زوايا النقد الحديث

مقاربات نقدية في اللسانيات والتأويل والنقد الثقافي

د/ أحمد ناهم

الناشر
دار الآفاق العربية

ناهم ، أحمد
زوايا النقد الحديث : مقاربات نقدية
فى اللسانيات والتأويل والنقد الثقافى
ط ١ ، القاهرة : دار الآفاق العربية ٢٠١٤
٨٦ ص ، ٢٤ سم

١ - الأدب – تاريخ ونقد
أ. العنوان ٨٠٩

تـمك : 978-977-344-303-0
رقم الإيداع : 2014/10912
الطبعة الأولى
١٤٣٦/٢٠١٥م

جميع الحقوق محفوظة
لدار الآفاق العربية

نشر – توزيع – طباعة
٥٥ شارع محمود طعت من ش الطيران
مدينة نصر – القاهرة
تيفون : ٢٢٦١٧٣٣٩ -00202 تيفاكس : ٢٢٦١٠١٦٤ -00202
Email: dar.alafk@yahoo. Com
Email : selim.selim10@yahoo.com

مدخل

تكتسب هذه المقاربات شرعيتها الحداثوية وسمتها الأكاديمية كونها تخوض في دقائق تفصيلية من دقائق الأدب الحديث شعرًا ونثرًا، ذلك أن القاسم المشترك الذي يوحد بين هذه المقاربات على أنماطها المختلفة هو ذلك الاتجاه النقدي الجديد الذي يسعى دائمًا إلى المسارات العقلية والفنية على حد سواء.

وإذا كان الأفق النقدي يتسع إلى اتجاهات نقدية جديدة ومناهج ونظريات متطورة، فإن ذلك المسعى لم يكن إلا بفضل تطور النصوص الأدبية واتساع أفق الناقد بما يملك من بصيرة نقدية تمكِّنه من الاختلاف ولو قليلاً عما هو مطروح من أفكار ورؤى نقدية وتحليلية للنص الأدبي، بيد أن الارتكاز إلى هذين المسعيين وأعني بهما: المسعى العقلي، والمسعى الحداثي في الدراسة والتحليل، يتطلب جهدًا نقديًّا مضاعفًا، وهذا من شأنه الاسترسال في المهادات النظرية التي تقنع المتلقي بضرورة التفصيل والتدقيق والتمحيص في المقولات والأفكار والرؤى النظرية والنقدية بما يعطي طابعًا فكريًّا، يمهد للتحليل التطبيقي أو يقرب الإجراء التحليلي إلى العقل من خلال النظرية والتنظير في المستقبل.

ولما كانت هذه المقاربات تخوض في الأبعاد النظرية والإجرائية فقد تبدو متباعدة في المضامين والموضوعات، إلا أنها متحدة في الطريقة النقدية التي تستلهم البحث عن الجذور الحقيقية للنظريات النقدية وصولًا إلى أغصان التحليل الأدبي.

يقسم هذا المشروع النقدي على بابين:

الباب الأول: يخوض في الإطار النظري للمناهج النقدية الحديثة توضيحًا وتأصيلاً.

بينما يتناول الباب الثاني: تحليل النصوص الأدبية طبقًا لتصورات خاصة انسجامًا مع خصوصية النص المدروس.

مفهوم النقد الثقافي
بحث في الجذور والامتدادات

مدخل

يقوم هذا البحث على بيان مفهوم النقد الثقافي من خلال البحث عن مصادره الحقيقية في الثقافة الغربية والعربية وعن طريق تقصي جذوره في التراث النقدي والثقافي.

فهو من المفاهيم التي ظهرت حديثًا من خلال كتابات بعض النقاد والمفكرين المشتغلين في حقول تكاد تكون بعيدة عن المجال الأدبي، كالأنثربولوجيا وعلم النفس والاتصالات والسياسة والاقتصاد والثقافات الشعبية وعلم الأناسة والاجتماع والفلسفه والبايولوجيا وغيرها.

والنقد الثقافي يصطف مع مفاهيم ظهرت حديثًا في الساحة النقدية كالنقد الكولونيالي (نقد ما بعد الاستعمار) والتاريخانية الجديدة، أو ما اصطلح على هذه المفاهيم بـ (كتابات ما بعد الحداثة)، أو ما بعد البنيوية التي أعطت الدرس النقدي كثيرًا من الاتساع والشمولية في دراسة النص الأدبي.

تنبع أهمية العملية النقدية بتفاصيلها وتشعباتها المتباينة من أنها تقوم بعملية احتواء وتوصيف شامل لأطراف التواصل الأدبي:

١- المبدع ٢- النص ٣- المتلقي

إن ولادة النص مردوفة بولادة جديدة للنقد، فهذا الأخير صيرورة وجودية وحالة حتمية تابعة للنص الأدبي ومكملة له، فالمبدع يمارس النقد حالما ينتهي من كتابة النص أي بعد التفريغ العاطفي الذي حصل على بياض الصفحات، فهو يحوِّل بعض التراكيب، أو يغيِّر بعضًا من الألفاظ، أو يقدم ويؤخر في الجمل الاسمية والفعلية، أو يحذف ويضيف الكلمات التي يراها مناسبة، أو يكثف، أو يوسع من الدلالات الشعرية وما إلى ذلك من تحولات تأتي بعد الكتابة الأولى للنص الأدبي....ثم بعد ذلك يأتي دور النقد والناقد الحقيقي المحترف الذي يتبع ذائقته الشخصية، أو يسير طبقًا للأسس والقواعد والأصول النظرية والفنية،

ويقارن النص الجديد تماشيًا مع القواعد والأصول النظرية ثم ينطلق من هذه الأسس في نقده للنص الأدبي[1].

وقد وضع النقد بعد قرون من الخبرة التطبيقية والممارسة المعرفية بعض الصفات الخاصة التي يجب أن يتمتع بها الناقد، لكي ينجح في مهمته النقدية وهذه الصفات أو الشروط هي:

١- الموهبة.

٢- الثقافة والذكاء.

٣- الدربة أو الممارسة النقدية[2].

وعندما تقترن الثقافة بمجال النقد، فهذا يعني أنها الثقافة التي لا تتجاوز المعارف المتعلقة بما حول الأدب كتاريخ الشعوب وبعض العادات ومعرفة قواعد اللغة والعروض والبلاغة والأسلوب الجميل، واطلاع لا بأس به على التراث والثقافة المحلية وما إلى ذلك، فالثقافة إذن هي شرط مهم وضروري من شروط الناقد الحقيقي، ولكن يجب أن نفرقها عن الثقافة بمفهومها المعرفي الواسع، أو في مفهوم نظرية المعرفة الإنسانية، فما الثقافة إذن حينما تقترن بمفهوم هذا المنهج الجديد ونعني به النقد الثقافي؟.

يشير لفظ الثقافة إلى دلالات مختلفة، فمنذ اليوبان كان الإجماع ينعقد على أن المثقف هو الحاذق الأديب المفكر الفيلسوف العالم الذي وفِّق إلى تهذيب عقله وشحذ فؤاده بالعلم والمعرفة المتنوعة الواسعة والفهم[3].

إذ هي التهذيب والصقل والإلمام من كل علم وفن بطرف، وإلى مثل ذلك ذهبت معاجم اللغة، فالفيروز آبادي الذي ينقل عن الجواهري وابن منظور يذهب هذا المذهب في قاموسه المحيط يقول مثلاً ثقف الرجل: ككَرَمَ وفَرَحَ ثقفًا صار حاذقًا فطنًا فهو ثقف وتثقيف ككتف وأمير. وثقفه صادفه وأخذه وظفر به وأدركه وامرأة ثقاف كسحاب فطنة حاذقة وثقفه تثقيفًا سواه ...وثاقفه فثقفه غالبه فغلبه في الحذق والفطنة[4]. وهذا ما نجده أيضًا في الموسوعة البريطانية إذ يتكرر المعنى نفسه للفظة المثقف والثقافة. فهي السعي الدائب والاجتهاد المتصل في تحقيق الكمال على مستوى الفكر ووسائل التعبير عنه[5]. «والمثقف عند غرامشي يتجدد انطلاقًا من أدائه لوظيفة اجتماعية فهو عضوي في علاقته بالفئات الاجتماعية

التي تسيطر على الاقتصاد وذلك من خلال أدائه لوظيفته اجتماعية سواء في الحقل الاقتصادي أم على المستويين الاجتماعي والسياسي»[٦]. واضح جدًّا التأثير الماركسي على أفكار غرامشي في تحديده للمثقف والمثقف العضوي.

الثقافة إذن مفهوم واسع وخطير وغير قابل للتعريف والتحديد تعريفًا مانعًا جامعًا فهو مصطلح عائم وغائم وغير محدد[٧]؛ لأنه مرتبط بنسق متحول: نسق حضاري واجتماعي وهو متحول بطبيعة اختلاف اللغات والعادات والعوامل الوراثية وما إلى ذلك من أفكار تتعلق بكل ما هو عقلي وفني وجمالي وأسطوري بما يعطي طابعًا (كرنفاليًّا) لا يحدُ ولا يمكن أن ينتهي، فهو فضاء مفتوح على الأشياء والمعارف والعلوم والديانات والأساطير والخرافات، هذا هو تعريف أوَّلي للثقافة كمفهوم وليس كممارسة إذ تنبع الممارسة في تدشين هذه المعارف والأفكار والعلوم في توجيه المجتمع توجيهًا نفعيًّا أو سياسيًّا أو في تطويره فنيًّا أو حضاريًّا بمشاركة الجميع، ولكي نقف على مفهوم عام للثقافة سنتبع بعض تعريفات الفلاسفة والمفكرين للثقافة:

يرى (رايموند وليامز) أنها عملية تدريب إنساني وهي تعني تهذيب شيء ما في العادة، ثم أصبحت لفظة (ثقافة) تعني شيئًا مستقلاً في حد ذاته، وذلك في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر[٨]. وأصبح معناها أولًا حالة أو عادة عقلية عامة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بفكرة الكمال[٩]. وغدت تعني ثانيًا الحالة العامة للتطور الفكري في مجتمع بأسره، والمعنى الثالث للثقافة هو الكيان العام للفنون[١٠].

في أواخر القرن أصبحت تعني معنى رابعًا هو طريقة شاملة للحياة مادية وعقلية وروحية وهي إشارة واضحة إلى مجال الخبرة الشخصية التي تبدو خاصة والتي أثرت تأثيرًا ملحوظًا في معنى الفن وممارسته[١١]. هذا هو تعريف الثقافة وتطورها عبر الزمن، كما يذهب إلى ذلك وليامز في كتابة الثقافة والمجتمع.

أما إدوارد تايلور فإنه يقدم تعريفًا آخر في نهاية القرن التاسع عشر استكمالًا لتطور التعريف يقول: الثقافة هي كل مركب يشمل على المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعرف، وغير ذلك من الإمكانيات أو العادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه

عضوًا في المجتمع[١٢]. ولعل من أبسط تعريفات الثقافة ما ذهب إليه (روبرت بيرستد) إذ يعرفها بأنها ذلك الكل المركب الذي يتألف في كل ما نفكر فيه أو نقوم بعمله أو نتملكه كأعضاء في مجتمع[١٣].

ولابد من الإشارة إلى بعض التعريفات ذات الطابع الشمولي التي لا تتركز على جانب واحد فقط من جوانب الثقافة، فالتعريف الماركسي للثقافة من هذا النوع فهو يعدها شاملة كل القيم المادية والروحية ووسائل خلقها واستخدامها ونقلها إلى المجتمع من خلال سير التاريخ[١٤]، ويرى (إدوارد سعيد) في الثقافة أمرين اثنين بشكل خاص أولًا: جميع تلك الممارسات؛ مثل: فن الوصف والتوصيل والتمثيل التي تمتلك استقلالًا نسبيًّا في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية[١٥].

أما ثانيًا فالثقافة مفهوم يضم عنصرًا منقيًّا ودافعًا إلى السمو، هو مخزون كل مجتمع من أفضل ما تحققت المعرفة به والتفكير فيه[١٦]، أما من وجهة نظر السيميائية فإن الثقافة هي مجموعة من الأنظمة السيميائية الخاصة المتدرجة، أو يمكن عدها كمًّا من النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف[١٧]، ويعطي (هومي باب) بعدًا كونيًّا للثقافة بهذا التصريح: «لكي تكون الثقافة مميزة ودالة ومؤثرة وقابلة للتعيين يجب أن تكون مترجمة، منتشرة، متباينة، عابرة للفروع، تناصية أممية، وعابرة للأعراف»[١٨].

نخلص من كل ما تقدم أن الثقافة مفهوم متحول ومتطور بتحول وتطور الزمن هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن هذا المفهوم متغير ومتحول من مفكر إلى آخر تبعًا لتوجهات وخلفيات هؤلاء المفكرين العلمية والعرقية والثقافية، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن، إذا تحول مفهوم الثقافة إلى مجال النقد الأدبي فكيف ستكون العملية النقدية في ظل هذا التطور؟ لا شك أن الجواب عن هذا السؤال الخطير والمهم في الوقت نفسه يستدعي منا وقفة جادة وحقيقية عما يمكن تحقيقه من نقاط إيجابية خدمة للنص الأدبي والعملية النقدية على حد سواء، فالثقافة هنا أصبحت حيزًا ومقياسًا لنجاح النص، ومن ثم ولادة هجين رائع من تزاوج النقد الأدبي مع الثقافة كمفهوم أولًا، ومن ثم كممارسة فاعلة وحقيقية في توجيه الإبداع خدمة للنص والجمال والمجتمع ثانيًا، وهذه القاعدة المعرفية طرحها النقد

السوسيولوجي قديمًا حينما أكد على الدور (السوسيو- ثقافي) في نجاح العمل الإبداعي، فقد «حاول عدد من النقاد تطوير النقد لنظم العلم، صاروا يستعينون بالعلوم؛ فاستنجد بعضهم بحقائق التاريخ، واستنصر آخرون بقوانين علم النفس، والتمس غير هؤلاء في حقائق علم الاجتماع ما يعينهم على فهم الأدب وتغير ظواهره»[١٩].

وأكد الناقد (سكوت) حديثًا هذا المفهوم المتداخل والمتشعب والمترامي الأطراف للعملية التواصلية إذ يذهب إلى أن للنص الأدبي مداخل خمسة هي:

١- المدخل الأخلاقي: الأدب والمثل الأخلاقية.

٢- المدخل النفساني: الأدب والنظرية النفسانية.

٣- المدخل الاجتماعي: الأدب وعلاقته بالمجتمع.

٤- المدخل الشكلي: الأدب كبنية جمالية.

٥- المدخل النموذجي: الأدب في ضوء الأسطورة[٢٠].

إذ مهد (سكوت) الطريق وفتح الباب واسعًا أمام ولادة الدراسة الثقافية أو النقد الثقافي الذي يحفل بالنص من خلال احتواء السياقات المختلفة: الداخلية منها والخارجية. فضلاً عن أخلاقيات الكتابة والحرفة الأدبية؛ إذ على الناقد أن يأخذ بنظر الاعتبار عند دراسته للنص الأدبي هذه المداخل الخمسة وغيرها في نظرة، أو عند تحليله للنص الأدبي وتجليات المعرفة النقدية في تشخيص النص لكشف أسراره الخفية والجلية وما ينطوي تحت النص من تأويلات أخرى.

فعند نشوء المناهج النقدية اعتمدت هذه المداخل السالفة الذكر: ولكن وحدها أي ظهر المنهج الاجتماعي (السوسيولوجي) والمنهج النفسي (السايكولوجي) وظهرت نظريات الجمال في الأدب والفن، أو (الاستيتقيا) والدراسات البنيوية التي تشعبت عنها؛ وغيرها من المناهج كالسيميائية والتفكيكية ونقد استجابة القارئ، والنقد ما بعد الكولونيالي، أو نقد ما بعد الاستعمار وصولًا إلى النقد الثقافي...أقول أن هذه المناهج اعتمدت على هذه المداخل وحدها، ولم تدمج أو تفعل هذه المداخل على نطاق واسع إلا في المنهج الثقافي.

فلم يتم الاحتفاء بالمعرفيات لدراسة النص الأدبي إلا بعد طروحات باختين حول

الصوت المتعدد أوالحوارية في الرواية[٢١]؛ لكونها تحوي أصواتًا مختلفة من اللغات واللهجات والثقافات والعادات والأساطير والخرافات والصراعات الفكرية المتباينة واختلاف وجهات النظر داخل العمل الروائي[٢٢]. إذ مهد هذا الأمر لنشوء نظرية التناص والدراسات الحديثة في النقد، أو نظريات ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار ، فالتناص عند جوليا كرستيفا لوحة فسيفسائية من النصوص[٢٣]. وهو عند جيرار جنيت تداخل النصوص على مستويات مختلفة على صعيد الجنس والنوع والنمط[٢٤]. لكن الذي يعنينا من التناص هنا ليس الأدبي ولكن النقدي منه، إذ أن الكتابة النقدية عند باختين أفكار عن أفكار وتجارب عن تجارب وخطابات عن خطابات ونصوص تعالج نصوصًا، فباختين ينظر إلى العلاقات التي يقيمها النص الشارح مع غيره من النصوص نظرة مختلفة عن آخر نقدي كما عهد دائمًا، بل أن النص الشارح متناص أيضًا، والتلفظ الذي يصف تلفظًا آخر يدخل في علاقه حوارية معه، واللغة الشارحة ليست مجرد نظام رمزي، بل هي دومًا علاقة حوارية مع اللغة التي تصفها وتحللها[٢٥]، فمهمة الناقد أصبحت عسيرة إذن، فالناقد الثقافي يجمع بين الأنساق السياقية والجمالية، إذ عليه أن يلمَّ بالمعارف والعلوم والآداب واللغات واللهجات بما يجعله يعي أو يحتوي النص المنقود بكل تنافضاته ومشاكله وعقده وأنساقه الجمالية والأخلاقية، ففي النص تتصارع الأنساق الجمالية مع الأنساق الأخلاقية والأعراف الإنسانية، فكانت ولادة النقد الثقافي بعد هذا المخاض العسير والصراعات الفكرية والفلسفية أمرًا لابد منه؛ لأن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف الخلل الثقافي، وهذه دعوة واضحة بإعلان موته وإحلال النقد الثقافي مكانه[٢٦]. وهذا ما ذهب إليه عبد الله الغذامي يقول: «إن الجميل مطلوب وأساسي ولاشك في أن السؤال عنه جوهري وضروري، ولكن ماذا لو الجميل الذوقي تحول إلى عيب نسقي في تكوين الثقافة العامة ولم يجعله في سجل تفكيره؟ وهذا ما يمكن للنقد الثقافي أن يقوم به ليسهم في صياغة الشخصية: الحضارية للأمة.... وهذا ما لم يقف عليه النقد الأدبي مشروعات نقد الخطاب ولكن كيف»[٢٧].

سنحاول أن نجيب أو أن نختصر الإجابة على طريقتنا وليس على طريقة الغذامي: إن النص الأدبي هو انعكاس حقيقي للواقع، ومن ثم فإن واجب النقد الثقافي أن يدين هذا

الانحراف النسقي إذا كانت هناك ثمة انحرافات نسقية واضحة داخل النص؛ ولكن عليه أن يدينه أولاً في الواقع أو النسق نفسه، أي أن النقد الثقافي ينبغي أن يمارس أولًا على أرض الواقع، ومن ثم يتحول به إلى النص، وهذا ما لا يرضي أنصار البنيوية والمناهج النصية التي تعزل النص عزلًا تامًّا عن الواقع والمحيط، أما من وجهة نظر أخرى فإن الكمال الذي يبحث عنه كتاب النقد الثقافي أو المنهج الثقافي أمر غير واقعي، فهم يبحثون عن المثال في النص بعد أن نقدوا الواقع، وهذه الأُطر المثالية والأخلاقية في الواقع، فالنص انعكاس حقيقي لحياة الفنان. «فالنص الأدبي يحمل -إلى جانب قيمه الجمالية- قيمًا ثقافية، والعكس بالعكس، بحيث يكون النص الثقافي يحمل -إلى جانب قيمه الثقافية- قيمًا جمالية، وهذه الخصوصية في النصوص الأدبية والثقافية هي التي تجعل النص أدبيًّا في فترة من الفترات معينة وغير أدبي في فترة أخرى، وهي كذلك تجعل من نص ثقافي نصًّا أدبيًّا في فترة من الفترات»[٢٨].

فلا يختلف اثنان على شعرية المتنبي مثلاً أي من خلال المناهج الشعرية التقليدية والحديثة، ولكن عندما تتعلق المسألة بـ(سياق) أخلاقي خرقه المتنبي في قصيدة ما أو في مدح شخص لا يستحق هذا المدح فإنه ينبذ نبذًا فاضحًا حسب قواعد الدراسات الأخلاقية؛ لأنه باعتقادهم يروج لنمط خرج عن الإطار النسقي للعادات والتقاليد والأعراف. أو عندما يصف أبو نواس: الخمر في قصيدة معينة، ويتشعب في وصف آثارها عليه فإنه على المستوى النقدي أو القاعدة الجمالية لا غبار في هذا الوصف، أو سرد تلك الآثار، ولكن من وجهة نظر الأعراف والشريعة والدين فإنه فاسق ينبغي القصاص منه ويقال القول نفسه في قصائد نزار قباني فإنه على المستوى الفني والجمالي غاية في الحداثة والروعة ولكنها من جانب أخلاقي قد تروج إلى الإباحية والانحطاط الأخلاقي؛ فها هنا يبدأ الصراع بين النسقي والجمالي.

والسؤال الذي يطرح نفسه، هل هناك نص يجمع بين جماليات الشكل والمضمون الذي اتفقت عليه الأنساق الثقافية في الواقع العربي في وقت واحد؟

والجواب الذي يقفز إلى ذهني الآن: هو بالسؤال هل هناك قاعدة جمالية ثابتة أوبعبارة أخرى هل الجمال نسق ثابت أم متحول؟ أنه بالتأكيد نسق متحول ومختلف، وهذه مسألة شائكة كما هو الحال في المضمون ومن ثم في الأخلاق والأنساق المرتبطة معه في النص

متحولة ومختلفة من مكان إلى آخر ومن عصر إلى آخر.

لنتتبع تاريخ النقد الأدبي لنرى أين تكمن المشكلة...: ولد النقد بسيطًا ساذجًا ثم بدأ بالتطور والتحول نتيجة لتحول النص وتطوره بفعل الانفتاح الثقافي والتنامي التقني والصناعي وثورة الاتصالات والالكترونيات، وقبل هذا وبعده الحدث الذي أولته العلوم الطبيعية كعلم الوراثة والبايولوجيا وارتباطها بعلوم إنسانية أخرى كالأناسة والانثربولوجيا وما إلى ذلك من تقدم تقني واقتصادي وسياسي هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان على النقد مواكبة النص بفعل الممارسة النقدية للنصوص الجديدة، وهذه الممارسة كانت آنية ومصاحبة لولادة النصوص للوقوف على أهم تصدعات النص وتماسكاته.

ويرى ستانلي هايمن أن تطور النقد الحديث وتفوقه يعود إلى الأساليب والمناهج الجديدة وضروب المعرفة المختلفة والعلوم الإنسانية كالفلسفة وعلم النفس وعلم الحياة والسياسية وتحولاتها والأساطير والخرافات الشعبية ويعود الفضل إلى أربعة مفكرين هم:

١- دارون.

٢- ماركس.

٣- فريزر.

٤- فرويد.

فأما دارون فمنه جاءت الفكرة بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعي، وأن الحضارة تطورية، وأما ماركس فقد ذهب إلى أن الأدب هو انعكاس حقيقي للواقع والحياة ولو بطريقة معقدة ملتوية أحيانًا والعلاقات الاجتماعية والإنتاجية مهمة في تشكيل النص؛ وأما فرويد فيرى أن الأدب تعبير مقنع وتحقيق لرغبات مكبوتة قياسًا بـ(الأحلام) واللاوعي، واللاوعي الجمعي، وإن هناك مستويات متدرجة تقع وراء الوعي. وأما فيرزر فهو صاحب الأفكار عن السحر البدائي والأسطورة والشعيرة البدائية والخرافات والعادات والتقاليد[٢٩].

فلا نبتعد كثيرًا عما ذهب إليه هايمن؛ فالدراسات الثقافية، شأنها شأن غيرها من قضايا الفكر ليست جديدة، ولعل سماتها غير التخصصية وطغيان الصبغة التنظيرية عليها وتنشيطها من حقول «ثقافات» متفرقة، والغموض الذي يعتري اهتماماتها ومنهجها على هذه تقود المرء

لأنْ يلمح فيها أثر كل الاستراتيجيات التي أفرزتها الممارسات النقدية الأخرى؛ مثل: البنيوية وما بعدها، والنقد النسائي، والتحليل الفني، ودراسات الجنوسة (الذكورة أو الأنوثة)، وما إلى ذلك فهي في علاقتها تكون ظاهرة احتفالية (كرنفالية) تستمد وجودها من غيرها، وتتشكل في فعل خاص من خلال هذا الاستمداد المستمر...إذن ليس غريبًا أن تستمد الدراسات الثقافية طاقاتها من الدراسات الأثنية والأنثربولوجية التي يلعب فيها مصطلح الثقافة دورًا هامًّا وحساسًا وخطيرًا[٣٠].

وذلك «نظرًا لاتساع مفهوم الثقافة وانفتاحه على كل شيء تقريبًا، فإن حقل الدراسات الثقافية/النقد الثقافي، يؤدي وظيفته من خلال الاستعارة من مختلف فروع المعرفة؛ مثل: علم الاجتماع، الأنثربولوجيا، علم النفس، اللغويات واللسانيات، النقد الأدبي، نظرية الفن، الفلسفة، العلوم السياسية، علوم الاتصال، وغيرها»[٣١].

فالدراسة الثقافية ليست نظامًا خاصًّا وإنما هي مفهوم تجميعي لمحاولات عقلية وفكرية مستمرة ومختلفة تنصب على مسائل عديدة، وتتألف من أوضاع سياسية وأُطُر نظرية مختلفة ومتعددة[٣٢]. هذه هي المشكلة إذن: أنها تنوع مشارب النقد الثقافي وصياغته من معارف مختلفة. أي أنها تبتعد بقدر كبير من النسق الجمالي أو الإطار الشكلي للنص الأدبي، وتهتم بما حول النص من علاقات وأسباب نشوء وأطر أخلاقية خاصة بالجمهور أولًا متناسية قواعد النقد العلمية الرصينة وما يسهم به على الصعيد الفني الخاص بجماليات وأدبيات الكتابة الأدبية وعناصر الأسلوب الفردي والقاعدة المنبثقة.

ويرى (آرثر إيزابرجر) أن النقد الثقافي نشاط وليس مجالًا معرفيًّا خاصًّا بذاته أي أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات المتضمنة من تراكيب وجمل على الفنون الراقية والثقافة الفنية والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة[٣٣]، فالنقد الثقافي مهمة متداخلة، مترابطة، متجاورة، متعددة. كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارًا ومفاهيم متنوعة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد وأيضًا التفكير الفلسفي، وبمقدوره أيضًا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي والنظرية الاجتماعية والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة

المعاصرة وحتى غير المعاصرة[٣٤].

فنقَّاد الدراسات الثقافية هم من غير اختصاص النقد أو الأدب غالبًا، وهذا ما نراه واضحًا في كتاب (علي الوردي): (أسطورة الأدب الرفيع) مثلاً، فهو مختص في علم الاجتماع، ولكنه تناول موضوعات خاصة بالإبداع والأدب، ولكن من زاوية إصلاحية ونقده للأنساق العربية والأمراض الاجتماعية التي كانت سائدة في المجتمع العربي منذ الجاهلية حتى وقت تأليفه الكتاب. وهو يعترف بأنه غير مختص بعلوم العربية وآدابها[٣٥]. إذ تنتمي الدراسات الثقافية إلى الثقافة لا إلى الأدب[٣٦]. يوضح آرثر ايزبرجر جذور النقد الثقافي بهذه العبارة: «إن مصطلح الدراسات الثقافية ليس مصطلحًا جديدًا حيث شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام في **١٩٧١** من نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية. والتي تناولت وسائل الأعلام والثقافة الشعبية والثقافات الدينية والمسائل الأيديولوجية والأدب وعلم العلامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة والحركات الاجتماعية والحياة اليومية وموضوعات أخرى متنوعة»[٣٧]، والنقد الثقافي ينتمي إلى حقبة جديدة جدًّا هي حقبة ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية وما بعد الكولونيالية (أو ما بعد الاستعمار) أي أنها مرحلة متطورة لمسيرة مخاض عسيرة وطويلة مرَّت في تاريخ النقد الأدبي[٣٨]. إذ «يمثل النقد ما بعد الكولونيالي شهادة على قوى التمثيل الثقافي المتفاوتة واللامتكافئة المنخرطة في نزاع على السلطة السياسية والاجتماعية ضمن النظام العالمي الجديد»[٣٩].

وهذا ما أكده الغذامي: «تأتي مشروعات نقدية متنوعة مثل التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي متأسسة على نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية. تستخدم أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية، مجال ما وراء الادبية»[٤٠]. ويضيف الغذامي: «أن النقد الثقافي يقترح أسئلة عدة هي:

١- سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص.

٢- سؤال المضمر بديلاً عن سؤال الدال.

٣- سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخب المبدعة.

٤- ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنص الجمالي المؤسساتي أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة؟، ولكنها مع هامشيتها هي المؤثر فعلاً وهي المشكلة للأنساق الثقافية العامة التي لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصها ونصوصها»[٤١].

فالنقد الثقافي يهتم بنسق أخلاقي قريب من الاهتمامات الماركسية والاجتماعية (السوسيولوجية)؛ ذلك أن النص الأدبي في جملته هو انعكاس حقيقي للواقع، وينبغي أن تكون نظرية الفن للمجتمع هي الأساس في نظر الفنان...بعيدًا عن الإطار الجمالي الذي اهتم به النقد الحديث ولاسيما المناهج والدراسات الحديثة كالبنيوية والسيميائية والأسلوبية، إذ جاءت الدراسات المنبثقة بعد حقبة ما بعد الحداثة نكوصًا للوراء وعودة تراجعية لنبذ نظرية الفن للفن والنقد الاستيتيقي (الجمالي) والتركيز حول مضامين أكثر واقعية.

لنعد إلى قضية أخرى كنَّا طرحناها سابقًا، وهي مكثفة في السؤال الآتي: هل نستطيع أن نقترح منهجًا جديدًا يجمع بين الدراسات النصية والأنساق الواقعية في قالب هجين يوفق بين الداخل والخارج، أو بين النسق والشكل، أو على صعيد أدق بين الجمال النصي والنسق الأخلاقي، أو بين ما هو جماهيري وما هو نخبوي؟ والجواب عن هذا السؤال يحتاج منَّا إلى وقفة جادة وحقيقة وغير متطرفة في نقد الواقع والنص معًا في إطار نظري يأخذ بنظر الاعتبار على الصعيد الإجرائي للأنساق المكونة للنص والمتكونة فيه مع بعض التشذيب والتقليم والتكثيف في نقطة تكاد تكون وسطًا بين طريقين لا يلتقيان أبدًا: هذا المنهج المقترح عليه أن يأخذ بنظر الاعتبار الشروط الآتية:

١- السؤال عن النص وعن النسق معًا.

٢- السؤال عن المضمر وعن المعلن معًا أيضًا.

٣- السؤال عما يريده الجمهور وما تريده النخبة (الفنانون) أيضًا.

٤- ثم السؤال عن الخارج والداخل معًا، والتوازن بين الأنساق الواقعية أو الأخلاقية والأطر الجمالية أو الشكلية في تكوين ثقافة النخبة وثقافة الجمهور على حد سواء.

من خلال هذه المزاوجات بين الأضداد وبين ما هو ممارسة في الواقع وما هو جمالي نصي ينشأ ويولد المنهج الجديد المقترح، ونستطيع أن نطلق على هذا المنهج (النقد الجمالي النسقي)

إذ يأخذ بنظر الاعتبار كليات الفعل الإبداعي بكل تفاصيله وتشعباته وأطرافه المتشابكة والمتصارعة، هذا هو المنهج أو النقد الذي يمكن أن يكون بديلاً عن النقد الثقافي؛ فتتحقق بذلك الإحاطة الشاملة والاستيعاب الحقيقي والاحتواء التام للنص الأدبي وما يدور حوله أو في فلكه من دلالات ورموز وعلامات على المستويات النسقيه والجمالية على حد سواء.

وهذا ما أكده صلاح فضل بقوله: «إن علم النص اليوم يطمح إلى شيء أكثر عمومية وشمولاً، فهو من ناحية يشير إلى جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة، كما أنه من ناحية أخرى يتضمن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية ذات طابع علمي محدد»(٤٢).

نخلص من كل ما تقدم أن النقد والنص صنوان متلازمان، وهما دائمًا في حالة حوار وصراع ومناقشة؛ حالهما حال الفيروسات والمضادات الحيوية، فكلما تحاول المضادات الحيوية أن تقاتل أو تقاوم هذه الفيروسات فسرعان ما تكتشف مناعة جديدة ضد هذه المناعات الطبيعية أو غير الطبيعية (العلاجات)؟ ولكن القضية قد انتقلت أي أن الصراع تحول من النص الإبداعي والنقد إلى صراع داخلي بين النقد ذاته أي بين منهج نقدي ومنهج نقدي آخر(جديد)؛ فكما كانت المذاهب الأدبية تتطور من الكلاسكية والرومانسية والواقعية والرمزية...والسوريالية...كذلك تطورت المناهج النقدية، فمن الانطباعية والنفسية والاجتماعية إلى الأسلوبية والبنيوية والتفكيكية، وصولاً إلى النظريات التأويلية والتناصية، حتى ولادة النقد الثقافي الذي فجر المشكلة، وفتح الباب واسعًا للجدل والحوار والمناقشة، بعبارة أخرى: إن الحوار بدلاً من أن يتم بين النص والنقد انتقل إلى النقد مع نفسه وتجاهل النص الذي هو الأساس في خلق العملية النقدية، فالنقد عمل إنشائي على العمل الإبداعي، وهو نص متيالغوي كما يصفه اللسانيون، فالنص الأدبي أهمل إهمالاً واضحاً وأصبح الحوار بين النصوص النقدية، ومن ثم فالإنسان الناقد هو الإنسان المبدع، فانتقل الإبداع من حاضنة المبدع إلى حاضنة الناقد، وأصبح الإبداع في ساحة النقد الأدبي هو الإطار الثقافي والمعرفي الذي ينهل منه الأدباء والمفكرون ونُسِي النص الأدبي الذي دبَّ في مفاصله التكرار والغموض والتصدع والشروخ والرتابة والسطحية، والسؤال الذي نختم به هذا البحث هو:

متى ينهض الإبداع النصي. ويفجر في وجة النقد صرخة تبعده عن محاورة نفسه؟ ومتى يكف النقد عن هذه العزلة داخل الجنس الواحد (النقدي) والمحاولة الجادة والنشطة في الإطار الإجرائي بعيدًا عن التنظيرات التي من شأنها أن تلف النقد بالكثير من التعقيد والغموض؟.

الهوامش

(١) انظر: تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ص٦.

(٢) انظر: مقدمة في النقد الأدبي، د.علي جواد الطاهر، ص٢٤٦.

(٣) انظر: مقاربات في العقل والثقافة، محمد مبارك، ص٧٠.

(٤) انظر: القاموس المحيط للفيروز آبادي، مادة: ثقف.

(٥) انظر: مقاربات في العقل والثقافة ، ص٧٦.

(٦) غرامشي، قضايا المجتمع المدني، مجموعة من الباحثين، ص٢٣٣.

(٧) انظر: دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، ص٣٠.

(٨) انظر: الثقافة والمجتمع، رايموند وليامز، تر:وجيه سمعان، ص١٠.

(٩) انظر: المصدر نفسه، ص١١.

(١٠) انظر: المصدر نفسه، ص١٢.

(١١) انظر: المصدر نفسه، ص١٣.

(١٢) انظر: نظرية الثقافة، مجموعة من الكتاب، ص٩.

(١٣) انظر: المصدر نفسه، ص١٠.

(١٤) انظر: سوسيولوجيا الثقافة، د.عبد الغني عماد، ص٣٢.

(١٥) انظر: الثقافة والامبريالية، ادوارد سعيد، تر:كمال أبو ديب، ص٥٨.

(١٦) انظر: المصدر نفسه، ص٥٩.

(١٧) انظر: معرفة الآخر، عبد الله إبراهيم وآخرون، ص١١٠.

(١٨) موقع الثقافة، هومي.ك، بابا، تر: ثائر ديب، ص٢٤٢.

(١٩) النقد اللغوي عند العرب، د.نعمة العزاوي، ص١٦.

(٢٠) انظر: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ويلبرس سكوت، ص٢٧وما بعدها.

(٢١) انظر: التناص، تودوروف، تر: فخري صالح، ص٤.

(٢٢) انظر: قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، ميخائيل باختين، تر: د.جميل نصيف التكريتي، ص٢٦٩.

(٢٣) انظر: الخطيئة والتكفير، د.عبد الله الغذامي، ص٣٢٢.

(٢٤) انظر: مدخل الجامع النص، جيرارجنيت، تر:عبد الرحمن أيوب، ص٩.

(٢٥) انظر: التفاعل النصي، نهلة الأحمد، ص١١٧.

(٢٦) انظر: النقد الثقافي، د.عبد الله الغذامي، ص٨.

(٢٧) انظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، د.عبد الله الغذامي، ص١٩.

(٢٨) انظر: الهوية والسرد، د.نادر كاظم، ص٢٩.

(٢٩) انظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، تر: د.إحسان عباس، ص١٥ وبعدها.

(٣٠) انظر: دليل الناقد الأدبي، ص٧٤.

(٣١) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، د.حفناوي بعلي، ص٩.

(٣٢) انظر: المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

(٣٣) النقد الثقافي، آرثر ايزايرجر، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ص٣٠.

(٣٤) انظر: المصدر نفسه، ص٣١.

(٣٥) انظر: أسطورة الأدب الرفيع، د.علي الوردي، ص٧ وما بعدها.

(٣٦) دليل الناقد الأدبي، ص٣٠٠.

(٣٧) النقد الثقافي،آرثر ايزايرجر،ص٣١.

(٣٨) إشكالية التحول إلى النقد الثقافي، د.علي الحداد، ص٣٥.

(٣٩) موقع الثقافة، هومي.بابا، ص٢٩٦.

(٤٠) النقد الثقافي، د.عبد الله الغذامي، ص١٤.

(٤١) المصدر نفسه، ص٣٦.

(٤٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، ص٢٤٨.

المصادر والمراجع

١- الكتب.

(١) أسطورة الأدب الرفيع، د.علي الوردي، منشورات سعيد بن جبير، إيران، قم، ط١، ٢٠٠٠.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

(٣) التفاعل النصي التناصية، نهلة الأحمد، كتاب الرياض، العدد١٠٤، الرياض يوليو، ٢٠٠٢.

(٤) الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.

(٥) الثقافة والمجتمع، رايموند وليامز، تر: وجيه سمعان، مراجعة: محمد فتحي، مشروع النشر المشترك، دار الشئون الثقافية العامة (بغداد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة)، ط١، بغداد، د.ت.

(٦) الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، د.عبد الله الغذامي، كتاب النادي الثقافي، جدة- السعودية، ط١، ١٩٨٥.

(٧) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تصنيف، ويلبرس، سكوت، ترجمة وتقديم وتعليق: د.عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتب المترجمة (٩٦)، ط١٩٨١،١.

(٨) دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.

(٩) سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة، د.عبد الغني عماد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، شباط ٢٠٠٠.

(١٠) غرامشي، قضايا المجتمع المدني، مجموعة من الباحثين ندوة القاهرة، مركز البحوث العربية، ط١، ١٩٩١.

(١١) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب، الفيروز آبادي، ج٣، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

(١٢) قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي، ميخائيل باختين، تر: د.جميل نصيف التكريتي، سلسلة المائة كتاب، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

(١٣) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، د.حفناوي، بعلي منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت- الجزائر، ط١، ٢٠٠٧.

(١٤) مدخل لجامع النص، جيرارجينت، تر:عبدالرحمن أيوب، دار الشئون الثقافية بغداد، دار توبقال للنشر(مشترك)، د.ط، د.ت.

(١٥) معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٦.

(١٦) مقاربات في العقل والثقافة، محمد مبارك، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤.

(١٧) مقدمة في النقد الأدبي، د.علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

(١٨) موقع الثقافة، هومي.ك.بابا، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦.

(١٩) نظرية الثقافة، مجموعة من الكتاب، تر: علي السيد الصاوي، مراجعة وتقديم: د.فاروق زكي يونس، سلسلة عالم المعرفة (٢٢٣) المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، تموز، ١٩٩٧.

(٢٠) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، تر: د.إحسان عباس، ود.محمد يوسف نجم، ج١، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨.

(٢١) النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، تأليف أثر ايزابرجر، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، العدد(١٣)، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

(٢٢) النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د.عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١.

(٢٣) نقد ثقافي أم نقد أدبي، د.عبد الله الغذامي، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت.

(٢٤) النقد اللغوي عند العرب، د.نعمة رحيم العزاوي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٧٨.

(٢٥) الهوية والسرد، دراسات في نظرية والنقد الثقافي، د.نادر كاظم، مركز الشيخ إبراهيم محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، المحرق، البحرين، ط١، ٢٠٠٦.

٢.الدوريات.

١- إشكالية التحول إلى النقد الثقافي، د.علي الحداد، مجلة ثقافتنا، تصدر عن وزارة الثقافة، بغداد عدد ٤ آب، ٢٠٠٧.

٢- التناص: تودورف، تر: فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشئون الثقافية العامة بغداد، عدد٤، ١٩٨٨.

الجذور اللسانيَّة للنَّقد الأدبيِّ الحديث

مدخل

اعتمد النقد منذ نشأته على أسس لسانية؛ نحوية، وصرفية، وتركيبية، وامتاز الناقد المحنك في مراحله المختلفة باكتشاف الأخطاء والمشكلات، التي وقع فيها الشاعر، أو الأديب، هذا فضلاً عن دراسة النصوص دراسة تركيبية، وصرفية، ودلالية،.....

فالنقد إذًا: علم أداته الأساس (اللغة)، التي هي مقياس للصواب والخطأ، وبها يميز الناقد الجيد مستويات؛ الجيد، والرديء، وما بين هذين المستويين، فعند تعريفنا (الأسلوبية) نقول: هي علم أدواته مستقاة من علم اللسان، فالناقد الأدبي يحلل النص على وفق طرائق مأخوذة من طروحات اللسانيات الحديثة بمختلف مدارسها؛ التحويلية، أو التوليدية، والنصية، والصوتية، والدلالية.....

فالناقد الأسلوبي يستثمر مستويات لغة النص الأدبي المختلفة في الكشف عن خصائص النص؛ كاشفًا عن عناصر الفرادة، والاختلاف التي تمايز صاحب هذا النص عمَّن سواه من الأدباء الآخرين.

وعندما نتكلم عن البنيوية فلا نبتعد عن إطار دراسة النصوص دراسة داخلية، بمعزل عن أي مؤثرات خارجية (نفسية)، أو اجتماعية، أو إيديولوجية.

فالنص في نظر البنيوية بنية قائمة بنفسها، ومكتفية بذاتها؛ بنية تربط بين عناصرها المختلفة شبكة من العلاقات المتجاورة، التي تحيل طبعًا إلى مبدأ التولد الذاتي.

ويدرس الناقد البنيوي النص بمستويات مختلفة؛ منها: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى المعجمي، والمستوى الدلالي، والمستوى الرمزي، وهذه المستويات كلها أساسها علم اللسان.

وفي تحديدنا الشعرية فإننا نعدها الانحراف عن قاعدة لغوية، فالشعرية هي دراسة النصوص الأدبية في ما يخص المعيار اللساني (تركيبي ، أو صوتي، أو دلالي، أو صرفي).

فلحظة الانزياح التي طرحتها هذه النظرية تكْمُن في انحراف النص عن القاعدة اللسانية الموضوعة على صعيد الصوت، أو الصرف، أو الدلالة، أو التركيب.

فالشعرية بحسب تعريف جان كوهين (علم موضوعه الشعر)، والشعر عبارة عن نص لغوي لساني؛ أولًا، وأخيرًا.

وعند نشوء المدرسة السيميائية فقد ارتكزت على مفاهيم (المدرسة التداولية)، التي أعطت الإشارة سمة الاستخدام، والتداول، والعرف المتبادل بين أفراد المجتمع، فالإشارة لها قيمتها الدلالية، والسيميائية عند مستخدميها، الذين يحاولون تغييرها في عرفهم؛ لتصبح ذات معنى؛ كإشارات المرور، ودلالات الألوان، والعلامات التي توضع على الملابس، والأغذية المعلبة.

على حين ركزت (التفكيكية) على كشف المشكلات اللسانية التي يقع بها النص؛ فالنص من وجهة نظر هذه المدرسة بنية من الفجوات، والشروخ، والتصدعات.

لهذا ليست هناك دلالات ثابتة؛ لأن النص يتحرك بتحرك القراءات المختلفة، وعلى هذا المبدأ قامت نظريتان؛ نظرية نقد استجابة القارئ، ونظرية التأويل الذي يتفاعل مع القارئ؛ لإنتاج الدلالات المختلفة؛ هذا التفاعل بين النص (لساني)، وبين منتجه (المتلقي) يقوم على أساس لغوي لساني، إذ إن شعرية النص تكمن في (خلخلة) أفق توقع القارئ عن طريق (خلخلة) التركيب اللساني.... وهكذا فأساس النقد (اللغة)، إذ يقوم النقد على لغة أخرى هي لغة النص (ميتالغة)، فالنقد علم دراسة النصوص دراسة علمية قائمة على جذور لسانية.

اللسانيات (Linguistic)

قبل الحديث عن المناهج النقدية المتأثرة بطروحات الدرس اللساني لابد من وقفة قصيرة مع مفهوم اللسانيات.

إذ عانت اللسانيات (Linguistic) مثل ما عانت العلوم المفترضة من مشكلات متعددة؛ كوضع ثمرات العلوم في متناول الباحثين، من حيث اللغة، والأسلوب، والأدوات العلمية الخاصة؛ ولأن البحث يختص بصورة مباشرة بالمصطلح اللساني، فإن من المفيد، والطريف في الوقت نفسه ذكر اختلاف الدارسين حول المصطلح الرئيس الدال على هذا العلم، أي (اللسانيات)[1]، فـ: «لقد بلغت المصطلحات المعربة، أو المترجمة لمصطلح (Linguistic) ثلاثة وعشرين مصطلحًا، على وفق ما أورده (دكتور عبد السلام المسدي)، نحو: الألسنية وعلم اللغة، واللغويات، والدراسات اللغوية الحديثة، وعلم اللغة العام، وعلم اللسان، واللانغويستيك،... »[2].

وما يهمنا هو مصطلح (اللسانيات) بمفهومه المعروف في النقد الحديث؛ حيث ينصرف الذهن إلى مستويات اللغة المختلفة أثناء التلحيل النقدي؛ مثل: (الصوت، الصرف، التركيب، الدلالة، المعجم، السياق، وما إلى ذلك)، و:«إذا كانت دراسة الأدب من الداخل تركز بشكل أساسي على الظروف المكيفة للأثر الأدبي، وإذا كانت دراسة الأدب من الداخل تركز على وصف البنية الخاصة بالأدب، فإن الألسنية التي تعنى بوصف اللغة، وتفسير سيرورتها على كل المستويات؛ (صوتية، تركيبية، دلالية)، وجدت تقنيات خاصة، خلصت الأدب، والتحليل الأدبي من الاتكال على مبادئ علم النفس، والاجتماع، والإيديولوجيات؛ الدينية، والسياسية، وأعطته شيئًا من الاستقلال الذاتي »[3]؛ لاقتراب الأدب من اللغة، وابتعاد الأدب عن السياقات الخارجية، إذا ما ركزنا حول فنية هذا الأدب وجماله في إطاره اللغوي، «ذلك أن الأدب أولًا قبل كل شيء قوامه اللغة الإنسانية، والألسنية هي في الأساس الدراسة العلمية لهذه اللغة، ولتمظهرها الحسي من خلال الكلام»[4].

ولو دققنا أكثر في طروحات الألسنية، أو اللسانيات لوجدنا فرعًا هامًّا يختص بدراسة دقائق النص اللغوي، والأدبي.

هذا الفرع يدعى: (لسانيات النص Textlinguistic)، وهو أحد الفروع الحديثة نسبيًّا، وتابع لعلم اللغة أو اللسانيات (Linguistic)، فقد نشأ في نهاية العقد السادس، وبداية العقد السابع من القرن الماضي[٥].

إن لسانيات النص إذًا يبحث عن الوحدات اللغوية المتعددة، والمختلفة؛ كالجملة، والكلمة، والأصوات بوساطة قوانين دقيقة جدًّا، وعلمية بحتة[٦].

وقد أفادت المناهج النقدية من الألسنية، ومن لسانيات النص إفادة بالغة، وسنأتي على هذه المناهج تباعًا؛ لمعرفة جذورها اللسانية؛ للوقوف على تواشيح اللغة مع النقد؛ لإنتاج هجين نصي يقف على جماليات النصوص الأدبية في أطرها اللسانية.

١. الأسلوبية (Stylestics):

الأسلوبية: «تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية»[٧]، أي: إن الارتكاز الأساس في الأسلوبية يكون على اللسانيات الحديثة وما تحوي من طروحات، أي: إن: «التحليل الألسني لا يندمج في التحليل الأسلوبي»[٨]؛ ذلك أن الأسلوبية منهج خاص يفيد من اللسانيات في تحليله النص الأدبي.

لهذا عرفها (دكتور عبد السلام المسدي) أنها: «وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»[٩]، ومنهم من ذهب بعيدًا حين عدها منهجًا لسانيًّا[١٠]، يفيد إفادة قصوى من عناصر المدرسة اللسانية في كشف خفايا النص الأدبي؛ وصولًا إلى معناه أولًا، ومن ثم اكتشاف فرادة مؤلفه، وامتيازه عن الكتاب الآخرين بخصائص شعرية مكنته من الاختلاف الأدبي عنهم.

ويرى بعض النقاد أن الأسلوبية منهج نقدي، جاء نتيجة التطور الذي حصل في اللسانيات العامة، إذ كانت الأسلوبيات ثمرة للدراست اللسانية، فهي انحدار من تطور الدرس فيها؛ لتتفرع إلى عدد من الفروع؛ منها: الأسلوبيات اللسانية، والأسلوبيات السوسيولوجية[١١].

وما يهمُّنا أكثر النوع الأول.

الأسلوبيات اللسانية: التي تهتم اهتمامًا بالغًا بالنص الأدبي من خلال فرز الصيغ

التركيبية، والمتواليات اللسانية، والألفاظ، والكلمات ودلالاتها وترشيحها ضمن سياق نصي، يأخذ بنظر الاعتبار خصائص الجملة اللغوية، وما تنطوي عليه من خصائص أسلوبية شعرية.

ويطرح: (يا كوبسن) نظريته الأسلوبية بهذه العبارة: «إن موضوع علم الأدب لا يتمثل في معرفة الأدب نفسه، ولكن معرفة الشيء الذي يجعل من أثر ما عملاً أدبيًا»(١٢)، أي: البحث في الخصائص العامة التي تجعل من هذا النص، أو ذلك الأثر شعريًّا عن طريق البحث عن القواعد العامة عن طريق رصد الخصائص الفردية المميزة لكل نص.

ويضيف في مكان آخر متحدثًا عن مهمة الناقد الأسلوبي: «فعند النظر في عمل أدبي معين ينبغي على الأسلوبي معرفة القواعد العامة؛ لاستعمال هذه الكلمة، أو تلك، ثم ينظر في مدى استخدام الكاتب، أو الشاعر لهذه الكلمة، وهل انحرف بها عن القاعدة العامة أم لم ينحرف، ومدى تكرار مختلف التركيبات النحوية متحولة في النص الأدبي»(١٣).

وقد طرح: (رينيه وليك) هذه الأفكار، قائلاً: «ولا حاجة هناك للتدليل على الصلة والوثيقة بين الدراسة الأسلوبية واللغويات، فمن الواضح أن دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلم بالنحو بكل فروعه؛ بالصوتيات، وعلم الأصوات الدالة، والصرف، والتراكيب، وعلم المعاجم، وعلم المعاني»(١٤).

ويقسم: (ويليك) الأسلوبية إلى نوعين، أو حقلين منفصلين:

أولهما: دراسة الأسلوب في كل المنطوقات اللغوية، أي: الأنواع غير الأدبية من الكلام.

الثاني: دراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية الإبداعية(١٥).

وهذا ما يهمنا من تقسيم (ويليك)، أي: الدراسة الأسلوبية الخاصة بالأعمال الأدبية الفنية، ومعرفة خصائصها الجمالية، والفنية، والشعرية.

ويجب التفريق في هذا المقام بين البلاغة وبين الأسلوبية، إذ انبثقت الأسلوبية في حضن البلاغة، ولكن الفرق الجوهري بين الأسلوبية وبين البلاغة قد حدده (دكتور صلاح فضل)، قائلاً: «إذا تأملنا العلاقة بين علميِّ الأسلوب والبلاغة الجديدة وجدنا أنها تقوم على أساس أن الأسلوب دراسة للإبداع الفردي، وتصنيف للظواهر الناجمة عنه، وتتبع للملامح المنبثقة

منه، حتى إذا بلغت عملية التصنيف درجة محددة من التجريد الذي يسمح برصد أشكال التعبير، وقوانينه العامة المستخلصة....، ومعنى هذا أن الطابع المميز للبلاغة بالقياس إلى الأسلوبية هو درجة التجريد، والخبرة، والتنظيم التقني، لكنه تجريد ينبني على التجريب، والخبرة بالوقائع؛ باعتباره نوعًا جديدًا من التعميم العلمي»[١٦].

أي: إن علمية الأسلوبية ونظريتها ما يفرق بين القواعد الجاهزة، وعدم اعتماد التجربة المميزة للنص الأدبي من جهة، ومن جهة أخرى ترصد البلاغة العناصر البلاغية؛ كالكناية، والتشبيه، والاستعارة، والتضاد، وما إلى ذلك، بصورة منعزلة.

على حين تأخذ الأسلوبية على عاتقها دراسة هذه العناصر البلاغية مجتمعة داخل كيان النص الأدبي، وعن طريق تواشيج هذه العناصر مع عناصر لسانية، ومتواليات تركيبية داخل إطار النص الأدبي، الذي يمتاز بخصائص فردية مميزة.

فالأسلوبية إذًا: منهج نقدي لساني يفيد من الدراسات اللغوية الحديثة، وهو علم ينهل من البلاغة القديمة أيضًا، لكنه يبحث في العناصر البلاغية، أو الأسلوبية مجتمعة، ويرصد التمايز، والفرادة التي تعزل هذا الأديب عن غيره؛ متوسلاً بالإحصاءات الرياضية، وطروحات اللسانيات الحديثة.

٢. البنيوية (Structuralism):

إن اعتماد الأسلوبية على اللسانيات يبدو لا شيء أمام استلهامات البنيوية لطروحات الدرس اللساني الحديث، «إذ انكفأ البنيويون على تتبع البنى اللغوية في النص، فأوقعوا أنفسهم في موقف حرج، أصبحوا جراء تبينهم به معتقلين في سجن اللغة»[١٧].

إذ صرح (فوكو) بهذه الحقيقة، قائلاً: «أعتقد أن عددًا منا بمن فيهم أنا، يرون أن الحقيقة لا وجود لها، وأن اللغة فقط هي الموجودة»[١٨] في ذهن الناقد أثناء تحليله النص الأدبي، إذ يسير البنيوي في تحليله النص الأدبي على وفق عناصر لسانية بحتة، وهي مرتبة كالآتي بحسب اقتراح بعض النقاد:

١- المستوى الصوتي، حيث تدرس الحروف، وخصائصها، وتكويناتها الموسيقية من نبر، وتنغيم، وإيقاع.

٢- المستوى الصرفي، وتدرس فيه الوحدات الصرفية، ووظائفها في التكوين اللغوي، والأدبي بخاصة.

٣- المستوى المعجمي، وتدرس فيه الكلمات؛ لمعرفة دلالاتها، وخصائصها؛ الحسية، والتجريدية، والمستوى الأسلوبي لها.

٤- المستوى النحوي، تدرس في هذا الإطار تأليف الجمل وتراكيبها، فضلاً عن طرائق تكوينها، ومكوناتها الجمالية، والدلالية.

٥- مستوى القول، إذ تحلل تراكيب الجمل الكبرى؛ لمعرفة خصائصها؛ الأساس، والثانوية.

٦- المستوى الدلالي؛ للوقوف على المعاني المباشرة، وغير المباشرة، والصور المتصلة بالسياق الكلي للنص الأدبي.

٧- المستوى الرمزي، إذ تقوم المستويات السابقة بدور الدال، وفي هذا المستوى يفرز الدال الجديد، الذي ينتج سلوكًا جديدًا، يقود بدوره إلى المعنى الثاني، أو ما يسمى باللغة الحديثة، أو في قاموس اللسانيات باللغة داخل اللغة، أو البنية العميقة للبنية السطحية.

عن طريق هذه المستويات السالفة الذكر، تتضح بجلاء التوصيفات اللسانية البحتة في التحليل البنيوي للنص الأدبي؛ فالبنيوية تتكئ اتكاءً كبيرًا، وواضحًا على معطيات الدرس اللساني الحديث، وتستخدم آليات اللغة المختلفة في التوصيف النقدي.

فهذا (دكتور صلاح فضل) يرجع جذور البنائية إلى المدارس اللسانية الحديثة، ويقرر أن قواعد البنائية الأساس تكمن في الاعتماد على مبادئ الدرس اللساني الحديث، ولاسيما مدرسة: (جينيف)، والعالم اللغوي السويسري: (فرديناند دي سوسير).

فضلاً عن حلقة: (براغ) اللغوية، ومدرسة (كوبنهاجن)، والمدرسة:(الأمريكية) في اللسانيات[١٩].

فالبنيوية بعد هذا إذًا: تهدف إلى وصف اللغة التي تعدها مجموعة التعابير، أو ظروف التواصل بها.

إن الأمر يتعلق فقط بتعيين مستوياتها في العينة، وبناء أصناف قياسية؛ انطلاقًا من العينة

وحدها[٢٠].

أصبح واضحًا الآن اعتماد البنيوية على اللسانيات اعتمادًا واضحًا، وقد صرح: (جيرار جينيت) بهذا، حين عرف الأدب، قائلاً: «هو نتاج اللغة، وبما أن البنيوية منهج لساني بامتياز، فاللقاء الأكثر احتمالًا ينبغي أن يحدث بالتأكيد في ميدان المواد اللسانية؛ فالأصوات، والأشكال، والكلمات، والجمل تؤلف الموضوع المشترك بين اللساني، والبنيوي الذي يدرس النصوص»[٢١].

لهذا أصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب؛ لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقة واحدة، أي: يقيس الأدب بآليات اللسانيات، قصد تحديد بنيات الأثر الأدبي، وإبراز قواعده، وأبنيته الشكلية، والدلالية، والشعرية[٢٢].

فالملحوظ أن البنيوية تستند بدقة متناهية إلى مجموعة من المصطلحات، والمفاهيم الإجرائية، أو التطبيقية في عملية الوصف بالملاحظة، والتحليل، وهي أساس في تفكيك النص، وتركيبه.

ومن هذه المفاهيم: (النسق)، و: (النظام)، و: (البنية)، و: (الاختلاف)، و: السانكرونية (الآنية)، و: (الدياكرونية التعاقبية)، و: (الدال والمدلول)، و: (المحور التركيبي)، و: (المحور الدلالي)، و: (المجاورة)، و: (الاستبدال)، و: (الفونيم، والمورفيم، والمونيم)، و: (التفاعل)، و: (التقرير)، و: (الإيحاء)، و: (التخصص المزدوج)، و: (التوازي)، و: (الاتساق)، و: (الانسجام) ...الخ[٢٣].

فالبنيوية بحق منهج لساني بامتياز واضح كما أصر (جينيت) أن يعرفها، أو يصفها، ونحن نقرر بشدة هذه الحقيقة؛ لدرجة أن البنيوية أكثر المناهج النقدية إفادة من طروحات نظريات علم اللسان؛ وذلك عن طريق استثمار مفاهيم لسانية بحتة؛ خدمة لتوصيف النص الأدبي؛ للوقوف على خصائصه الفنية، الجمالية، والشعرية.

٣. الشعرية (Poetique):

اعتمدت الشعرية اعتمادًا كليًّا على علم اللغة الحديث، واللسانيات؛ فعن طريق تعريف الشعرية نرى أنها الانحراف عن قاعدة لغوية[٢٤]، أي: إن الانزياح الشعري الذي يتحقق

شرط مهم من شروط الشعرية، ومن ثم فنية النص.

وقد ركز: (جان كوهين) مؤلف كتاب الشعرية على اللسانيات وعلى طروحات المدرسة اللسانية، قائلاً: «فاللغة كما نعلم مكونة من مادتين، أي: من حقيقتين، توجد كل واحدة منها قائمة بنفسها، ومستقلة عن الأخرى، تدعيان؛ الدال، والمدلول، حسب مفهوم (سوسير)، أو العبارة، والمحتوى، حسب (يامسليف)؛ فالدال هو الصوت المتلفظ به، والمدلول هو الفكرة، أو الشيء»(٢٥).

فلا يغيب هذا التصور اللساني للنقد والشعرية عند: (كوهين) في تنظيراته، قال: «ليست اللغة إلا بديلاً مقنن للتجربة نفسها، والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متفاعلتين، أحدهما: الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية: فك الرموز، ويسير من الكلمات إلى الأشياء»(٢٦).

إن الأساس العام لتحقق هذه الشعرية يكْمُن عن طريق سياقات لغوية مخصوصة، ومقنَّنة، ضمن أعراف، وسنن لغوية تفترض بحسب: (كوهين) تواصلاً ناجحًا بين المبدع وبين المتلقي، يضمن فاعلية الرسالة الشعرية وشفافيتها التي تعتمد أول ما تعتمد على مستويات لسانية محضة، ومصبوبة في قالب شعري خاص، فيعتمد على الترميز على أساس لساني، يحول المدركات إلى ألفاظ، ومن ثم نحتاج إلى قارئ، يدرك دلالة هذه الألفاظ ، ويرجعها إلى أصولها الأساس الأولى؛ الأشياء المدركة بحسب المخطط الآتي بيانه:

سياق مخصوص

الإبداع ← الأشياء – نظام نصي

مخصوص

عمليات قراءة

القراءة ← نظام نصي – دلالة الأشياء

مختلفة

أو بحسب اقتراح: (كوهين)، أو افتراضه: «النظم لا يوجد.... إلا كعلامة بين الصوت والمعنى، فهو إذًا بنية صوتية، ودلالية»(٢٧).

فهو يركز تركيزًا لا لَبْس فيه على مقولات الدرس اللساني، وهو واضح في تعريفه الأخير: بنية صوتية دلالية، ولم يقل في تعريفه النظم أو القصيدة الشعرية إنها مثلاً بنية استعارية، أو أسلوبية، أو ما شاكل ذلك... فالمصطلحات اللسانية تكاد تطفح بها مقولاته، وكتاباته بصورة لافتة للاهتمام(٢٨).

فهو لا يكُفُّ عن الحديث حول النحو في نظريته الشعرية، وهذا اعترافه: «لم نكف خلال التحاليل السابقة عن الحديث عن النحو؛ ذلك أن الصور تم دراستها عمومًا بالعلاقة معه»(٢٩).

أي: بعلاقة الصور الشعرية مع النحو، أو اللسانيات العامة، فلا تتحقق الشعرية عند: (كوهين) إلا عن طريق الوعي التام بقوانين هذه اللغة، فاعتماد: (كوهين) على اللسانيات في صناعة الشعر، ومن ثم صناعة نظرية قائمة قيامًا علميًّا على هذه الجذور اللسانية، للتأكيد على أهمية الاعتماد على عناصر الخطاب عن طريق اتساق أجزاء الرسالة، قائلا: «لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة، وإعادة حلق اللغة مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثانية للغة، وقواعد النحو، وقوانين الخطاب»(٣٠).

ذلك أن الوعي الشعري يفترض مبدئيًّا عدم قبول القاعدة اللغوية في الإبداع، ولكن شعرية النص الأدبي تكمن في الانحراف عنها، وتحقيق الانزياح يخلق فجوة تخلخل أفق توقعات القارئ.

إن هذا الوعي، وتلك المسئولية في التحويل ستعطي النص دينامية، وفاعلية بالانحراف عن خط الرتابة باتجاه أفق لساني شعري جديد.

ويرى: (ياكوبسن) أن: «الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات»(٣١)؛ ذلك أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تمامًا(٣٢).

أي: إن نظرية الشعرية تستنبط قوانينها العامة، وآلياتها الإجرائية عن طريق تحليل الرسالة الشعرية؛ تحليلاً لسانيًّا لغويًّا، قائمًا على فرز المتواليات اللسانية، وبيان درجة انزياحها، أو عدولها عن القاعدة اللغوية، ومدى تحقق الشعرية فيها، عن طريق هذا الانزياح الذي يتأسس عن طريق خرق أفق توقع المتلقي، بما يسهم في صناعة الانزياح الشرط المهم في

الشعرية، ويؤكد: (ياكوبسن) هذه الحقيقة، عن طريق تعريفه لها: «تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسالة اللفظية عمومًا»(٣٣).

فالشعرية تفترض وجود علاقة لسانية بين مكونات العمل الأدبي، فهي تدرس هذا النص ضمن منظومة لسانية؛ لترى مدى تحقق هذه الشعرية عن طريق جملة من العلاقات، فـ: « كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة، والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية، أو كفهوم أنظمة العلاقات؛ ذلك أن الظواهر المعزولة لا تعني؛ فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة، كما أظهرت الدراسات اللسانية، والبنيوية»(٣٤).

وبالاعتماد على اقتراحات (تشومسكي) يرى: (كمال أبو ديب) «أن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة، والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق، أو النسبي بين هاتين البنيتين»(٣٥).

فالعلاقة بين المعنى الأول، والمعنى الثاني نرشح منها عناصر شعرية، فكلما اختلف التطابق بين البنيتين اختلفت درجات الشعرية(٣٦).

نخلص مما تقدم كله إلى أن اللسانيات تعطي الشعرية منطلقات جديدة؛ لتحديد موضوعاتها، فاللسانيات انبثقت من الثنائيات السوسيرية طبقًا لدو سوسير، ولاسيما ثنائية اللغة، الكلام.

واللغة بما هي موجود داخل عقل المجموع، والكلام بما هو استعمال شخصي محسوس، وطبقًا لهذه الثنائية تتكون على مستوى الشعرية ثنائية الأدب، الكلام الأدبي، يكون الأدب في ثنائية الشعرية بمثابة اللغة في الثنائية اللسانية، بينما يكون الكلام الأدبي في الأولى بمثابة الكلام في الثانية (٣٧).

إن الأسس اللسانية هامة جدًّا في فهم الشعرية، واستيعابها، وبناء أطرها النظرية، والإجرائية، ومن هذا المنطلق تنبثق اللسانيات دعامة قوية في إرساء القوانين العامة للشعرية.

٤. السيميائية (Semiology):

إذا كانت المدارس النقدية مختلفة، فقد اعتمدت بصورة أو بأخرى على اللسانيات؛ فإن

السيميائية تأخذ منحى مخالفًا، فقد رأى: (سوسير) أن: «علم اللغة هو جزء من علم العلامة العام، والقواعد التي يكشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة»[٣٨].

على حين يقترح: (رولان بارت) قلب هذه المقولة حين صرح: «ويجب منذ الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري؛ ليست اللسانيات جزءًا ولو متصلاً من علم العلامة العام؛ ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعًا من اللسانيات»[٣٩].

ويؤكد: (بارت) هذه الفكرة في مكان آخر حين قال: «المعرفة السيميائية لا يمكن أن تكون اليوم سوى نسخة من المعرفة اللسانية»[٤٠].

أما: (جاك ديريدا) فقد دعا إلى قلب مقولة (بارت) نفسها، وذهب إلى أن: (النحوية)، أو الكتابة بوصفها أثرًا هي سمة الإشارة (العلامة) الكبرى، ولا بد من أن تكون الأصل الذي تتفرع منه السيميائية، واللسانيات[٤١].

ويعتقد (سوسير) أن دراسة الطقوس، والعادات، وغيرها، بوصفها إشارات تساعدنا في إلقاء ضوء جديد على الحقائق، وإبراز الحاجة إلى ضم الأمور إلى علم العلامات، وتفسيره طبقًا لقواعده[٤٢]، إذ يتعلق ظهور العلامة، أو السيميائية بجذرين هامين؛ هما: «العالم اللغوي السويسري (دي سوسير)، الذي هو الأصل في تسمية العلم بـ: (السيميولوجيا)، والفيلسوف الأمريكي (بيرس)، الذي هو الأصل في تسمية العلم بـ: (السيميوطيقا)، وقد اقترح (سوسير) علم العلامة في كتابه: (دروس في علم اللغة)[٤٣]، قال (سوسير) في الفصل الثالث من هذا الكتاب: «اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار، يمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة، أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع، والنطق، أو الطقوس الرمزية، أو العلامات العسكرية»[٤٤].

ويعد (سوسير) العلامة اللغوية كيانًا بوجهين لعملة واحدة، لا يمكن فصل هذين الوجهين؛ وهما: الدال، وهو الصورة الصوتية (لها علاقة) بالحواس. المدلول، ويقصد المعنى الذي أشار إليه الوجه الأول، أو الصورة الفكرية للصورة السمعية [٤٥].

إذ استخلص (بيرس) عن طرق العلاقة بين الدال، والمدلول ثلاث علامات هامة، وجذرها الأساس هو اللسانيات، أما هذه العلامات فهي:

١- الأيقونة: وتكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة مشابهة، مثل التشابه بين تمثال الرصافي وشكل الرصافي، أو الشبه بيني وبين صورتي الشخصية.

٢- الدليل: وتكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة سببية منطقية، مثل وجود الدخان دليل على حدوث حريق، وطرق الباب على وجود شخص يريد الدخول.

٣- الرمز: وفيه تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية مباشرة، كذكر اسم: (زيد) يدل على شخصية: (زيد)، بشرط معرفة هذا الشخص لدى القارئ [٤٦].

ولو رجعنا إلى هذه التقسيمات وجذورها المعرفية لوجدناها مبثوثة في كتب اللغة، والنحو، والمنطق؛ إذ يتضح بجلاء ووضوح الجذور الرئيسة للسيميائية التي اعتمدت على اللغة اعتمادًا بالغًا، وكذلك اعتمدت اللغة على العلامات في تدشين دعائمها النظرية [٤٧].

فالنوعان؛ الأول والثاني هما علامتان غير لسانيتين، أما النوع الثالث وهو الرمز فهو علامة لسانية بحتة وهو ما يهمنا من تقسيم (بيرس).

عادة ما تُعطَى الأولوية للعلامات اللسانية التي تقوم على اللغة، أو الكلام، وهذا النوع يمكن تفريقه عن العلامات غير اللسانية؛ كإشارات المرور، والصور الإعلامية، والعلامات المختلفة على المنتوجات الاستهلاكية؛ ذلك أن اللسان أهم من هذه الأنساق لإمكانية التأويلات المتحققة عن طريق القراءات[٤٧].

نخلص من هذه الطروحات النظرية (لسوسير)، و(بارت)، و(ديريدا)، و(بيرس)، وغيرهم كلها أن الجذور اللسانية للسيميائية واضحة، وبطريقة طاغية لا تقبل الشك، وأميل مع تصورات: (بارت) في أن السيميائية تأخذ طرائقها، وجذورها من اللسانيات بطريقة أو بأخرى؛ ذلك أن الكلام، والإشارة وسيلتان تعبيريتان، والإشارة تعمل عندما يعجز اللسان هذا من جهة، ومن جهة أخرى إذا توسعنا في عرض معقد للنظرية السيميائية نرى أن مفردات اللسان ومصطلحاته مبثوثة بشكل لافت للاهتمام عند نقاد السيميائية، وهذا ما يفسر جذور العلامة الممتدة عميقًا جدًّا في أرض اللسانيات، ومفاهيمها.

٥. التفكيكية (Deconstruction):

نجد مع المنهج التفكيكي استراتيجية من نوع خاص في التعامل مع المفاهيم والأسس

اللسانية، بطريقة جدلية فلسفية، تقترب من البحث عن شيء لا أساس له في حقل غامض من الاستخدام النظري لمفاهيم واضحة، فالتفكيك: «مغامرة محفوفة بالمخاطر، ولا يتوفر لها أدنى عامل من عوامل الأمان، في أودية الدلالة، وشعابها، دون معرفة، دون دليل، دون ضوابط واضحة وكشوفات ذاتية، لا غيرية جماعية، حقل الدلالة، وتعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، أي: استحضار المغيب، وهذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول حسب تعدد قراءات الدال»(٤٩).

وهذا ما يدعى بالاختلاف، أي: اختلاف الدلالات للنص الواحد بفعل قراءات متباينة، ومختلفة، وهذا النمط من التفكير اللساني غير بعيد عن فكر: (جاك ديريدا) زعيم المنهج التفكيكي، فهو: «يذهب إلى أن الاختلاف: هو عمل الكلام الداخلي المنطوق يتشكل بالاختلاف المستمر بين الكلمة المنطوقة، التي تتجزأ عادة إلى دال صوتي، ومدلول مفهومي، وبين سلسلة الحديث، وذلك إلى ما لا نهاية جريًا وراء ما يذهب إليه (دي سوسير) من أن النظام الذاتي للكلام ينهض على حشد وحدات المعنى»(٥٠).

إذ يقترح (ديريدا) ويدفع إلى العمل سلسلة من الكلمات مزدوجة المعاني، تحمل في ذاتها قوة على الخلخلة، والتفكيك، فليست هناك دلالة واحدة، وإنما هناك مجموعة من الدلالات المتحولة(٥١).

أي: إن الاختلاف: «هو منتج الخلافات، ومنتج عملية إنتاج الاختلافات، أي: عملية توليد الاختلافات التي بها تتميز الاختلافات نفسها، فالاختلاف هو مصدر الاختلافات اللغوية التي توصل إليها سوسير »(٥٢).

واضح جدًّا الجذور السوسيرية اللسانية في طروحات (ديريدا) التفكيكية؛ ولكن كما هي حال (ديريدا) والتفكيكة، فغرضهما بسبب الاستمرار في استكمال المشاريع النظرية بقدر تقويضها، كما فعل: (ديريدا) مع أغلب المفاهيم، والأفكار الفلسفية، و: «يختلف (ديريدا) مع: (بارت) في رفضه ببساطة القبول بهذه المتناقضات الواضحة، فبالنسبة لـ: (دريدا) ثمة (عمى) أساس متضمن في النص السوسيري، فشل في التفكير، في المشاكل المتولدة عن طريق صيغة خطابها، ما يؤكد هنا بمصاحبة (الكتابة) في معناها العام، أو المحدد، فكرة أن اللغة

هي النظام الدلالي الذي يزيد التأكيدات كلها لـ: (حضور الفرد، والكلام)»[٥٣].

فمهما كان رأي (ديريدا) صحيحًا، أو خاطئًا، فما يهمنا من هذه التوجهات كلها أنه ينطلق من أساس لساني، وجذر لغوي إلى فضاءات جدلية تفضي بتنشيط العقل، وحقنه بمحفزات دينامية غرض التوالد الثقافي، والفكري.

و: «كان (ديريدا) قد خالف من سبقوه في اعتماده لغة الكتابة أكثر من لغة الكلام، أي: الملفوظ الشفوي، مؤكدًا أن لغة الكتابة تقوم على المبادئ التي يقوم عليها الملفوظ الشفوي مثبتًا أن الكتابة شكل من أشكال الكلام مثل ما أن الكلام الملفوظ شكل من أشكال الكتابة»[٥٤].

ويتوسع (ديريدا) في نقده مفاهيم لسانية أكثر تفصيلاً حين يتطرق إلى مفاهيم التمركز حول العقل، والكتابة، والصوت.

ففي معرض حديثه عن التمركز حول الصوت اقترح أن: «الحوار الصائت، والمسموع بين متكلمين اثنين يجمعهما حضور مشترك في الزمان، والمكان، إذ إن فعلاً حواريًّا مثل هذا يوصل بالضبط ما هو مقصود؛ لأنه محكوم بسياق عام يأخذ في الاعتبار أمرين؛ (هنا)، و(الآن)»[٥٥].

فكل رمز لغوي يكتسب دلالته من اختلافه عن رمز لغوي آخر [٥٦]؛ داخل سياق واحد، و«سواء في الكلام الشفوي، أو الخطاب المكتوب ليس ثمة من عنصر يمكنه أن يكون رمزًا دون الاتصال بعنصر آخر، وهو بدوره ليس حاضرًا، وهذا معناه أن كل عنصر لغوي مهما صغر (الفونيم/أو الغرافيم) يتشكل بالإشارة إلى ما فيه من أثر تتركه في عناصر أخرى من السلسلة»[٥٧].

هذا التوجه العام لفكر (ديريدا) في النقد التفكيكي اللساني واضح جدًّا اعتماده على سمات الطرح اللساني المطعم بفكر التفكيك الهدام من أجل بناء آخر يريده، بحيث لا يكون ثابتًا حتى على مستوى بناء السياق اللغوي المخصوص، والمحفوف لقاعدة رصينة متأسِّسة حول تراث تواصلي؛ فهذا عند (ديريدا) حقل خصب للاختلاف، والتفويض، والانفجار، قال: «كل لغة تشكل نسقًا قائمًا بذاته، وإن وحدته يعاد تشكيلها باستمرار، على أن هذه

الوحدة؛ وحدة لا تضاهيها وحدة أخرى إطلاقًا، ومع ذلك فهي تقبل بأشد أنواع التطعيم راديكالية، تقبل بالتشوهات، التحولات، بالاستملاك، بنوع معين من الانضباط، بالمسخ وباللا انتظام»[٥٨].

إذًا: حتى هذه اللغة قابلة للتعارض، والتحول، والانقسام، والتشظي فقط حينما تدخل مختبرات المنهج التفكيكي عليها تصبح مادة للتجريب؛ من أجل كشف أبعادها النسقية، والجمالية.

هذه التصدعات التي تصاحب اللغة كل لغة سواء كانت في نص أدبي، أم في مقولة شفاهية تخضع في نظر التفكيكية لتشويه معين، ولكن هذا التشويه قد يبدو جميلاً إذا ما قورن بغرض (ديريدا) من فهم اللغة التي لم تصبح أداة للتواصل فحسب، وإنما وضحت وسيلة من وسائل الاختلاف مع الآخر؛ لبيان حرية التعبير حتى وإن اختلف هذا التعبير عن قاعدة لغوية متوارثة، وقوالب جمالية، ونصية.

هذا الطرح اللساني من جانب مغاير لحقائق اللغة الهامة يعطي التفكيك فرصة لمحاورة اللغة عن طريق استفزازها من الداخل، بوساطة تقويض التماسك الخاص بالنص؛ لغرض بيان تصدعاته المتباينة؛ قصد الوصول إلى دلالات متباينة للنص الواحد.

٦. التلقي والتأويل (Reception & Hermeneutics):

لا يمكن الحديث عن نظرية التلقي من دون المرور بمفهوم التأويل، الذي تطور؛ ليصبح منهجًا خاصًّا، ومستقلاً.

فالتأويل مرحلة متقدمة من مراحل التلقي، والقراءة، والاستقبال، إذ يرى أحد نقاد نظرية التلقي أن استخدام اللغة لقياس فكرة القدرة اللغوية [٥٩]، هذا التفاعل بين القراءة والنص اللغوي يعطي الأدب صفة الدينامية والحركية في تخصيب الدلالات المتحولة في نص واحد؛ فالناقد في هذا المنهج يستوعب الخصائص اللسانية بتفرعاتها كلها؛ لتوليد الدلالات الواضحة والخفية؛ بغية الوقوف على جماليات التلقي والاستقبال، و«لو تفحصنا الخطوات التي تجمع عليها معظم الاتجاهات، والمفاهيم الدلالية في محاولة الوصول إلى المعنى، والدلالة لوجدناها تمر عن طريق الإفادة من مستويات علم اللغة الآتية:

١- المستوى الفنولوجي (الصوتي).

٢- المستوى المورفولوجي (الصرفي).

٣- المستوى التركيبي (النحوي).

٤- المستوى المعجمي»[٦١].

وذهب (دكتور تمام حسان) إلى أن الوصول إلى المعنى في صورته الشاملة، لابد من الإفادة القصوى من الدراسات اللغوية المختلفة مثل الصوت، والصرف، والنحو [٦٢].

هذا الوصول إلى حفريات المعنى يقتضي قارئًا مؤولًا، و«من ثم يبني المؤول معنى مشتركًا بينه وبين الكاتب على أرضية اللغة، وهي أرضية تعد مشتركة.... وإذا حدث أن اهتم المؤول بالعصر، في هذا السياق؛ فمن جهة الرغبة في معرفة طرائق التخاطب اللغوي فيه، وهنا نُدْخل في الحسبان قيام المعجم المشترك بين الكاتب والقارئ»[٦٣]، فثمة إنتاجية جديدة يفرزها المتلقي، ولكن ضمن الإطار العام للمعجم اللغوي الذي تم فيه التواصل الأدبي بين المبدع والمتلقي، قال إيكو: «عندما يفصل النص عن قصدية الذات الذي أنتجته، فلن يكون من واجب القراء، ولا في مقدورهم التقيد بمقتضيات هذه القصدية الغائبة، والخلاصة وفق هذا التصور أن اللغة تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، كما أن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد، ومطلق، ولا وجود لأي مدلول متعال، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله، وإرجائه باستمرار، فكل دال يرتبط بدال آخر، بحيث أن لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدإ اللا متناه» [٦٤].

فالتأويل هنا مرتبط بتحول القراءة مع النصوص الغامضة؛ فدلالة النص لا تنتهي، فهي متجددة مع كل قراءة جديدة، حتى لو كانت هذه القراءة لقارئ واحد أيضًا، إذ يقوم باستبدال دوال الألفاظ والتراكيب بالتناوب؛ لتجري عملية التجريب والاكتشاف، إنها لعبة تنطوي حول مغامرة محفوفة بالتشويق والتسلية، وهي استبدال مختلف للدوال مع كل قراءة؛ لإكساب دلالة جديدة للنص، وإنتاجها.

هذه المغامرة تدعى حديثًا بالتأويل: «وإذا كانت العلامة اللغوية بطبعها تأويلاً فإن شحنها أسلوبيًّا يغدو تأويلاً للتأويل، أي: بحثًا عن معنى للمعنى الطارئ فيها بفعل تحريفها

لمركبات الواقع»[٦٥].

وهذه الحالة من الهدم العام للمعنى الأصل تنطوي حول حالة صحية للنص، والمبدع، والقارئ على حد سواء، فكل ثبات للنص هو أشبه بإعلان صارخ لموت ذلك النص.

فحيوية النص بتعدد معناه، وهذا ما ركز عليه (غادمير) في معرض حديثه عن مفهوم (إرادة المعنى)، قال: «داخل إرادة التفاهم والمشاركة كنمط خاص يميز حقيقة الإنسان، وبالتالي النزعات التفكيكية التي تحاصر المعنى وتشكك في وجود حقيقة يتفق عليها، وتنال من حيوية الحوار، لها إرادة خاصة في الفهم بدونها تفقد دلالة وجودها، وقيمة استعمالها، فهي استراتيجية وضعت لأنْ تفهم في الواقع تبحث عن حقيقة هي حقيقة (إرادة الفهم)[٦٦].

إن اعتماد نظرية التلقي على أسس لسانية بحتة أمر لا شك فيه، لكن الغريب في ما يتعلق بالتأويل فهذه قضية محيرة، وخطيرة في الوقت نفسه؛ لأنَّ مفاهيم التأويل هي في الأساس مفاهيم لسانية لغوية رُحلت من حقلها اللغوي اللساني إلى حقل آخر قريب هو حقل النقد الأدبي، ومناهجه الحديثة.

فالتأويل إذًا: مفهوم لساني قبل كل شيء، ولكن جهود بعض النقاد أعطته بعدًا نظريًّا واسعًا عن طريق توسيع مفاهيمه، ومصطلحاته؛ انسجامًا مع متطلبات التطور، والاتساع، والشمولية في النص الأدبي نحو فضاء الغموض، والحداثة.

الهوامش

(١) انظر: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي: د. أحمد محمد قدور، ص ١٣.

(٢) انظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها، و قاموس اللسانيات: عبد السلام المسدي، ص ٧٢.

(٣) الألسنية والنقد الأدبي: موريس أبو ناضر، ص ٨.

(٤) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(٥) انظر: أسس لسانيات النص، مارغوت هانيمان، و فولفغنغ هانيمان، تر / د. موفق محمد جواد

المصلح، ص ١١.

(٦) انظر: المرجع نفسه: ص ٣٤٤.

(٧) دليل الدراسات الأسلوبية: د. جوزيف ميشال شريم، ص ٣٧ – ٣٨.

(٨) المرجع نفسه: ص ٣٨.

(٩) الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص ٤٨.

(١٠) الأسلوبية في النقد العربي الحديث: فرحان بدري الحربي، ص ٩٤.

(١١) النقد الأدبي قضاياه ومناهجه: د ، صالح هويدي، ص ١٣٩.

(١٢) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك: د. إبراهيم محمود خليل، ص ٩٠.

(١٣) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(١٤) مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، تر / د. محمد عصفور، ص ٤٣١.

(١٥) ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(١٦) بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، ص ١٧٨ : ١٧٩.

(١٧) التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج: نهلة فيصل الأحمد، ص ٥٨.

(١٨) المرايا المحدبة: عبد العزيز حمودة، ص ٢٥٠.

(١٩) انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، ص ٣٢١ – ٣٢٢.

(٢٠) انظر: المرجع نفسه: ص ٢٠، وما بعدها.

(٢١) انظر: البنيوية في اللسانيات: د. محمد الحناش، ص ١٢٣.

(٢٢) انظر: مفهوم النزعة الإنسانية وتحولات ما بعد الحداثة: محمد الحرز، ص ١٢٨.

(٢٣) انظر: البنيوية اللسانية والنقد الأدبي: جميل حمداوي، ص ٨٤.

(٢٤) انظر: المرجع نفسه: ص ٨٩ : ٩٠.

(٢٥) انظر: بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، تر / محمد الولي، و محمد العمري، ص ١٥.

(٢٦) انظر: المرجع نفسه: ص ٢٧.

(٢٧) انظر: المرجع نفسه: ص ٣٣.

(٢٨) انظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(٢٩) انظر: المرجع نفسه: ص ٢٧، و: اللغة العليا النظرية الشعرية: جان كوهين، تر/ د.أحمد درويش، ص ٤١، وما بعدها.

(٣٠) بنية اللغة الشعرية: ص ١٧٥.

(٣١) ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(٣٢) قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، تر/ محمد الوالي، و محمد العمري، ص ٢٤.

(٣٣) المرجع نفسه: ص ١٤.

(٣٤) المرجع نفسه: ص ٧٨.

(٣٥) في الشعرية: كمال أبو ديب، ص ١٣.

(٣٦) المرجع نفسه: ص ٥٧.

(٣٧) انظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(٣٨) انظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: توفيق الزيدي، ص ٤١، ومفاهيم الشعرية: حسن ناظم، ص ٧١.

(٣٩) علم اللغة العام: دي سوسير، تر/ يوئيل يوسف عزيز، ص ٣٤.

(٤٠) مبادىء في علم الأدلة: رولان بارت، تر/ عبد الرحمن أيوب، ص ٣٩.

(٤١) المرجع نفسه: ص ٣٠.

(٤٢) انظر: دليل الناقد الأدبي: د. ميجان الرويلي، ص ١٠٧.

(٤٣) انظر: علم اللغة العام، ص ٣٦.

(٤٤) انظر: معرفة الآخر: عبد إبراهيم، وآخرون، ص ٧٣.

(٤٥) علم اللغة العام، ص ٣٣.

(٤٦) انظر: المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٤٧) انظر: دليل الناقد الأدبي، ص ١١٠.

(٤٨) للمزيد من التفصيل في هذا الموضوع انظر: علم الأدلة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء

الحديثة: د. عادل فاخوري، ص ١٣.

(٤٩) انظر: معرفة الآخر: ص ١٠٠ : ١١١.

(٥٠) انظر: المرجع نفسه، ص ١١٤.

(٥١) المرجع نفسه، ١٢٤.

(٥٢) الكتابة والاختلاف: جاك ديريدا، تر/ كاظم جهاد، ص ٢٧.

(٥٣) دليل الناقد الأدبي: ص ٦٥.

(٥٤) المرآة والخارطة دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي: مجموعة من المؤلفين، تر/ سهيل

نجم، ص ١٠٢.

(٥٥) النقد الأدبي الحديث: د. إبراهيم محمود خليل، ص ١١٢.

(٥٦) معرفة الآخر: ص ١٢٥.

(٥٧) انظر: النقد الأدبي الحديث: د. إبراهيم محمود، ص ١١٢.

(٥٨) البنيوية وما بعدها: جون ستروك، تر/ محمد عصفور، ص ٢٠٧، وما بعدها.

(٥٩) أحادية الآخر اللغوية: جاك ديريدا، ترجمة وتقديم / د. عمر مهيل، ص ١٣٠.

(٦٠) انظر: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: وليم راي، تر / د. يوئيل يوسف عزيز، ص ١٤٢.

(٦١) انظر: الصوت الآخر: فاضل ثامر، ص ٢٠٠، وعلم الدلالة: د. أحمد مختار عمر، ص١٣ -١٤.

(٦٢) انظر: اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان، ص ٢٠٦.

(٦٣) التلقي والتأويل: محمد بن عياد، مجلة الأقلام، ص ١٠.

(٦٤) التأويل: أمرتو أيكو، ترجمة وتقديم / سعيد بنكراد، ص ١٤٤.

(٦٥) التلقي والتأويل: ص ١٠.

(٦٦) فلسفة التأويل: غادمير، تر / محمد شوقي الزين، ص ٣١.

المصادر والمراجع

أولًا: الكتب:

(١) أحادية الآخر اللغوية: جاك ديريدا، ترجمة وتقديم د. عمر مهيل، منشورات الاختلاف، الدار
العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط ١، ٢٠٠٨ م.

(٢) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، د. ط، ١٩٨٢ م.

(٣) أسس لسانيات النص: مارغوت هاينمان وفولفغنغ هانيمان، تر / د. موفق محمد جواد المصلح ،
دار المأمون، بغداد، ط ١، ٢٠٠٦ م.

(٤) الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢ م.

(٥) الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب: فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط ١، ٢٠٠٣ م.

(٦) الألسنية والنقد الأدبي: موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، د. ط، ١٩٧٩م.

(٧) لغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، دار المعرفة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤ م.

(٨) بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، تر / محمد الولي، و محمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال
للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٦ م.

(٩) البنيوية في اللسانيات: د. محمد الحناش، دار الرشاد الحديثة، د. ط، ١٩٨٠ م.

(١٠) البنيوية اللسانية والنقد الأدبي: جميل حمداوي، لندن، د. ط، ٢٠٠٢ م.

(١١) البنيوية وما بعدها، جون ستروك، تر / محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط١، ١٩٨٦ م.

(١٢) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: أمبرتو أيكو، ترجمة وتقديم/ سعيد بنكراد، المركز الثقافي
العربي، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٤ م.
(١٣) التفاعل النصي التناصية: نهلة فيصل الأحمد، كتاب الرياض، العدد (١٠٤) الرياض ، يوليو، ٢٠٠٢ م.
(١٤) دليل الدراسات الأسلوبية: د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٨٤ م.
(١٥) دليل الناقد الأدبي: د. ميجان الرويلي، و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط ٢، ٢٠٠٠ م.
(١٦) الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: فاضل ثامر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٢ م.
(١٧) علم الدلالة: د. أحمد مختار عمر، الكويت، ط ١، ١٩٨٢ م.
(١٨) علم اللغة العام: فرديناند دي سوسير، تر / د. يوئيل يوسف عزيز، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط ١، ١٩٨٥ م.
(١٩) فلسفة التأويل الأصول، المبادئ، الأهداف: هانس غيورغ غادامير، تر / محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف، ط ٢، ٢٠٠٦ م.
(٢٠) في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط ١، ١٩٨٧ م.
(٢١) قاموس اللسانيات: د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، د. ط، ١٩٨٤م.
(٢٢) قضايا الشعر: رومان ياكوبسن، تر / محمد الولي، و مبارك حنون، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط ١، ١٩٨٨ م.
(٢٣) الكتابة والاختلاف: جاك ديريدا، تر / كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٨.
(٢٤) اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي: د. أحمد محمد قدور، دار الفكر، ط ١، ٢٠٠١م.
(٢٥) اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان، المغرب، د. ط، د. ت.

(٢٦) مبادئ في علم الأدلة: رولان بارت، تر / محمد البكري، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦ م.

(٢٧) المرآة والخارطة دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي: (كتاب محرر، تر / سهيل نجم دار نينوى للدراسات والتوزيع، دمشق، ط ١، ٢٠٠٦ م.

(٢٨) المرايا المحدبة: عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط ١، ١٩٨٨ م.

(٢٩) معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: عبد الله إبراهيم، وآخرون، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦ م.

(٣٠) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: وليم راي، تر / يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون ، بغداد، ط ١، ١٩٨٧ م.

(٣١) مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤ م.

(٣٢) مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، تر / د. محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب رقم (١١٠)، الكويت، ط ١، شباط، ١٩٨٧ م.

(٣٣) مفهوم النزعة الإنسانية وتحولات ما بعد الحداثة: محمد الحرز، الرباط، د. ط، ٢٠٠٥م.

(٣٤) النظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط ٣ ، ١٩٨٧ م.

(٣٥) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك: د. إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، ط ١، ٢٠٠٣ م.

(٣٦) النقد الأدبي قضاياه ومناهجه: د. صالح هويدي، منشورات جامعة السابع من إبريل، ليبيا ، ط ١، ١٩٩٧ م.

ثانيًا: الدوريات.

(٣٧) التلقي والتأويل: محمد بن عباد، مجلة الأقلام، عدد (٤)، ١٩٩٨ م.

الاستنساخية
بحث في نظرية الاستنساخ الأدبي

تحذير

بإزاء كل ما يحدث من أساليب وتقنيات تشكل لاحقًا خطوطًا لنظريات جديدة في أصعدة مختلفة، بدءًا من الثورة الصناعية وغزو الفضاء والاتصالات الذكية جدًّا متمثلة بالإنترنت والبث المحلي والكوني، مرورًا بآثار الاختلاف المناخي وما نتج عنه من كوارث طبيعية مع الكوارث المصطنعة من حروب إقليمية وكونية، والاحتمالات الوشيكة والأكيدة في الوقوع في مخالب عولمة الدول العظمى، وانتهاءً بتجارب العلوم الطبيعية وتصاميم الهندسة الوراثية لنظرية الاستنساخ البشري بعد نجاحها النسبي على الحيوانات ...بإزاء كل هذه الأحداث وآثارها على التفكير والمزاج البشري لابد أن يتحرك النقد باتجاه ديناميكي وإلا سيبقى متخلفًا عن العلوم الأخرى بقرون عدة، هل نكتفي بطروحات كوهن وتودوروف وجينيت وغادامير وكرستيفا حول الشعرية والأسلوبية والتأويل والمتعاليات النصية وتداخلات النصوص لنقول هذا آخر ما توصلنا بدلًا من قولنا هذا ما توصلنا إليه وما سنتوصل إليه غدًا.

إن ارتباط النقد الأزلي مع النصوص الإبداعية جعله مواكبًا للتطورات الحاصلة على الأسلوب الإبداعي وتداخلات النصوص وتحركاتها وتنافذاتها ودرجة قرابتها وعداوتها فتداخل النص الشعري مع النص القصصي بنائيًّا جعل النقد يجترح مصطلحًا جديدًا لتوصيف هذه الظاهرة، فظهر مصطلح الأجناسية أو التداخل النصي البنائي مثلاً، على الرغم من وقوف النقد عاجزًا أمام ركام هائل من النصوص بانتظار دراستها لكن دون جدوى.

نتيجة لذلك فالنقد في هذه الحالة قد دخل مرحلة الخطر والاحتضار ما لم يتدارك كاتبوه أمره بالخروج من دائرة الرتابة والاجترار نحو فضاء التجديد والمواكبة للجديد والاختلاف مع الآخر مع الإفادة القصوى من تقنيات الحضارة والتطور الحاصل عالميًّا خدمة للنص الإبداعي والنقدي.

الأصل والمطلق والاستنساخ

في الثقافة العربية في العصر الجاهلي تحديدًا وحتى في العصور اللاحقة كان الاعتقاد السائد بأن هناك شياطين للشعريلقونه على بعض الناس في مكان يدعى بشعرهم على شاعر واحد، ويعني أيضًا أن شيطانًا واحدًا يرمي شعره على شاعر واحد، ويعني كذلك أن هناك شيطانًا يرمي شعره على جملة من الشعراء.

ونتيجة لهذا الاحتمال الأخير تخرج بعض النصوص الشعرية لشعراء متعددين ذات صفات وراثية متشابهة على الرغم من عدم سماع أحدهم لآخر، ولو افترضنا جدلًا صحة هذه الفرضية بالفعل فمِن أين لهؤلاء الأبالسة بهذا الكلام من يلقي عليهم هذا الإلهام؟ يبدو لي أن المصدر الحقيقي له هو الذات الإلهية (المطلقة) أي: أن مصدر الشعر واحد وهو الكلام والإلهي(اللوغوس) قال تعالى : ﴿يُؤْتِي ٱلْحِكْمَةَ مَن يَشَآءُ﴾[1] لذلك فإن أصل الشعر و الإلهام واحد ، إنه الله (المطلق)، وهذا ما ذهب إليه أفلاطون الذي يقول بأن الإبداع الفني عمل رباني منزلًا إياه في سياق أطروحته الفلسفية التي تقسم الكون قسمين: عالم المثل، وعالم الظلام[2]، ويتحدث م. البيرس: «إننا نُرجع بشكل عام ولادة الشعر الحديث إلى ثلاثة أنبياء من الدين الجديد (رامبو ، بودلير، مالارميه)» و يقول في مكان آخر: «كان الأنبياء الرواد (رامبو، وبودلير، ومالارميه قد قرءوا المبادئ منذ البداية»[3]، فهو يتحدث من دون استعارة أو مجاز عن حقيقة واحدة هي اعتباره لهؤلاء الشعراء أنبياء بالفعل، أنبياء غير مقنَّنين أو مرسلين غير شرعيين.

و يتم انتقال الإلهام الشعري إلى الشعراء عبر بث ذات عليا ... إن فكرة الملهمة (ربة الفن) عند الإغريق تساعدنا على إعطاء كينونة للوحي على إقناعنا أن هناك ذات متعالية لفعل (أوحى)[4]، ومن ثم نُقرُّ بوجود باثٍ مطلق يقوم بإرسال شفرة معينة لمتسلمين مختلفين يقومون بترجمة البث بلغتهم وأسلوبهم الخاص في نص أدبي.

إن المهم في هذا الأمر هو معجزة هؤلاء الشعراء الأنبياء ومعجزتهم الحقيقية هي شاعريتهم، وقدرة تأثيرهم على مالقيهم (أتباعهم)، والشاعرية هنا ينبغي أن تكون مواكبة للعصر و محققة لشرطها الإعجازي (الأدبي) في التأثير ... وكما أن للنبوة أدعياء ادعوها فإن

للشعر أدعياء كذلك، ولا نريد الخوض في هذه القضية.

الجينات النصية

تتحرك النصوص و تكتسب نفوذها استتيقيا من خلال نسخ واقتناص نماذج مسبقة و(متزامنة) على أصعدة جد متباينة، ولا يتم هذا الاستنساخ إلا من خلال أسس منتقاة لتكون الأفضل من بين خيارات متوافرة في إطار زمكاني محدد، وتكتسب تلك النصوص شرعيتها من ملاحظة وجودها المادي. (مخطوط، منشور، مقروء).

إن الجينات النصية تنتقل من أثر لآخر عبر تلاقح أدبي لا مرئي، فتستسلم الآثار المكونة للشكل والموضوع، ويتم انتقال هذه الفيروسات النصية من نص لآخر بطرق مختلفة بوساطة التلاقح الابستيمولوجي، أو التلقيح النصَّاني رغبة في التهجين المعرفي الاستتيقي لمواكبة التطور والتشظي المعرفي الأيديولوجي، فنلمح مثلاً تخصيب فكرة ما أو حكمة توسع وتمطط عن طريق انفجارها في نص شعري أو قصصي كي تصبح مجموعة شعرية أو قصصية(٥).

إذ أن استنساخ شكل أدبي أو صيغة نصية تنتقل بعدوى لا مرئية إلى نصوص مختلفة ويدعم شرعية هذا العمل، مثلاً البيانات الشعرية أو الجماعات الأدبية ذات المنهج الفكري الواحد في التنظير والكتابة.

تنتقل الجينات النصية بسرعة فائقة وتظهر في نصوص عدة في آن واحد، بدءًا من الشكل الخارجي للنصوص كالعنوان مثلاً، مرورًا بالمفردات و المتواليات النصية الأخرى، وانتهاءً بالحرف الطباعي وطريقة الإخراج النصي.

والجينة النصية بعد هذا هي: أصغر وحدة نصية يمكنها الانتقال من نص إلى آخر بسرعة مذهلة وتؤثر فيه من دون أن تحمل معنى بعينها إلا باتحادها مع جينة أخرى لتكوين النص الهجين.

مقدمات إجرائية

تقوم الأسس و الأصول الإجرائية لنظرية الاستنساخ الأدبي من ملاحظة التشابه الصوري الأيقوني بين النصوص، بدءًا من الحرف الطباعي و نوع الورق المستخدم والفضاء المتروك في فضاء الصفحة، مرورًا بلون الغلاف وطريقة تصميمه، وانتهاءً بالمقدمات والفهارس والهوامش وحيثيات النشر والتوزيع الأخرى[٦]، إذ تخضع كل هذه الأمور إلى توصيف الناقد في الإجراء التطبيقي وملاحظة علاقات الشبه والخلاف بين النصوص الشعرية، وحتى الكتب والدوريات الصادرة عن دار نشر واحدة أو دور نشر مختلفة، إذ تقوم دار نشر معينة مثلاً بإصدار كتب عدة تكون متشابهة ظاهريًّا (شكليًّا) في الحجم والشكل واللون، مما يجعل شكل هذا الكتاب متشابهًا ظاهريًّا مع غيره من الكتب الصادرة عن الدار نفسها باستثناء المؤلف و عنوان مؤلفه والمضمون طبعًا؛ ويحدث هذا الأمر لأن فريق عمل معين يقوم بإخراج هذه الكتب المختلفة، وهذا الفريق مكون من المنضد والمصمم والرسام، إذ تخرج الكتب متشابهة، ولا يقتصر التشابه على الشكل الخارجي، بل يمتد وينسحب إلى المضمون أحيانا كما يحدث في مؤلفات جيل التسعينات، إذ أن هناك نصوصًا تكاد تترك معنى ومضمونًا واحدًا -بغض النظر عن تشابه الأساليب الشعرية-، ولاسيما المفارقة والكثافة بسبب من اقتراب التجارب الفكرية والواقعية لهم.

(١) نلحظ بوضوح صارخ في أغلب الدوريات وضعًا استنساخيًّا لجملة من النصوص الشعرية لمختلف الشعراء على الصعيدين الشكلي والمضموني، فإذا ما دفعت نصًّا شعريًّا -إلى مجلة الآداب اللبنانية مثلاً- فإنني أتوقع رؤية نصي بعد نشره بهذا الشكل الاستنساخي:

١- يكون عنوان النص في وسط الصفحة.

٢- الاسم الكامل لصاحب النص في الجهة العليا اليسرى من الصفحة.

٣- ثمة بياض على أطراف الصفحة مؤطرة بخطوط سوداء.

٤- ثمة خط أسفل الصفحة (هامش) مع رقم الصفحة.

٥- يملأ الفضاء المتروك بتخطيط لفنان العدد.

٦- توحيد حجم و نوع الحرف الطباعي لنصوص المجلة جميعها.

٧- ثمة ملاحظات تخضع لها النصوص المنشورة تتفق مع سياسة هيئة تحرير المجلة.

٨- يجب أن لا ننسى أن غلاف المجلة الذي يطوي هذا النص مع غيره من النصوص الشعرية والأدبية هو غلاف واحد مع أسماء هيئة تحرير المجلة وعنوان المجلة، وحيثيات النشر الأخرى، وما إلى ذلك، إذ يعطي هذا الأمر شكلاً استنساخيًّا واضحًا و شرعيًّا لفكرة الاستنساخ الأدبي[٧].

وهذا ما حدث فعلاً في مجلة جسور[٨]، إذ تم تقديم ملف (الشعر العراقي من الداخل) بهذه العبارات: «فالشعر يلاسن التاريخ ويشاكسه، أو يوازيه في أعلى مراحله، لكنه لا يمكن أن يكون بديلاً عنه، إلا في وادي الشعر و العجائب ....العراق».

إذ اتصفت هذه النصوص ببعض المميزات جعلت مقدم الملف يعتقد بتماسكها، إذ كانت على درجة كبيرة من الكثافة والإيجاز والتدوين والمفارقة الساخرة، وأغلب مضامينها تدور حول الجوع والحب والحرب والسلام مما يعطي الملف جوًّا مشتركًا، فضلاً عن السحب الجماعي الحاصل على مستوى النصوص المختارة، إذ تم توحيد الحرف الطباعي للنصوص المختارة وطريقة كتابة النصوص، إذ خضعت لسحب جماعي موحد كما هو الحال لنصوص ودراسات المجلة برمتها، إذ تم تأويل الملف بشكل استنساخي أيضًا، إذ أن الفيروسات النصية المنتشرة بين نصوص هؤلاء الشعراء لا يمكن تجاهلها متمثلة بصور شتى، إلا أن السحب الفردي صار هنا على مستوى استنساخي آخر متعلق بالكم هذه المرة إذ تمت كتابة نصوص:

١- جمال جاسم أمين.

٢- أحمد ناهم.

٣- جمال الحلاق.

٤- فرج الحلاق.

٥- سلام داود.

بطريقة مغايرة لنصوص شعراء الملف الآخرين، إذ كانت على شكل توقيعات، مما أعطى هذه النصوص اختلافًا استنساخيًّا للوضع الاستنساخي القائم على مستوى الملف ككل.

(٢) تنتشر الجينات النصية المحمولة على كروموسمات أدبية معينة باستخدامات الشعراء المختلفة بعدوى المثاقفة و القراءة و التلقي، إذ يطوع الشاعر تلك الجينات على مستويات عدة متشابهة في الشكل و المضمون، وتخضع هذه الجينات لآليات الكتابة الجديدة الموضوعة سلفًا بالتنظير، وتتخذ بعدًا إجرائيًّا استنساخيًّا في نصوص جيل التسعينات في الشعر العراقي على سبيل المثال، متمثلة من أصغر وحدة نصية شكلية إلى أبعد وحدة موضوعية، نلمح مثلاً في كتاب الشعر العراقي الآن[٨] أن هناك نصوصًا مختلفة لشعراء مختلفين، ونلحظ أول فعل استنساخي شكلي في هذا الكتاب أن نصوص الكتاب مكتوبة بحرف طباعي واحد، فضلاً عن كتابة أسماء الشعراء بالطريقة نفسها للجميع في أعلى الصفحة باللغتين العربية والإنكليزية، مع كتابة عنوان النص في وسط الصفحة وبحجم كبير لجميع النصوص، إلا أن أول خرق يحصل على صعيد كتابة النصوص على مستوى الحرف الطباعي نلحظه في بعض النصوص، مما يخرق الوضع الاستنساخي ويشكل انزياحًا على مستوى الدلالة الشعرية، وهذا الخرق حصل في نصوص:

١- سليمان جوني.

٢- أحمد سعداوي.

٣- خالد عبد الزهرة.

٤- محمد غازي.

٥- عمار المسعودي.

٦- سلمان داود محمد.

إذ تم كتابة نصوص هؤلاء بحرف طباعي اكبر من حروف النصوص الأخرى، ولم يحصل هذا الاختلاف اعتباطًا، إذ أننا نلمح اختلافًا في نصوص هؤلاء فهي طويلة و ليست مكثفة، وموجزة كما هو الحال في النصوص الأخرى، مما يدعم زعمنا بأن تغيير الحرف الطباعي أو التغيير الشكلي برمته له علاقة وثيقة بنوع الكتابة ودلالات النصوص، إذ خرج هؤلاء الشعراء عن وضع استنساخي ثابت متعلق بطريقة إخراج الكتاب، وربما أدى هذا الخروج الاستنساخي عن اختلاف أيديولوجي ومضموني قصده مؤلفًا الكتاب؛ لعزل هؤلاء

عن الشعراء الكتاب الآخرين إذ حدثت هنا حالتان، الحالة الأولى متعلقة بالسحب الجماعي الحاصل على مستوى كتابة الأسماء وطريقة تقديمها، وحيثيات الكتابة الموحدة الأخرى الحاصلة في الكتاب، والحالة الثانية المتمثلة بالسحب الفردي الحاصل لكتابة نصوص بعض الشعراء، إذ تم تمييز نصوصهم بشكل مغاير للسحب العام، وهما ظاهرتان حصلتا في وضع استنساخي واحد.

(٣) نرى مجموعة استنساخية أخرى متمثلة بالاستنساخ الجزئي إذ وقعت مجموعتا أحمد سعداوي (نجاة زائدة) وعبد الهادي سعدون (ليس سوى الريح) تحت حالة الاستنساخ الجزئي، إذ بدأت مجموعة ليس سوى الريح بمقولة كلكامش كمدخل يؤطر جو القصائد:

من يستطيع الصعود إلى السماء يا صديقي
الآلهة فقط تسكن مع شمش إلى الأبد
الإنسان يستطيع أن يحصي أيامه
و كل ما ينجزه ليس سوى الريح

إذ يعود الشاعر في النهاية لختم المجموعة بقول لكلكامش أيضًا:

إذن هل سأتمكن من النوم في سائر السنين
... .
و هل سيرى الميت اشعة الشمس من جديد[١٠]

و قد فعل ذلك قبله أحمد سعداوي في (نجاة زائدة) مقدمًا المجموعة بقول كلكامش:

و قد نظرت إلى ما وراء أسوارنا
و رأيت أجسامًا تطفو على سطح النهر
و كان الأفق يؤلف سورًا آخر [١١]

وقد يتعلق هذا الاقحام لمقولات كلكامش في كلتا المجموعتين بالأجواء العامة للنصوص، إذ استعار عبد الهادي سعدون عبارة كلكامش (ليس سوى الريح) لتكون عنوانًا لمجموعته، بينما استخلص سعداوي المعنى العام للمقولة، وهذا هو الاستنساخ الحاصل في مداخل المجموعات، فضلاً عن حيثيات النشر الأخرى، وهو نوع من السحب الشكلي الذي

يمتد أيدولوجيًّا على النص وما يمكن استخراجه عن طريق التأويل.

(٤) تتضح غالبًا صور استنساخ موضوعية لا يمكن تجاهلها بسهولة، فهي واضحة وجلية متمثلة بالأفكار المتشابهة والمستخلصة من نصوص جيل من الشعراء (التسعينات)، والتجارب المتماثلة التي خلفتها الحرب وآثار الحصار وإفرازاتها المتباينة في نصوص هؤلاء، وهذا واضح في نص جمال جاسم أمين، في مدن لا أثرية:

غدًا
عندما يكف جنودك عن الحرب
و يلملم قضاتك عباءتهم
ستدركين تمامًا
إن بقايا عظامك الباردة
لن تكف لجلب السياح
و أن المدن
بلا أحد منا لن تصبح أثرية(١٢)

وفي نص محمد قاسم حبيب (مفردة من رسائل أمنا الحرب) طغيانًا واضحًا لهذا الجو (جو الحرب) وما أفرزه من دلالات أخرى، بدءًا من العنوان، مرورًا بالمفردات والأحداث، وانتهاءً بالتداعيات النفسية التي خلفتها لدى الشاعر:

المدنية في لهجة من مارسوا الحرب
مشاريع لأطفال مؤجلين
....
لا يتذكرون أبناءهم كيف يكبرون
أو أحلامهم قبل آخر قنبلة
....
لكنهم يتذكرون جيدًا سخونة الحياة التي حولهم(١٣)

وهكذا يتحول هذا الموضوع في نصوص هذا الجيل إلى إعادة استنساخية تنقل بفضل

كروموسمات نصية بطرق شتى لا تفلت منها مجموعة شعرية، بل لا يخلو منها نص شعري مما يلفت انتباه المتتبع لهذه الظاهرة التي تتناسل فيها أجواء الحرب في نصوص هذا الجيل المحاصر الذين استنسخوا تفاصيل الحياة التي عاشوها و امتدت إلى مستقبلهم بصيغة جديدة هي الحصار:

حتى الحروب
أصبحت
روتينية
متى يندلع السلام
لكي
أقلق؟![١٤]

نرى تحول لفظة الحرب من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع دلالة على الكثرة والطول والتواتر، وعدم الزوال، بحيث أصبحت من روتينيات الحياة، وما السلام إلا حالة استثنائية و حدثًا طارئًا وغريبًا.

الهوامش

(١) سورة البقرة: ٢٦٩ .

(٢) صيدلية أفلاطون، جاك دريدا، ت، كاظم جهاد، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٣، ١٥.

(٣) انظر: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ر.م.البيرس، ت، جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت - باريس، سلسلة زدني علمًا، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ٣٣.

(٤) شاعرية أحلام اليقظة، جاستون باشلار ، ت ، جورج سعد، بيروت، الطبعة الأولى، ٥.

(٥) انظر التناص في الشعر العراقي الحديث، رسالة ماجستير تقدم بها أحمد ناهم، كلية التربية، قسم اللغة العربية، الجامعة المستصرية ١٩٩٩: الفصل الثاني.

(٦) انظر: إشارات كونية، بيانات ونصوص، أحمد ناهم، الطبعة الأولى، حزيران ٢٠٠٠، ٢- ٩.

(٧) للمزيد من الإيضاح: انظر على سبيل المثال الكتب الصادرة عن دار الشئون الثقافية العامة بغداد، أو الكتب الصادرة عن دار توبقال للنشر المغرب، أو الكتب الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات و النشر، وانظر أيضًا الدوريات الصادرة عن دار الشئون الثقافية، كمجلة أقلام وآفاق عربية، أو الدوريات الصادرة عن لبنان والأردن، وغيرها من الدوريات العربية لإيضاح فكرة الاستنساخ الشكلي والنصي.

(٨) انظر: مجلة جسور الأسترالية، المجلد ٢، العدد ٢، آيار/ مايو، ١٩٩٩، ٤٠ وما بعدها.

(٩) انظر: الشعر العراقي الآن، إعداد وتقديم، عباس اليوسفي وفرج الحطاب، بغداد، ١٩٩٨.

* باستثناء نصًا أحمد سعداوي إذ كانا قصيرين وبحرف طباعي كبير.

(١٠) ليس سوى الريح، شعر عبد الهادي سعدون، دار الواح، مدريد، إسبانيا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ٥.

(١١) نجاة زائدة، شعر أحمد سعداوي، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ٥.

* حصل هذا الإقحام في الصفحة ذاتها (٥) في كلتا المجموعتين.

(١٢) الشعر العراقي الآن: ٢٤ .

(١٣) تواقيع عام ١٩٩٩، شعر محمد قاسم حبيب، الطبعة الأولى، بغداد، أيلول، ٢٠٠٠، ١.

(١٤) إشارات كونية، ٢٤.

التأويل والتأويل المضاد
قراءة دلالية في مجموعة
صقر فوق رأسه شمس*

تقديم

الدلالة عنصر نابض في جسد القصيدة، فهي أول شيء في ذهن المبدع يريد إيصاله للمتلقي، الذي بدوره يحاول جاهدًا استقصاء هذه الدلالة حتى لو كانت غير مقصودة، وعلى أية حال فجهد القارئ في إنتاج دلالة أخرى خاصة عمل إبداعي وشرعي وصحي ينطوي على مهارات إنتاجية تأويلية خاصة تنأى بالعملية الإبداعية التواصلية بأطرافها (المبدع، النص، المتلقي) بعيدًا إلى مجال آخر معين يعطي عملية التواصل جوهرًا إبداعيًّا مثمرًا، وقد وجدنا قدرة الشاعر رعد عبد القادر في التعامل مع مفردتي الدم والموت متميزة في نصوصه، مما أكسبها أبعادًا مثالية وشعرية فضلاً عن الدلالات الجديدة التي رشِّحت والتي أعطت القصائد بُعدًا جماليًّا وأدبيًّا، إذ أن التحول أو التكرار في الألفاظ يحرك النص، ومن ثم تتحرك الأبنية المصاحبة كالدلالة والصورة وما إلى ذلك من عناصر أخرى من عناصر النص الأدبي ليبدو أكثر انسجامًا وأقوى تماسكًا.

تمثل الدلالة عنصرًا من عناصر الأثر الأدبي مثل الصوت والإيقاع والتركيب البنائي للنص ... ومن الجدير بالذكر أن أي تغيير في بنية النص مهْمَا كان يسيرًا، فإنه سوف يؤدي إلى تحول كبير على مستوى البنية الدلالية، كما تذهب إلى ذلك المدرسة التحويلية التوليدية في اللغة ورائدها العالم اللغوي الأمريكي نعوم تشومسكي، وينبغي هنا التفريق بين المعنى والدلالة، فالمعنى يخص المبدع وهو ثابت غير متحول أي أنه واحد غير متعدد؛ لارتباطه بقصدية المؤلف في التوصيل، أما الدلالة فهي متعلقة بالمتلقي (القارئ) لذلك فهي متحولة ومتحركة ومتعددة أو متجددة بتعدد وتجدد القراءات حتى على صعيد قارئ واحد[1]، إذ يتجه المتلقي عبر التأويل وبفضل قراءته النموذجية إلى البقاء على بعدٍ متساوٍ من عدم كفاية الفك السطحي للرموز وعن مبالغات القراءات المتعالية التي تجد في النص ما لا يوجد فيه[2] فعند القراءة يتم الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني أو يتم الانتقال من النص الظاهر

إلى النص المكون في ذهن القارئ [٣] أي أن ثمة معنى أولي يجب الحفر وراءه للوصول إلى المعنى الآخر الثانوي وهو المطلوب أو المقصود الذي يرشحه المتلقي عبر آليات القراءة والتأويل المختلفة كالترابط المنطقي للغة، وفرز القرائن المتباينة وملء الفجوات الموجودة داخل النص واستدعاء الرموز والإشارات المختلفة واستنفاد القراءات السطحية والمعمقة بحثًا عن الدلالة، وهنا يحاول القارئ أن يقرأ نصًّا أنتجه بطريقة ما وعلى نحو ما، فالنص المقروء لا يتكرر وإلا بطل كونه نصًّا؛ إن القراءة فعل سيميائي مولد للاختلاف[٤]، أي اختلاف الدلالات المترشحة من خلال القراءات المتعددة إذ إننا نقرأ في المقاطع المكررة شيئًا آخر غير الذي قرأناه أولًا[٥]، وذلك بفعل نشاط التأويل المحفز للإنتاج الدلالي بفضل اختلاف ظروف القراءة، ومن ثم اختلاف الدلالات المتولدة فيه لاختلاف هذه الظروف المصاحبة لقراءة النص الذي تتحكم فيه عوامل خارجية وداخلية مختلفة، إن ديناميكية القراءة تجعل منها عملاً إبداعيًّا ومساهمة إنتاجية، لكن في نطاق الإستراتيجية النصية الموجهة سلفًا[٦]، هذا التوجيه بطبيعة الحال ناجم من تسير القارئ لهذا النص المؤول بفضل خزين معرفي مرتبط بالقراءة والبعد الفيزيائي للقارئ والنص على حد سواء من أجل فك شفرة النص الشعري فالتأويل عملية تفاعل بين فعل وبنية[٧] أي فعل القراءة وبنية النص لإنتاج الدلالة. فهذا هو التأويل أنه يزيل ويحفر وبينما هو يحفر فإنه يدمر، إنه يحفر خلف النص للعثور على نص فرعي هو النص الحقيقي [٨]، ويجب أن لا نغفل العلاقات البنائية بين الكلمة وجارتها أو الجملة ونظريتها في تشكيل البناء الذي يولد الدلالات المطلوبة[٩].

تتكرر ثيمة الموت في مجموعة رعد عبد القادر (صقر فوق رأسه شمس) وهيمنتها بشكل مفرط يعطي دلالات جديدة وهذا ما تؤكده جوليا كريستفيا بقولها: «في اللغة الشعرية لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعل كونها أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار» أي إن لفظة أو ثيمة الموت المكررة في قصائد هذه المجموعة يمكن أن تؤول بحذر قصد الوصول إلى دلالة ثانية (نهائية) قد تكون هذه الدلالة في الطرف المخالف أو النقيض من الدلالة الأولى، وهذا ما سنكتشفه من تحولات هذه المفردة في قصائد مختارة من هذه المجموعة، كما في قصيدة (أصوات ذائبة) التي يقول فيها:

عامل الهواتف
حطَّ -ذات شتاء- قرب كابينة غارقة الماء
بعد دقائق اختلطت الأصوات بالماء وذابت
قطرات من الشمس تلألأت على سطح أوراق
لشجرةٍ عجوزٍ
عصفور حرك ذيله محاولاً التخلص
من كوة الأسلاك
قطرات من دمه على الأرض اختلطت بذهب الغروب. (ص٥)

واضح من خلال القراءة الكاملة للنص أنه يعالج موضوعة الموت، وهذا الموت يأتي بطريقة مأساوية كما حصل هنا مع العصفور، فالشاعر يرسم مشهدًا متكاملاً يتجسد طقس الموت الذي يتمثل في أسلاك مكهربة مع المطر الذي غطى المكان، ومن ثم يصور الشاعر قدر العصفور الذي علق بالأسلاك محاولاً الفرار دون جدوى فضلاً عن الموت وديكوره الذي لف المكان، وانتهاءً بالألفاظ الموحية بالموت إلى الإشارات الموحية بالموت صراحةً (قطرات من دمه على الأرض اختلطت بذهب الغروب) فالموت ماثل بشدة من خلال الصور والألفاظ التي أوحت بشدة بالموت؛ لكثرتها (اختلاط الأصوات، الماء، ذائب، شجرة عجوز، الغروب)، ولكن ماذا بعد هذه الدلالة؟ إنه إشارة الشاعر إلى أن اختلاط الماء مع الصوت ليس موتًا، كما إن اختلاط الدم مع الضوء الغارب ليس مقتلاً فهل أراد الشاعر من خلال هذه القصيدة التي كانت بعنوان (أصوات ذائبة) أن يوصل صوتًا معينًا، أم أن الموت يؤدي إلى عالم لا ندركه يتمثل في حياة أخرى، وهذا ما نراه ولكن بطريقة مختلفة في قصيدة **(قصائد حوادث):**

هيكل السيارة في العراء كسفينة حمراء
ضوء القمر يسقط على لوحة المفاتيح
السيارة تنطلق: الرجال الملثمون الثلاثة اختلفوا في الموعد
لم يستطيعوا تغيير العالم

الرجل الجالس في الخلف لم تخترقه الرصاصات ص١٩.

فعلى الرغم من أن الإيحاءات المختلفة التي ترشح الموت المحتوم من خلال رمز هيكل السيارة والتي قد تكون مفخخة، مرورًا بدلالة الصحراء الدال على الجدب والعدم والرجال الملثمون الذين امتهنوا صناعة الموت، فعلى الرغم من كل ذلك فإن الموت لم ينل من ذلك الرجل الجالس في الخلف، إذ لم تخترقه الرصاصات، إذن كيف حصل هذا؟ فمع كل هذا الركام المساعد للعبة الموت لم يمت ذلك الشخص الجالس في السيارة، وهذا يعطي دلالتين؛ الأولى: أنه ميت أساسًا، والأخرى: أنه رجل محظوظ لدرجة لا تصدق فهو يحمل مضادات روحية تقاوم الموت بهذا الشكل الطريف، ولكن الأمر لا يستمر هكذا إن الحظ لم يكن دائمًا معه في أغلب الأحيان فقد خانه مرة فنقرأ:

الكائن على الطاولة

العصفور في القفص

الحشرة على الحائط

كانت يد ترفع بالرسالة من تحت الباب

كان صوت انفجار مروِّع ... ص٢٣.

الموت لا يترك الشاعر، أو إن الشاعر لا يريد أن يغادر هذه الألفاظ الموحية بدلالة العدم، وهذا ما تعكسه الصورة هنا، إذ لا تترك مجالاً لتأويل آخر، فالانفجار الذي لا يخلق صوتًا مدويًّا فقط، ولكنه يعطي انطباعًا أليمًا، وربما أصبح إشارة سيميائية لحتمية الموت الذي حلَّ بالمكان.

بيد أن التركيز على هذه التكرارات أي تكرار ثيمة الموت غير الطبيعي قد يدفعنا إلى اقتراح دلالة ثانية ليست متعلقة بالمعنى الحرفي لها، تترشح من خلال حادث كما مر سابقًا مع النصوص المختارة إذ إن الموت في هذه النصوص يشير سيميائيًّا إلى خلاص ما أو راحة أبدية، ولكن هذه الراحة وذلك الخلاص لا يأتي بسهوله، إذ يتبلور عن طريق الفعل الإيجابي في التخلص من الأشياء الكريهة في الحياة للبحث عن حياة أخرى يجد فيها الشاعر مبتغاه من خلال النفوذ إلى عالم آخر بوساطة لعبة الموت، هذه التي شغف بها فراح يتفنَّن في مناجاة

عوالمها المخيفة والغريبة في آن واحد، فيقول:

كان يكتب قصيدة عن الموت
أحضر سكينًا
شمَّ سطحها الأملس ... امتلأ بشذى شقها العميق
السكين تلمع في المطر
اليد تدفع في السكين شيئًا فشيئًا
تفتح شقَّها منحنيًّا كالهلال
كان قبره مجاورًا لقبرها
تحرك نحوها
أحس بحرارتها
أنتِ لستِ ميتة
أحست بحرارته
أنتَ حي
فوق جسديهما مرت عربة البطيخ ... ص٣١.

إذن فالموت عند رعد عبد القادر انتقال مكاني وتحول نفسي وومضة شعرية؛ إنه اكتشاف لعوالم جديدة، ولكنه هنا كما قلنا سابقًا: هو موت عن طريق حادث عرضي؛ فالشاعر أراد توصيل فكرة الموت بدلالة انتقال وتحوُّل دخول في عالم وخروج من عالم آخر، دخول في فضاء الخيال نحو حياة جديدة، وهذا ما نلاحظه في قصيدة (أغنية لطائر البرق) التي يقول فيها:

نمْ هادئًا
بأمان
سبع شجيرات ورد يحرسنَ نومك
وطائر يصفر لحنًا سماويًّا
نمْ هادئًا دَعْ النهاية مفتوحة

وأغلق الباب جيدًا ... وإن قرعوا لا تفتح
القصيدة قرب رأسك وقدح الماء
وطائر البرق في نومك
وإن قرعوا لا تفتح
دَعْ النهاية مفتوحة
وأغلق الباب جيدًا، وإن قرعوا لا تفتح
نمْ هادئًا
بأمان ... ص١٣٧.

إن دلالة الحياة متوافرة برغم موته (نَمْ هادئًا) ثمَة إشارة لفظية للموت بدليل (سبع شجيرات ورد يحرسن نومك)، فالورد عادة ما يقدم وينثر على القبور وعلى توابيت الأموات، أما الطائر الذي يصفر لحنًا سماويًّا فهو نذير الشؤم الذي توارثته الشعوب من خلال أساطير وخرافات تقول بهذا، وقوله: «وإن قرعوا لا تفتح، أغلق الباب، فما زالت النهاية مفتوحة» إشارات تدل كلها على سرمدية الموت ونهايته الأبدية، وبالرغم من عدمية الموت فلم يحصل هنا سوى انتقال مكاني حصل للشاعر.

ولم يتوقف الأمر عند مضامين النصوص وحدها، بل امتدت إلى عنونتها بما يوحي للموت بطريقة أو بأخرى (أصوات ذائبة، قمر وحروب، حوادث، جريمة قتل، عظام الأجداد، روح انتقامية، دفن الجثة، كي الجسد، صلاة للأرواح الجسورة، مدفن الفراشات، تمثال نصفي من الشمع لرجل غائب، قصيدة موته). ويشكل الدم رمزًا للموت المقدس (الشهادة) عند الشاعر، ثم يتحول البعد الأسطوري للونه القاتم للدلالة على الحياة وخصوصًا عندما يختلط بماء معين (رمز الحياة)، وهكذا عندما يختلط رمز الموت مع رمز الحياة تنبعث الروح الجديدة في عالم آخر نقرأ:

قمر قمر لمريم وقمر لماريه وقمر لزينب
هاجر في شهرها السابع تنذر للقمر
ومريم تتلمس في ضوء القمر بطنها

وزينب تنظر إلى دم القمر في الماء. (ص ١١٠).

وتعد مفردة الدم من العناصر المهمة التي أفاد الشاعر منها إفادة بالغة في تعميق الحياة الأخرى، فهو من جانب يعد رمزًا للحياة الجسدية فبوساطته تتم حياة الخلايا لنقله الأوكسجين لها وإسالته في جسد الإنسان في الماء رمز لحياة أخرى، بعكس الموت الطبيعي حيث يتجمد الدم في خلايا الإنسان، فالإشارة إلى واقعة ألطف هنا، ونظرة زينب إلى دم أخيها العباس (ع) وهو ينزف في نهر الفرات صورة لحياة أخرى فقد وهي حياته ونفسه وجسده العطشان من أجل عالم آخر، ونقرأ في مكان آخر دمًا ينزف ليدل على حياة أخرى.

كانت الأصوات تصله في النوم
انتصبت قرب رأسه شجرة ورافة الضلال
ومرت امرأة ووضعت على ضريحه وردة
ومضت
إلا أن الكابينة الغارقة بالدم
غارقة بالدم
الكابينة الغارقة بالدم.

فالأسطر الأربعة لا تحتاج لتأويل كبير لندرك دلالتها، فالحدث واضح ولا يتطلب جهدًا عقليًّا كبيرًا، ولكن ثمة امرأة تضع على قبر أحد الأموات وردة، وهذا ليس بجديد، إذ لا ندرك ثمة شعرية كبيرة في الموضوع، إلا أن مسار النص سرعان ما يتحول عندما ينزاح عن مستواه بذكر الكابينة التي تنقل الطاقة غارقة بالدم، فهنا إشارة سيميائية معقدة نستطيع أن نرشح دلالة قد تكون مقصودة من لدن الشاعر وهي أن الكابينة رمز الحضارة والتطور التقني، وهي غارقة بالدم الدلالة، وهنا إشارة إلى أن ما حققه الغرب من تطور لا يغفر له ما أقترفه بحق الإنسانية من قتل الملايين بوساطة الأسلحة الفتاكة المحرمة.

وهكذا تغدو مفردة الدم جزءًا لا يتجزأ من فرادة الشاعر في أسلوبه، فضلاً عن مفردة الموت التي تكونت بدلالات مختلفة، إذ يتميز الشاعر هنا مثل شعراء آخرين كالسياب والبياتي وغيرهم فلفظة مطر أصبحت لصيقة بالسياب ولها دلالات خاصة به، وكذلك

أصبحت لفظة الدم نقطة تحول لفظية سيميائية في شعر رعد عبد القادر، إذ يرمز الدم هنا إلى حياة جديدة هذه المرة نقرأ في نص آخر:

سترين الأشكال العارية
والهياكل المسجونة
والسطور الفارغة
والزجاج المتناثر، والأجنحة المُدْماة
التقطها ... التقطها ... قطرات الدم
والطيور تتصرخ والمرأة تنسى.

نلاحظ الانتقال من مكان لآخر عن طريق الطيران الذي جاء غريبًا من خلال الأجنحة الحمراء، أجنحة مليئة بالدم (مدماة) دلالة على انتقال وانتفاض الطائر المذبوح، ويحصل هذا عندما يتم ذبح الطائر البريء، إذ سرعان ما يلوح بجناحيه مصفقًا من الألم وانتفاضته وحرقته ضد الجاني من خلال التحليقة الأخيرة، ثم خروج الروح نحو الفضاء البعيد:

التقطها ... التقطها ... قطرات الدم
الطيور ... تصرخ.

أصبحت مفردة (الدم) كما ذكرنا آنفًا جزءًا من أسلوبية الشاعر ومهيمنة بشكل كبير في معجمه اللغوي، في هذه المجموعة استطاع الشاعر من خلاله أن يغرف صورًا مختلفة، إذ حاول زج هذه اللفظة في بنية القصائد تعميقًا وتصويرًا للبناء الدلالي للقصيدة، ورفع طاقاتها الشعرية الموحية بدلالات نابضة؛ بما يعطي القارئ المقدرة في فرز الدلالة المطلوبة التي تخدم الخزين المعرفي؛ إلا أن هذه المفردة توحي بدلالات محددة لا يمكن تجاوزها عن طريق الاسترجاع أو القراءات التأويلية الأخرى، ولكن ينبغي البحث عن المعنى الآخر لهذه المفردة داخل النص وما توحي به من قيم فكرية عن طريق شبكة معقدة من العلاقات المتجاورة وبين المفردات الأخرى الموازنة والمرادفة داخل سياق النص بما يعطي ويعزز دلالة كلية نهائية مستوحاة من قراءة كلية فاحصة للنص في ضوء المعطيات التي تتيحها آليات التأويل المتبعة،

إذ نرى في مكان آخر:

الإصبع تتحرك على زناد الحائط
البندقية المعلقة في غروب الشمس
تطلق النار على موج الفراشات
الشجرة تفر من الدم
الأجنحة تصطدم بقوة بالحافة المسننة للشمعدان.

فالدم يوحي بالموت/ الانتقال/ التحول، ويبدو أن الشاعر قد تكهَّن بهذا التحول وأحس به بصدق؛ لأنه كان ملازمًا له في أغلب الأحيان (أغلب النصوص) في هذه المجموعة، فتقرأ في قصيدته الأخيرة من هذا المجموعة بعنوان (قصيدة موته) التي يقول فيها:

يكتب قصيدة موته
يكتب قصيدة موته كل يوم
يكتب كل يوم قصيدة موته
وكلما انتهى من القصيدة
توقع أن وضع خاتمة لحياته
لقد عاش طويلاً وجرب أن يعش قصائده
واليوم يريد أنه يجرب قصيدة موته ...(ص١١٤).

إذ يؤدي التكرار دورًا هامًّا في تأكيد الحدث، إذ أن الإلحاح على متوالية معينة لها دلالات ثابتة يعمق من قرب الحدث المرتقب، فالشاعر جرب أن يعيش قصائده (حياته) بكل أصنافها، وعليه أن يعيش قصيدة موته لا فرق في النهاية فيمن يكتب الآخر، القصيدة أم الشاعر، فهو يضع تفاصيل لحياته بوساطة نصوصه، ومن ثم يمارسها على أرض الواقع، واليوم يريد أن يجرب قصيدة موته إنها الممارسة الأخيرة له ... إنها ممارسة الموت ... ممارسة الحياة الانتقال إلى عالم آخر، ولكن التحول في بنية الجملة الأخرى كان بسيطًا، فعندما قال: (يكتب قصيدة موته كل يوم) فغيرها، وقال: (يكتب كل يوم قصيدة موته) لم يحرك البعد

الدلالي عند القارئ باستثناء تقديم فعل الاستمرار على فعل الكتابة، وفي نهاية المطاف فإن الموت يندرج في استمرارية الكتابة، ومن يتحول إلى حياة بفعل الكتابة، إن الكتابة ميلاد جديد خلال القصيدة حتى لو كانت هذه القصيدة توقعًا لموته أو هي أساس لموت طارئ.

الهوامش

* صقر فوق رأسه شمس، قصائد نثر رعد عبد القادر.

(١) انظر: مبادئ في علم الدلالة، رولان بارت ص٢٠.

(٢) انظر: معايير تحليل الأسلوب ميخائيل ريفاتير، ٤٢.

(٣) وجود النص، نص الوجود مصطفى الكيلاني، ص٦٠.

(٤) في القراءة، قراءة ما لم يقرأ، علي حرب، ص٥٧.

(٥) انظر: علم النص، جوليا كريستيفا، ص٧.

(٦) مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل، محمد خرماش ، ص٤٠.

(٧) المعنى الأدبي وليم راي، ص١٧.

(٨) ضد التأويل، سوزان سونتاغ ص٦٧.

(٩) دلائل الإعجاز، عبد القادر الجرجاني، ص٣٥.

(١٠) انظر: علم النص، جوليا كريستيفا، ص٧.

المصادر

١- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، حققه وعلق عليه أحمد المراغي، المكتبة المحمودية، القاهرة، ط١، د.ت.

٢- صقر فوق رأسه شمس، شعر رعد عبد القادر، مكتبة المنصور العلمية، بغداد، ط١، ٢٠٠٢.

٣- ضد التأويل: سوزان سونتاغ ت: باقر جاسم محمد مجلة الثقافة الأجنبية، عدد ٣، سنة ١٩٩٢.

٤- في القراءة، قراءة ما لم يقرأ، علي حرب، مجلة شئون أدبية، الإمارات عدد (٧- ٩) ١٩٨٩.

٥- علم النص، جوليا كريستفا،تر: فريد الزاهي مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب ط١، ١٩٩٣.

٦- مبادئ في علم الدلالة، رولان بارتر، تر: محمد البكري، مشروع النشر المشترك، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد دار النشر المغربية ط١، ١٩٨٦.

٧- معايير تحليل الأسلوب: ميخائيل ريفاتير ترجمة وتقديم وتعليقات د. حميد لحمداني.

٨- المعنى الأدبي (من الظاهرانية إلى التفكيكية)، وليم راي: تر: د يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ط١، ١٩٨٧.

٩- مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل، محمد خرماش، مجلة الوقف الأدبي عدد ٩ – سنة ١٩٩٧.

١٠- وجود النص، نص الوجود، مصطفى الكيلاني، الدار التونسية للنشر والتوزيع. سلسلة موافقات رقم (٢) مطبعة تونس قرطاج، ط١، ١٩٩٢.

تصدع البناء السردي في رواية : (بابا سارتر)
ـ قراءة تفكيكية ـ

مدخل

ينهض العمل الأدبي، أي عمل، سواء أكان شعرًا أم نثرًا بتماسك وتلاحم عناصره المختلفة، إذ تقوم جملة من هذه العناصر بدخول شبكة معقدة من العلاقات المتبادلة فيما بينها، تعطي الأثر الأدبي قوة متماسكة، إذ تؤثر عملية البناء الداخلي للهيكل النصي على بقية المستويات الأخرى، كالمستوى الدلالي، والمستوى التخيلي للنص.

وقد وجدنا تفككًا واضحًا في (رواية بابا سارتر) للروائي علي بدر ابتداءً من العنوان مرورًا بالهيكل العام وانتهاءً بالمضامين والأفكار المطروحة داخل النص السردي.

حاولنا دراسة هذه الرواية من خلال فرز العناصر السردية المشكلة للبناء الفني بوساطة إجراءات المنهج التفكيكي متوسلين ببعض مقولاته التنظيرية أثناء إجراء التطبيق حول النص السابق الذكر.

يشكل العنوان عنصرًا هامًّا ، وخطرًا من عناصر الأثر الأدبي؛ إذ يعد بمثابة الرأس من الجسد؛ وعن طريقه تتم استثارة القارئ؛ للولوج إلى أسرار العمل الأدبي، وهو طعم مثير للإيقاع بالمتلقي عن طريق التفاعل الآني لحظة وقوع بصر المتلقي على عنوان ذلك الأثر الأدبي.

ويعمد بعض الكتَّاب إلى اختيار عنوانات رنانة للإيقاع بالقراء في شبكة أعمالهم الأدبية، وهذا ما فعله مؤلف (بابا سارتر)[1].

إن قراءة العنوان لأول وهلة من دون مطالعة متن الرواية يوحي للمتلقي بالأجواء الغربية فيها وعلى وجه الخصوص البيئة الفرنسية منها، ولكن مضمون الرواية يتحدث عن وقائع من داخل الوطن العربي.

ثم إن لفظة (سارتر) مقحمة بالعنوان بطريقة مزعجة؛ لأن فيلسوف (الصدرية: عبد الرحمن) لم يكن متأثرًا بـ : (جان بول سارتر) تأثرًا كبيرًا ؛ لأنه سرعان ما انشقَّ عنه فكريًّا،

وأسس لنفسه فلسفته الوجودية الخاصة به.

وعن طريق أحداث الرواية لم أجد سببًا مقنعًا للفظة: (بابا) أو: للفظة (أبي) على الإطلاق؛ ولكي يتناسب المضمون مع عنوان ملائم اقترح: (سيرة عبد الرحمن المتفلسف).

قامت الرواية على هيكل بنائي مشروخ؛ بدءًا من العنوان، مرورًا بالتقسيم الثلاثي للرواية، وانتهاءً بالتراكيب اللسانية للرواية.

وقد أوضحنا آنفًا تصدع العنوان، وهنا سنبين التصدعات السردية الأخرى؛ إذ إن بنية هذه الرواية المتراخية قد أغرتني، فدفعتني إلى تحليلها على وفق: (المنهج التفكيكي)، الذي يعد النص -أي نص- بنية من الفجوات، والشروخ، وهو قابل للتفكيك، والدحض، والاختلاف، والإرجاء[٢].

أي اختلاف الدلالات المترشحة من بنية النص، ومن ثم تقع عملية الإرجاء أو التأجيل فالمعنى يبقى في طور التجدد، وهو غير محدد أو ممسوك؛ لهذا فهو مؤجل، وهذه حالة إيجابية للنص تعطيه صفة دينامية، فثمة دلالات غير نهائية متوالدة في النص مع إعادة قراءة لهذا النص سواء لقارئ واحد أو لقراء متعددين.

تم تقسيم الرواية على ثلاث رحلات ؛ هي:

أولًا: رحلة البحث.

ثانيًا: رحلة الكتابة.

ثالثًا: رحلة الفيلسوف.

وهنا يجب الإقرار أولًا أن رحلة البحث (الرحلة الأولى) غير متعلقة بالراوي بتاتًا؛ لأنها تخص الروائي، ويجب التفريق بين الاصطلاحين.

فـ: «الروائي شخصية المؤلف، وهي شخصية حية (من لحم، ودم)، أما الراوي فهو شخصية متخيلة، وهمية، ورقية» تدخل ضمن البناء السردي للرواية عن طريق مكان ما في الرواية : «وهي أداة فنية، بيد أن الراوي عادة أداة فنية يستخدمها؛ ليكشف بها عالم القصة، أو ليبث القصة من خلالها»[٣].

بيد أن الراوي عادة لا ينقل الوقائع التي يتألف منها عالمه القصصي كما هي في نفسها،

وإنما يقدمها على وفق منظور معين[٤].

وهذا ما يسمى : (موقع الراوي)، أو رؤيته، وهما اللذان يحددان جمالية القصة، وبلاغتها[٥]، إذ يتم من خلال المنظور السردي طرح بعض الأفكار الاجتماعية والسياسية والثقافية حسب موقع الراوي من الأحداث، فتارة يؤثر في طرح الأفكار الأيديولوجية على المتلقي، وأخرى يلغى فعله في المتلقي إذ يعطى المتلقي دورًا فاعلاً في تسيير الأحداث وطرح الأفكار الخاصة به.

وهناك تقسيمات كثيرة للرؤى؛ منها:

أولًا: الرؤية الخارجية.

ثانيًا: الرؤية الداخلية.

ثالثًا: الرؤية المصاحبة [٦].

فالرؤية الخارجية لا يستطيع فيها الراوي إلا أن يكون متفرجًا خارجيًّا على أحداث الرواية، ويكون علمه بها -أي: أحداث القصة وشخوصها- أقل من علم أي شخصية بسيطة، ومن ثم لا يؤثر هذا الراوي من قريب أو بعيد في المتلقي أو في تسييس الرواية لغرضه الشخصي.

أما في الرؤية الداخلية فيكون للراوي دورًا فاعلاً وخطيرًا؛ لأنه يحاول بث أفكاره الأيديولوجية عن طريق أحداث القصة وحوارات أبطالها.

وفي النوع الأخير يكون فيه علم الراوي مساويًا تمامًا لعلم الشخصيات، وفي اعتقادي تبرز القصة الموضوعية أكثر في الرؤية المصاحبة أكثر من النوعين السابقين.

أريد الوصول إلى نقطة هامة؛ هي أن هذه الرحلة -أي: رحلة البحث- تتحدث عن المشكلات التي واجهت الروائي في الكتابة، ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن تدخل ضمن الهيكل العام للنص، ويمكن أن تكون مقدمة لكتاب سيرة (عبد الرحمن)، قال : «عليَّ أن أجيب عن هذه الأسئلة؛ كي أكمل البحث عن حياة فيلسوف الصدرية التي بدأت قبل ثلاثة أشهر من الكتابة المستمرة ، وأحصل على المال الذي وعدني به: (حنا يوسف) و(نونوبهار)، وهذا ما جعلني منغمسًا كليًّا بهذا الموضوع » ص **٣٢٩**.

واضح هذا الاعتراف الذي جاء على لسان المؤلف مدى التصدع الأخلاقي له، إذًا فالكاتب مأجور، يقوم بتدوين حياة فيلسوف، مع إضافات فيها مبالغات كبيرة، تهوِّل من شخصية ذلك الفيلسوف، وتجعل منه شخصية عظيمة، وباعتراف آخر من المؤلف : «لقد جعلت للوهم مكانًا في السيرة» ص٢٤٢.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد اللا مبدئي فحسب، بل يمتد إلى تصدع آخر في شخصية المؤلف: «كان (حنا) يمزق الأوراق التي لا تعجبه، ويرميها في السلة» ص ٢٤٥. هذه تصدعات خارجية تخص الروائي الأخلاقية الكثيرة في متن الرواية، ولا نريد الخوض فيها.

أما الرحلة الثانية -وهي رحلة الكتابة- فهي متناقضة مع واقع الفيلسوف: (عبد الرحمن)؛ لأنه لا يعرف الكتابة بالعربية، ولا الفرنسية.

فإن قصد المؤلف من ذلك رحلة كتابته هو عن ذلك الشخص، فهذه الرحلة مقحمة -أيضًا- على بنية النص السردي؛ لأنها تتعلق بالمؤلف (الروائي)، وعند وصولنا إلى الرحلة الأخيرة المسماة: (رحلة الفيلسوف) نستنتج أن البطل لم يكن متفلسفًا، ولا مفكرًا بقدر ما كان طفلاً مصابًا بأمراض نفسية، وعصبية، وليست له فلسفة واضحة، فما قام به كله بعض حوارات تافهة، يحدث أغلبها في حالات سُكر، وعربدة، ونوبات غثيان حادة، مع التلفظ بمفردات بذيئة.

وعند العودة إلى هيكل النص الروائي مرة أخرى نرى أنه قسم تقسيمًا آخر، إذ تم توزيع فقرات الرواية على أرقام، ذكر منها: (١) ثم اختفاء الترقيم (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) ليعود بـ (٦ ، ٧ ، ٨ ، .....)، مما يشكِّل خرقًا في هيكل الرواية، وهذا بدوره يؤدي إلى تصدع التركيب البنائي للنص الذي قام أصلاً على بناء تركيبي غريب، إذ تتكرر صيغة الماضي بشكل مُمِل في أغلب فقرات الرواية، نلحظ ذلك مثلاً :

«ضحى الثلاثاء كنا خرجنا في رحلة البحث عن المعلومات التي تخص حياة الفيلسوف أنا وشخص اسمه (جواد)، وكان قد كلفه (حنا يوسف) بمرافقتي، وتتبع خطواتي، كان لـ (جواد) وجه شبيه بوجوه النشالين؛ الملامح المجعدة القاسية، السمرة الضاربة نحو الإحمرار، والشارب المهدل المصفر؛ بسبب التدخين، كان (جواد) يختبئ تحت ملابسه الجديدة التي

يرتديها للمرة الأولى، والتي لا تليق به، وكان لدي إمساس ثابت بأن .... لم يكن هذا الأمر .... إنما كنت أستخدمه بصورة مثالية لصالحي» ص ٢٠٠.

هذا فضلاً عن أن بعض الجمل تعاني من تصدع كبير في تركيبها اللغوي، وقد يؤدي هذا الخلل اللغوي إلى فهم خاطئ للبنية الدلالية. نقرأ مثلا: «سحب (أدموند) خيط الناقوس، ففتح (الخادم) الباب، دخل، كانت الصالة واسعة نوافذها واسعة عالية تطلُّ على حديقة كثة» ص ٢٢٩.

ولكي تتخلص هذه الفقرة من التصدعات التركيبية، وأسلوبية ينبغي أن تكون بهذا الشكل: «سحب أدموند خيط الناقوس، ففتح الخادم الباب؛ ليدخل السيد: الصالة الكبيرة ذات النوافذ الواسعة، والشاهقة التي تطل على حديقة متشابكة الأشجار!».

وهناك استخدام مفرط لمفردات من اللهجتين؛ العراقية، والمصرية، نذكر منها: (عربنجي)، و: (قمجيات)، و: (حدائقجية)، و: (فرفوري)، و: (خفير)، و: (كنبة)، و: (كومودينو)، و: (كبريه)، و: (صالة) ..... .

إن هذا الإقحام لتلك المفردات في بنية النص السردي لا يعد بأية حال من الأحوال تهجينًا بالمعنى الباختيني لهذا المصطلح، الذي يعني: «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو -أيضًا- التقاء وعين لسانيين»(٧)، إذ لا يعد هذا الترقيع لتلك المفردات العامية في جسد النص الروائي من المظاهر الحوارية التي دعى إليها (ميخائيل باختين).

ومن التصدعات التي نلمحها في بنية الرواية عزل الحوار عن عناصر البنية السردية بعلامات تنصيص، وكأنها مأخوذة من نص آخر بهذه الطريقة:

«متى ستبدأ العمل ؟ قال: (حنا يوسف) بشبابه العارم المكتوم !

غدًا

هناك رسائل أكتبها لك ربما تعينك، وتسهل مهمتك، كما لدي نصيحة

ما هي ؟

هل أنت أخلاقي ؟

أنا رجل شريف قلت» ص ١٣- ١٤.

إن علامات الترقيم الموضوعة في بداية الحوار، وهي: (-) تغني عن ألفاظ، مثل: (قال)، و: (قلت)، و: (قالت)، وبالمناسبة فإن علامات التنصيص الموضوعة بين طيات الحوار موجودة بشكل تام في فقرات الرواية جميعها، ويوحي للمتلقي أن الحوار عنصر معزول عن عناصر السرد الأخرى، وإذا عدنا إلى ماهية هذه الحوارات فإنا نجدها سطحية، وبرقية، ومبهمة، ولا تبين الأبعاد النفسية، والإيديولوجية للمتحاورين، وتوحي بطريقة مكشوفة أن الروائي يقف إلى جانب بعض الشخوص ضد بعض شخصيات أخرى، عن طريق قطع حواراتها، أو تأجيلها؛ لفرز صوت آخر، مما يغيب الجانب الحواري في الرواية، الذي طرحه بشكل راق (ديستوفسكي) في أغلب رواياته، إذ أن الشخصيات تعبر عن أفكارها، وتطلعاتها بطريقة واضحة، حتى إنها تصرخ بوجه المؤلف؛ لتوصيل اعتارضاتها بمنتهى الحرية[٨].

هذا في ما يخص الحوار، أما العنصر الآخر من أساليب السرد -وهو الوصف- فقد جاء مشروحا هو الآخر، واكتفى بوصف الأشياء الجامدة؛ كالجدران، والأثاث، والرفوف، .... نلمح هذا في هذه الفقرة:

«حين دخلنا واجهنا الحائط المبلط ببلاطات حمر، وصفر من الأعلى، ومن الأسفل كان الحائط مغطى: بخشب الصاج السميك، وكانت هناك شرفة واسعة مستديرة حافاتها من الرخام الملون، تكشف عن ديربزون حجري، وبلطون يطل على حديقة العمارة» ص ٢٧.

هذا إلى جانب تصدع العناصر السردية الأخرى وهي: الحدث، والشخصيات، والزمان، والمكان[٩]. فهذه العناصر أهم شروط النص الروائي، وأي خلل في تكوينها يؤدي إلى خلل خطير في بنية الرواية، فعند ترشيحنا الحدث الرئيس لهذا النص الروائي نجده في: «تلصص الطفل (البطل) على والديه في غرفة نومهم .... »!!!!.

إذ إن هذا الأمر لا يجعل الطفل البريء شخصًا لا طبيعيًّا، ولا يغذي على الإطلاق العقدة نحو التفاعل الدرامي الصاعد؛ وصولًا إلى النهاية، ذلك أنه أمر غير مقنع بتاتًا، إذ حاول الراوي أن يجعل من هذا الحدث البسيط محور شخصية البطل، وهذا البطل هو محور العمل السردي برمته.

وعند تحليلنا الشخصيات فهي إما خارجة عن القانون، أو العرف والتقاليد، أو هي شاذة، وسطحية في أغلب الأحيان، فلا نجد مثلاً الشخصية المتدينة، أو الشخصية الملتزمة بالأخلاق، أو الشخصية المبدئية، وهذا ما يثير الحيرة والاستغراب، أيعقل أن يكون واقع المجتمع العراقي منحلاً إلى هذه الدرجة في ذلك الوقت؟ أنا شخصيًّا لا أصدق هذا على الإطلاق.

وعند فرزنا عنصري الزمان، والمكان فغالبًا ما تكون الأحداث في وقت متأخر (ليلاً) في حانة، أو بار، وفي مكان معزول لممارسة عادات مريبة هذا من جهة، ومن جهة ثانية فلم يتلاعب الراوي بتقنيات الزمن المتنوعة كالاستباق أو الاسترجاع أو الوقفة أو القطع أو المونتاج تلاعبًا كبيرًا ضمن منظومة الإطار السردي المسموح به.

إن التحول في سرد الأحداث باتجاهات زمنية متباينة يعمق هوة التصدعات، فالانتقالات من الماضي نحو الحاضر، وباتجاه المستقبل، أو عرض الحدث النهائي أثناء الاستهلال يفقد الرواية عنصرها التشويقي، ويشتت أفكار المتلقي بطريقة تبعث على العزوف عن الاستمرار في قراءة النص حتى النهاية.

نخلص من كل ما تقدم أن هذه الرواية قامت على بناء سردي مهزوز لم يرق إلى أن نعدها رواية متماسكة ومتجانسة، فالهيكل العام مشروخ، كذلك المضامين الرئيسة أصابها الإعياء والتعب والشذوذ الموضوعي، وقد اعتمدنا مقولات المنهج التفكيكي لأننا وجدنا ما يسعفنا في قراءة هذا العمل السردي مع بعض الاجتهادات النقدية أثناء التحليل.

الهوامش

(١) انظر: بابا سارتر: رواية ، علي بدر .

(٢) انظر الكتابة والاختلاف، جاك ديريدا، تر: كاظم جهاد ص ٣٠.

(٣) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: يمنى السعيد، ص ٩٠.

(٤) الشعرية: تودوروف، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، ص ٥٠.

(٥) انظر: أسلوبية الرواية، حميد الحمداني، ص ٤٦.

(٦) الإنشائية الهيكلية: تودوروف، تر: مصطفى التواني، ص ١١.

(٧) المتكلم في الرواية: ميخائيل باختين، تر: محمد برادة ، ص ١١٤، وانظر: الصوت الآخر -الجوهر الحراري للخطاب الأدبي-: فاضل ثامر، ص ١٠٨، وما بعدها .

(٨) انظر: قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي: ميخائيل باختين، تر: جميل نصبف التكريتي، ص٢٣٢.

(٩) بناء الرواية: د . سيزا قاسم ، ص ٧٠.

روافد البحث

أولًا: الكتب:

(١) أسلوبية الرواية: حميد الحمداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، ط ١ ، ١٩٨٩م.

(٢) بابا سارتر (رواية): علي بدر، دار رياض الريش للكتب والنشر، بيروت. لبنان ، ط ١، ٢٠٠١م.

(٣) بناء الرواية: د . سيزا قاسم، القاهرة ، ط ١، ١٩٨٤ م .

(٤) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: يمنى السعيد، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت. لبنان، ط ١ ، ١٩٨٧ م .

(٥) الشعرية: تودوروف، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، سلسلة المعرفة الأدبية، ط ١ ، ١٩٨٧ م .

(٦) الصوت الآخر -الجوهر الحراري للخطاب الأدبي-: فاضل ثامر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٢ م.

(٧) قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي: ميخائيل باختين، تر: د . جميل نصيف التكريتي، وزارة

الإعلام، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .

(٨) الكتابة والاختلاف، جاك ديريدا، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١ ، ١٩٨٨.

ثانيا : الدوريات:

(٩) الإنشائية الهيكلية: تودوروف ، تر: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ، ع ٣ ، ١٩٨٢ م .

(١٠) المتكلم في الرواية: ميحائيل باختين، تر: محمد برادة، مجلة فصول، العدد ٣ ، ١٩٨٣ م.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مدخل.....	٣
١- مفهوم النقد الثقافي.....	٥
٢- الجذور اللسانية النقد الأدبي الحديث.....	٢٥
٣- الاستنساخية، بحث في نظرية الاستنساخ الأدبي	٥١
٤- التأويل والتأويل المضاد.....	٦٣
٥- تصدع البناء السردي في رواية بابا سارتر	٧٧