدلالات، ولذلك بإمكان السيميائية أن تمدنا بالمناهج اللازمة لتأويل دلالة العلامات في الإنساق، وهي نظرية عندما تقوم بدراسة العلاقات بين العلامات، وتصنفها ضمن أنساق متشابهة من حيث الدلالة، ومتشابه أيضاً في طرق التداول.**

ويمكن رد اللبس الحاصل في السيميائية اليوم إلى اللغة، واللغة بطبيعة الحال هي نسق من العلامات، هذه اللغة أبدعها الإنسان، وأودع فيها كل معارفه وعلومه ومشاعره وأحاسيسه، فاللغة تحتوي على مجموعة معقدة من العلاقات بين منتج اللغة وكل ما يحيط به، كعلاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالكون، وعلاقة الإنسان بنفسه، مما يؤدي إلى تقاطع السيميائية مع المجالات التي تتعالق معها اللغة بصورة أو بأخرى، والأمر الآخر الذي يزيد من اللبس أن اللغة في طريق بناء ذاتها

قامت بوصف معظم الأنساق الدالة الأخرى، وأنساق التواصل غير اللساني، مما يعني أننا أمام علامات غير لسانية تحولت بفعل اللغة إلى علامات لسانية نستطيع استعادتها في الوقت الذي نريد، ولهذا فإن اللغة هي ذاكرة العلامات على اختلاف أنواعها.

إن الكلام السابق يقود إلى التساؤل التالي: ما أهمية السيميائية بعيداً عن اللغة والعلامة اللغوية؟ وهل يحق للسيميائية أن تمتلك النـــزعة الشمولية والموسوعية التي تمتلكها اليوم بعيداً عن اللغة؟ إذا كانت كل العلامات غير اللسانية قائمة على وضوح الدلالة، وتهدف إلى خلق تواصل دقيق ومحدد عند استخدامها، فإن العلامات اللغوية وحدها تنفرد بصفة الإيحاء وغموض الدلالة، فعندما تعيّن العلامة اللغوية شيئاً محدداً توحي في الوقت نفسه بكل غائب يمت إلى هذا الشيء بصلة من قريب أو من بعيد.

السيميائية والنقد الأدبي العربي:

إن المتتبع للمنجز النقدي السيميائي العربي يجده قد مر بمرحلتين متمايزتين، المرحلة الأولى: يمكن أن يُطلق عليها اسم مرحلة البدايات والتأسيس، وقد تركّز الاهتمام فيها بشكل عام على التلقي والتنظير، وإن ظهرت فيها بعض البحوث التطبيقية، وقد تحددت ملامحها لتجعل منها مرحلة متمايزة من المرحلة الثانية التي يمكن أن تُسمى مرحلة الوعي والتخصص والاستثمار (وعي المنهج واستثمار أدواته تطبيقياً)، وسنسلط الضوء على مجموعة من أهم الأعمال السيميائية التي عُنيت بالتنظير للمنهج السيميائي، وحاولت إرساء دعائمه كمنهج نقدي على الساحة النقدية العربية.

مرحلة البدايات والتأسيس:

انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي عن طريق المثاقفة والبعثات العلمية والترجمة، ويمكن القول إنها حظيت باهتمام أكبر من مغرب الوطن العربي من مشرقه، وهذا ما تمدنا به بواكير الأعمال السيميائية في العالم العربي.

ولكن الأمر لم يقتصر على المغاربة وحدهم، وهناك أسماء مشرقية كثيرة اهتمت بهذا العلم الوافد الجديد، وسيعرض البحث لمجموعة من الكتب والدراسات التي عرفت بالسيميائية (أصولها، ونشأتها، وأهم اتجاهاتها) مراعياً التسلسل الزمني.

١- سلامة موسى:

يمكن أن تعد مقالة سلامة موسى (السيميائية "المنطلق اللغوي الجديد") من أقدم المقالات التي تطرقت إلى السيميائية في الكتابات العربية المعاصرة، بخلاف ما ذكر إمام عبد الفتاح إمام، في أثناء تقديمه للكتاب المترجم (علم العلامات)، أن أول من أشار إلى السيميائية في الكتابات العربية المعاصرة هو زكي نجيب محفوظ في كتابه (خرافة الميتافيزيقيا) عام /١٩٥٣/، وقد نشرت مقالة سلامة موسى في مجلة (الكاتب المصري) عام/١٩٤٨/، وافتتحها موسى بتعريف هذا العلم الجديد وتحديد مجاله (وقد ظهر علم جديد في أوروبا يسمى السيميائية، أي علم العلامات، وهو علم الكلمات، أي العلامات للمعاني من حيث دقة مدلولها المنطقي، أو الاجتماعي، أو من حيث تطور المعنى، وما يعتور كل هذا من اضطراب المعنى أو سداده)[٢١].

والملاحظ أن السيميائية عند سلامة موسى مرادفة لعلم الدلالة، ويعزو سلامة موسى هذا العلم إلى اللغوي الفرنسي ميشيل بريال الذي سمى هذا العلم، وأول من كتب في هذا المجال وكان ميشيل بريال اللغوي الفرنسي أول من تنبه إلى هذا الموضوع وألف فيه قبيل نهاية القرن التاسع عشر، وهو الذي اشتق الاسم. وقد كتب ميشيل بريال بحثاً بعنوان مقالة في علم الدلالة سنة/١٧٩٨/ وهو أول من استعمل مصطلح (Semantiqe) لدراسة المعنى. وسارت مقالة موسى على هذا المنوال، فكل ما قدمه من معلومات حول السيميائية هو أقرب إلى مباحث علم الدلالة، وعلم اللغة التاريخي، وهذا الخلط بين علم الدلالة والسيميائية شاع في تلك الفترة لحداثة العلمين، ولعدم وجود حدود واضحة تفصل بين مجالات دراسة هذين العلمين.

وبحث موسى في هذه المقالة العلاقة بين الدال والمدلول، ورأى أن المدلولات قسمين: موضوعية، وذاتية، إن الكلمات التي نستعملها إما أن تكون موضوعية لها حقيقة ووجود خارج أنفسنا، وإما أن تكون ذاتية ليس لها حقيقة أو وجود إلا في أنفسنا.

أما هدف هذا العلم الجديد كما يرى موسى فهو تنقية اللغة من كل الكلمات التي فقدت دلالتها، أو من الكلمات التي تحث على الجريمة، أو الكلمات الغامضة، وعلى هذا العلم أن يخلصنا من أخطاء التفكير التي نقع بها نتيجة أخطاء دلالة التعبيرات التي نستخدمها ومرمى هذا العلم الجديد أن نقف على أخطاء التفكير التي تبعثها أخطاء التعبير باستعمال كلمات فقدت مناخها الاجتماعي

الذي نشأت فيه، أو باستعمال كلمات سيئة تبعث على الجريمة، أو باستعمال كلمات ذاتية تضطرب بها المعاني. فالكلمات ليست كائنات جامدة، وإنما ينبني عليها الأفعال السلبية (كالجريمة، الثأر،...).

ومقالة موسى على أن الارتباك الواضح فيها بين السيميائية وعلم الدلالة غاية في الأهمية، فهي تفتح آفاقاً جديدة أمام الدرس اللغوي، وتعرف القارئ بعلم جديد لم يألفه من قبل، وموسى ذكر المصطلحات من غير أن يذكر أصلها الغربي، فلا يدع مجالاً للقارئ لتحديد العلم الذي يتحدث عنه بدقة، ولكن الإشارة إلى اللغوي الفرنسي ميشيل بريال تجعل المقالة تتحدث عن علم الدلالة، وليس عن السيميائية.

٢- سيزا قاسم – نصر حامد أبو زيد:

صدر كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة "مدخل إلى السيميوطيقا") عام/١٩٨٦/ وهو من أقدم الكتب التي خصصت للحديث عن السيميائية، وقد صدر هذا الكتاب تحت إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد. ويتألف الكتاب من جزأين، الجزء الأول هو مجموعة مقالات لباحثين عرب، والثاني هو مجموعة مقالات مترجمة لكتّاب ومنظرين سيميائيين غربيين، ونهضت المقالات العربية بمهمة التعريف بالأصول النظرية للسيميائية الغربية، المقالة الأولى من الكتاب (علم العلامات "السيميوطيقا" مدخل استهلالي)[٢٢] حاولت تعريف القارئ بالسيميائية بشكل عام، بغير تفصيل أو تدقيق أو منهج واضح، بل عن طريق مجموعة من الآراء الذاتية حول هذا العلم الجديد، فقد رأت فريال جبوري غزول أن الكلمة تنضوي تحت لواء حقل أوسع وأشمل هو حقل العلامة (إن الكلمة هي جزء من حقل أعم وأفسح هو العلامة. صحيح أن الكلمة تحتل مركزاً محورياً في هذا الحقل، إلا أن العلامة لا تقتصر على الكلمة بت تتعداها)[٢٣]. والسيميائية عند الباحثة هي محاولة لربط مختلف فروع المعرفة الإنسانية فيما بينها بعد أن أدى الإفراط في التخصص العلمي الدقيق إلى عزل بعض فروع المعرفة عن بعضها الآخر، السيميوطيقا محاولة جادة لربط المعرفة الإنسانية بعد أن أدى الإفراط في التخصص إلى عزل حقولها الواحد عن الآخر. وقارنت الباحثة فيما بعد بين الفلسفة والسيميائية، وخلصت إلى أن الفلسفة تهتم بالمضمونات، بينما تهتم السيميائية بالأشكال، إن الفلسفة تنطلق من المضمون، بينما تنطلق السيميوطيقا من الشكل في فهم الإنسان، وبينما تطمح الفلسفة إلى العثور على مفتاح الوجود لا تطمح السيميوطيقا إلى أكثر من رسم خارطة الوجود. لكن السيميائية تعنى بالمضمونات على قدر اعتنائها بالأشكال، فالسيميائية

باعتبارها علماً للعلامات لا تقف عند أشكال العلامات وأنواعها، بل تغوص في معانيها ومضامينها وتبحث في العلاقات الخفية بينها، فهي وإن كانت لا تثير الأسئلة حول الوجود، إلا أنها تطمح إلى الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال الكشف عن معاني الوجود المبثوثة في العلامات على اختلاف أنواعها.

ورأت سيزا قاسم في المقالة الثانية من الكتاب (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد)[٢٤] أن السيميائية قامت على اتجاهين يتمم أحدهما الآخر، الأول: هو سيميائية بيرس التي تعنى بماهية العلامة، والثاني: هو سيميائية دوسوسير التي تركز على البعد التواصلي للعلامة، إن السيميوطيقا اتجهت اتجاهين لا يناقض أحدهما الآخر، بل قد نقول إنهما متكاملان: الاتجاه الأول يحاول تحديد ماهية العلامة ودرس مقوماتها، وقد مهد لهذا المنحى الفيلسوف الأمريكي بيرس، أما الاتجاه الثاني فيركز على دراسة توظيف العلامة في عملية الاتصال ونقل المعلومات، وقد استلهم هذا الاتجاه مقولات دوسوسير عالم اللغة السويسري. ثم قارنت سيزا قاسم مفهوم العلامة عند كل من دوسوسير وبيرس، وعرضت لأقسام العلامة عند بيرس (الأيقونة، المؤشر، الرمز)، وتحدثت بعد ذلك عن العلاقات بين العلامات والأنظمة السيميائية، وانتهت إلى أن مجال السيميائية واسع جداً ويتناول مجموعة مختلفة من أنظمة العلامات، منها الفزيولوجية عند الإنسان والحيوان مثل الشفرة الوراثية والأعراض الطبية، ومنها النفسية مثل دراسة الأمراض النفسية والعصبية، ومنها الاجتماعية مثل وسائل الاتصال اللغوية وغير اللغوية، وفي قمة الأنظمة الاجتماعية تتبوأ الثقافة مكانة هامة. ثم عرضت لسيمياء الثقافة عند جماعة (تارتو – موسكو)، وتساءلت في آخر مقالتها عن طريق البحث السيميائي، وعن الجديد الذي ستقدمه السيميائية إلى العلوم الإنسانية، ورأت أن الطريق مفتوح أمام السيميائية لتمدنا بمناهج تساعدنا على دراسة العلوم الإنسانية دراسة موضوعية، لا شك أن طريق السيميوطيقا مفتوح أمام تعميق التوصل إلى معرفة موضوعية حول العلوم الإنسانية، وقد تعين بمناهجها ووعيها في تقديم بعض الحلول، وتحديد بعض الخطوات الإجرائية للتوصل إلى معرفة أعمق وأشمل لعالم العلامات، عالم الواقع الإنساني.

تلك كانت أهم المحطات التي توقفت عندها سيزا قاسم في مقالتها، ولم تتجاوز في هذه المقالة حدود التعريف بالسيميائية، وبأقسام العلامة عند كل من بيرس ودوسوسير، وببعض الاتجاهات السيميائية الحديثة كسيمياء الثقافة.

وفي المقالة الثالثة من الكتاب (السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر)[٢٥] تساءلت أمينة رشيد فيما إذا كانت السيميائية تقليعة (دُرجة) ستزول مع مرور الزمن، أم أنها علم متكامل قادر على الانغراس في بيئتنا الثقافية، وهل تمثل النصوص القيمة والرائدة حقاً في علم العلامات وعلوم الاتصال (مودة) ستزول، أم تمثل علماً مهيئاً ليضرب جذوراً في تربتنا الثقافية. ثم راحت أمينة رشيد تستعرض تاريخ السيميائية ونشأتها، وعرضت لمجموعة من الاتجاهات السيميائية كسيمياء الدلالة والتواصل والثقافة انتهاء بسيميائية المسرح، عرضاً غابت عنه المنهجة الواضحة، وافتقد إلى الترابط بين أجزائه، كلها أرادت أن تحيط باتجاهات السميائية المعاصرة كلها في بحث واحد، مما جعل مقالتها تتصف بالاضطراب وتفتقد إلى التسلسل المنهجي بين فقراتها.

أما المقالة الرابعة من الكتاب (ملاحظات حول دروس في علم اللغة العام). فقد حاول عبد الرحمن أيوب أن يبدي مجموعة من الملاحظات حول كتاب دوسوسير (المحاضرات)، فافتتح أيوب مقالته بمقارنة بين (الكتاب) لسيبويه، وكتاب دوسوسير (المحاضرات)، ثم أوجز أيوب سيرة حياة دوسوسير، وانتهى إلى عرض لأهم الأفكار التي حوتها فصول كتاب دوسوسير (المحاضرات)، لكن أيوب لم يشر في مقالته إلى مبادئ سيميائية دوسوسير، و لم يبد ملاحظات نقدية حول الكتاب، بل كانت مقالته عرضاً لأهم الأفكار الواردة في كتاب (المحاضرات).

وآخر مقالات الكتاب كانت بعنوان (العلامات في التراث: دراسة استكشافية). حاول فيها نص حامد أبو زيد الغوص في التراث العربي الإسلامي واستكشاف جذور السيميائية فيه.

وقد ذيل الكتاب بمقالتين مترجمتين، الأولى بعنوان (تصنيف العلامات) وهي مجموعة فقرات مترجمة من المجلد الثاني من الأعمال الكاملة لبيرس، ترجمتها فريال جبوري غزول إلى العربية، والثانية بعنوان (فصول من دروس في علم اللغة العام) ترجمها عبد الرحمن أيوب إلى العربية.
نهض الكتاب بما حواه من مقالات بمهمة التعريف بهذا العلم الجديد، وعرض لنشأة السيميائية عند كل من بيرس ودوسوسير، وجرت كل المقالات من غير تمييز بين السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ووقع الكتاب في الإعادة والتكرار، وغياب التنسيق بين مؤلفي المقالات، فقد تم العرض لأسس السيميائية لدى كل من دوسوسير وبيرس في ثلاث مقالات متتالية بغير جديد يذكر.

٣- حنون مبارك:

لم يكن السيميائيون العرب الأوائل أصحاب اتجاهات سيميائية واضحة، بل قدمت معظم الكتب النظرية التي صدرت في الثمانينات من القرن العشرين تعريفاً بالسيميائية بلا منهجية واضحة، واكتفت بتقديم كل ما له صلة بالسيميائية، وكان هاجس مؤلفيها الإحاطة بمعظم الأسس التي قامت عليها السيميائية، والعرض لاتجاهاتها المختلفة، فقد أصدر حنون مبارك كتاب (دروس في السيميائيات) عام/١٩٨٧/، وقدم فيه مجموعة من المعارف السيميائية الضرورية والمفهومات الأساسية، فبدأ بدراسة مفهوم الإخبار (التواصل) فحدد عناصره وكيفية تشكله، ورأى أن بنية الإخبار المثالية تتكون من العناصر التالية (المرسل، الرسالة، المتلقي، السنن، الأنواع السننية الفرعية، القناة، المقام، المنفعة)[٢٦]. ثم عرض بعدها للبنية الإخبارية التي جاء بها جاكبسون، وخلص من ذلك كله إلى أن أربعة عناصر تبقى حاضرة على الدوام وهي: السنن، والرسالة، والقناة، والمقام، وهكذا، فلن تقوم بنية الإخبار ما لم تتوفر هذه العناصر الأربعة.

إن التواصل لدى مبارك هو نقل المعنى عن طريق رسالة مكونة من دلائل، ولا يمكننا الفصل بين التواصل والدلالة، لأن التواصل يحدد المعنى ويميزه، ولهذا السبب، فلا مجال للفصل بين التواصل والدلالة. وهنا يحاول مبارك أن يوحد بين اتجاهين سيميائيين هما سيمياء التواصل وسيمياء الدلالة في اتجاه واحد.

عرض مبارك بعدها لسيمياء الثقافة، فحاول أن يعرف القارئ ببعض مفهوماتها التي لم تلق رواجاً في الساحة السيميائية العربية، ومنها مفهوم البرمجة لدى الباحث الإيطالي روسي – لاندي، ويتلخص هذا المفهوم بأن السلوك الإنساني بمثابة تحقيق لبرامج، ذلك أن الفرد الإنساني ليس سوى جزء من تنظيم واسع، وأنه حينما ينشأ وينمو يجد أمامه أشياء جاهزة، وتجارب محققة، وبالتالي، فإن سلوكه يتمحور على شيء سابق في الوجود ويتعلق به، وهو شيء يوجهه ويتحكم فيه، وبذلك يكون السلوك مبرمجاً كما يكون التواصل مبرمجاً. ومن خلال العلاقة بين التواصل والدلالة والبرمجة يخلص مبارك إلى أن المدلول هو وحدة ثقافية ولا شك أن هذه الآراء حول علاقة التواصل بالدلالة وبالبرمجة تدفعنا إلى اعتبار المدلول وحدة ثقافية ليس إلا.

إن سيميائية الثقافة تتجلى في الأنساق الدالة القائمة على مجموعة من التعالقات بين الدوال المفردة، فالنسق الدال لدى مبارك هو مجموعة من الدلائل تنسج فيما بينها مجموعة من العلاقات الاختلافية والتعارضية حتى تقوم بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل ومتلق، ولتأدية هذا الدور المتمحور حول نقل رسالة معينة لابد من أن تخضع هذه الرسالة لقوانين وقواعد تركيبية (تأليفية) وفق شروط مقامية خاصة. ذلك النسق قسمته مدرسة (تارتو – موسكو) إلى نسقين كبيرين هما (أنساق منمذجة أولية، وهي الأنساق اللفظية اللسانية، وأنساق منمذجة ثانوية مبنية على الأنساق الأولى، وتضم هذه الأنساق الثانوية الدين، والأساطير، والشعر، والملامح المميزة للثقافة.

ووجود أنساق لفظية يعني وجود أنساق غير لفظية، فأي النسقين أهم من وجهة نظر السيميائية؟ عرض مبارك آراء المنظرين الغربيين حول هذه القضية، فقد رجح أمبرتو إيكو الأنساق اللفظية مع بعض التحفظات لأن النسق اللفظي يتمكن من ترجمة رسائل الأنساق الأخرى، إلا أن ذلك لا يعني أن قوانين النسق اللفظي هي قوانين الأنساق الأخرى.

وعلى النقيض من إيكو رأى بارت أن نموذج الأنساق اللفظية نموذج لساني، بل إن قوانينها هي قوانين النسق اللفظي. أما روسي – لاندي فقال إن الأنساق غير اللفظية ليست متوقفة في ظهورها على الأنساق اللفظية، وتأسيساً على رأي روسي – لاندي السابق خلص مبارك إلى القول باستقلالية الأنساق اللغة فالأنساق غير اللفظية متميزة، بل ومستقلة عن اللغة وتستعمل في انفصال عنها، إنها ذات قواعد محددة قد تطابق قواعد اللغة وقد تختلف عنها اختلافاً بيناً، ولذلك يصح الحديث عن لغة الأشياء التي تحقق نوعاً من التواصل اللاواعي، وأما تأويلنا لدلالات هذه الأشياء فإنه يتحقق بدون أية استعانة باللغة، وإنما يتحقق بشكل متميز ومستقل عنها. لكن هذه الأنساق يبقى ذات مفردات محدودة، ولا يمكنها أن تحقق التواصل في كل الحالات، أو لا يمكنها أن تتطور لتنتج معارف من غير أن تعتمد على اللغة، فاللغة استطاعت أن تستوعب الأنساق الدلالية الأخرى عندما قامت بوصفها، ولذلك فإن اللغة هي أكبر نظام دلالي لاحتوائها على أنساق دالة غير لفظية.

من أهم القضايا التي تناولها مبارك في كتابه قضية ماهية السيميائية، فقد عرّف دوسوسير السيميائية بأنها علم عام يشمل دلائل لسانية، ولكن تعريف دوسوسير السابق عام جداً، ويفتقر إلى أسس العلم، لأن افتراض وجود السيميولوجيا تواجهه عقبة معرفية تتجلى في كونها ليست بعد علماً مستقلاً، وليست ذات موضوع خاص متميز. ذلك أن القضايا التي من المفترض أن تندرج في السيميولوجيا ما تزال موزعة على عدة علوم، ومن جهة ثانية، فإن السيميولوجيا تشتمل على ظواهر دالة مختلفة التكون ومتفاوتة الوظيفة الرمزية والفعالية والتعبيرية ومتعددة الأشكال. وبحسب دوسوسير فالسيميائية تقوم على دراسة الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل، لكن يتوجب على السيميائية لكي تنهض كعلم مستقل ومحدد الموضوع أن تستنسخ التجربة اللسانية، ومن ثم بات عليها أن تستعير من اللسانيات مبادئها ومفاهيمها، ويعني ذلك أن موضوع السيميولوجيا ينحصر في اللسان السيميولوجي باعتبار اللسان نظاماً من القواعد المختزنة والقوانين والأشكال المنطبعة في الذهن... بمثل هذه النظرة وما يترتب عليها صارت السيميولوجيا تابعة للسانيات وفرعاً منها. لكن مبارك يجادل حول علمية السيميائية عند دوسوسير، ويستثني سيميائية بيرس – الذي عرض له في كتابه لمفهوم الدليل الثلاثي وللسيرورة السيميائية – من هذه المجادلة، فإذا كانت سيميائية دوسوسير ليست علماً؟ فما هو حال سيميائية بيرس؟ وهل هناك خلاف جذري بين السيميائيين لكي يصح على الأولى ما لا يصح على الثانية؟ ومن الواضح تأثر مبارك برأي بارت القائل بقلب العلاقة التي أرساها دوسوسير بين اللسانيات والسيميائية.

ورأى مبارك أن السيميائية هي ذلك العلم الذي يميز داخل الدلائل، الدلائل الصادقة عن الدلائل الكاذبة، أو بعبارة أخرى هي ذلك العلم الذي يفحص الدلائل فيكشف عن الوظيفتين اللتين قد تقوم بهما: وظيفة نقل الدلالة الصادقة، ووظيفة نقل الدلالة الكاذبة.

وقد خلص مبارك في نهاية الكتاب إلى أنه قد بات من الضروري، بغية تطوير النظرية السيميائية وتأصيلها العودة إلى النصوص الفلسفية القديمة اليونانية والعربية منها بحثاً عن إيجاد حلول مناسبة للمشاكل السيميائية القائمة.

٤ – محمد السرغيني:

يبدو الطابع التعليمي غالباً على كتب المرحلة الأولى من التلقي العربي للسيميائية، ففي عام/١٩٨٧/، أصدر الباحث محمد السرغيني كتاب (محاضرات في السيميولوجيا)، وهو مجموعة محاضرات ألقيت على طلاب السنة الثانية بكلية الآداب بجامعة محمد بن عبد الله بفاس.

في بداية الكتاب عرض السرغيني لسيميائية دوسوسير، ولأنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية، ورأى السرغيني أن مجال السيميائية لم يحدد بعد (وعلى كل حال، فمجال السيميولوجيا لا يزال الناس فيه بين أخذ ورد، بسبب من أنه لم يحدد بعد)[٢٧]. والسيميائية لدى السرغيني هي امتداد للبنيوية، أما مفاهيمها فهي لغوية، فالسيميائية جزء من البنيوية الفرنسية، وتأسست على رؤية دوسوسيرية... وقد تم تحديد مفهومها في إطار النظرية العامة للغة.

إن المقارنة بين سيميائية دوسوسير وسيمائية بيرس تعدُّ من الخطوات المنهجية لدى السميائيين الأوائل، فالسرغيني يقارن بين مجال كل من السيمائيتين وأهدافهما، فالسيميولوجيا عدّت اللغات الطبيعية أدوات لها تساعدها على صياغة قول شارح تصف به الموضوعات السيميوتيقية، بينما انحصر الهم الأكبر للسيميوتيقا في تشكيل لغة واصفة للغة، تكون الواصفة منها مستفادة من الموصوفة... إن السيميولوجيا قد أنكرت ظاهرياً أسبقية الألسنية عليها حين ألحت على خصوصية العلامات غير اللسانية، أما السيميوتيقا فقد عدت مرتبطة بالمناهج الألسنية في حدود جد ضيقة. لكن السرغيني لم يوضح ما الموضوعات السيميوتيقية التي ستصفها السيميولوجيا؟

تحدث السرغيني بعد ذلك عن سيميائية الإبلاغ (التواصل)، وسيميائية الدلالة، وبدأ حديثه بعرض الفروق بين فهم كل من دوسوسير وبارت للسيميائية، وبيّن كيف يفهم بارت السيميولوجيا، إذاً، على أنها علم عام تعدُّ الألسنية جزءاً منه. هذه الألسنية تتكفل وحدها بتعقيد الخطاب وبلورة وحداته الدالة الكبرى، مما يعد من اختصاص الأسلوبية. عكس ذلك يراه دوسوسير وهو يولي الأهمية البالغة للغة، بحيث يجعلها الأصل. لكن دوسوسير لم ير الألسنية إلا جزءاً من السيميائية، وقوانين السيميائية ستطبق على الألسنية ويمكننا تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية... وما الألسنية إلا جزء من هذا العلم العام. أما بارت فقد قام بقلب العلاقة بين الألسنية والسيميائية في كتابه مبادئ في علم الأدلة، وبصفة عامة يجب، منذ الآن، تقبل قلب الاقتراح الدوسوسيري ليست اللسانيات جزءاً، ولو مفضلاً، من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة باعتباره فرعاً من اللسانيات. وواضح هنا التباس فهم السرغيني للعلاقة بين السيميائية واللسانيات لدى كل من دوسوسير وبارت، حيث أوردها بشكل معكوس في كتابه، ثم يورد السرغيني مجموعة من الفروق بين سيميولجيا الدلالة، وقد لخص السرغيني عرضه لعناصر سيميائية

الدلالة كما أشار هو نفسه من كتاب بارت (مبادئ في علم الأدلة)، و لم يضف أي جديد عليها بل اكتفى بعرضها ونقلها من دون نقد أو تحليل.

بعد أن عرض السرغيني لسيميائية بيرس قارن بين بيرس ودوسوسير ليؤكد أن رأي دوسوسير وبيرس في العلامة يتباين تعريفاً ومفهوماً ومدى. ثم بدأ السرغيني بعد ذلك بالحديث عن الاتجاه الفرنسي فبيّن الفرق بين مصطلحي (السيميولوجيا والسيميوتيقا) على اعتبار علاقتهما بحقول المعرفة، فمصطلح السيميولوجيا وقفٌ على العلماء الذين لا يتجاوز مجال تخصصهم دراسة العلامات غير اللسانية مثل قانون السير، في حين أصبح مصطلح السيميوطيقا يدل على دراسة الأنظمة اللغوية، مثل النص الأدبي. لكن دوسوسير وضع هذا المصطلح ليدل على العلامة اللغوية وغير اللغوية، و لم يحصره بنوع واحد من العلامات.

ثم عرض السرغيني لمعظم الاتجاهات السيميائية بشكل مجمل، وأخيراً تحدث السرغيني عن الاتجاه الروسي فقدم عرضاً تاريخياً لهذا الاتجاه، ورأى أنه نهض على إرث الشكلانيين الروس والمدارس البنيوية فيما بعد، وبدلاً من تسليط الضوء على مدرسة (تارتو – موسكو) وأبرز منظريها واتجاهها السيميائي الذي يُعرف بسيميائية الثقافة؛ راح يحصر أهم مبادئ الشكلانية من دون فائدة تغني الاتجاه الروسي وتشرحه وتبينه.

٥– أنور المرتجي:

في العام ذاته، أي /١٩٨٧/صدر كتاب أنور المرتجي (سيميائية النص الأدبي)، بدأ المرتجي بتعريف السيميائية، وعرض لأسسها عند كل من بيرس ودوسوسير، ولطبيعة الدليل عندهما، ثم قارن بين المشروع السيميائي عند كل منهما ورأى أنهما (اتفقا من خلال تأكيدهما على البعد الاجتماعي للدليل الذي نجده صريحاً عند دوسوسير، وضمنياً عند بيرس، ولكن مجال الخلاف الأساسي بينهما يبقى في تأكيد دوسوسير على أن الدلائل تعبر عن أفكار، بينما نجد بيرس لا يبحث عن القصدية أو إرادة الإبلاغ بين المرسل والمتلقي)[٢٨].

من أهم الاختلافات بين كتاب المرتجي والكتب السابقة هو توسيع الطرح حول مجال اهتمامات السيميائية من العلامة (الدليل) إلى السيميائية التي تركز على النص الأدبي، والسيميائيات الأدبية عند المرتجي تدرس الأدب من خلال العمل الأدبي المفرد، وذلك باعتباره تنويعاً لمقولة الأدب، إنه

عمل مستقل يجمع بين نظامين، هما النظام اللغوي والنظام الأدبي، فالعمل الأدبي رغم تمظهره على المستوى اللغوي، لا يمكن إرجاع دلالته إلى الدليل اللغوي. فالفارق بين النص الأدبي واللغة — كما يرى المرتجي — يكمن في التحقق الزمني، فالعمل الأدبي عندما نتلقاه لا يطلب منا تحقيقاً فعلياً له في لحظة معينة، فهو غير زمني على عكس اللغة العادية التي ترتبط بلحظة واحدة، لحظة إنجاز الإرسالية، أما النص الأدبي فهو خارج اللحظة التي نستهلكه فيها، ولهذا يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلود الأدبي.

والاختلاف الآخر نجده في حديث المرتجي عن الدلالة والسيميائيات السردية عند غريماس الذي عمل على تقعيد الدراسة الدلالية للنصوص السردية في كتابه السابق (الدلالة البنيوية)، ثم عرض لبعض الأدوات والمفهومات التي أرسى معالمها غريماس في كتابه السابق كالمربع السيميائي، والتشاكل (الأيزوطوبيا)، وخلص إلى أن الهدف من مشروع الدلالة البنيوية عند غريماس هو البحث عن الشروط التي بواسطتها نتلقى المعنى، إن كل معنى لا يقوم على تعارضات ثنائية فقط، وإنما على تعارضات رباعية مثل (أسود: أبيض)، (لا أسود، لا أبيض).

يرى المرتجي أن الممارسة السيميائية ستواجه عقبة عندما نحاول ربط الأنظمة السيميائية بالواقع فالمشكل الأساسي الذي سوف تواجهه الممارسة السيميائية يرتبط بعلاقة الأنظمة السيميائية بالواقع. بمعنى آخر هل ستفضي الممارسة السيميائية إلى شيء آخر خارج عنها؟ يجيب المرتجي عن هذا السؤال من خلال رأي جوليا كريستيفا القائل: إن المبحث السيميولوجي لا يمكن أن يقوم إلا كنقد للسيميائيات، الذي يؤدي إلى شيء آخر غير السيميائيات أي الأيديولوجية. ثم ينتقل المرتجي بعد ذلك إلى الحديث عن سيميائيات الثقافة، ومدرسة تارتو الروسية، وجهود الإيطالي روسي — لاندي، لكن الملاحظ أن المرتجي يخلط في هذا الفصل بين السيمياء، والماركسية، والبنيوية، والأيديولوجية، بحيث يشتت فكر القارئ، ولا يحصل معه على نتيجة أو خلاصة توضح العنوان الواسع الذي اختاره له (نقد الاقتصاد السياسي للدليل).

وآخر فصل في الكتاب هو أهم فصوله، إذ حاول المرتجي أن يبلور فيه رؤية حول الخطاب السيميائي في المغرب على حداثته، فهذا الخطاب كما رأى المرتجي قد استوعب المفهومات

السيميائية، وحاول الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها النص الأدبي. ولخّص الأسئلة التي يطرحها الخطاب السميائي بالمغرب بما يلي:

- هل توجد مقاربات مختلفة حسب تنوع الأعمال الأدبية؟

- هل هناك تأويلات مختلفة للعمل الأدبي الواحد؟

- هل يمكننا أن نبحث عن خطاب نقدي موحد؟

- هل على الناقد أن يصل إلى مقصدية الكاتب لحظة إبداعه، أم أن هذه المقصدية تبقى ثانوية؟.

لكن المرتجي قد اكتفى بطرح الأسئلة، ولم يحاول الإجابة عنها إلا بالحد الأدنى وبشكل سريع وفضفاض عن طريق عرض رأيه النقدي بشكل مجمل في أعمال كل من عبد الفتاح كليطو، ومحمد مفتاح، وعبد الكبير الخطيبي، فرأى أن كليطو ومفتاح قد أخذا أدوات المنهج السيميائي، وحاولا تطبيق تلك الأدوات على النصوص القديمة مما يجعل المادة المدروسة وكأنها ليست غاية في حد ذاتها، وإنما فقط مادة للتطبيق، ودعوة من أجل إثبات صلاحية النظرية.

ثم قارن بين كليطو ومفتاح فوجد أن مفتاح يتميز بخاصية تعليمية وصرامة منهجية، يعلن في البداية عن مفاتيحه من أجل قراءة النص الشعري، فيصالحها مع ما يطابقها في التراث النقدي العربي ثم يعمد إلى تطبيقها واحداً واحداً على النص المدروس... ورأى أن كليطو غالباً ما يسكت عن برنامجه المفاهيمي... وهو بذلك يشبه بارت الذي أصبح العمل النقدي عنده موضوعاً إبداعياً.

إن كتاب المرتجي لا يختلف بشكل كبير عن كتابي السرغيني ومبارك، هذه الكتب الثلاثة وإن صدرت في عام واحد إلا أن كتاب المرتجي يشف عن وعي منهجي أعمق من الكتابين الآخرين، وما يحسب له الإشارة إلى سيميائية العمل الأدبي بعيداً عن السيمياء العامة، ولكن بشكل عام نهضت هذه الكتب بمهمة التعريف بالسيميائية، وتشترك بمجموعة من الصفات تجعلها تشكل مرحلة متمايزة من الكتب التي صدرت بعدها، فقد غابت عنها المنهجية الواضحة، واتسمت بطابع تعليمي، ولم تتساءل عن الأسس الفلسفية للسيميائية، ويغلب عليها التشتت بين الاتجاهات السيميائية، ولم تتساءل عن فعالية السيميائية في حقل النقد الأدبي، وهل تصلح أن تكون منهجاً نقدياً أدبياً؟ أم أنها أدوات إجرائية يمكن أن تستعمل أحياناً وتترك أحياناً أخرى، ومعظم هذه

الكتب ركّزت على الدليل اللساني، ولم تكترث بالأنظمة الدلالية غير اللسانية، وقد تميزت باضطراب في ترجمة المصطلحات، وسوء فهم لأفكار بعض المنظرين الغربيين.

استقرار السيميائية وعياً وتخصيصاً:

يمكن القول إن نقطة التحول التي تميّز المرحلة الثانية من التلقي العربي للسيميائية من الأولى هي ظهور جيل من النقاد يوصف بأنه صاحب مشاريع سيميائية، فالمرحلة الأولى اضطلعت بمهمة التعريف بأسس السيميائية وأبرز اتجاهاتها على غير هدى منهجي يذكر، ولم تحاول طرح أي نوع من الأسئلة حول الأسس التي قامت عليها السيميائية، وحول مستقبلها، أما المرحلة الثانية فقد شهدت تحولاً في شكل التلقي للسيميائية من مجموعة كتب نظرية بدون أهداف مستقبلية واضحة ومحددة إلى تخصص نقدي منهجي، فظهرت مجموعة من الأعمال المتتالية حول السيميائية ترجمة وتنظيراً وتطبيقاً عند نقاد بعينهم، وأبرز هؤلاء السيميائيين هم: عبد الواحد المرابط، وأحمد يوسف ورشيد بن مالك، وعبد اللطيف محفوظ، وسعيد بنكراد، وغيرهم وسنكتفي بالأسماء الأربعة الأوائل وأهم أعمالهم:

١ – المرابط:

بدأ عبد الواحد المرابط بتوضيح العلاقة بين سيمياء الأدب واللسانيات، ورأى أن الأدب هو المجال الخصب لتطبيق النتائج التي توصلت إليها اللسانيات فالأدب هو المعبر والمختبر الذي مكّن النموذج اللغوي من تجريب صلاحيته، وشحذ أدواته، وتطوير إجراءاته كي يصير نموذجاً سيميائياً عاماً وهذا ما يوضحه في كتابه (السيمياء العامة وسيمياء الأدب)[٢٩].

ثمّ فرّق المرابط بين النقد الأدبي الحديث، والنقد الأدبي المعاصر، فالنقد الحديث ـــ كما يرى المرابط ـــ ارتبط بمفهومي الزمن والانعكاس، والنقد المعاصر ارتبط بشكل وثيق بالنموذج اللغوي، فالاتجاهات النقدية الأربعة (النقد الموضوعاتي، النقد الاجتماعي، النقد النفسي، النقد البلاغي)، تشتغل كلها وفق المنظور التاريخي، بما أنها تعتمد مقولة الزمن. ولذلك فإن الإطار العام الذي يندرج فيه النقد الحديث ـــ قبل أن يتحول إلى المقاربة السيميائية ـــ كان هو "الدائرة التاريخية".

غير أن المقاربة السيميائية سرعان ما تسللت إلى هذه الاتجاهات النقدية الحديثة، فبدأ الوعي التاريخي والزمني يتراجع ليحل محله الوعي اللغوي والرمزي.

إن التحول الذي أحدثته السيمياء عندما تسللت إلى النقد الأدبي جعلت النقد المعاصر نقداً سيميائياً بشكل عام، ومن الجلي، إذاً، أننا نحسب التحول الذي أحدثته السيمياء في النقد الأدبي فاصلاً بين النقد الحديث (قبل السيميائي)، والنقد المعاصر (السيميائي)، وبهذا يكون النقد المعاصر نقداً سيميائياً في عموم نماذجه.

فقد تطورت اتجاهات النقد الحديث واستطاعت أن نتخلص من سلطة الزمن والانعكاس لتلج عوالم السيميائية وخضعت هذه الاتجاهات النقدية لتطورات وتحولات كبرى جعلتها تنتقل تدريجياً من الرؤية الانعكاسية والزمنية إلى الرؤية السيميائية الرمزية.

وقد حصر المرابط المسارات المنهجية لسيمياء الأدب في ثلاثة مستويات هي على التوالي:

١- مستوى تداولي: تعمل الدراسة السيميائية في هذا المستوى على تحليل الشيفرة اللغوية المتجلية في النص لاكتشاف القنوات النوعية التي يتحقق عبرها التواصل والتفاعل بين الكاتب والقارئ التي تشكل آليات تلقي النص وتأويله.

٢- مستوى نسقي داخلي: يتعلق بتجليات الشيفرة داخل النص الأدبي، بغض النظر عن السياق التواصلي أو الدلالات المرجعية. فدراسة هذا المستوى تركّز على الجوانب الشكلية للشيفرة اللغوية داخل النص، وترسم شبكة العلاقات القائمة بين المكونات اللغوية الداخلية، مما يجعل النص نسقاً مستقلاً ومعزولاً عن الكاتب والسياق والمرجع الدلالي.

٣- مستوى دلالي: يتمثل في التمظهرات اللغوية للدلالة الاجتماعية أو النفسية (أو هما معاً) داخل النصوص الأدبية.

وبناء على ذلك فإن العلاقات التي تجمع بين سيمياء الأدب والنص الأدبي يمكن أن تُوضّح بالجدول الآتي:

سيمياء الأدب		
المسار التأويلي	المسار الدلالي	المسار البنيوي الشكلاني
المستوى التداولي	المستوى الدلالي	المتسوى النسقي الداخلي
النص الأدبي		

ثم عرض المرابط للبنيات الشكلية والتأويلية في العمل الأدبي، وخلص إلى أن السيميائية معطى من معطيات فكر ما بعد الحداثة، تتجاوز الفلسفات الأحادية السابقة، وتترع إلى الشمولية والموسوعية فالسيمياء علم شمولي وموسوعي ينبغي النظر إليه في ضوء خصوضيات الفكر المعاصر، أي فكر ما بعد الحداثة الذي يقوم على التقاطعات المعرفية، ويتجاوز الحدود والتخصصات الضيقة والمعزولة التي أرستها الأبستيمولوجية الوضعية.

وقد وسّع المرابط مفهوم العلامة السيميائية التي لم يعد النظر إليها في سكونيتها مجدياً مع التطور المتسارع للسيميائية واتساع مجالاتها، بل ينبغي النظر إليها في حركيتها، فهي شبكة من العلاقات تعمل على ترتيب مفاهيم عدة تبعاً للطبيعة النسقية والرمزية للفكر المعاصر فمفهوم العلامة السيميائية هو شبكة معرفية (منهجية ومفهومية) جديدة تعيد ترتيب مفاهيم من قبيل (التطور العضوي) و(الجلية التاريخية) و(اللاشعور)، وذلك وفق منظور نسقي ورمزي هو ما يطبع الفكر المعاصر.

تلك كانت أبرز النقاط التي عرض لها المرابط في كتابه، وقيمة الكتاب تكمن في أنه حاول تمييز السيمياء العامة من سيمياء الأدب، فالسيميائية علم عام وشامل، يترع إلى الموسوعية ويتقاطع مع حقول معرفية متنوعة، بينما تدرس السيمياء الأدبية الأدب باعتباره استعمالاً نوعياً للغة.

انطلق المرابط من فكرة رئيسة مفادها أن السيميائية، بوصفها مقولة ما بعد حداثية، تتعامل مع الواقع بمعطيات جديدة، وترفض النظرة الخاضعة لمقولة الزمن، ولمنطق السبب والنتيجة، من غير أن يحدد ما يقصده بالحداثة، وما يقصده بما بعد الحداثة، وهل يكفي أن نعتمد على السيميائية ذات

النموذج اللغوي الرمزي ـــ كما يرى المرابط ـــ وحدها للحصول على مقاربة كونية جديدة للأنساق الكبرى؟ والمعروف أن فكر ما بعد الحداثة قام على أساس تفكيك الأنساق الكبرى، فكيف تكون المقاربة السيميائية ذات أهداف تفكيكية ـــ تركيبية في الوقت ذاته؟

إن التوسع في مفهوم السيميائية الأدبية لتشمل المناهج التي تدرس الأدب بالاعتماد على لغته يجعل الحدود الفاصلة بين السيميائية والألسنية تكاد تكون معدومة، وقد تصل أحياناً إلى درجة التوحيد بينهما.

وإذا كانت اللسانيات تُعنى بالقدرة الجُمْلية، أي بتوليد الجملة بوصفها أكبر وحدة لغوية، فإن السيميائيات ـــ وخاصة السردي ـــ تهتم بالقدرة الخطابية، أي ببناء الخطاب وتنظيمه.

وفي الوقت ذاته فمن المآخذ المسجلة على السيميائيات أنها غير مستقلة بذاتها، بل متوقفة ـــ في وجودها ـــ على عدة علوم، وخاصة اللسانيات التي حاصرتها من كل جهة.

٢ – أحمد يوسف:

يعد أحمد يوسف صاحب مشروع سيميائي نظري، فهو لم يصدر كتباً أو دراسات تطبيقية، لكنه راح يؤسس مشروعه السيميائي من خلال البحث العميق في الأسس الفلسفية للسيميائية، والتطورات التي طرأت على مفهوم العلامة والنظريات التي دارت حولها منذ أرسطو حتى عصرنا الراهن، وذلك في كتابية (السيميائيات الواصفة)، و(الدلالات المفتوحة)، الصادرين عام /٢٠٠٥/.

آثار أحمد يوسف بداية مجموعة من التساؤلات حول علاقة السيميائية بالمنطق وعن ماهية السيميائية، وعن الدور الذي ستقوم به السيميائية في التقعيد للممارسات الدلالية على اختلاف أنواعها وهل يمكن القول بأن السيميائيات بوصفها مرادفة للمنطق هي فلسفة جديدة للعلم والمعرفة واللغة والتقنية؟ وهل تتمخض عنها قوانين عالمية للممارسة الدلالية؟ وهل نستطيع أن نعقل الأنساق السيميائية الدالة خارج دائرة المنطق السيميائي الذي لا يكاد ينفصل عن المواضعة التي لا تخضع خضوعاً مطلقاً لمبدأ التعليل، بل يحكمها أيضاً مبدأ الاعتباط الناتج عن الاختيارات العامة، واعتبارات العادات الثقافية؟ ثم ما هي الأسس التي قد يستند إليها هذا المنطق في تبني نظرية

للحقيقة إن كان لها بيت تأوي إليه، أو الاكتفاء بالبحث عن جواريتها إذا تعذر الولوج إلى مسكنها السحري؟ وإذا تم لها هذا المسعى فأي متغيرات ترتكز عليها في بناء الصيغ المنطقية التي تعتمدها في مقاربة العلاقة بين العبارة ونظرية التعبير؟[٣٠] وبناء على ذلك فإن رهان السيميائية المقبل يتركّز في قدرتها على حل (إشكالية المعنى) في الأنساق الدالة التي لا يمكن أن تنتظم المعاني فيها بطريقة واحدة.

يقوم مشروع يوسف السيميائي في بدايته على ملاحقة المفهوم الفلسفي للعلامة منذ نشأته، فبدأ مع أرسطو الذي اهتم بالعلامة اللغوية، وفرّق بين الاسم والفعل من حيث الدلالة، وأهم من ذلك أنه أدخل العلامة إلى دائرة المنطق إن أرسطو أضفى الطابع المنطقي على التحليل النحوي للعلامة (الكلمة)، حيث قدم حداً صورياً للكلمة من منطق أنها وحدة لسانية، وعنصراً من عناصر الجملة[٣١]. والنسقية السيميائية عند أرسطو قامت على ربط العلامات بالواقع، ولذلك فهي ذات طبيعة أنطولوجية لأنها ربطت بين صور الفكر وصور الوجود، إن النسقية السيميائية الأرسطية ذات الطبيعة الأنطولوجية تربط العلامات بالعوالم العيانية الفعلية، وذلك لأن هذه العلامات تنتظم داخل قوانين الوجود، بمعنى أن أبعادها انطولوجية أساساً لكونها لا تفصل الصور المنطقية عن صور الوجود نفسه على الرغم من أنها تعير مسألة الممارسة أهمية كبيرة. ثم تابع يوسف عرضه لفلسفة العلامة، فإرهصات التفكير السيميائي موجودة في العصور الوسطى، وهذا ما خلص إليه من خلال تقصيه لمفهوم العلامة عند القديس أوغسطين الذي توصّل إلى أن الشيء كي يكون علامة فعليه أن يستدعي شيئاً فكرياً معه، إن مفهوم العلامة عند القديس أوغسطين يرتكز على الكلمة أو على الأصح إنه يتجه نحو (لاسم)، ويتوزع على علاقة (علامة/مفهوم)، وحتى يشتغل الشيء بوصفه علامة ينبغي للمؤول أن يدرك بأنه علامة، وعليه فالشيء بالإضافة إلى أنه ينتج المعاني يستدعي في ذاته شيئاً آخر إلى التفكير. ثم تساءل يوسف عن ماهية المعنى؟ فقد استخدم الإنسان العلامات منذ القدم مع أنه لم يفهم حقيقتها، ولم يعرف حقيقة المعنى الكامن فيها، هل هو واقعي أم ذهني؟ وعلى السيميائيات أن تقوم بالإجابة عن التساؤلات ما يرى يوسف هل المعنى كائن واقعي أم كائن ذهني؟ وما هي إسهامات السيميائيات في مقاربة هذا السؤال من حيث هي مشروع لتوحيد العلوم حسب ش.موريس.

وقد تطور مفهوم العلامة في الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر تطوراً ملحوظاً فبدأ مع ديكارت وكانط ولوك وهيوم وغيرهم حتى استقر مقامه عند كل من بيرس ودوسوسير اللذين نفثا فيه ما يؤهله ليكون محور نظرية متكاملة تدور في فلكه، فمع دوسوسير تم الانتقال من دراسة العلامات المفردة إلى دراسة العلامات ضمن الأنساق، فالسيميائيات بوصفها (العلم العام) تدرس الأنساق السيميائية اللفظية وغير اللفظية من منطلق أنها لغات، وأن العلامات تتمفصل داخل هذه الأنساق تمفصلاً يحكمه تركيب قائم على مبدأ (التباين) الذي أشارت إليه لسانيات دوسوسير التي أتت مهمتة أيما اهتمام بأنساق اللغات الطبيعية.

إن دراسة مفهوم العلامة عند بيرس وتقسيماته الشهيرة أصبح أمراً مألوفاً في الدراسات السيميائية العربية، وبعد أن أطال التأمل في أقسام العلامة وأنواعها عند بيرس حدد يوسف الأسس المعرفية التي قامت عليها نظرية بيرس حول العلامات، هناك نسيج معرفي هجين تتألف منه سيميائيات بورس، حيث كان يركّب بين الكانطية والتطورية الدارونية والطبيعانية والفينومينولوجية والبراغماتية التي حملت شعار (كيف نهتدي إلى أن نجعل أفكارنا واضحة؟) والواقعية التي كانت تمثل مرحلة نقد الميتافيزيقيا.

إن السيميائيات تقصّت المعنى في الأنساق الدالة عن طريق الدراسة الموضوعية، لكن قيمة العلامات كما يرى يوسف لا تكون في الثبات وإنما الحركة التي بثتها فيها السيميائيات التداولية عندما راهنت على التأويل الفلسفي المفتوح، إذا كانت السيميائيات قد سعت إلى إدراك كنه العوالم الدلالية ودراسة المعنى ومعنى المعنى دراسة موضوعية، فإن السيميائيات التداولية تجاوزت التروع المحايث وانتصرت إلى التأويل الفلسفي المفتوح، حيث إن السياق هو الذي يمنح الحياة للعلامات، ويتطلب إسهامات شركاء التواصل ومبدأ الملاءمة، وعليه فإن منزلة العلامات موقوفة على الشروط التداولية. وربما توصّل يوسف إلى هذا الرأي نتيجة معاينته الطويلة لمبدأ المحايثة الذي أوصل السيمياء السردية إلى طريق مسدود عندما أغلق النسق وعزل العلامة عن متداوليها.

وأخيراً بحث يوسف في العلاقة بين السيميائيات والجماليات، ويرى أن الجماليات تراهن على السيميائات لشمول الثانية وقدرتها على أن تكون نظرية لكل الخطابات الدالة، لماذا أصبحت

الجماليات تراهن على السيميائيات؟ ذلك أن طبيعتها تترع إلى الشمول (علم العلم) من جهة، وتطرح نفسها على أنها نظرية لكل الخطابات الدالة بصرف النظر عن طبيعة النسق الدال سواء أكان لسانياً أم غير لساني يجعلها قادرة على تمثل خطاب العلامة الفنية.

تلك كانت أهم التساؤلات التي طرحها يوسف حول السيميائية، ويشبه ما قام به يوسف من حفريات حول مفهوم العلامة عند الفلاسفة إلى حد بعيد ما قام به أمبرتو إيكو في بداية كتابه (السيميائية وفلسفة اللغة)، وكثيرة هي الموضوعات التي افتتحها بما ورد في كتب التراث العربي الإسلامي حول العلامة، لكنه لم يحاول أن يتقصى مفهوم العلامة الفلسفي داخل هذا التراث، و لم يشغله موقع السيميائية اليوم على خارطة الخطاب النقدي العربي المعاصر، بل تركّز اهتمامه على السيميائية، وعلى مفهوم العلامة في الفلسفة الغربية فقط.

٣- رشيد بن مالك:

يعد رشيد بن مالك أحد أصحاب المشاريع السيميائية الحاضرة بقوة على الساحة النقدية العربية، فقد تلقى في بداية ثمانينيات القرن الماضي معظم معارفه السيمائية من أفواه أصحابها عندما كان في باريس، ومشروعه السيميائي يكاد يكون مشروع مدرسة باريس ذاته، فقد عمل في جل كتاباته على مقاربة السيميائيات السردية إلى أجواء الثقافة العربية، فلطالما قُدّمت النظريات الغربية الوافدة مختزلة ومنفصلة عنا لسياقات التي وردت فيها، مما دفعه إلى تأسيس خطاب نقدي مبني على أسس علمية بعيداً عن الأهواء والآراء الذاتية.

ومشروع رشيد بن مالك النقدي ذو ثلاثة اتجاهات (نظري، تطبيقي، ترجمة)، وقد خصّص كتبه التي أصدرها للحديث عن السيميائيات السردية، وحرص على أن يقدم السيميائيى السردية إلى القارئ العربي بأسلوب سهل ومبّسط بعيداً عن تعقيداتها وتشعباتها، وهذا ما يلاحظ في كتابه المترجم (السيميائية "الأصول، القواعد، والتاريخ") الصادر عام /٢٠٠٨/، فقد ترجم رشيد بن مالك بعضاً من أهم الكتب والمقالات التأسيسية في السيميائيات السردية بعد عدة لقاءات مع أصحابها بغية تبسيط هذه الكتب واستجلاء غموضها، وهذا ما أدى إلى تبسيط هذه المادة الدسمة،

ولكن ليس في كل الأحيان، فهذه الكتب وردت في سياق بحثية معينة، وتحتاج إلى قراءة عميقة للوقوف على طروحاتها، ومعرفة مرامها، والمقصود من مصطلحاتها.

وقد تجلّى اشتغال رشيد بن مالك على المفهومات والمصطلحات السيميائية في كتابه (البنية السردية في النظرية السيميائية) الصادر عام /٢٠٠٠/، فقد جمع رشيد بن مالك في كتابه بين التنظير والتطبيق، ويظهر جلياً في هذا الكتاب الهاجس الذي رافقه على امتداد مشروعه السيميائي، والمقصود بذلك الهاجس تبسيط عناصر هذه السيميائية، وضبط مفاهيمها ومصطلحاتها، فهذا الكتاب أحد المشاريع التأسيسية في السيميائيات السردية، إذ حاول فيه كشف الغموض الذي يلف بعض الجوانب والقضايا التي قامت عليها السيميائيات السردية.

ورشيد بن مالك لا يخرج في معظم كتبه عن إطار السيميائيات السردية كما تلقاها من الغرب، فقد ظل وفياً لها في معظم أعماله، و لم يحاول وضع المفاهيم والأسس النظرية لهذه السيميائية موضع البحث والدرس والسؤال، و لم يحد عن الطريق الذي رسمه مؤسسوها الغربيون، فهو بذلك يعكس حالة من التلقي المحايد للسيميائية، ذلك التلقي الذي يكتفي بعرض المفاهيم، وتبسيط الأفكار من دون أن يجعلها موضوعاً للدرس والتمحيص والنقد.

في كتابه (السيميائيات السردية) الصادر عام /٢٠٠٦/، قدّم رشيد بن مالك قراءة متأنية للمنجز التطبيقي للسيميائيات السردية، وسلّط الضوء على واقع المدرسة الفرنسية بعد وفاة غريماس، والتطورات التي حصلت على يد تلامذته، كما حاول في صفحات قليلة أن يستشرف مستقبل الدراسات السيميائية في الساحة النقدية العربية، وخصصّ القسم الثاني من كتابه لدراسة رواية (نوّار اللوز) للروائي واسيني الأعرج، ورواية (عواصف جزيرة الطيور) للروائي خلاص جيلاني دراسة سيميائية، وقد حاول في هاتين الدراستين قراءة الرواية العربية بالاعتماد على الأدوات الإجرائية للسيميائيات السردية، بغية اختبار فعالية هذه الأدوات، وفحص لإمكانية تبنيها كقاعدة عليمة تمكننا من محاورة النصوص، ومساءلتها، وفهمها فهماً يرتكز على تحليل يستمد مشروعيته العلمية من تحديد موضوع الدراسة وزاوية النظر.

لم يقتصر جهد رشيد بن مالك السيميائي على التنظير والتطبيق فقط، بل اتجه صوب العمل المعجمي نظراً لافتقار الساحة النقدية العربية إلى القواميس المتخصصة المبنية على أساس علمي حول مصطلحات السيميائية ومفاهيمها، فقد حرص رشيد بن مالك في قاموسه (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) الصادر عام /٢٠٠٠/ على تقديم مادة علمية مبسطة تيسرّ على القارئ العربي قراءة ما كتب حول السيميائية في الدراسات العربية قراءة استعابية، فضمّن قاموسه أكثر من ثماني مئة مادة عرضت لأهم المفاهيم والمصطلحات السيميائية بأسلوب خال من التعقيد، ما استعان بالأشكال والترسيمات التوضحية كلما دعت الحاجة إلى ذلك، أما عن لغة القاموس وأسلوبه فقد حاول رشيد بن مالك أن يستخدم المصطلح العربي الشائع، والابتعاد ما أمكن عن الترجمات الركيكة والغريبة، حاول الباحث في هذا المعجم أن يستعمل المصطلح العربي المترجم الشائع على الأقلام والألسنة، وأن يستعين بمبادرة الرواد الذين قدموا وما زالوا يقدمون المبادرات الثمينة، وأن يتفادى الترجمات الركيكة والغريبة، التي تبتعد عن الدقة. وذلك عن طرائق الاعتماد على تحديد المصطلحات وفقاً لما هو سائد في المعجم السيميائي المعقلن لغريماس وكورتيس، المشكلة نقطة ارتكاز البحث، ومن خلال ذلك ترجم نسبة كبيرة من المصطلحات باللغة الفرنسية أعقبها بالترجمة الإنجليزية والعربية. مقدماً شروطاً مفصلة لهذه المصطلحات.

تلك كانت نظرة سريعة على مشروع رشيد بن مالك السيميائي الذي قام على أساس فهم واستيعاب الأصول النظرية للسيميائية السردية، ومحاولة نقل هذه المبادئ بصورة واضحة إلى أجواء الثقافة العربية، كما يلاحظ اهتمامه الدائم بقضية المصطلح، مما دفعه إلى وضع قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، بغية التخلص من حالة الفوضى والقلق التي يعيشها هذا المصطلح في ثنايا الدراسات السيميائية العربية، والانتقال بعد إرساء هذا الأساس النظري المكين إلى تطبيقه على الرواية العربية التي أنتجتها بيئة ثقافية مغايرة لتلك التي أنتجت السيميائية السردية، وما هو معلوم فإن قيمة أي منهج أو نظرية تتكشف على محك التطبيق، فما مدى نجاح رشيد بن مالك في تطبيق المنهج السيميائي على الرواية العربية؟[٣٢].

٤- عبد اللطيف محفوظ:

يعد الناقد المغربي عبد اللطيف محفوظ صاحب أحدث مشروع سيميائي في الساحة النقدية العربية، فقد أصدر في عام /٢٠٠٨/ كتابين: الأول (آليات إنتاج النص الروائي "نحو تصور سيميائي")، والثاني (المعنى وفرضيات الإنتاج "مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ")، وفي عام /٢٠٠٩/ صدر ثالث الثلاثة بعنوان (سيميائيات التظهير).

يقوم مشروع محفوظ السيميائي على استثمار نظرية بيرس السيميائية بغية تحديد الآليات التي يتم وفقها إنتاج النصوص الروائية، ويعد صنيعه هذا من أول المحاولات العربية التي تهدف إلى نقل نظرية بيرس حول العلامات من الحقل النظري إلى الحقل التطبيقي، وهو لم يقف عند الحدود التي حدها بيرس في دراسته للعلامات، بل وسّع من نظرية بيرس لتصبح قادرة على استيعاب جميع الآليات التي تعمل من بعيد أو قريب في أثناء إنتاج النصوص الروائية، لذلك كان على محفوظ التوسع في بعض المفاهيم والمصطلحات، والاستفادة من السيميائيين الذين أضافوا على سيميائية بيرس، ولاسيما أمبرتو إيكو.

قام هذه المشرع الثلاثي على أساس دراسة آليات الإنتاج النصوص الروائية عند نجيب محفوظ، والهدف منه صوغ منهج جديد قائم على أسس سيميائية يعمق من الطروحات النقدية حول الرواية العربية (يمكن لخطابنا النقدي حول الرواية أن يصبح أكثر فعالية إذا ما تم صوغ منهاجية نقدية صادرة عن خلفية سيميائية ذات توجه ذريعي تداولي)[٣٣] وقد قام محفوظ بمشروعه هذا بعد فحص وتدقيق لمعظم التصورات السائدة على الساحة النقدية العربية التي دارت حول أنماط إنتاج الرواية، والخلاف بينه وبين التصورات السابقة ليس شكلياً أو بسيطاً وإنما طال أهم الأبعاد الأيديولوجية والجمالية في الرواية، فالواقع إن هذا الكتاب (آليات إنتاج النص الراوئي) لم ينجز إلا بعد أن أصبحت أطروحته حاضرة في الذهن بوصفها مشروعاً مستقبلياً محدد المعالم، ذل أنه ليس كما قد يتبدى محاولة للاختلاف أو التميّز، بل هو نتيجة طبيعية لاختلاف فعلي بين تصورية لإنتاج الرواية وبين التصورات التي أتيح لي أن استخلصها من النظريات المهيمنة في تحليل النص الروائي... وهو اختلاف طال أهم أبعادها. من البعد الأيديولوجي إلى البعد الجمالي. من أجل

ذلك صاغ محفوظ تعريفاً للرواية ينسجم مع المنطلقات التي سينطلق منها في تصور إنتاجها، فعرّف الرواية بعد تأمل طويل إن الرواية جنس تعبيري إيديولوجي وجمالي يتوسل ـــ لكي يتجسد ـــ وسائل بلاغية ومنطقية، وقد نتج عن ذلك أن تم ربط الأساس الذهني لإنتاج الرواية بفكرة إيديولوجية حاملة لتصور عن العالم والإنسان والمجتمع.

يفتتح محفوظ كتابه (الآليات) بعرض نظري غير تقليدي لنظرية بيرس حول العلامات، فبدأ بنظرية المقولات (الأولانية، الثانيانية، الثالثانية)، ورأى أن هذه المقولات الثلاث قادرة على استيعاب كل ما في الكون من مظاهر، إن تملي هذه المقولات، وفق تشغيل بورس لها، يقود إلى القول بقدرتها على تأطير كل ما في الكون. لا فرق بين الظواهر الصغرى والكبرى بما فيها تلك التي تتصل بالفعاليات غير الواعية والغريزة الإنسانية، ومختلف أشكال تطوراتها وسيروراتها. ثم استثمر محفوظ فهمه لهذه النظرية في سيرورة الإدراك على تحديد وضع المفاهيم السيميائية انطلاقاً منها، فبدأ بالاعتباطية ورأى أن تعميم دوسوسير لاعتباطية الدليل من شأنه أن يحدث شرخاً بين اللغة والعقل والعالم، إن الشكل التعميمي الذي أخذته الاعتباطية مع دوسوسير قد جعلها، بوصفها مبدءاً أساسياً موجهاً ومؤثراً في تطور الدراسات السيميائية المعاصرة، تهدد بجعل اللغة منفصلة عن العقل، وفي ترابط هش ومباشر مع العالم.

فالإنسان الأول أصدر أدلة حاكى فيها الطبيعة، وأدلة تخيلها وهذه الدلائل هي اعتباطية، وقد صمدت الأدلة الأولى حتى أصبحت فيما بعد خاضعة لمقولة الثالثانية على الرغم من وجود منافسة شديدة لها من الأدلة الاعتباطية، وهنا تساؤلات بالأدلة الاعتباطية لكونها انضوت مع الأدلة الاعتباطية تحت لواء مقولة الثالثانية، ولذلك فإن اللغة ليست اعتباطية بالمطلق، فالاعتباطية لا ترتبط باللغة ـــ بوصفها نسقاً ضرورياً للربط الخاضع للعقل في تعالقاته الجدلية معها ومع العالم ـــ ولكنها ترتبط بالتحول الأولي من الأولانية إلى الثانيانية (التجسيدية التحقيقية وليست التحيينية)، وبالتالي فإن القول باعتباطية اللغة ـــ على وجه الإطلاق ـــ يكشف عن عطب منطقي في التصور. ثم تابع محفوظ فحص المفهومات التي انطلقت منها سيميائيات دوسوسير واحداً تلو الآخر، فثلاثية اللسان واللغة والكلام التي جاء بها دوسوسير خضعت إلى تصنيف جديد على يد محفوظ، وإذا كان التحليل السابق قد أعاد تحديد مصطلحي اللسان واللغة على ضوء المقولات الرياضية

البورسية، فجعل اللسان ضمن مقولة الأولانية، وجعل اللغة ضمن مقولة الثالثانية، فإن الكلام بفضل علاقته بهما، ثم بفضل خصوصياته، ينتمي إلى الثانيانية التي تشكل عالم الموجودات الفعلية، سواء منها الموجودات المطورة عما هو إمكاني، أم الموجودات المنحلة عن قوانين. وبدأ محفوظ بفحص القواعد التي أرساها دوسوسير في كتابه المحاضرات، ورأى أن دليل دوسوسير ثنائي لكن المرجع كان حاضراً في ذهن دوسوسير، إن التأمل في تعريف دوسوسير الشامل للدليل، يؤكد أنه لم يحدد تلك الثنائية في الواقع إلا بوجود حد ثالث في ذهنه وهو المرجع.

بعد ذلك بحث محفوظ في العلاقة بين الدلالة والمجرع، فرأى أن المرجع ليس شيئاً واقعياً كما قال دوسوير بل هو مجموعة أدلة قانونية، فتصبح دلالة العبارة (طار العصفور)، هي (أن عصفوراً ما كان قد حطّ على شيء ما، ثم بعد ذلك حلق في الهواء). إن هذه الدلالة ترتبط بمرجع ما، لكنه ليس مرجعاً محدداً وواقعياً، لأن الواقعي الفعلي هو دلالة هذا المرجع لحظة حدوث الفعل، وليس لحظة تمثله لغوياً، ومن الواضح، إذاً، إن المرجع هنا، ينتمي إلى الثالثانية لأنه وحده الذي يسمح لنا بإدراك تصور إمكانية حط وتحليق الطائر. وإذاً، فالمرجع ليس هو الشيء الواقعي كما قال بذلك دوسوسير، بل هو جزء من التمثلات المفروضة علينا من قبل الموسوعة ـــ أي مجموعة من الأدلة القانونية المركبة انطلاقاً من أدلة قانونية منعزلة ـــ التي تسمح دائماً بفهم العبارات المحينة وجودياً مثلما تسمح بإنتاجها. وخلص محفوظ إلى أن المرجع ينتمي إلى الثالثانية ويطابق مفهوم السياق الذي يحدده المؤول النهائي عند بيرس، وبناء على ذلك استنتج خطأ الاعتقاد بان التصورات هي التي تربط مباشرة بين اللغة والعالم، بل هي في واقع الأمر روابط بين اللغة وشكل إدراك العالم، وذلك لأن العالم غير قابل لأن يدرك بشكل مباشر، ولأن اللغة ليست توصيفاً وتقطيعاً لهذا العالم. مثلما هو مؤسس على خطأ الاعتقاد بكون الموضوعات وحالات الأشياء، هي كيانات خارجية متصلة بالحقيقة اليومية. وهو الخطأ الذي ينتصب حاجزاً أمام الإدراك الأمثل للتمثيل، ومن ثمة أمام إنتاج الدلالة والمعنى. وبعد دراسته للعلاقة بين العالم والفكر واللغة رأى محفوظ استحالة تحويل هذه الثلاثية إلى ثنائيات لأنها سوف تكون ناقصة ومشوهة، فالعلاقة الجدلية التي تربط بين أطراف هذه الثلاثية لا تسمح بإختزال أركانها إلى ركنين فقط،

ذلك ما دفع محفوظ إلى استخلاص المقولة التالية: إن اللغة تُعَيِّنُ الواقع في الوقت نفسه الذي تُعَيِّنُ في الفكر المحدد لهذا الواقع.

إن مفهوم الدليل قاصر عند دوسوسير كما يرى محفوظ لأنه حدد الدليل المفرد فقط، وعندما انتقل إلى الحديث عن العبارة استخدم النحور التركيبي والمحور الاستبدالي، فما فوق الدليل لا يمكن أن يكون خاضعاً لصفات الدليل المفرد نفسها، لأن الدال حين يتحول إلى مركب، فإن المدلول ينفلت من تحديد دوسوسير له، إذ لا يعود الترابط نفسياً وحسب، ولا تعود العلاقة اعتباطية بل تصبح مؤسسة على تعالق مغاير يشترط طبيعة التعالق بين كل المكونات اللسانية.... وهو الشيء الذي يقود إلى القول بأن تحديده ليس سوى إطار لتحديد اللغة بوصفها بنية من العلاقات القائمة على القيم الخلافية.

والنص عند محفوظ هو مجموعة معينة من الأدلة، تتعالق فيما بينها لتشكل بنية دلالية معقدة، ذلك أن النص، بالنسبة إلى التصور الذي يريد هذا الكتاب بلورته، ليس إلا نوعاً مخصوصاً من الأدلة، وهو نوع يقبل الدخول ضمن قسم الأدلة التي سميت بـــ (ما فوق الدليل)، الذي يتطلب، بفعل تمثيله المعقد، معالجة مناسبة تراعي خصوصياته انطلاقاً من هذا التعريف للنص رأى محفوظ أن الدليل النصي كيان مزدوج فهو موضوع الدليل وموضوع للدليل في الوقت نفسه، فالدليل النصي هو في الوقت نفسه، موضوعُ الدليل، وموضوعٌ للدليل: أي أنه في الحالة الأولى موضوع دينامي (حالة عالم خارجية) وفي الحالة الثانية، إنه محض بناء سيميائي لذلك الموضوع الخارجي.

رأى محفوظ أن معظم الذين حاولوا تحديد بنيات إنتاج وتلقي النص (إيكو، غريماس، راستي، مانكونو) لم يوفّقوا بشكل كامل، واعترى عملهم نقص الشمولية، واتصفت أعمالهم كذلك بالتركيز على قطب واحد كالإنتاج أو التلقي أو نظريات القارئ المنتج الموضوعي بالقارئ المجرد، فالمحاولة التي يطمح هذا الكتاب إلى انجازها، تنطلق من تجربة ذهنية ممارسية لقلب وجهة النظر إلى النص وآليات انسجامه. كما تنطلق من التخلي عن فرضيات القارئ المجرد، بمقابل بتبني قارئ/ منتج موضوعي قابل لأن يمتلك كل أنواع الوعي الممكنة، وكل ذلك انطلاقاً من فلسفة التمثل والتمثيل البورسية.

إن إنتاج النص يتم عبر مستويات، وقد بحث محفوظ عن التصورات الذهنية لمستويات إنتاج النص استناداً إلى الخلفية الفلسفية لنظرية بيرس السيميائية، فعمل محفوظ على اقتراح خطاطة قادرة على وصف أشكال الإنتاج الروائي، هذه الخطاطة تبدأ بإدراك المبدع للواقع، ومن أجل ذلك حدد أولاً مفهوم الواقع، فواقعية أي شيء مرتبطة بسيرورة معرفته، وهذه السيرورة لا تتحقق في الأشياء في ذاتها، بل تتحقق خارجها، وواقعية الشيء تبعاً لذلك ترتبط بتاريخية إدراكه: إن واقعية الشيء هي تاريخ أشكال إدراكه المتعاقبة إلى حدود لحظة إدراكه الفعلي من قبل ذات ما، وإذاً، تصبح آلية تدلالية تساعد على إنتاج الموضوعات الدينامية. كما تصبح الواقعية مرادفة لسيرورة الاستنتاجات التي تعطى انطلاقاً من كل التجارب المعرفية والحسية بخصوص الأشياء المدركة. وبعد تحديده للعالمين الخارجي والداخلي وتقاطعاتهما، وإرجاع واقعية كل شيء في العالم الخارجي إلى الشكل الذي أُدرك به من قبل الذات، خلص محفوظ إلى استبدال المبتدي بالواقع، لأن إدراكنا للشيء لا ينفصل عن إدراك الظروف والأشياء المصاحبة لهذا الشيء فالواقعية هي مجرد تأثير ناتج عن شكل وعي ما، وإن الشيء أو (الظاهرة) الذي ندعوه عادة (واقعاً) ليس سوى رابط لإدراكه، أو مؤشر ظاهر لسيرورة غير ظاهرة هي موضوعه، ومن الأدلة الواضحة على ذلك كون نظامنا الفكري نفسه، لا يدرك الأشياء كما هي، بل يميل دائماً إلى إدراكها من خلال علاقتها بأشياء أخرى (أسبابها، مسبباتها، أصولها، امتداتها، وظيفتها...الخ)، أو من خلال علاقاتها بانفعال ما: كالرغبة فيها، أو النفور منها... ولذلك أقترح تسمية كل ذلك بتأثير المبتدي، ومن ثمة أقترح تعويض مصطلح الواقع والواقعية بالمتبدي.

إن ما يميز مشروع محفوظ هذا هو توليد المفهومات الجديدة من خلال دراسة العلاقة بين الفكر واللغة والوقع، ومن هذه المفاهيم (الدليل ـــ التفكري)، ومعناه تلقي الواقع ـــ المبتدي حسب محفوظ ـــ وإعادة إنتاجه في مواضيع مباشرة فالدليل ـــ التفكري هو خلاصة سيرورة تلقاتية متكاملة، يتحول بموجبها المبتدي الخارجي المحايد إلى موضوع مباشر لدليل معطى للوعي، مثلما تتحول بموجبها أيضاً، طاقة الشارح المنتج، إلى مكان للمؤلات التي تربط ذلك الدليل المعطى بمؤوله الدينامي، الذي يحل محله أو يؤشر عليه.

إن الدليل ـــ التفكري من حيث كونه يشكل إحدى المراحل الذهنية من مراحل الإنتاج، فإنه بحاجة ـــ كما يرى محفوظ ـــ إلى ربطه بمصطلح يعكس بنيته التي ترتبط بسؤال ما، هذا المصطلح هو (المدار السياقي، أو مدار السياق)، وتعويض الدليل ـــ التفكري بالمدار السياقي عند محفوظ قد تم (استجابة لخصوصيات مراحل الإنتاج التجسيدية اللاحقة). والمدار السياقي ليس معطى جاهزاً، وإنما يتشكل وفقاً لمراحل إدراك المبتدي من قبل المبدع وتحويله إلى موضوع للتواصل مع آخرين، ويكون المنتج قد أدرك ـــ في لحظة ومكان محددين ـــ المتبدي (الذي هو صورة العالم أو المجتمع أو ظاهرة من ظواهرهما)، ثم حوّله أو حُوِّلَ في ذهنه إلى موضوع دينامي، هو ناتج الدليل ـــ التفكري. ثم فكر في جعل هذا الدليل موضوعاً فعلياً للتواصل مع الآخرين، وفي لحظة العزم هذه، يتحول الدليل إلى مدار سياقي أي إلى الجزء الذي يشكل السياق المناسب من بين سياقات ذلك الدليل للإجابة عن السؤال الذي قاد تشكل وعي المنتج بالمبتدي. فالمدار السياقي يشكل ثالث العناصر في خطاطة الإنتاج، وفي الوقت ذاته فهو أول العناصر التجسيدية للعمل الروائي، وبعد ذلك يتشكل المدار النصي، ومع المدار النصي تبدأ سياقات الحكاية بالتشكل، فالمدار النصي يتحول مباشرة في ذهن المنتج إلى دليل ـــ مصدر لموضوع دينامي جديد. ويعني ذلك أنه يتحول إلى مؤشرات على سياقات الحكاية. بعد ذلك تبدأ المرحلة الثانية من مراحل التجسيد الإظهاري وهي مرحلة المسارات السردية أو دينامية التشعب وهذه المرحلة هي المرحلة التجسيدية الذهنية الثانية، وهي مرحلة ما وراء لغوية، وتشاكل مقولات البنية السطحية عند غريماس، وتأخذ هذه المرحلة وضعاً تركيبياً يوائم بين السياقات المؤشرة على ناتج الدليل ـــالتفكري وسياقاته) بعد ذلك تبدأ آخر مراحل إنتاج النص الروائي وهي مرحلة تظهير الأدلة والخطاطات الذهنية ضمن بنية إظهارية، والبنية الإظهارية هي تجسدي مادي للمراحل السابقة يتم عبر اللغة فكل المراحل السابقة التي دار الكلام عليها تتم عن طريق الفكر الذي يستخدم اللغة من أجل إدراك العالم ولا تتصل باللغة بشكل مباشر.

اعتمد محفوظ في بناء تصور متكامل عن آليات إنتاج النص الروائي على فلسفة بيرس الذرائعية، وحاول أن يُدعّم تلك الفلسفة ببعض المصطلحات المستنبطة من نظريات النص، والغرض من ذلك تدعيم قائمة المصطلحات بيرس لتصبح قادرة على تحليل النصوص الروائية، وقد دافع محفوظ عن

مشروعه الرباعي الذي يفترض وجود أربع مراحل لإنتاج النص الروائي وخرقه لثلاثية بيرس، فلم يعترض بيرس على العدد المجاوز للثلاثة لكنه اعترض فقط على اختزال المتعدد إلى أقل من ثلاثة، فطبيعة الرواية لا تنسجم مع النسق التدلالي البورسي نفسه، إلا إذا أضيفت المرحلة الرابعة، ويعني ذلك أن الانسجام لا يمكن أن يحصل إلا إذا أضيف الدليل ــ التفكري، لأنه من جهة يشكل أساس استمرارية وواقعية الرواية، ومن جهة ثانية لأنه موضوع الذريعية، ومن جهة ثالثة لأنه وحده يستطيع ربط الدليل النصي بمقولتي الفكر والعالم.

التحليل السيميائي للشخصية الروائية (نموذج تطبيقي):

خصّص الناقد سعيد بنكراد الباب الأول من كتابه (سميولوجية الشخصيات السردية "رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً") الصادر سنة /٢٠٠٣/ عن دار مجدلاوي، عمان ط١، للحديث عن الشخصية في العمل الروائي، فاستعرض مفهوم الشخصية الروائية عند كل من بروب وغريماس، كما أفادر بنكراد من كتاب (فيليب هامون) (سيميولوجية الشخصيات الروائية) الذي ترجمه حول الشخصية الروائية، وكذلك عرض لمفهوم الشخصية الروائية لدى الناقد الشهير (يوري لوتمان).

في الباب الثاني من الكتاب قدّم بنكراد دراسة تطبيقية حول شخصيات رواية حنا مينة (الشراع والعاصفة) في الصفحة (١٢٧) وما بعدها، وفي بداية الدراسة عرض بنكراد لمنهجه في دراسة الشخصة، فالشخصية عنده لا يمكن أن تنفصل عن عناصر النص الأخرى لأن تحديد ماهية الشخصية داخل النص الروائي يجب أن يتم من خلال تحديد مجموع العناصر المشكلة للكون الدلالي المؤطر للنص. وعليه تتم دراسة الشخصية وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى في الرواية، وهذا المظهر المعماري للمعنى يفرض علينا اتباع سبيل يأخذ في الاعتبار مواصفات وأفعال الشخصيات في الآن ذاته، وتبعاً لذلك القيام ــ في تناول المعنى (المعاني) ــ بعملية مزج بين إجرائين: الأول إجراء ذو طابع سكوني ويتجه نحو تحديد مواصفات الشخصية. والثاني ديناميكي ويتحدد من خلال رصد الوظائف ونمط تحققها وعلاقتها بوظائف الشخصيات الأخرى.

وفي بداية دراسته لشخصيات الرواية أوضح بنكراد طبيعة الملفوظات الوصفية ومهمتها في استجلاء كنه شخصيات العمل الروائي، فهذه الملفوظات إما أن تقدم لنا مواصفات الشخصية تقديماً مباشراً، أو تقدمها لنا من خلال مقارنتها بمواصفات شخصية أخرى داخل النص.

فوظيفة المحمولات المواصفاتية تكمن في تحديد الشخصية، إما بالإحالة على خصائصها الطبيعية (الخصائص الفيزيولوجية، الانتماء العائلي أو الطبقي أو الجغرافي...) وإما بالإحالة على مواصفات شخصيات أخرى مالكة لمواصفات مشابهة أو مخالفة للأولى. بعد ذلك وضحّ بنكراد العلاقة الشخصية بين الشخصية والوظيفة، لأن هذه العلاقة من شأنها أن تحدد مساراً سردياً يضمن للشخصية الكفاءة اللازمة لإنجاز هذه الوظيفة من جهة، ويمنحها طابع الاختلاف عن الشخصيات الأخرى من جهة أخرى (فعملية توزيع الوظائف، تخضع لمقتضيات السنن الخاص بكل وظيفة. فإسنادها وظيفة ما لشخصية ما، سيترتب عنه اختيار سردي خاص ومتطابق مع هذه الوظيفة وأبعادها من جهة، ويخضع من جهة ثانية لعملية توزيع الشخصيات داخل الكون الروائي وتحديد موقع كل شخصية من الحدث الرئيس ومن الشخصية الرئيسة. إذ لا يمكن أن نتصور وجود نص روائي تسكنه مجموعة من الشخصيات لها الوظيفة ذاتها والموقع الاجتماعي نفسه.

وفي تحليله للشخصية الرئيسة في الرواية (الطروسي) رأى بنكراد أن لهذه الشخصية وظيفتين: الأولى الحاضرة هي وظيفة (القهوجي)، والثانية الغائبة هي وظيفة (البحار)، وكل واحدة من تينك الوظيفتين تربط الشخصية بفضائين هما على التوالي البر والبحر فالسارد، من خلال تقديمه لشخصية محددة عبر وظيفتين متقابلتين، يقدم لنا إطارين فضائيين، وكل فضاء مرتبط بوظيفة. فالبر مرتبط بوظيفة القهوجي، والبحر مرتبط بوظيفة البحار. وكل وظيفة لها علاقة ما مع الإطار الفضائي الذي يحتويها). فلا يمكننا الحديث عن الشخصية بمعزل عن فضائها الذي تشغله، إذ إن هذا الفضاء في علاقته مع الشخصية يشكل إحدى تمظهراتها المادية التي تمدنا بكثير من المعلومات عنها، هذه المعلومات لا تتخذ صفة المباشرة وتتميز بكونها استنتاجية، وفي الوقت ذاته فإن إسناد أية وظيفة للشخصية لا يمكن أن يتحقق إلا بوجود الفضاء المناسب لها.

وبعد أن حدد بنكراد الإطار العام للشخصية ومواصفاتها ووظائفها من خلال بعض العناصر السردية والخطابية عمل في المرحلة الثانية من تحليله على إدماج الشخصية الرئيسة ضمن نسق الشخصيات في الرواية، ففعل الشخصية ورد فعلها لا تمكن الإحاطة بهما بمعزل عن أفعال باقي شخصيات الرواية، وبدون الاستناد إلى الفضاء القيمي للرواية فتدعيم الصورة العامة للشخصية، وتحديد كامل أبعادها يستدعيان، إدماج الشخصية الرئيسة (الطروسي) داخل النسق العام للشخصيات. فوجود هذ النسق هو الذي يحدد معنى أية مواصفة وأي فعل صادر عن هذه الشخصية أو تلك. وهذا يتطلب تحديد المحاور العامة التي تحكم مجموع الشخصيات وموضعة الطروسي داخل هذا النسق كقطب مرجعي أساسي. إذ إنّ أفعاله ومواصفاته لا تكتسب دلالاتها كافة إلا من خلال ارتباطهما بالكون الذي يمثله الطروسي. فشخصية الطروسي هي الشخصية المحورية التي تلتقي عندها معظم خيوط العمل الروائي، وكل شخصية يتحدد موضعها بالرواية بالقرب منها أو بالبعد عنها، وفي الوقت ذاته فإن هذه الشخصيات ستخضع إلى التقييم.

ثم عكف بنكراد على دراسة (الطروسي) الشخصية المحورية في الرواية، فراح يدرسها تبعاً لعلاقاتها بالشخصيات الأخرى (تقابل، تطابق، تشابه) من أجل الحصول على المحاور الدلالية العامة في الرواية، وبناء على ذلك حصل بنكراد على مجموعتين رئيستين تم تصنيفهما بناء على وجود علاقة تقابلية في مواقفهما السياسية، ومجموعة ثانوية غير فاعلة بأحداث الرواية، ويرى بنكراد أن دراسة الشخصيات سوف تكون تبعاً لعلاقات شخصيات المجموعة الواحدة فيما بينها من جهة، وتبعاً لعلاقاتها مع شخصيات المجموعة المقابلة لها من جهة أخرى، وعليه ارتأى بنكراد أن يدرس من جهة العلاقة: (الطروسي)/ (مجموع الشخصيات)، ومن جهة ثانية العلاقة: (الطروسي) (الأستاذ كامل).

رأى بنكراد أن باقي شخصيات مجموعة الطروسي هي شخصيات هامشية في الرواية، تمثل غالبية الشعب، وتتصف بالجهل والفقر، فهذه الشخصيات غائبة التفاصيل والمواصفات، ولكنها حاضرة حضوراً وظيفياً غير محدد، تبعاً لرؤية المؤلف الأيديولوجية التي سيوظف هذه الشخصيات من خلالها، وغياب هذا التحديد الوظيفي تفرضه مقروئية وإستراتيجية النص العامة المبنية على وجود نص إيديولوجي جاهز يوجه هذا النص ويحدد له نمط تحققه. وما تحدثنا عنه سابقاً كظاهرة طغيان الوظيفة على الشخصية التي تقوم بها، يعود إلى وجود هذه الاستراتيجية التي تعد تحققا لمقولة

سياسية لها حضورها في السنن السياسي (الطبقة العاملة، المثقف الثوري، البرجوازي الصغير...) وما تقوم به الرواية لا يتجاوز حدود إعداد معادل (فني) لنص إيديولوجي متكامل.

انتقل بنكراد بعدها إلى دراسة العلاقة بين شخصية (الطروسي) وشخصية (الأستاذ كامل) التي تعدُّ شخصية محورية في العمل الروائي. ولئن كان (الطروسي) شخصية محورية على مستوى القصة، فإن (الأستاذ كامل) شخصية محورية على مستوى المرجع الأيديولوجي للنص برمته، وعليه فنحن هنا أمام مقابلة شخصية محورية على مستوى القصة أو على مستوى الفعل السردي (الطروسي)، بشخصية محورية على مستوى الكون المعرفي المبثوث في النص. هذا الكون المعرفي يعتبر المرجعية الأيديولوجية للنص ككل. فـ (الطروسي) يمثل عالم الفعل، و(الأستاذ كامل) يمثل عالم المعرفة، لكن في الوقت ذاته فإن (الطروسي) ينتمي إلى نسق أوسع من النسق الذي ينتمي إليه الأستاذ كامل فالأول "الطروسي" محدد من خلال سنن عام: إنه سنن الأخلاق والثقافة والسياسة والدين، وبالتحديد من خلال العنصر الحضاري الذي نحتت منه عناصر تشكيل وخلق شخصية مقبولة من لدن المتلقي. أما الثاني فمحدد من خلال سنن خاص، إنه سنن إيديولجي ضيق (الماركسية)، ولا يشكل هذا السنن داخل السنن العام سوى جزء بسيط، وهو الجزء الذي يعمل النص على رسوم معالمه كسلوك مخيالي قابل للتحقق في الواقع. ولكن مع هذا الاختلاف في بنية الشخصيتين، يتساءل بنكراد عن إمكانية حصول لقاء بينهما، وإذا تم اللقاء فما هو المسوغ لقبول كل منها للآخر؟ وإذا كانت كل شخصية تحيل على عالمها الخاص، فأين يكمن اللقاء بينهما؟ وما اللذي جعل من الطروسي عنصراً مقبولاً داخل عالم الأستاذ كامل؟ وما الذي يجعل من الأستاذ كامل عنصراً مقبولاً داخل عالم الطروسي؟ إن نقطة اللقاء بينهما، رغم كل الاختلافات المسجلة أعلاه يجب البحث عنها في خطاب السارد باعتباره مرجعية عامة تحتوي على العالمين معاً. فالسارد هو المسؤول عن شرعنة هذه العلاقة بتدخلاته المستمرة، دأبه في كل ذلك جعل تصرفات (الطروسي) مقبولة عرفياً.

بعد ذلك درس بنكراد العلاقة بين المجوعتين الرئيستين للشخصيات في الرواية، ورأى أن المنطق الذي شكّل المجموعة الأولى هو ذاته الذي شكل المجموعة الثانية على اختلاف الانتماء الطبقي والسياسي بين المجموعتين، فنحن، إذاً، إزاء مجموعتين (مستغَلة) الشعب، ومجموعة (مستغِلة) الفئة

المالكة، مما يعني – تبعاً لبنكراد – أننا أمام شخصيات إيديولوجية مختارة من الواقع السياسي والثقافي وخلاصة القول إننا أمام تعريف إيديولوجي للشخصيات. فكل ما يقوم به النص – انطلاقاً من هذا التعريف – هو انتقاء شخصية ما من هذا الركام الثقافي الاقتصادي السياسي، وإسناد وظيفة ومواصفة لهذه الشخصية وذلك في أفق تحقيق مقبوليتها ومقروئيتها عند القارئ. ورأى بنكراد أن شخصية الطروسي تتأرجح بين المجموعتين وتشكل حلقة والوصل بينهما لغموض وضعه الاجتماعي من جهة، ولأن كل مجموعة حاولت ضمه إلى صفوفها من جهة أخرى نقطة التقاطع بين المجموعتين يمثلها الطروسي من خلال موقعه المتأرجح بين المجموعتين. إنه مرتبط بعلاقة وطيدة مع (نديم مظهر)، ومرتبط بعلاقة مشابهة مع (الأستاذ كامل)، وهذا التأرجح يفسر بالغموض الذي يكتنف وضعه الاجتماعي هذا التأرجح لن يحسم إلا عبر تأكيد طبيعته الخيرة على عكس المجموعة الثانية، بالإضافة إلى مشاعره القومية والوطنية التي تجعله أقرب إلى المجموعة الأولى.

انتقل بنكراد في الفصل الثاني إلى دراسة البناء العاملي للرواية، فبدأ بدراسة المسار السردي لشخصية (الطروسي)، ورأى أنها تحمل مساراً سردياً مزدوجاً، ورأى أن المسار الأول يرتبط بالقدرة على الفعل لأنه لا يرتبط بأية معرفة قبلية، أما المسار الثاني فيتطلب وجود معرفة مكتسبة، من هنا كان التمييز بين المسار الأول، باعتباره مساراً مرتبطاً بقدرة الفعل، ذلك أن توقعية المتلقي لا تشترط في تحقيق هذا المسار أي معرفة سوى ما كان من معرفة عملية هي جزء من الفعل وتابعة له، وبين المسار الثاني، حيث إن تحقيق هذا المسار يرتكز أساساً على وجود معرفة يجب إما اكتسابها أو إعلان التعاطف معها من خلال التجسيد السلوكي لوجهها المفهومي.

إن المسار الأول فردي يرتبط بشخصية الطروسي فقط داخل الرواية، تلك الشخصية الحالمة بالعودة مرى أخرى إلى البحر، وبانتفاء وجود مساعد أو معيق لهذه الرحلة تتحول إلى رحلة فردية تعمل على استرجاع ماضيها الجميل، إن الرحلة فردية، وتتعلق بشيء فردي، ونتائجها فردية والباعث عليها فردي أيضاً. إنها رحلة معزولة ومفصولة بشكل كلي عن الإطار المحيط بها. إننا لا نعثر على معيق، فلا أحد يقف في وجه الطروسي ويحول بينه وبين العودة إلى البحر. ولانعثر على مساعد، فلا أحد يساعده أو يمد العون لتحقيق رغبته. والقرار قرار فردي، مبعثه الحنين إلى ماض جميل، والمرسل إليه ليس شخصاً آخر سوى الطروسي نفسه. فكل نتائج الرحلة ستؤول إليه.

ولكن لهذه الرحلة الغائبة حضوراً وظيفياً في النص، إذ إن المسار الأيديولوجي للنص يترفع عن هذه الفردية، ويحاول إذابتها في فعل جماعي، فاندماج المرسل والمرسل إليه في شخصية (الطروسي)، وغياب كل من المساعد والمعارض، يدل على وجود خانات فارغة في المسار السردي الأول، ولكن هذا الغياب له وظيفته تبعاً للقالب الأيديولوجي الذي انبت الرواية، وهذه الخانات الفارغة، إن كانت تعبر عن الطابع الفردي لهذه الرحلة، فإنها هي التي ستقوم — من خلال غيابها — بمد جسور نحو استشراف آفاق رحلة ثانية. فغيابها غياب وظيفي، ولها موقع خاص داخل البناء الروائي. والتغاضي عن هذا الغياب هو التغاضي عن عنصر هام داخل النص (إن تثمين الفعل الجماعي يمر عبر تسفيه الرحلة الفردية). ومرد هذا هو القالب الأيديولوجي الذي يشغل به الرواية.

إن المسار السردي الثاني ناتج عن المسار الأول ولولاه لما وجد، فالمسار الأول (البحار) هو علة المسار الثاني (السياسي)، فإذا كان اللقاء بين الطروسي والأستاذ كامل هو إعلان عن الصداقة بين الشخصيتين على مستوى العلاقات بين الشخصيات في الرواية، فإنه يشكل نقطة التحول من المسار الأول إلى المسار الثاني على المستوى التركيبي، لأن شخصية الأستاذ كامل ستقوم بدور المحفز للطروسي، هذا التحفيز سوف تنتج عنه أفعال هي التي شكلت المسار الثاني، فإذا كان هذا اللقاء يعلن — على المستوى التشخيصي — عن ميلاد صداقة بين الرجلين، فإنه، على المستوى التركيبي يشير إلى علاقة من نوع آخر. فبدءاً من هذه اللحظة سيتحول الأستاذ كامل إلى مرسل محفز يقوم بإلقاء موضوع للتداول. وعناصر هذا الموضوع معطاة بشكل حدسي، على شكل قيم متناثرة هنا وهناك. إن المسار السردي الثاني يقوم باستشراف مسار آخر خارج النص، هذا المسار هو ما يرمي البعد الأيديولوجي للنص إلى تحقيقه عند كل عملية قراءة، وهدفه إقناع القارئ بالقدرة على بناء مجتمع خال من كل أشكال الاستغلال والمستغلين، إن المسار السردي الثاني... سيقود إلى استشراف آفاق مسار آخر لا يتحقق داخل النص بل وخارجه. فالتحقق على مستوى المسار الأول سيتحول — عند ما تتم مجموع التحولات التي كانت الرواية مسرحاً لها — إلى نقطة إمكان جديدة داخل سيرورة جديدة هي سيرورة الفعل الاجتماع والثقافي: ضرورة الوعي. فما يجب تحقيقه على مستوى النص هو الإقناع بإمكان خلق مجتمع جديد. إن التداخل بين المسارين يتم اكتشافه من عنوان الرواية، فهو يحدد فضاءين مختلفين، فالشراع يحدد الفضاء (البحر) وهو

فضاء أحادي مثل الشخصية التي يحددها في المسار السردي الأول (الطروسي)، أما العاصفة فهي لا تحدد فضاء معيناً بل تفتح احتمال وجود العديد من الفضاءات وسيظهر العنوان كعنصر نصي يشتمل على المسارين معاً. فإذا كان اللكسيم (الشراع) يحيلنا على المسار الأول بكل عناصره المكونة وكذا فضاء تحققه... فإن اللكسيم (عاصفة) هو ما يشكل تفتح العنوان وتفتح المسار الذي يدل عليه. إنه يتجاوز النواة الدائمة (طبيعي) ليشمل العنصر الإنساني (السياق الجديد) الثقافي. فللعنوان وظيفة في البرنامج السردي وهو ليس اعتباطياً، وإنما يتشكل وفقاً لذات الرؤى التي شكلت بنية النص العميقة، وعملت على تمظهر هذه البنية ضمن برنامج سردي.

أما مسارات المجموعة الثانية (المضادة) للأولى فهي مسارات ثابتة، ولا تحمل أي بعد تطوري على امتداد الرواية، بل إن وظيفتها تكمن في تمثيل المسار المعارض لمسار المجموعة الأولى، هذا المسار سيدرس لكي تعرف منه نسبة التقدم في مسار المجموعة الأولى، وإذا كان البرنامج السردي المحدد لوجود أبي رشيد وندم مظهر برنامجاً مفترضاً، ولا تظهر منه إلا بعض الوجود، وهي وجوه استعمالية، فإن الحديث عن مسار سردي خاص بهذين المحلفين، حديث لا طائل من ورائه، كما أن الرواية لا تطرحهما كمحلفين قابلين للتطور والتغيّر. إنهما هنا من أجل قياس درجة التطورات المسجلة في المعسكر المقابل. وبعبارة أخرى، فإن وجودهما هو ما يبرر وجود المعسكر المقابل.

مصادر الفصل الخامس ومراجعه:

(١)- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص(١٣-١٤).

(٢)- مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني وآخرون، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص(٣٧).

ا(٣)- المرجع السابق، ص(٣٤).

(٤)- أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، أبو ظبي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص(١٧٩).

(٥)- ستيفن بان، السيميوطيقا، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلد الثامن، تر: خيري دومة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص(١٤٣).

(٦)- مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ورد ذكره، ص(٧٠).

(٧)- ذاته، ص(٦٦).

(٨)-سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها،دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٥، ص(٤٧).

(٩)- ذاته، ص(١١-١٢).

(١٠)- عبد الواحد المرابط،السيمياء العامة وسيمياء الأدب،منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر – بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص(٢١٢)

(١١)- أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، ورد ذكره، ص(٢٨).

(١٢)- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، ورد ذكره، ص(١٥).

(١٣)- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ورد ذره، ص(٢٨).

(١٤)- جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار الشرقيات للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص(٢٢).

(١٥)- ستيفن بان، السيميوطيقا، مقالة ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، تر: خيري دومة، ورد ذكره، ص(١٦١-١٦٢).

(١٦)- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ورد ذكره، ص(٢٢١).

(١٧)- مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ورد ذكره، ص(٦٩).

(١٨)- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص(٧٠).

(١٩)- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ورد ذكره، ص(١٠).

(٢٠)- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء — بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص(٦٠).

(٢١)- سلامة موسى، السيميائية، المنطق اللغوي الجديد، مجلة الكاتب المصري، ع ٣٢، ١٩٤٨، ص(٥٥٩).

(٢٢)- فريال جبوري غزول، علم العلامات (السيميوطيقا)، مقالة ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، الدار البيضاء، جزء أول، ص(٩).

(٢٣)- المرجع ذاته، ص(١٠).

(٢٤)- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، السيميوطيقا، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، منشورات عيون، الدار البيضاء،ط٢،١٩٨٦، الجزء الأول، ص(١٧) وما بعدها.

(٢٥)- أمينة رشيد، السيميوطيقيا في الوعي المعرفي المعاصر، مقالة ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص(٤٧) وما بعدها.

(٢٦)- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ورد ذكره ص(١٢) وما بعدها.

(٢٧)- محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، الرباط، ١٩٨٧، ص(٥) وما بعدها.

(٢٨)- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص(١١) وما بعدها.

(٢٩)- عبد الواحد المرابط، السيميائية العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، ورد ذكره ص(٩) وما بعدها.

(٣٠)- أحمد يوسف، السيميائيات، الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات دار الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الجزائر والدار البيضاء وبيروت ، ط١، ٢٠٠٥، ص(١٢) وما بعدها.

(٣١)- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات دار الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الجزائر والدار البيضاء وبيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص(٢٢) وما بعدها.

(٣٢)- رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠٠٦.

رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠.

رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، ٢٠٠١.

(٣٣)- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، نحو تصور سيميائي، منشورات دار الاختلاف، الجزائر – بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص(٩) وما بعدها.

(*) تمت الاستفادة من رسالة الماجستير وعنوانها: (السيميائية في النقد الأدبي العربي المعاصر) قدّمها الطالب محمود محمد وفا بي، في جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، للعام الدراسي٢٠١٠٠٠

نظرية التلقّي (Reception Theory) [1]

هيمنت ((نظرية التلقي)) على الساحة النقدية في النصف الثاني من العقد السابع، وخلال العقد الثامن من القرن العشرين، وهي ألمانية في أصولها وفي نشأتها. ويقصد بالتلقي، في هذا المجال، تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو لإنشائه أو كتابته.

وتشير ((نظرية التلقي)). على الإجمال، إلى تحوّل عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل، إلى النص والقارئ. عرض ((ياوس)) –في مقال له سنة ١٩٦٩م، وسمه بعنوان ((التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية))– تاريخ المناهج الأدبية، وأشار إلى بداية ثورة جديدة. وناقش في مقاله ثلاثة نماذج هي:

١. نموذج إنساني كلاسيكي: وهو إجراء تقارن بمقتضاه الأعمال الأدبية بمثيلاتها من أعمال القدامى المسلَّم بجودتها. كانت وظيفة الناقد في هذه المرحلة هي قياس الأعمال الأدبية في الحاضر وفقاً لقوانين مقرّرة، وبعد ذلك يحدّد مدى ملاءمتها للمنجزات الشعرية المعتمدة. انهار هذا النموذج في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؛ لتبدأ الثورة العلمية.

٢. النموذج الثاني هو المطلب الذي حدّدته واعطته شرعيته الحالة القومية في أوربة، وهو مثالية التاريخ الأدبي. والمعالجة الوضعية لهذا النموذج أنتجت تواريخ الأدب القومية المشهورة. وقد استنفد هذا النموذج جدواه بقيام الحرب العالمية الأولى.

٣. النموذج ((الشكلاني الجمالي)) مثل دراسات (ليوسبيتزر) الأسلوبية، وتاريخ الأفكار عند (أوسكارفا لسل)، والشكلانية الروسية، والنقد الجديدة. وهؤلاء جميعاً

---

[1] – اعتمدنا في إعداد هذا البحث كتاب:

((نظرية التلقّي))، روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدَّة، ١٩٩٤م.

تعتمد مناهجهم على التحوّل عن الشروح التاريخية المعتمدة على السببية إلى التركيز على العمل الأدبي.

اقترح النموذج الرابع الذي حدّد له ((يادس)) ثلاثة مطالب، هي:

١) انعقاد الصلة بين التحليل الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقي/ التاريخي.

٢) الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية.

٣) اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية Wirkung)، لا تكون مقصورة على الوصف. وبلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب ((الطبقة العليا)) بالقدر نفسه الذي تحسّن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري.

إبستمولوجيا التلقّي: يمكن استكشاف جذور نظرية التلقّي في الفكر القديم من خلال مجموعة من الفكر الآتية:

١. فكرة التطهير في كتاب ((فن الشعر)) لأرسطو.

٢. التراث البلاغي وعلاقته بنظرية الشعر من خلال تركيزه على أثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع أو القارئ.

٣. التراث الجمالي للقرن الثامن عشر، بدءاً ببحث (باومجارتن) سنة ١٧٥٠ ((الإسطاطيقا)) حتى ظهور كتاب كانط ((بحث الحكم)) سنة ١٧٩٠، ويرتكز على ما يحدثه العمل الفني.

إرهاصات النظرية ومصادرها المعرفية:

يقصد بالإرهاصات ((تلك الإرهاصات أو الاتجاهات التي ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينيّات، والتي حدّدت المناخ الفكري الذي استطاعت فيه نظرية التلقي أن تزدهر [٦٧]. وهذه الإرهاصات هي:

أولاً- الشكلانية الروسية:

اعتنى الشكلانيون بتكوين الأعمال الأدبية، وبتحليل دقيق للقافية وللشكل الشعري. وقد وحَّد بين الشكلانية الروسية والبنيوية الباريسية الاعتماد على الملامح اللغوية للنصوص.

أمّا في ألمانيا فلم يكن المهم التركيز على العمل أو الجذور والتشعبات اللغوية، بل انتقلت الأفضلية في البحث إلى العلاقة بين القارئ والنص.

ويمكن أن نحدّد نقاط التأسيس والالتقاء بين نظرية التلقي والشكلانية الروسية بما يأتي:

- وسّع الشكلانيون الروس مفهوم الشكل، فانطوى على الإدراك الجمالي.
- عرّفوا العمل الفني بأنّه مجموع عناصره.
- أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرية التلقي، وهي التركيز على التفسير ذاته.
- تسليم الشكلانيين بالتطوّر الأدبي كان له أصداء قوية في النظرية الألمانية الجديدة.

لقد تمثّلت بشكل واضح فكرة نقل الاهتمام من قطب المؤلف / العمل إلى العلاقة بين النص والقارئ في كتابات (فكتور شكلوفسكي Viktor shklonski) الباكرة. فقد هاجم بشكل عنيف عبارة (ألكسندر بوتيبنيا Alexander potebnia) المأثورة: ((الفن هو التفكير بالصور)).

يرى ((شكلوفسكي)) أن الصورة ليست إلّا إحدى الأدوات الفنية، والقارئ يتعرّف النص بالإدراك، ومن هنا تأتي أهمية المتلقي لأنّه هو من يقرّر الخاصية الفنية للعمل. وبناء على هذا الفهم أصبحت الأداة هي وسيلة للتحليل الأدبي؛ لأنها هي التي تجعلنا على وعي بالأشياء.

وتحدّث ((شكلوفسكي)) عن التغريب ((Ostranenie)) وعنده يشير التغريب ((إلى خاصية بين القارئ والنص تنزع الشيء من حقله الإدراكي العادي))؛ فهو بذلك الأداة الرئيسة في الفن أجمع، يقول: ((إن أداة الفن هي أداة ((تغريب)) الأشياء، وأداة الشكل الذي أصبح صعباً، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها، ولابد من إطالتها)).

((إنّ التغريب وإن قصد به المؤلف إلى أهداف عمليّة أو إدراكية. يظل عمليةً تُنشئ علاقة بين القارئ والنص؛ وهذه الفاعلية نفسها هي التي تحدد الأدب بوصفه فناً)). [٧٧].

ثانياً- ظواهرية (رومان إنجاردن):

((إنجاردن)) هو تلميذ ((إدموند هوسرل))، وهو مشتغل بمسائل الفلسفة، لذلك كان اهتمامه أدخل في باب التنظير. بحث ((إنجاردن)) في إشكالية المثالية والواقعية، وعنده العمل الفني الأدبي خارج هذه القسمة الثنائية، فهو بحث على تخوم الوجود (الأنطولوجيا) والمنطق ونظرية الأدب.

ألحّ ((إنجاردن)) على تحليل الأدب من داخله، وهو بذلك يشترك مع النقاد الجدد[١] في وجهة النظر القائلة: ((إن العمل نفسه ينبغي أن يكون مدار البحث)).

[١] – تحيل هذه التسمية على (النقد الجديد) وهو اتجاه نقدي أنجلو أمريكي، راج في حقبة الثلاثينيات ولأربعينيات من القرن العشرين، وامتد إلى الخمسينيات، وهو يركز على جماليات النص الأدبي.

أهم المسائل الفلسفية والنظرية عنده:

١. بنية المبهم: يقوم تحليله للمعرفة على أساس مفهوم العمل الفني عنده، وهو عمل ليس معيناً بصورة نهائية، ولا هو مستقلّ بذاته، شأنه شأن الأشياء الواقعية والأشياء المثالية. إنه يعتمد على فعل الوعي، ويتشكل من أربعة أطوار أو أربع طبقات متبادلة التأثير، ومن بعدين متمايزين.

- **الطبقة الأولى**: تشمل ((المادة الأولى)) للأدب، مثل: الأصوات اللفظية، والشكليات الصوتية، والطاقة المحدثة للتأثيرات الجمالية مثل الإيقاع والقافية.
- **الطبقة الثانية**: تضم الوحدات الحاملة للمعنى، كلمات وجملاً ووحدات مكونة من جمل متعدّدة.
- **الطبقتان الثالثة والرابعة**: تتألفان من الأشياء المعروضة، ووجهات النظر المؤطرة.

تمثل تلك الطبقات البعد الأوّل للعمل الفني الأدبي، وتحدث تآلفاً متعدّد الأصوات، يربط ((إنجاردن)) بينه وبين القيمة الجمالية. والبعد الثاني هو البعد الزمني الذي يتضمن سياق الجمل، والفقرات والفصول التي يشتمل عليها العمل الأدبي. إنّ هذه الطبقات وهذين البعدين تشكل مجتمعة هيكلاً، أو بنية مؤطرة يقوم القارئ بإكمالها. والأشياء المعروضة في العمل الأدبي تُبرز ((مواضع)) أو ((نقاطاً)) أو ((مواقع)) تتسم بالإبهام.

٢. التحقّق العياني والتجسيد: يتمّ التحقّق العياني للأشياء باستبعاد العناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المؤطرة في النص، أو بملئها. فالتحقّق العياني هو إكمال لعملية التعيين بمبادرة القارئ الذي يملأ مواضع الإبهام. يحتاج ملء الفراغات من القارئ، المهارة وحدة الذهن، وتؤثر فيها الخبرات الشخصية والأحوال المزاجية وغير ذلك.

إن التجسيد مشروط في وجوده بالتجارب المماثلة لدى القارئ، وهنا العمل الأدبي هو من يحدّد هذا التجسيد. يفرق ((إنجاردن)) بين البنية الثابتة للعمل، وما يقوم به القارئ في تحقيقه هذه البنية.

ثالثاً- بنيوية براغ:

يعدّ (موكاروفسكي) أهم منظّر للأدب في مدرسة براغ البنيوية، ويعد امتداداً لمأثور الشكلانية الروسية، لكنه ومنذ منتصف ثلاثينيات القرن العشرين بدأ يدرك أن التحليل الداخلي للنص ومراعاة التاريخ التطوّري للأدب ليسا كافيان للتعامل مع الكيان المركب للعمل الأدبي، ولا سيما فيما يتصل بعلاقة الأدب بالمجتمع.

حدّد ((موكاروفسكي)) الفنّ بوصفه نظاماً حيويّاً دالاً، والعمل الفني المفرد بنية. والبنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتمدد من أنساق متعاقبة في الزمان.

وحسب ((موكاروفسكي)) فإن العمل الفني يؤدّي وظيفته بطريقتين. الأولى بوصفه علامة وبوصفه بنية مستقلة، في وقت معاً.

وقد قسم العمل الفني على اعتباره بنية مستقلة إلى ثلاثة عناصر:

١. العمل بما هو شيء أو منتج مصنوع.

٢. الرمز الحسي، الذي يتعلق في مصطلح سوسير بالدال.

٣. الموضوع الجمالي المستقر في الوعي الاجتماعي، ويؤدي وظيفته بوصفه ((معنى)) أي المدلول. وعلاقته بالدال تمثل الجانب المرجعي للعلاقة.

ووفقاً لـ ((موكاروفسكي)) لا يمكن فصل الجانب الاجتماعي عن النظر في المعيار؛ إذ تقوم الطبقات الاجتماعية والعلاقات الخارجة عن نطاق الجمالي بوظيفة مهمة في تأسيس

المعايير وتغييرها. ويرى ((موكاروفسكي)) أن للمتلقي دوره الأساسي في تأسيس الموضوع الجمالي واستكمال صيانته.

لقد توصّل ((موكاروفسكي)) إلى أن للمتلقي دوره الأساسي من العمل، وليس موقف المنشئ، هو الموقف الأساسي، أو الموقف ((غير الـمُعْلم من قبل)) لفهم المقصد الفني الكامن في العمل.

أدرك ((موكاروفسكي)) عام ١٩٣٤م بشكل واضح أن المسائل التي تتعلق بتأسيس المعايير الفنية، وتقويم الأعمال الفنية، ووظيفة الفن ذاتها في مجتمع بعينه، لا يمكن فصلها جميعها عن الظروف التي يتم فيها إنتاج الفن.

رابعاً – هير مينو طيقيا[1] هانز – جورج جادامر:

إن المنهج عند ((جادامر)) هو شيء يطبقه شخص ما على موضوع ما، من أجل الحصول على نتيجة بعينها. وفي حالة العلوم الطبيعية تمّ الربط – على نحو مغلوط – بين هذه النتيجة والحقيقة. كان ((جادامر)) مهتماً بشرح عملية الفهم في ذاتها، لا في علاقتها بعلم بعينه.

والهيرمينوطيقيا هي محاولة للوصل بين الفلسفة والعلم، عن طريق مجاوزة أفق الاهتمام لمحدود للمنهجية العلمية النظرية.

أبرز ما وقف عليه جادامر:

١. **السيطرة العلمية**: كانت المهمة غير المعلنة للنشاط الفكري منذ القرن السابع عشر حتى القرن العشرين هي إخفاء غربة العقل والمادة، والذات والموضوع، وتبريرها،

[1] – يقصد بها الفهم والتفسير.

عن طريق تقديم أساس فلسفي للمنهج العلمي. ويرى جادامر أن تطور الفن وفق معايير علمية مسألة أكيدة، لكن هذه المعايير العلمية لا تشكل جوهر الفن وغايته.

٢. **تاريخ علم التفسير**: يرى جادامر أن أصول علم التفسير ترتبط ارتباطاً حميماً بالاهتمام بالكشف عن المعنى الصحيح للنصوص. وهو طاقة ذات ثلاثة وجوده، هي الفهم، والشرح، والتطبيق.

٣. **التحيز التفسيري (الهرمينو طيقي)**:

يفهم ((جادامر)) إسهامه في علم التفسير على أنه امتداد لإعادة التفكير في الوجود عند ((هايدجر)). وكان ((هايدجر)) قد حطّم –من خلال إعادته التفكير في مسألة الوجود– الادّعاء الذي يقصر معرفة الحقيقة على العلم، وأعاد تركيز مشروع علم التفسير على طبيعة الفهم التاريخية دائماً.

أكثر ((جادامر)) مسألة التحيّز، وهذه الكلمة – ترتبط اشتقاقيّاً في الألمانية –بالحكم السابق، أو بتشكيل حكم على شيء ما على نحو سابق، لذلك تعني (التحيّز السلبي). ويرى ((جادامر)) أن من التحيّز بحكم أنّه ينتمي إلى الحقيقة التاريخية ذاتها، لا يمثّل عائقاً للفهم، بل هو أقرب إلى أن يكون شرطاً لإمكانية الفهم. لكن ((جادامر)) يشير إلى وجود تحيّزات مشروعة.

٤. **التاريخ العملي وأفق الفهم**:

إنّ أي موقف تفسيري لابد أن يعتمد تحيّزات ومفاهيم سابقة. والتاريخ العملي حسب (جادامر) هو تفسير سليم يبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه. والأفق حسب (جادامر) يصف تمركزنا في العالم، ولكن لا ينبغي أن نتصوّره على أنّه مرتكز ثابت أو

مغلق، والأصح أنه شيء ندخل فيه وهو يتحرك معنا. وحدث الفهم عند (جادامر) هو امتزاج الأفق الخاص للفرد بالأفق التاريخي.

خامساً- سيسولوجيا الأدب:

نقف على تأثير ((سيسولوجيا الأدب)) في الإرهاص لنظرية التلقّي من خلال الوقوف على بعض ما طرحه منظّروها.

- **درس ((لوفينتال))** كيفية تلقي ألمانيا لـ ((دستوفسكي)) في الحقبة السابقة للحرب العالمية الأولى. إن التلقي عند ((لوفينتال)) يستلزم قوة مكيَّفة اجتماعيّاً ونفسيّاً على السواء؛ فهو يستلزم الإيديولوجيا، كما يستلزم مقاومة الإيديولوجيا، ويستلزم إشباع الحاجات، وتنمية هذا الإشباع على السواء.
- **جوليان هيرش؛ التلقي والتاريخ:**

في كتابه ((أصل الشهرة)) يدرس ((هيرش)) الحكم المتعلق بالشهرة، والسبب في نشأته. وقد نقل التركيز على الموضوع (الفرد المتميز) إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة (الشخص أو الجماعات التي تنسب الشهرة إلى الفرد). وبعبارة أخرى فإنه بدلاً من الوقوع في حبائل الموضوع، يطرح السؤال من منطلق نظري في التلقي.

- **ليفين شوكنج؛ سوسيولوجيا الذوق:**

على النقيض من ((هيرش)) الذي اهتم بشهرة الأفراد، افترض ((شوكنج)) أنّ مفتاح فهم تاريخ الأدب قائم في دراسة الذوق، وهو منطقة من المناطق التي أهملتها الدراسات السابقة. والذوق عند ((شوكنج)) يشير إلى قدرة عامة على تلقي الفن، وهو متغير مع الزمن، وفيما بين الحضارات بل داخل المجتمعات ذاتها، ومتعلق بروح العصر. والفن عنده يعتمد اعتماداً كليّاً على أولئك المروّجين للذوق.

أبرز منظّري التلقّي

هانز روبرت ياوس:

((جماليات التلقي)) هي التسمية التي أطلقها ((ياوس)) على نظريته في أواخر الستينيات وبداية السبعينيّات.

تحدّث ((ياوس)) على أفق التوقّع، الذي يمكن أن نصوغ تعريفاً له، بناء على أفكار ياوس على الشكل الآتي:

هو الرؤية التي يقدّمها المتلقي للجوانب الجمالية المتمكنة في النص، سواء كانت موجودة فيه أم متخيلة، توحي بها دلالات اللغة، وما تؤدّيه من وظائف جمالية تبرز المكنون الخيالي الذي تفجره قراءة المتلقين للنصوص.

ويقترح ((ياوس)) ثلاثة أشكال عامة من المقاربة لإنشاء الأفق:

- الأول يكون من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة.
- الثاني يكون من خلال علائقه الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية.
- الثالث من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي، بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية.

إن من أبرز مشكلات مفهوم أفق التوقع عند ((ياوس)) أنّ هذا المنظِّر ما يزال يعمل وفق نموذج يقوم على التسليم بالوجود المادي للأشياء وتطابق صورها الذهنية معها.

يُحدَّد قياس البعد الجمالي عند ((ياوس)) بأنّه الفرق أو الفاصل بين أفق التوقعات والعمل، أو بأنّه ((تغيّر الأفق)) بمدى استجابة الجمهور وبأحكام النقد؛ فنظرية التلقّي عنده قائمة على أساس انتهاك آفاق التوقعات.

اتجاه النصيّة واستجابة القارئ:

- **فولفانج إيزر**: يمكن تحديد نقاط التوافق بين ((ياوس)) و ((إيزر)) بفكرتين هما:

✓ اهتمّا بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنصِّ.

✓ ركّزا على علاقة النص / القارئ.

أما نقاط الاختلاف بينهما، يمكن تلخيصها بما يأتي:

١. تحرّك ((ياوس)) بصفة مبدئية نحو نظرية التلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب.

٢. برز ((إيزر)) في مجال التوجهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية القص.

٣. بداية اعتمد ((ياوس)) علم التفسير ((الهرمينوطيقا)) وكان خاضعاً على نحوٍ خاص لتأثير هانز – جورج جادامر.

٤. الظواهرية (الفينو مينولوجيا) هي المؤثر الأكبر في ((إيزر))، ولا سيما ظواهرية ((رومان إنجاردن)) الذي تبنّى منه إيزر نموذجه الأساسي، وعدداً من مفاهيمه الرئيسة.

٥. اهتم ((ياوس)) ولا سيّما في عمله الأخير ((التجربة الجمالية، فعل القراءة)) بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية واسعة النطاق، مثل دراسة تاريخ التجربة الجمالية وما تبع ذلك من عملية مسح تاريخي هائل، قامت فيه الأعمال الفردية بوظيفية إيضاحية.

٦. اهتم ((إيزر)) مبدئيّاً بالنص المفرد، وبكيفية ارتباط القرّاء به، وقد جعل العوامل الاجتماعية والتاريخية لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلاً، أو مندمجة فيها.

فإذا عنَّ للمرء أن يرى في ((ياوس)) باحثاً في عالم التلقي الأكبر، فإن ((إيزر)) يبدو مشتغلاً بعالم التأثير الأصغر.

٧. عدل ((ياوس)) عن جوانب كبيرة من فكره الباكر أو نمّاها جانباً.

أمّا نظرية ((إيزر)) فتمثّل امتداداً لمشروعاته الأوليّة.

أهم أفكار إيزر:

١. **إنتاج المعنى**: ما أثار اهتمام ((إيزر)) هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، وفي أي الظروف؟

وأرى أنّه من هذا المنظور كان اهتمام إيزر بما هو موجود داخل النص، وما يمكن أن يوجده هذا الشيء الموجود في النص عند القرّاء وجمهور المتلقين الذين يقومون بإنتاج المعنى. وعلى هذا فالمعنى ليس شيئاً موجوداً داخل النص فحسب، لأنه شيء يتولد من خلال بسط العلاقة بين النص والقارئ. ولكشف هذا المعنى يرسم ((إيزر)) الحدود بين ثلاثة ميادين للاستكشاف، هي:

أ. النص بما هو وجود بالقوّة.

ب. فحص عملية معالجة النص في القراءة.

ج. بنية الأدب الإبلاغية.

٢. **القارئ الضمني**: وهو مصطلح يشكل عنوان كتاب يضمّ مقالات إيزر عن فن القص النثري، وهو نسخة من مفهوم ((واين بوث Wayne Booth)) عن المؤلف الضمني، على نحو ما عرضه بتوسّع في كتابه ((بلاغة الفن القصصي)).

ويعرّف إيزر القارئ الضمني في كتابه الذي يحمل اسمه، على أنّه ((حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء)) [٢٠٤].

يمثل لفظة (حالة) على تشييد النص للمعنى المحتمل، بينما يمثل لفظة (المعنى) على تحقيق ذلك المعنى من خلال عملية القراءة.

ثمّة قرّاء تجريديّون عُينّت شخصياتهم سلفاً، مثل: القارئ المتميز، عند (رفاتير). والقارئ غير الرسمي، عند (فش).

إن ((إيزر)) يبحث عن نموذج متعال، يمكن أن يسمى كذلك ((القارئ الظواهري))؛ وهو ذلك الذي يجسد كلّ تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره.

٣. الأدب والاتصال؛ بين النصّ والقارئ:

يحدّد ((إيزر)) ما يسميّه اللاتناظر بين النص والقارئ. وهذا اللاتناظر يشتمل على انحرافين عن المعيار؛ في الانحراف الأوّل لا يستطيع القارئ أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحاً؛ وفي الانحراف الثاني لا يكون هناك سياق ضابط بين النص والقارئ من أجل تأسيس المقصد؛ فلا بد للقارئ أن يشيِّد هذا السياق من الخيوط أو الإشارات النصيّة.

أمّا طريق الاتصال بين النص والقارئ فإن وجوه السلب والفراغات هي الأدوات الجوهرية التي يتم الاتصال عن طريقها.

شغلت بنية الفراغ موضعاً رئيساً في تفكير ((إيزر)) منذ مقالته عن ((بنية الجاذبيّة)) وقد عُرفت هذه البنية، كما عُرّف ((موضع الإبهام)) عند ((إنجاردن))؛ بأنّها المنطقة المشاع للإبهام، والواقعة بين وجهات النظر المخططة. وحدة الاتصال التي تحكم الإبهام هي الفجوة أو الفراغ. عند قراءة عمل ما، إذا انحرفت بنية العمل عن الاتجاه المتوقع ينشأ فراغ على القارئ أن يملأه، وبتكرار هذا الأسلوب في عملية بناء النص ينتج توتر يتخلص منه القارئ عن طريق تصوّر القارئ للأشياء، ويفهم ((إيزر)) التخلص من هذا التوتر على أنّه مَلء للفراغ.

ترسم الفراغات والمواطن الخاوية مساراً لقراءة النص، عن طريق تنظيم إسهام القارئ في بنية الأوضاع المتحولة الخاصة بها. وهي تضطرّ القارئ في الوقت نفسه لأن يكمل البنية، وأن ينتج بذلك الموضوع الجمالي. وتبقى الرحلة التي حددت معالمها الفراغات والمواطن الخاوية قائمة على محور التعاقب، من حيث إنها تحدد مساراً في النص. ومن جهة أخرى يجد ((إيزر)) على محور التزامن، ضرباً آخر من الفراغ، ينشأ عما يسميه السلب.

ونرى أن القارئ يتصل بالنص، عند ((إيزر)) من خلال السلب والفراغات، فتنشأ السلبية بوصفها القسيم غير المتشكل للنص المتشكل. هذه السلبية لا يمكن تعريفها أو تحديدها على نحو دقيق، وكل ما يمكن هو ممارستها، فهي شبيهة ببنية النص العميقة.

النّقدُ الثّقافي [1]

القراءةُ الثقافية للنّصِّ الأدبي تعني تفسيرَ النّصِّ الأدبي في ضوء الثقافة التي أنتجته ، أي الكشف عن الحقائق السّياسية والثقافية والاجتماعية المكوّنة لإيديولوجيا النّص ووعي كاتبه .

وينطلقُ هذا النّقدُ من القول إنّ لكلِّ نصٍّ أدبيٍّ مرجعيةً ثقافيةً يصدر عنها ، وإنّ الكاتبَ فردٌ ينتمي إلى ثقافة ، وعندَما ينتج النّص الأدبي يحدث تفاعل بين وعيه الفردي ، ومعطيات الثقافة ، الّتي ينتمي إليها ، أي أفكارها وتفسيراتها وانتقاداتها ، وخبراتها الاجتماعية ، والثقافية ، والسياسية ، والاقتصادية ، والأخلاقية ، والفنية ، والجمالية ....

والنقدُ الثقافي يرى أنَّ النصَّ مفتوحٌ على الخطابات الأخرى ، السّياسية والاجتماعية والفلسفية والدِّينية والقانونية والفنية ... ، وأنَّ دراستَه وتفسيرَه تقتضي الكشفَ عن علاقته بكلِّ تلك الخطاباتِ والمعارفِ المعاصرة له ، والتي أسهمت في تكوينه وإنتاجه .

المعنى في النقد الثقافي :

ينظرُ النّقد الثقافي إلى النصِّ الأدبي بوصفه دالاً على الثقافة . والمدلولُ فيه هو مادةٌ ثقافيةٌ تختزل السلوكات والممارسات والمفهومات الحضارية السّائدة في وقت

إبداعِ النص ، بالإضافة إلى تلك التي كانت سائدةً في العصور السّابقة لعصر إنتاج النص .

(١) المحاضرة من إعداد مدرس المقرر: د. أنس بديوي.

ويرى أصحابُ هذا الاتجاهِ أنَّ المعنى الأدبي في النص يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعنصر ما داخل الثقافةِ ، وهذا العنصرُ يحمل دلالةً ثقافيةً ما ، وعندما ينتقل العنصر الثقافي إلى النص الأدبي يصبح مزدوجَ الدّلالةِ ، أي إنّه يحمل دلالتين ، دلالته داخل الثقافة ، ودلالته داخل النص الأدبي . وبذلك يتحوّل العنصر من كونه عنصراً ثقافياً إلى كونه عنصراً أدبياً ، وهذا العنصر الثقافي عندما ينتقل إلى النصّ الأدبي لا يظهر كما هو في الثقافة ، بل يظهر على شكل (أثر) يعكس البنى الثقافية التي يشتمل عليها هذا العنصرُ الثقافي .

وهذا الأثرُ هو الذي يكشف عن خصائص السّياق التاريخي المعاصر لإنتاج النص ، وهذا يعني أنّ هذا الاتجاهَ ذو أساسٍ مار كسيٍّ ، فهو يذهب إلى أنَّ الآثارَ الأدبيةَ تعكس الواقعَ الذي تنشأ فيه ، ولكن هذا الانعكاس ليس انعكاساً آلياً مباشراً وساذجاً ، بل هو شكلٌ من أشكال وعي الواقعِ لا تصويره أي النفاذ إلى جوهر الواقع

أمَّا القارئُ في النقد الثقافي فيلعب دورَ الوسيطِ بين الثقافة والنصِّ ، فالقراءةُ الثقافية ترتكز بالدّرجة الأولى على الوعي الثقافي للقارئ ، لأنَّ لِوَعْيِ القارئ للثقافة ، وآثارها داخل النص الأدبي دوراً مهماً في تأويل المعنى ، والكشفِ عن العلاقة بين دلالة العنصر داخل الثقافة ، ودلالته في السّياق الأدبي للنص .

وهذا الوعيُ الثقافي للقارئ هو الذي يمكّنه من تحليل الأنظمة الثقافية ، التي أبدع فيها هذا النصَّ والثقافة التي تستوعبها هذه الأنظمة ؛ أي مجموع الخبرات والمعارف والاعتقادات و الممارسات وعلاقتها بالنظام الاجتماعي الذي أفرزها ، هذا

بالإضافة إلى وعي القارئ للّغة بوصفها نَسَقاً أو نظاماً ، أي بوصف هذه اللُّغةِ مجموعةً من الأعراف والتقاليد التي تؤلِّف الشِّيْفْرات ، وهذه الشيفرات يمتلكها أعضاءُ

ثقافةٍ معينةٍ ، ومجتمعٍ معينٍ .

وهكذا تتحوّل قراءة النصِّ من قراءة أدبية يتركّز فيها اهتمام القارئ . الناقد الثقافي . في المعاني الأدبية والجمالية إلى قراءةٍ ثقافية تنظر إلى النص الأدبي بوصفه خطاباً ثقافياً يشتمل على الأدب والجمال والتاريخ والاجتماع بوصفها مكوناتٍ للثقافة .

وتنظر القراءة الثقافية أيضاً في العلاقة بين التّحوّلات الثّقافية والتّحوّلات الأدبيّة ، فالنّقد الثقافي يكشف عن ارتباط الظّواهر الأدبية بنمطِ الثقافة التي أنتجها ، مثل ظاهرة الصعلكة في العصر الجاهلي ، وظاهرة النقائض في العصر الأموي ، وظاهرة المعارضات في الشّعر العربي الحديث .

ويرى أصحاب هذا الاتجاهِ أنَّ النصَّ الأدبي ينتج في سياقات ثقافية معينة ، فيجري تداوله في هذه السّياقات ، ثُمَّ ينتقل النص أو النصوص إلى سياقات ثقافية أخرى عبر التاريخ ، فيحدث تفاعل بين هذه النصوصِ وقرّاء جددٍ ينتمون إلى ثقافات مغايرة للثقافة التي أنتجت النص ، فينتجون تأويلات جديدة ، وهذا ما يضمن للنصوص استمرارها .

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ المعنى الثقافي للنص الأدبي يطغى مع مرورِ الزّمن ، ويصبح ذا سلطةٍ وسيطرةٍ على وعي القرّاء ، وتتحوّل العناصرُ الثقافية إلى قوالبَ فكريةٍ جاهزةٍ مسلَّمٍ بها في معظم الأحيان ، وتصبح مادةً جاهزةً للاستهلاك من قبل المبدعين .

مستويات القراءة الثقافية للمعنى :

يمكن للقارئ . الناقد الثقافي . أنْ يكشفَ عن المعنى الثقافي للنص على عدّة مستويات ، على مستوى المصطلح الثقافي ، وعلى مستوى سياق العمل الأدبي ، وعلى مستوى الثيمات الثقافية وعلاقتها بالعمل الأدبي .

١. على مستوى المصطَلحات الثقافية :

يُقصَدُ بالمصطلح الثقافي هنا ذلك المصطلحُ الذي يشتمل على معنًى مستقلٍّ داخل الثقافةِ ، وذلك المعنى فيه كثيرٌ من العناصر والدّلالات يجمّعها المصطلح ويكثّفها ، وهذا المصطلحُ يكشف مع مجموعة من المصطلحات الأخرى عن الثقافة التي أنتجت النص الأدبي ، وهذا المصطلح عندما يُستخدم في النص الأدبي يرتدي قناعاً أدبياً ، ويتطلب من القارئ مهارةً لإزالة القناع عنه ، وهذه المهارةُ ـ مهارة الكشف عن المصطلحات الثقافية في النص الأدبي ـ أساسيةٌ في القراءة الثقافية فهذا المصطلح له معنيان أدبي وثقافي .

والمعنى الأدبي يتعامل معه القارئ جمالياً ، وهو حاضرٌ في اللُّغة مكشوفٌ واضحٌ ، أمَّا المعنى الثقافي فيتعامل معه القارئ داخل الثقافة بوصفه وسيلةً للحياة أو التواصل ، وهو مضمرٌ وكامنٌ في النص وجد فيه عبر عمليات من التراكم والتواتر حتّى صار عنصراً في نسق أي في نظام يستعمله المؤلفون والقرّاء ، وعلى القارئ أن يستوعبَ الانتقال التاريخي للمصطلح من الثقافة إلى النص كي لا يسيء تأويل النص وكي يفهمَ المتغيرات التي تطرأ على المصطلح في أثناء هذا الانتقال وبعده .

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ التعاملَ مع المصطلح الثقافي داخل النص ليس بوصفه نتاجاً للثقافة بل بوصفه نتاجاً لتفاعل المبدع مع الثقافة يساعدنا كثيراً في الكشف عن التواصل الواضح بين ما هو ثقافي وما هو أدبي .

فالمصطلحات الثقافية لا يتشكّل معناها في النص من دلالتها الثقافية القديمة ، بل من أسباب استدعائها من السّياق الثقافي إلى السّياق الأدبي ، أي إن تلك الأسباب تتضمن معنًى ودلالةً ووظيفةً

٢. على مستوى سياق العمل الأدبي :

يرى أصحابُ هذا الاتجاهِ أنّ النصَّ الأدبي يُولَدُ في سياق ثقافي معيّن ، وهذا السّياق متحركٌ وليس جامداً لأنّه يتّصل بثقافات أخرى ، ولهذا فإنّ العملَ الأدبي يُدرَك بوصفه سلسلةً من البنى الثقافية المتراكبة ، وهو منفتحٌ على سياقات ثقافية متعدّدةٍ ، والعنصرُ الثقافي يمكن أنْ يوضع في سياقات أدبية مختلفةٍ ومتعددةٍ ، ويمكن إدراك المعنى عن طريق دراسة التحولات التي تطرأ على العناصر الثقافية ، وتزداد قيمة هذا العنصرِ ، وتتنوع دلالته من خلال السّياقات الأدبية الجديدة التي يضعه فيها المبدعُ .

وتكمن أهمية هذه السّياقات المرشدةِ إلى المعنى في أنّها تتضمن قواعدَ اللّغة و تقاليدَ الجنسِ الأدبي وموقفَ المؤلِّف ، فالنصوصُ إذاً تُنتَجُ في سياق ثقافي ما ، وعند قراءتها في سياق ثقافي مغاير تعطي معنى آخر ، وهكذا كلّما تعدّدت السّياقاتُ التي تقرأ فيها النصوصُ تعدّدت دلالاتُ النّصوصِ .

٣. على مستوى الثّيمات الثّقافية :

نتيجة للتغيرات الاجتماعية والتحولات الثقافية تختفي تجاربُ وقيمٌ وعلاقاتٌ وتأويلات بعينها في حقبة زمنيةٍ معينةٍ ، وتظهر تجاربُ وقيم وعلاقات وتأويلات بديلةٌ في حقبةٍ أخرى ، وتنزسب هذه القيمُ داخلَ ذاكرةِ الثّقافة في صورة ثيمات تحتفظ بقيمتها الثقافية والتاريخية ، ومع مرور الزّمن تتحوّل إلى رموز ثقافية ، ومرجعية ، وتظهر في النّصوص الأدبية ، وهذا يعني أنّ القارئ لا يواجه النصَّ بمعزلٍ عن النصوص الثقافية الأخرى ، بل يواجهه ومعه كثيرٌ من الثيمات والرّموزِ المترسبةِ في لا وَعْيِه عن طريق قراءاته .

وهذا يعني أنّ العناصرَ الثقافيةَ تحتفظ بقيمتها داخلَ الثقافةِ بوصفها قيماً تؤسِّس للثقافة من جهة وبوصفها متخيَّلًا . عنصراً أدبياً . له قيمتُه الإيديولوجية داخل الذّاكرةِ الجمعية .

ووعي القارئ للثقافة هو الذي يمكنه من الكشف عن الآثار الثقافية في النصوص الأدبية ، فالوعي للثقافة يُمكّننا من إدراك الفروق ، والتّماثلاتِ بينَ الثّيمات الثقافيةِ ، وتحولاتِها داخلَ النصوصِ الأدبيةِ ، منْ ثَمَّ يمكن رصد التطورات التي تطرأ عليها ، وأثرها في السّياقِ الجديد .

ملحوظة :

الثيمة : مفهوم أساسي أي مكون أساسي من مكونات الوعي والتجربة يتكرر في النصوص كلِّها وبأشكال ومظاهر مختلفة ، مثل ثيمة الغربة في الشّعر المعاصر أو

ثيمة الحرية أو الألم ..... ، ولكلّ ثقافةٍ ثيماتٌ معينة تنتشر في النّص الأدبي لا بدّ من الكشف عنها .

ومثل ثيمة التجاوز والتمرد في شعر أدونيس وهي بحاجة إلى الإلمام بظروفه المحيطة وثقافته التي أنتجت نصه .

النَّقْد النِّسْويّ (*)

النَّقْد النِّسْوِىّ:

لاَ يُمْكِن أن ننكر أن الأُنوثَة عَلَى مرِّ التَّارِيخ -باستثناءات مَحْدُودَة مكانيًّا وزمانيًّا- كَانَت مهمَّشَة بوَصْفِهَا طرفًا فِى ثُنَائيَّة تفاضُليَّة مَعَ الذُّكُورَة، وَمِنْ ثَمَّ فإن السِّيَادَة كَانَت للثَّقَافَة الأبويَّة عَلَى حسَاب الثَّقَافَة الأُمُوميَّة، وجَاءَت النظرَة الذُّكُورِيَّة لإبْدَاع الأُنْثَى عَلَى أَنَّهُ مكمِّل لإبْدَاع الذَّكَر، أَو لنقُل: إنَّهُ بمَثَابَة حاشيَة عَلَى المتن الذُّكُورِىّ. وَلَعَلّ هَذَا الْمَوْقف الثَّقَافِىّ كَانَ وراء ظُهُور مُصْطَلَح "النَّقْد النِّسْوِىّ".

ولنا أن نتساءل مَعَ الدكتور مُحَمَّد عنانى عَن مَفْهُوم هَذَا الْمُصْطَلَح، فهل الْمَقْصُود مِنْهُ النَّقْد الأَدَبِىّ الَّذِى تكتبه النساء، أم الْمَقْصُود بِهِ نقد الأَدَب الَّذِى تكتبه المرأَة، أم الْمَقْصُود نقد الأَدَب من وجهَة نظر الْمَذْهَب الَّذِى يدعو إِلَى تَحْرِير المرأَة(١٧)؟

وَلَيْس من هَمِّنا هُنَا فتح الذَّاكِرَة عَلَى التَّارِيخ الإِنْسَانىّ وإِجْرَاءَاته فِى الْمُفَارَقَة بَيْن الذَّكَر والأُنْثَى، وَلَيْس من هَمِّنا استحضار ثورات التمرُّد الأُنْثَوِىّ عَلَى السُّلْطَة الذُّكُورِيَّة، وإِنَّمَا الَّذِى نَهْتَمّ لَهُ هُوَ طرح مُصْطَلَح "النَّقْد النِّسْوِىّ" أَمَام الفهم والفحص الْمَعْرِفِىّ.

لَقَد أشرنا فِى مَا سبق إِلَى عنايَة التَّفْكِيكيَّة بفَكِّ الثُّنَائيَّات الخالدَة، ومنها ثُنَائيَّة "الذَّكَر والأُنْثَى"، وَهُوَ مَا اعْتَمَدَهُ النَّقْد النِّسْوِىّ، هَذَا النَّقْد الَّذِى جاء نَاتِجًا

---

* - كتاب ذاكرة النقد الأدبي: د. محمد عبد المطلب, المجلس الأعلى للثقافة, مصر, 2008.

(١٧) الْمُصْطَلَحات الأدبيَّة الْحَدِيثة-الدُّكْتُور مُحَمَّد عنانى-لونجمان سَنَة ١٩٩٦: ١٨١.

من نَوَاتِج الْحَرَكَة النِّسَائِيَّة بِعَامَّة، الَّتِى وجَّهت سهامها إِلَى نَظَرِيَّة المَعْرِفَة وتعلُّقها بِهَذِه الثُّنَائِيَّة.

لَقَد رأت الْحَرَكَة النِّسْوِيَّة أن الْفَارِق فِى ثُنَائِيَّة "الذَّكَر والأُنْثَى" غير ثابت من نَاحِيَة، وغَيْر مُحَدَّد من نَاحِيَة أُخْرَى، إذ يَكَاد الْفَارِق يتغيَّر من مُجْتَمَع إِلَى آخر، ومن ظرف تَارِيخِىّ إِلَى ظرف آخَر، ثُمَّ هُوَ غَيْر مُحَدَّد، فهل هُوَ فَارِق فِى الْوَعْى بِالْعَالَم، أمْ هُوَ فَارِق فى الْوَعْى بالذَّات، أمْ هُوَ فَارِق فى الطَّاقَة والْقُدْرَة، أمْ هُوَ -أخيرًا- فَارِق بَيُولُوجِىّ؟ وهَذَا الأَخير فَارِق مُحَايِد بِطَبْعِه، لكن الْقَوْل بحُضُور الْفَارِق كَانَ وراء ظُهُور السُّلْطَة الذُّكُورِيَّة الموجِّهَة للأُنْثَى.

ومن الوَاضِح أن الْحَرَكَة االنِّسْوِيَّة قَد وجدت فِى الْمُنْجَز النَّقْدِىّ لـ" ما بعد الْحَدَاثَة" مسَاحَة يُمْكِن أن يحتلَّها "النَّقْد النِّسْوِىّ"، وبخَاصَّة مَا قدَّمه دِرِيدَا عَن إِلغاء المَرْكَزِيَّة فِى ثُنَائِيَّة "الذَّكَر وَالأُنْثَى" مِمَّا يعنى غِيَابَ السُّلْطَة الذُّكُورِيَّة.

ويبدو أن الْحَرَكَة النِّسْوِيَّة لَمْ تَكْتَف بغِيَاب السُّلْطَة الذُّكُورِيَّة، بَلْ حاولَتْ إعلاء السُّلْطَة الأُنْثَوِيَّة اعْتِمَادًا عَلَى أن مَجْمُوع الصِّفَات الأُنْثَوِيَّة مصدر للتفوُّق لاَ الدُّونِيَّة.

وفى رأينا أن وضع الْفُرُوق البَيُولُوجِيَّة فِى ثُنَائِيَّة "عُلْيَا وَدُنْيَا" وضع غير صَحِيح، لأن هَذَا سَوْفَ يعطى كُلَّ طرَف الحقَّ الْكَامِل فِى الدِّفَاع عَن نفسه، وإعلاء جنْسه عَلَى حسَاب الآخَر، بَيْنَمَا الَّذِى نَرَاهُ -كَمَا سبق أن ذكرنا- أن هَذِه الْفُرُوق فُرُوقٌ مُحَايِدَة لَيْسَ لأحد الطَّرَفَيْن فضلٌ فيهَا يتميز بهَا عَن الطَّرَف الآخَر.

واللاَّفت أن دُعَاةَ "النَّقْد النِّسْوِىّ" يعتمدون -غَالِبًا- هَذِه الْفُرُوق البَيُولُوجيَّة، فَإِذَا كَانَت للأُنْثَى خَصَائِص تَكْوِينِيَّة لاَ يشاركها فِيهَا الذَّكَر، فَإِن الأُنْثَى تكون أجدرَ بالْحَدِيث فِيهَا، لأَنَّهَا الأكثرُ دِرَايَةً بِهَا، وَلأَنَّهَا داخلَة فِى منطقَة وعيها الذَّاتِىّ.

ويتجاوز أَصْحَاب النَّقْد النِّسْوِىّ الْفُرُوق البَيُولُوجيَّة إِلَى الْفُرُوق النَّفْسِيَّة والفِكْرِيَّة، ذَلِكَ أنَّ الأُنْثَى لَهَا خُصُوصِيَّة فِى وعيها النَّفْسِىّ والْعَاطِفِىّ، وَهُوَ وعى تَصَاعُدِىٌّ حِينًا، وتَنَازُلِىٌّ حِينًا آخر، ويتعلق ذَلِكَ كُلّه بِمَا حَوْلَهَا ومَن حَوْلَهَا، وَمِنْ ثَمَّ فَهِىَ الأجدر بالتَّعْبِير عَن ذَلِكَ أدبيًّا، ومتابعته نقديًّا، خَلاَصًا من الْوَعْى الزائف الَّذِى يفرضه الذَّكَر بسلطته الْمَغْلُوطَة فِى التَّفَوُّق.

ثم يتجاوز أَصْحَاب النَّقْد النِّسَائِىّ الْفُرُوق الْخَارِجيَّة والدَّاخِلِيَّة إِلَى الْوَاقع الْحَيَاتِىِّ فِى مُجْمَله، إِذ لاَحَظُوا أن الْحَدِيث الذُّكُورِىّ يتجه -غَالِبًا- إِلَى الذَّكَر، وإِذا اتَّجَه إِلَى الأُنْثَى فبوَصْفِهَا تابعًا، ويمكن الوُثُوقُ من هَذَا الْمَلْحَظ -مَثَلاً- فِى النُّصُوص المرئيَّة وبخَاصَّة "الإِعلان"، فمُعْظَم الإِعلانات تعتمد الحُضُور الذُّكُورِىّ لاسْتِقْبَالِهَا، ولذا فَإِنَّهَا تَهْتَمُّ بإظهار الْجَسَد الأُنْثَوِىِّ وتَشْكِيله الإِغوائِىِّ، فَإِذَا أظهرَت الْجَسَد الذُّكُورِىّ أهْمَلَت التَشْكِيل الإِغوائِىَّ، أَو حجَّمَته، وأبرزت مَلاَمِح الْقُوَّة بإِشارَتِها الوَاضِحَة إِلَى السُّلْطَة، فالنَّوْع الأَوَّل الْخَاصُّ بالْجَسَد الأُنْثَوِىّ موجَّه بالدَّرَجَة الأولَى إِلَى الذُّكُور، والنَّوْع الآخَر الْخَاصّ بالْجَسَد الذُّكُورِىّ موجَّه إِلَى الذُّكُورِ والنِّسَاءِ عَلَى نَحْو مُحَايِد.

ويرى أَصْحَاب الْحَرَكَة النِّسْوِيَّة أن الانحياز إِلَى الذُّكُورَة عَلَى حِسَاب الأُنُوثَة، امتدَّ من الجنْسِ النَّوْعيِّ إِلَى الْخِطَاب المُنْتَمِي إِلَى الأُنْثَى، سَوَاء أَكَانَ خِطَابًا إِبْدَاعيًّا أَمْ خِطَابًا نَقْدِيًّا، وهَذَا مَا دَفَعَ أَصْحَاب النَّقْد النِّسْوِيّ إِلَى التَّشْكِيك فِي النَّظَرِيَّة الأَدَبيَّة، لأَنَّهَا -فِي جوهرها ورَكَائزها- نَظَرِيَّة أَبَوِيَّة، ترسِّخ القِسْمَة الجائرَة الَّتِي تُعْلِي الذُّكُورَة عَلَى الأُنُوثَة، لأَنَّهَا صدرت -أصلاً- من منطقَة الذُّكُورَة، لتَرْسِيخ سُلْطَتِهَا الاجْتِمَاعِيَّة والثَّقَافِيَّة.

وللخلاص من هَذَا المأزق المَعْرِفِيّ، فإن بَعْضَ دَاعيَات الْحَرَكَة النِّسْوِيَّة يطالبْن الرَّجُل بالصمت مسَاحَةً زَمَنِيَّة مساوِيَةً لِزَمَنِ صمت المرأَة، حَيْثُ تحتلُّ المرأَة هَذِه المسَاحَة بكاملها، وَمِنْ ثَمَّ يعتدلُ الميزان، ويتكافأ الطرفان، فَمَا الَّذِى تشغله المرأَة فِي هَذِه المسَاحَة؟

تقول "هيلين سيكسوس" إن عَلَى المرأَة أن تضع جسدها فِي مَا تكتبه، وأن تحسن الاسْتِمَاع إِلَى صوت هَذَا الْجَسَد، لأن هَذَا وحده هُوَ المفجِّر لمكنونات اللاشعور، وتقول: لَيْسَ هُنَاكَ عقل أُنْثَوِيّ عامٌّ، بَل هُنَاكَ خيال أُنْثَوِيّ جميل غير مَحْدُود، وعِنْدَمَا تُوجَد الكاتبَة المتحررَة حقًّا، فَإِنَّهَا سَوْفَ تقول: "إِنى... أتدفق، رَغَبَاتِى تبتدعُ رغبات جَدِيدَةً، جسدى يعزفُ أغنيات لَمْ يستمعْ إِلَيْهَا أحدٌ مرَة بعد مرَة... أشعر أَنِّى مَليئَة بسيل جارف ساطع، أكاد أنفجر بِه، أنفجر بأَشْكَال أكثر جمالاً من تِلْكَ الأَشْكَال المؤطَّرَة الَّتِى تُبَاع للحُصُول عَلَى ثروَة نَتِنَة"(١٨).

---

(١٨) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن = ترجمة الدُّكْتُور جابر عصفور-دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع سَنَة ١٩٩١: ٢٣٦، ٢٣٧.

وعِنْدَمَا ننتقل بِالْخِطَاب الأَدَبِىّ الأُنْثَوِىّ إِلَى الثَّقَافَة الْعَرَبِيَّة، وَهِىَ ثَقَافَةٌ مركزيَّتُها الْخِطَاب الشِّعْرِىُّ، فَسَوْف نلحظ بَعْض الظَّوَاهِر اللاَّفِتَة خِلاَل متابعَة الإِحصاء الشِّعْرِىّ الَّذِى ردَّدَته مَجْمُوعَة المَوْسُوعَات الأَخِيرَة عَلَى النَّحْو التالى:

١-	جُمْلَة شُعَرَاء الْعَصْر الجَاهِلِىّ	٤٠١	منهم ١٧ شاعرَة	النِّسْبَة ٤,٥%
٢-	جُمْلَة الشُّعَرَاء الْمُخَضْرَمِينَ	٩٩	منهم شاعرتان	النِّسْبَة ٢%
٣-	جُمْلَة شُعَرَاء صدر الإِسْلاَم	١٢٧	منهم ٧ شاعرات	النِّسْبَة ٦%
٤-	جُمْلَة شُعَرَاء الْعَصْر الأُمَوِىّ	١٨٤	منهم ٦ شاعرات	النسبه ٣,٥%
٥-	جُمْلَة شُعَرَاء الْعَصْر العَبَّاسِىّ	١١٧	منهم شاعرَة وَاحِدَة	النِّسْبَة ١%
٦-	جُمْلَة شُعَرَاء الْعَصْر الفاطمى	٢٧	لَيْسَ بينهم شاعرات	النسبه صفر%
٧-	جُمْلَة شُعَرَاء الأَنْدَلُس	١٤١	لَيْسَ بينهم شاعرات	النسبه صفر%
٨-	جُمْلَة شُعَرَاء الْعَصْر الأَيُّوبِىّ	٢٥	لَيْسَ بينهم شاعرات	النسبه صفر%
٩-	جُمْلَة شُعَرَاء الْعَصْر المَمْلُوكِىّ	٢٥	لَيْسَ بينهم شاعرات	النسبه صفر%
١٠-	جُمْلَة شُعَرَاء الْعَصْر العُثْمَانِىّ	٢٨	بينهم شاعرَة وَاحِدَة	النِّسْبَة ٣%
١١-	جُمْلَة شُعَرَاء القَرْنين التَّاسع عشر والعشرين المتوفين.	٨٠٧	منهم ٤٦ شاعرَة	النِّسْبَة ٦%

ومَجْمُوع شُعَرَاء الْعُصُور المُخْتَلِفَة ١٩٨٣ منهم ٨٠ شاعرَة، والنِّسْبَة ٤% تقريبًا، وَهِىَ نسبَة متدنِّيَة تجعل السُّلْطَة الإِبْدَاعيَّة للذُّكُور.

وَيَكَاد يَكُون الْمَلْحَظُ أشدَّ قسوَةً إِذا نظرنا فِى الْخِطَاب النَّقْدِىّ النِّسْوِىّ، فلا نكاد نقابلُ أَحْكَامًا نَقْدِيَّة أُنْثَوِيَّة إِلاَّ فى النادر فى مثل حُكُومَة "أُمِّ جندب" بَيْن زوجها امرئ القَيْس ومنافسِه علقمَة الفحل، حَيْثُ فضّلت شِعْرِيَّة المنافس عَلَى شِعْرِيَّة زوجها فِى وصفهما للفرَس، ومثل الأَحْكَام النَّقْدِيَّة الصَّادرَة من سَكِينَة بنت الحُسَيْن عَلَى أَشْعَار كُثَيِّر فِى عَزَّة، وجَرِير وجميل ونصيب والأحوص، وأَحْكَام عقيلَة بنت عقيل بن أَبِى طالب عَلَى قَيْس وكُثَيِّر والأحوص، ومثل بَعْض

المُلاَحَظَات الخاطفَة لعَزَّة ولُبْنَى وعَفْرَاءَ، ومُجْمَل هَذِه الآرَاء النَّقْديَّة الأُنْثَوِيَّة كَانَت مسلَّطَة عَلَى الْخِطَاب الشِّعْرِيّ الذُّكُورِيّ فِي الْحَدِيث عَن المرأَة.

وهَذه الندرَة فِي الْخِطَاب النَّقْدِيّ النِّسْوِيّ يقابلها كثرَة هائلَة فِي الْخِطَاب النَّقْدِيّ الذُّكُورِيّ، حَتَّى إِننا لم نصادف مؤلَّفًا نقديًّا أَو بلاغيًّا للنساء.

والملاحظَة اللاَّفتَة فِي الإِحصاء السَّابق، أن أعلى نسبَة لحُضُور الشواعر فِي الْوَاقِع الثَّقَافِيّ الْعَرَبِيّ القَدِيم كَانَت فِي عصر صدر الإِسْلاَم، وغيابهن فِي الْعَصْر الفاطمى والأيوبى والمَمْلُوكِيّ، وفى بيئَة الأَنْدَلُس.

وَعَلَى رغم مَا شاع عَن أن الْعَصْر العَبَّاسِيّ هُوَ الْعَصْر الذهبيُّ للشِّعْرِيَّة الْعَرَبِيَّة، فإن هَذَا الْعَصْر يعطى السُّلْطَة الإِنْتَاجيَّة الشِّعْرِيَّة للذُّكُور، ويوازيه فِي ذهبيَّته الْعَصْر الْحَدِيث، لكن الحُضُور الأُنْثَوِيّ فِيه يقترب من حُضُوره فِي صدر الإِسلام، ممَّا يسمح لنا بالقول بأن الظهور النِّسْبِيَّ للْخِطَاب الأَدَبِيّ النِّسْوِيّ رَهْنٌ بمَرَاحل التَّطَوُّر الحَضَارِيّ، فالسِّيَاق العامُّ فِي صدر الإِسْلاَم، سِيَاق أُمَّة ناهضَة، والسِّيَاق العامُّ فِي أخريات الْقَرْن التَّاسع عَشَر والْقَرْن العشْرِينَ، سياق عالَم يحاول استعادَة عافيته للنهوض من كبوته الحَضَارِيَّة والثَّقَافِيَّة، وَمِنْ ثَمَّ كَانَ هَذَا الحُضُور النِّسْوِيّ بنسبته المرتفعَة بالمقارنَة مَعَ المَرَاحِل الأُخْرَى.

لكن الْخِطَاب النِّسْوِيّ النَّقْدِيّ كَانَ أكثر حُضُورًا فِي الْعَصْر الْحَدِيث، وظهرت ناقدات لاَ تقلُّ مكَانَتهن النَّقْدِيَّة عَن كِبَار النُّقَّاد من الذُّكُور، لكنّ مُمَارَسَتَهُنّ النَّقْدِيَّة ظلَّت فِي إِطار النَّقْد العامِّ، فلم يدخلن دائرَة "النَّقْد النِّسْوِيّ" حسب إِشَارَاته وخُصُوصِيَّته، وحسب مُصْطَلَحاته وتَقْنِيَاته، وحسب مَرْجِعِيَّته الأُنْثَوِيَّة المهمَّشَة.