الشعرية واللسانيات
إشكاليات النظرية اللسانية للمنهجين الشكلي والبنيوي

الاستاذ المساعد الدكتور
مسلم حسب حسين
جامعة البصرة/ كلية الآداب

ملخص البحث

ينطلق المنهجان الشكلاني الروسي والبنيوي في تنظيراتهما للشعرية ، من رؤية فكرية تسعى إلى إقامة علم للأدب ، بإخضاع الأدب إلى آليات المنهج العلمي . ولما كان المنهج العلمي يقتضي دراسة الوقائع الملموسة القابلة للدراسة وفق آليات ذلك المنهج ، فقد اختزل الشعر في بنيته اللسانية الصوتية ، كما فعل الشكلانيون الروس ، مثلما اختزل البنيويون الأدب في القوانين اللسانية التي تتحكم في إنتاج النصوص .

وقد اعتمد البحث - في نقده هذين المنهجين - على أسس فكرية ومنهجية ، مخالفة لمقولات هذين المنهجين ، القائمة على الفصل الفلسفي القسري بين البنية الصوتية للغة ومحتواها العقلي ، ذلك أن اللسانيات إذا كانت تمثل منهجاً فعالاً في دراسة اللغة ، فإنها تبدو لنا قاصرة عن استيعاب الوقائع الأدبية ، بما في ذلك وظائفها الفكرية والجمالية .

Poetics and Linguistics Problems of the Linguistic Theory of Formal and Structural Approaches

Asst. Prof
Muslim H. Hussain
College of Arts \ University of Basrah

Abstract

Both Russian Formalism and Structuralism adopt , in their poetic theorization , an intellectual view that intends to establish literature as a science by submitting literature to the procedures of scientific method . Scientific method requires studying the tangible realities , poetry is reduced to phonological structure as the Russian formalists introduce literature to the linguistic rules that govern the producing of the texts .

To criticize the two schools , the researcher depends on intellectual and methodical bases that contradict the two approaches under study and that are based on compulsory philosophical separation of the philosophical structure and the mental content of the language , for if linguistics represents an active science in studying language , it cannot perceive the literary realities including the aesthetic and intellectual functions .

الشعريّة واللسانيّات

إشكاليات النظرية اللسانيّة للمنهجين الشكليّ والبنيويّ

يُعدّ المنهج الشكلي - الذي يتضمن آراء الشكلانيين الروس - والمنهج البنيوي ، أبرز المناهج التي سعت إلى دراسة الشعر واللغة الشعرية ، في ضوء منهج اللسانيات ، لإقامة علم للأدب يعنى بالبنى الداخلية للنصوص والقوانين اللسانية التي تحكمها ، بمعزل عن المبدع والمرجعيات الخارجية .

وقد تجاوزت البنيوية نطاق المنهج العلمي - على يد رولان بارت بعد تحوله نحو السيميولوجيا – معتمدةً منطلقات منطقية إفتراضية لتضع أسساً وقواعد لما ينبغي أن يكون عليه الأدب - من حيث الماهية والوظيفة - وليس دراسة الوقائع الأدبية كما هي . ومن هنا فقد عمد هذان المنهجان إلى تجاهل الثوابت العقلية والمنطقية والموضوعية ، وإعلان القطيعة المعرفية التامة مع الإرث النقدي الغربي برمته ، ليخلقا واقعاً أدبيا يعبّر عن ميول دعاة هذين المنهجين ورؤاهم الفكرية ، عبر ما عرف بمصطلح (الشعرية) كما لدى الشكلانيين ، ومصطلح (الكتابة) لدى رولان بارت ، التي حلّت – عنده – محل الشعرية أو الأدبية بمفهومها العام ، والتي تحدّدت - في ضوئها - غائية القراءة النقدية ، بوصفها غائية منكفئة على نفسها ، تهدف إلى خلق اللذة الكامنة في فعل الكتابة نفسها ، عبر لغة مجرّدة من أية وظيفة تمثيلية أو جمالية .

إن تلك المناهج الحداثية في دراسة الأدب ، تكشف عن أهداف فكرية وثقافية مسكوت عنها ، تتوخى هدم الأسس العقلية والفكرية للمعرفة القائمة ، وتأسيس صرح معرفي يعوم في فضاء منطقي افتراضي ، ليكرّس ثقافة مجرّدة من أي محتوى إنساني ، وهذا ما يجعلنا على طرفي نقيض مع هذا الفكر النقدي ، الذي يجعل الأدب شكلاً من أشكال العبث الثقافي . وستتجلى ملامح هذين المنهجين الأيديولوجية في صفحات هذه الدراسة ، لتكشف جانباً من جوانب بؤس الحداثة الغربية ، عسى أن تكون تمهيداً لمشروع نقد الفكر الغربي ، الذي ينبغي أن يتبناه العقل العربي المعاصر ، في تلقيه لثقافة الآخر المختلف من حيث الفكر والقيم ، بغية الحفاظ على هويتنا التاريخية والإنسانية .

١ . المنهج الشكلي : اللغة الشعرية / أحادية الدال المنفصل عن مدلوله

إن الإشكالية النظرية في مفهوم الشعر وطبيعة اللغة الشعرية - لدى الشكلانيين الروس - تنبع من اعتقادهم بأن اللغة الشعرية بنية لسانية خالصة ، لها وظائفها الذاتية ومن ثم فهي لا تحيل إلى الخارج ، ولا تتضمن أي (معنى) خارج بنيتها اللفظية . ولم يكن الشكلانيون الروس ليخفوا هدفهم

الأساس من وراء هذه الآراء ، الساعية إلى تقويض نظرية الشعر التقليدية التي كان يتبناها الرمزيون الرّوس ، الذين كانوا يرون أن الشعر فكرٌ مجسّد بالصوّر ، وهو تصوّر يحيل إلى الثنائية المعروفة بثنائية الشكل والمضمون ، وهذا ما يرفضه الشكيلانيون انطلاقاً من رؤيتهم الشكلية للشعر ذلك أن ((مفهوم الشعر كفكر بواسطة الصور ، والصيغة التي تنتج عن هذا المفهوم ، شعر= صور ، كل ذلك لم يكن ليتطابق أصلاً مع الوقائع المعاينة ، كما كان يتعارض مع المباديء والمقدمات العامة)) [١] .

أما منهجهم العلمي فقد قادهم إلى رفض التأويل الفلسفي والجمالي للشعر ، الذي تقوم عليه نظرية الشعر ، وهو ما يصرّح به إيخنباوم بقوله : ((لقد دخلنا في نزاع مع الرمزيين من أجل أن نخلّص من أيديهم الإنشائية ، فنحرّرها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية ، ونقودها على طريق الدراسة العلمية للوقائع)) [٢] ولإنجاز هذا الهدف العلمي في دراسة الشعر فقد وجه الشكلانيون ((أبحاثهم نحو اللسانيات ، التي كانت تظهر كعلم يواكب نظرية الشعر في مادة الدراسة)) [٣] . أما الرؤية الأحادية للشعر فقد أرغمت الشكلانيين الروس ، على إعادة النظر في العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون ، لأنّ المضمون مفهوم (غامض) وغير خاضع للإدراك الحسيّ ، والفن لا يوجد خارج الإدراك، ولذلك فقد عمد الشكلانيون إلى تحطيم العلاقة التقليدية بين الشكل والمضمون ، وذلك باستبعاد المضمون وتركيز الاهتمام على الشكل الذي لم يَعد [غشاءً سطحياً ، وإنما وحدة ديناميكية ملموسة ، لها معنى في ذاتها ، خارج أي عنصر إضافي . وها هنا يبرز الفرق بين المذهب الشكلاني والمباديء الرمزية ، التي ترى أنه ((يجب أن يستشف عبر الشكل شيء من المضمون))] [٤] .

إن ذلك الاختزال الشديد والمبالغ فيه للشكل اللغوي المحض ، مبعثه الإيمان الآيديولوجي بضرورة أن تكون الوقائع المدروسة ذات طابع حسّي أو قابلة للإدراك الحسّي ، فكان لابد من استبعاد المضمون بوصفه عنصراً عقلياً ، تتعذر معاينته أو مطابقته مع المسلمات الأساسية للمنهج الشكلي ، ولذلك ((كان من الضروري تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس ، حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته)) [٥] ، ويبرز الإحساس بالشكل نتيجة لبعض الأنساق الفنية الموجهة لخلق ذلك الإحساس [٦] .

ولما كان الشعر والنثر يعتمدان على البناء اللغويّ ، فلابد من وجود خصائص نوعيّة تميّز الشعر عن غيره من فنون الكلام ، وقد وجد الشكلانيون أن الشعر الكلاسيكي كان في جوهره يقوم على الوزن والإيقاع ، ولما كان الوزن ظاهرة تقليدية لا تنسجم مع أطروحات الشكلانيين المنهجية ، فقد تراجع إلى درجة ثانوية ليتقدّم الإيقاع بوصفه عنصراً قابلاً للمعاينة [٧] .

إن ما يلفت الانتباه أن ذلك الانتقاء القبْليّ لخصائص الشعر ، يعتمد على مبدأ الترجيح المذهبي للظاهرة ، وليس على استنباط الحقائق في إطار منهجي تجريبي كما تزعم الشكلانية ، ولذلك فإن المنهج الشكلاني يميل إلى ترجيح فكرة معينة ، على أساس الإمكان وليس على أساس الواقع ، وهذا ما توحي به عبارة جيرمونسكي التي اعتمدها الشكلانيون في هذا المجال ، ذلك أن تحديدهم لأهم عناصر الشعرية وهو الإيقاع ، إنما يقوم على كونه قابلاً للمعاينة ، أما غيرُه من ملامح اللغة الشعرية ، فيمكن تجاهلها بوصفها ملامح ثانوية ، إذ ((يمكن كتابة أشعار لا تلتزم هذه الملامح الثانوية)) [٨] . وقد نتج عن ذلك أن أصبح مفهوم الشعر – عند الشكلانيين – كلاماً منظماً إيقاعياً متميزاً بأثره الصوتي المحض ، إذ عُدّ الإيقاع قاسماً بنائياً مشتركاً وأساساً للشعر [٩] .

وهكذا لجأ الشكلانيون إلى ابتداع مبدأ مفتعل ، يضمن لهم استمرار فاعلية مبادئهم النظرية العامة ، الذاهبة إلى الإعتقاد بأن الشعر لا يؤدّي أية وظيفة خارج وظيفته الصوتية . وقد دفعهم هذا الإعتقاد إلى البحث عن نماذج شعرية ، لتكون تصديقاً على منطوقهم النظري ، وقد وجدوا ضالتهم في عبارات مبتسرة لدى نفر من الشعراء المستقبليين الروس ، الذين كانوا يمارسون نوعاً من التجريب الشعري الذي يهدف إلى خلق لغة (غير عقلية) ، أي لغة تتمتع فيها الكلمات بقيمة ذاتية بعيداً عن أي معنى ، وقد قاد هذا المنحى الشعري لبعض الشعراء المستقبليين ، مُنظري الشكلانية الروسية إلى ضرورة ((إعادة تقييم الأصوات من أجل وضع منظومة من الملاحظات الدقيقة ، في مواجهة الميولات الفلسفية والجمالية للرمزيين)) [١٠] التي تحمّل اللغة الشعرية وظيفة توصيلية . وهكذا انتهى الشكلانيون إلى بناء منظومة الملاحظات التي تؤكد ((على أن الأصوات توجد في البيت الشعري خارج كل ارتباط بالصورة ، وأن لها وظيفة لفظيّة مستقلة)) [١١] .

وقد ظهرت مقالات شلوفسكي في موازاة مقالات ياكوبنسكي ، الهادفة إلى التصدي لآراء الرمزيين ونظريتهم في اللغة الشعرية ، الذاهبة إلى تأكيد علاقة الأصوات اللغوية بالمعنى [١٢] ، وهذا ما يرفضه الشكلانيون الروس ، لأنهم يرون ضرورة فصل الأصوات اللغوية عن المعنى ، وهو هدف سعى إليه شلوفسكي بتأكيده أن لغة الشعر هي لغة (ذاتية الغائية) [١٣] ، ولا تحيل إلى معنى خارج شكلها اللفظي الخالص – اعتماداً على (عدد من الأمثلة) سوّغ له بناء نظرية شاملة في اللغة الشعرية ، ترى ((أن الناس يستعملون - أحياناً - بعض الكلمات دون اللجوء إلى معناها)) [١٤] .

إن إغراءات المنهج العلمي قد انتهت بهم إلى الإسراف والتطرّف في التعويل على البنية الصوتية للغة الشعرية ، وتجاهل البنى الأساسية المكونة للشعرية ، فإذا كان جاكوبنسكي قد اختزل اللغة الشعرية في بنيتها الصوتية ، فإن شلوفسكي قد اندفع إلى التركيز على الصفة النطقيّة للغة

الشعرية ، مُجردة من وظيفتها المرجعيّة ، بغية استبعاد أية احتمالات لإمكانية ((تأويل العلاقة المتبادلة ، بين الصوت والشيء الموصوف أو الإنفعال تأويلاً إنطباعياً . . . .)) [١٥] . وفي ضوء ذلك استخلص شلوفسكي الحقيقة النهائية لوظيفة اللغة الشعرية – المنفصلة عن الجانب الإيصالي بإقراره بـ ((أن الصفة النطقية للغة هي - بدون شك – مهمة بالنسبة للإستمتاع بكلمة غير عقلية ، كلمة لا معنى لها ، فربما كانت معظم المتع التي كان يقدّمها الشعر ، إنما توجد في الصفة النطقية ، في الحركة التأليفية لأعضاء الكلام)) [١٦] . وإذا كان شلوفسكي يجرّد اللغة الشعرية من أي معنى خارج عملية التفوّه اللفظي نفسها ، فإن (أو . بريك) يذهب إلى النظر إلى الجناسات في الشعر ، على أنها مجرّدة من المعنى ، وأن وظيفتها جمالية محضة ذلك أنه ((لم يكن يعطي أي تأويل لمعنى هذا الجناس أو ذاك ، إنه يفترض فقط أن ظاهرة التكرار ، تكرار الأصوات ، هي نظير نسق الطوطولوجيا في الفلكلور ، بمعنى أن التكرار في هذه الحالة يقوم في ذاته بدور جماليّ)) [١٧] .

إن تلك الأطر المنهجية التي اعتمدها الشكلانيون ، في دراستهم اللغة الشعرية - كما سبق بيانه - وتفسيرهم حركة تطور تاريخ الأدب ، تكشف عن غايات أخرى تتجاوز نطاق الكشف العلمي ، لتعبّر عن أهداف فكرية ذات سمة أيديولوجية ، تسعى إلى تحطيم المباديء النقدية المعارضة لتوجهاتهم وميولهم الفكرية السائدة في ميدان الأدب ، وهو هدف لا يجد إيخنباوم غضاضة في التصريح به بقوله: ((وهكذا فإنّ المهيّج الرئيسي لعملنا في التاريخ الأدبي ، كان يجب أن يكون مهيّج تحطيم ونفي، وبالفعل فقد كان ذلك هو السمة الأولى لتظاهراتنا النظرية)) [١٨] .

لقد بنى الشكلانيون نظريتهم الأدبية الشاملة ، على مباديء فلسفية وأيديولوجية تقوم على إلغاء دور الفكر الإنساني والحاجات الإنسانية ، سواء في مجال الإبداع الأدبي أم في ميدان التطور التاريخي للأدب والأنواع الأدبية ، والنظر إلى العمل الأدبي بوصفه مجرّد شكل لغوي يتمتع بغائية ذاتية، بمعزل عن غائية المبدع أو قصديته ، ولا يؤدي أية وظيفة خارج وظيفة الشكل الجمالية ، التي تمثل القوة الوحيدة المحرّكة للتاريخ الأدبي برمته ، ذلك ((أن الأشكال الفنية تفسّر بضرورتها الفنية الجمالية ، وليست بواسطة تحفيز خارجي مستعار من الحياة العمليّة)) [١٩] . وهذه رؤية من شأنها تجريد الأدب من وظائفه الفكرية والنفسية ، وعزله عن الواقع الإجتماعي وحصره في نطاق الإحساس الجماليّ المجرّد ، المتمثل بالإستمتاع الآني بجماليات الشكل اللغوي ، الذي يستوي فيه العمل الأدبي وفن الزخرفة ، بوصفه شكلاً جمالياً فارغاً من أي محتوى فكري أو تجربة إنسانية ! وعليه فإن إخضاع الأدب إلى المنهج العلمي ، لابد أن يؤدي إلى تشويه ماهية الأدب ، واستبعاد عناصر أساسية من عناصره البنائية . فإذا كان المنهج العلمي وفلسفته المادية الأحادية ، تصلحان في مجال دراسة

الظواهر الطبيعية لأنها أحادية التكوين ولا تتجاوز بنيتها المادية ، فإن الظواهر الإنسانية كاللغة والأدب ، غير قابلة للخضوع لآليات المنهج العلمي لأنها ثنائية التكوين ، إذ تتكون بنية اللغة من العنصر الصوتي الفيزيقي ، المقترن اقتراناً عقلياً بعنصر الدلالة ، وهي بنية ثنائية مركبة لا يمكن عزل أحد عنصريها إلا لإغراض منهجية مؤقتة ، أما من الناحية الفلسفية (أي فلسفة اللغة) ، فإن قصر اللغة على عنصرها الصوتي المادي وتجريدها من عنصرها الدلالي ، يخرجها من كونها أداة للتعبير عن الفكر ، وهي الوظيفة الأساس التي من أجلها كانت اللغة . ولا فرق في ذلك بين لغة الخطاب اليومي ذات الوظيفية التواصلية المباشرة واللغة الأدبية ، فالوحدة اللسانية لا تدخل حيّز اللغة إلا إذا اقترنت بدلالة مصطلح عليها ، في مجال التداول اللغوي وأقرّها العُرف الإجتماعي .

رومان جاكوبسون / غموض الوظيفة الشعرية وإشكاليات المنهج

تمثل أراء جاكوبسون امتداداً فكرياً لآراء الشكلانيين الروس ، في تقديم الجانب الصوتي وتجاهل المعنى ، وقد سعى إلى تأسيس ملامح محدّدة ، لمنهج يُراد له أن يكون علمياً في دراسة اللغة ، ومن ثم تأسيس ما سمّاه (الأدبيّة) أو (الشعريّة) ،التي تمثل جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات [٢٠] ، ولما كان موضوع اللسانيات هو اللغة من حيث هي بنية وعلاقات ، فإن الشعريّة تختار موضوعها ابتداءً ، عبر السؤال الآتي : ((ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً ؟)) [٢١] .

إن الإجابة على ذلك السؤال ، تكمن في معرفة العوامل المكوّنة لكل سيرورة لسانية وما يتعلق بها من وظائف ، ويوضح جاكوبسون المكوّنات الستة التي تتألف منها الرسالة ، وما يتعلق بها من وظائف ، فينتهي إلى تحديد الوظيفة الشعريّة للغة بالنظر إلى الرسالة نفسها ، أي بوصفها رسالة أو بتعبير جاكوبسون ((إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة ، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص ، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة)) [٢٢] ، وهذا يعني أن الوظيفة الشعرية تكون حيث يكون التركيز – في الفعل اللفظي - على اللغة بوصفها لغة أي نظام وعلاقات . على أن ذلك لا يعني أن الوظيفة الشعرية حينها ستكون الوظيفة الوحيدة ، بل تكون الوظيفة المهيمنة إلى جانب وظائف ثانوية أخرى ، ومن هنا فإن الشعرية لا تقتصر على دراسة الشعر وحده ، بل تتعدّاه إلى الرسائل اللفظيّة الأخرى . ويستخلص جاكوبسون مفهومه للشعريّة على أنه : ((ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعريّة ، في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة ، وتهتم الشعريّة - بالمعنى الواسع للكلمة – بالوظيفة الشعريّة لا في الشعر فحسب ، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتمّ أيضا خارج الشعر ، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك ، على حساب الوظيفة الشعريّة)) [٢٣] .

فالشعريّة – بوصفها فرعاً من فروع اللسانيات - هي بمثابة علم يُعنى بوظائف اللغة التي تتضمنها أية رسالة لغويّة ، والتي يحدّدها جاكوبسون بست وظائف [٢٤] ، وهو تعريف منسجم مع مقولات الشكلانيين العلميّة ، الذاهبة إلى التركيز على اللغة بوصفها لغة انطلاقاً من المنهج التزامني . غير أن الإشكاليّة النظريّة تتجلى بوضوح في محاولة جاكوبسون تعريف الوظيفة الشعريّة ، وبيان موقعها بين الوظائف الأخرى ، ففي تعريفه الوظيفة الشعريّة أو كيفية تجليها يقول : ((إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليست مجرّد بديل عن الشيء المسمّى ، أو كانبثاق للانفعال ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ، ليست مجرّد إمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة)) [٢٥] ، وهنا نلاحظ أن جاكوبسون يرى أن الوظيفة الشعرية ، تمنح اللغة صفتين هما التمثيل أو الإحالة إلى الخارج من جهة ، وكون الكلمة لها وزنها الخاص المجرّد من الإرتباط بالأشياء ، وهذا يعني التركيز على البنية الصوتية ، التي تحتل موقع الصدارة في هذه البنية وتراجع الصفة التمثيليّة . وهذا الرأي يبدو متوازناً ومقبولاً ،غير أن الإشكالية تبرز - بوضوح - حين يحاول جاكوبسون تسوّيغ أوليّة قيمة الكلمات الخاصة ، أو التركيز على الدال بنفي الصفة التمثيلية للغة ، وعزل الدال عن موضوعه الخارجي ، وجعل ذلك ضرورياً ((لماذا يعتبر ذلك ضرورياً ؟ ولماذا وجب التأكيد أن الدليل لا يلتبس بالشيء .....)) [٢٦] ، لأنّ ارتباط الكلمة بالشيء يجعل العلاقة بين المفهوم والدليل تصبح آليّة ، ويتوقف سير الأحداث ويموت الوعي بالواقع [٢٧] . إن هذا التفسير قد قلب العلاقة بين اللغة والأشياء رأساً على عقب ، فالتركيز على الدال - بمعزل عن الشيء الخارجي - يُجرّد الدال من صفته الواقعية ، ومن ثم يدمّر الوعي وينسف الواقع برمته ، لأن واقعية اللغة لا تتحقق إلا بارتباط الكلمة بما تشير إليه من أشياء ، ولذلك فإن الاكتفاء بالقيمة الخاصة للكلمة ، أو النظر إليها بوصفها كلمة - بتعبير جاكوبسون - من شأنه أن يجعل الكلمة بنية صوتية فارغة ، وهذا لا يفضي إلا إلى فصل الوعي عن الواقع ، والسقوط في عالم من الوهم والهذيان . وتتجلى هذه الرؤية الحسيّة الأحاديّة للكلمة ، في تعليقه على أهميّة مذكرات ماشا ، ووصفه إياها بأنها ((أثر شعريّ تماماً ..... فنحن لا نجد فيها أثراً للنفعيّة ، فهي الفن للفن في خلوصه والشعر للشاعر)) [٢٨] .

إن النفعية لا يمكن فهمها إلا على أنها الوظيفة التواصلية للغة ، ولا تتحقق هذه الصفة إلا باقتران الدوال بالأشياء ، ولذلك فإن تجريد الكلمات من صفتها التمثيلية يكرّس الأثر الشعري المطلق الذي ينساه جاكوبسون أو يتناساه ، ليحلّ محله الوظيفة التعبيرية الانفعالية / التواصلية حين يفسّر شاعرية مذكرات ماشا بارتباطها بالتعبير عن الألم فضلاً ، عن تمثيلها ((نموذجاً فذاً لعلاقة الشعر بالحياة الخاصة)) [٢٩] التي تتجلى في الوظيفة التواصلية . إن جاكوبسون يحشد نصوصاً مختلفة

تتضمن آراء متضاربة ، حول طبيعة اللغة الشعرية ، ليستخلص محتوىً محدداً للوظيفة الشعرية ، غير أن تلك الآراء لا تفضي إلا إلى التناقض والغموض ، جرّاء استعمال مفاهيم غير محدّدة ، جعلت الوظيفة الشعرية ضرباً من العبث أو الخيال على أقل تقدير . فإذا تجاوزنا تعريفه الوظيفة الشعرية ، وتناقض رأيه إزاءها في تفسير الأثر الشعري لمذكرات ماشا ، فإننا نكون إزاء نص آخر ينسف - من جديد - فكرة التواصل التي تتضمنها الوظيفة الشعرية ، عبر مقولة مشوّشة تذهب إلى الإقرار بـ ((أن السمة الشعرية للعبارة اللفظية ، تبرز بقوة ، بحيث لا يتعلق الأمر بالتواصل بمعناه الدقيق)) [٣٠] ، وهذا يعني العودة إلى النظر إلى الكلمة بوصفها كلمة في ضوء ما تقتضيه الوظيفة الشعرية ، فأين تصبح شاعرية مذكرات ماشا في ضوء هذا الرأي ؟ ألم تكن تمثل أنموذجاً فذاً لعلاقة الشعر بالحياة الخاصة ؟ وما معنى (علاقة الشعر بالحياة الخاصة) إذا لم تتضمن تلك العلاقة وظيفة تواصلية ؟

إن آراء جاكوبسون السابقة ، مع ما تتضمنه من تناقضات ، فهي واضحة - من حيث الرؤية الفكرية للغة الشعرية - إذ يهيمن عليها التصوّر الشكلاني للغة ، الذي يعزل اللغة عن محتواها الذهنيّ ، لتصبح مجرّد بنية صوتية مقترنة بعمليّة التفوّه اللفظيّ ، وهذا ما يؤكده جوناثان كلر – في فهمه الوظيفة الشعريّة عند جاكوبسون – في قوله إنها : [((الوظيفة التي يتم فيها التشديد على الرسالة لحسابها الخاص ، ولا يعني جاكوبسون بالرسالة ((المحتوى الفكري)) بالطبع (الذي تقوم الوظيفة المرجعية بالتركيز عليه) ، وإنما - ببساطة – فعل القول ذاته بوصفه شكلاً لغوياً ، أو كما يقول موكاروفسكي : ((إن الوظيفة الشعرية تكمن في الأمامية القصوى ، لفعل القول ذاته))] [٣١] . إن ظلال فكرة موكاروفسكي هذه ، نجدها واضحة في مقولة جاكوبسون التي ينتقد فيها – ظاهرياً - عزل الشكلانيين الروس الأدب عن الحياة ، فيقول : ((إننا لا ننادي لا تنيانوف ولا مكاروفسكي ولا شلوفسكي ولا أنا ، بأنّ الفن يكتفي بنفسه . . . . إن ما نؤكد عليه ليس انعزاليّة الفن ، وإنما نؤكد على استقلاليّة الوظيفة الجمالية)) [٣٢] .

إن استقلالية الوظيفة الجمالية تعني استقلالية الأدب ، لأنّ الوظيفة الجمالية لا تتجلى إلا في الأدب ، وإلا كيف يكون النص نصاً أدبياً ، وهو يخلو من الوظيفة الجمالية ؟ ثم ماذا تعني مقولة مكاروفسكي السابقة : (إن الوظيفة الشعرية ، تكمن في الوظيفة الأماميّة القصوى لفعل القول ذاته)؟ أليس هذا تأكيداً على انعزالية الأدب واستقلاليته عن الحياة والمجتمع ، ليتحوّل الأدب إلى مجرّد استمتاع بعملية التفوّه اللفظي ؟ أو تحوّل الأدب إلى لعب لغوي ، كما يقول إيخنباوم : ((لا تستطيع جملة واحدة من العمل الأدبي ، أن تكون بذاتها تعبيراً مباشراً عن المشاعر الشخصية للمؤلف ، ولكنها دوماً بناء ولعب)) [٣٣] ، ثم أليس شلوفسكي يقف في مقدمة الشكلانيين ، الذين يرون

أن اللغة الشعرية هي (ذاتية الغائية) [٣٤] ، وهذا يعني انكفاء اللغة الشعرية على نفسها ، وتمركزها حول بنيتها اللفظية الخالصة ؟ وهذه الفكرة يؤكدها ديفيد بشبندر في قراءته نظرية جاكوبسون في الشعرية ، التي تؤكد استقلالية اللغة الشعرية أو غائيتها الذاتية إذ يقول : ((يكمن تعارض اللغة الشعرية ، مع لغة أفعال التواصل الأخرى إلى درجة من الشعور الذاتي باللغة ذاتها . إن سمات كالقافية والوزن أو تكرار الكلمات ، أو التعبيرات أو الصور الذهنية ، تشد انتباه القاريء بعيداً عن أي مرجع في سياق الواقع ، وباتجاه النص ذاته ، يصبح النص بتأثير الوظيفة الشعرية ذا مرجعية ذاتية))[٣٥] .

إن الإشكالية الكامنة وراء هذا الإضطراب النظري ، تكمن في الرؤية الفلسفية للغة التي يتبناها الشكلانيون بما فيهم جاكوبسون ، والتي تنطلق من مبدأ أحادية اللغة الذي يختزل اللغة في بنيتها الشكلية ، وهذا ما سوف تتبناه البنيوية في رؤيتها المتطرفة للأدب .

٢ . الشعرية البنيوية / أحادية الدال وفراغ النص

تمثل البنيوية أحد الاتجاهات المتأثرة بالمنهج العلميّ ، الذي يعتقد دعاته بضرورة إخضاع العلوم الإنسانية إلى آليات ذلك المنهج ، شأنها في ذلك شأن العلوم الطبيعية ، من أجل بلوغ معرفة دقيقة ومنضبطة بعيداً عن الذاتية هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فإن البنيوية قد تأثرت بآراء دي سوسير في مفهوم اللغة وطبيعة القوانين التي تحكمها ، فضلاً عن منهجه في دراسة اللغة ، غير أن البنيوية قد خلطت اللغة بالكلام وأخضعتهما إلى المنهج اللساني العام ، بعد أن جرّدت اللغة من وظيفتها التمثيلية ، فمن حيث مفهوم اللغة فإنّ دي سوسير قد عرّفها بأنها ((نظام من الإشارات التي تعبّر عن الأفكار)) [٣٦] .

وقد ميّز دي سوسير بين اللغة والكلام ، انطلاقاً من اعتقاده باعتباطية اللغة أي أن الدال لا يرتبط بمدلوله ارتباطاً طبيعياً داخلياً ، وإنما هو ارتباط ناجم عن العرف الإجتماعي ، شأنه في ذلك شأن وسائل التعبير الأخرى ، غير أن اعتباطية اللغة لا تعني أن الفرد حرّ في اختيار بعض الألفاظ أو استبدال بعضها ببعض ، إذ ((أن الفرد لا يستطيع أن يُغيّر الإشارة ، بعد أن تستقرّ هذه الإشارة في المجتمع اللغوي)) [٣٧] ، وهذا يعني أن الإشارة اللغوية ، تتسم بالثبات وعدم إمكانية التغيير مع تعاقب الأجيال ، بسبب ثبات القوانين التي تعمل بموجبها اللغة في العقل الجمعي ، وعلى نحو لاشعوري ((فالمتكلمون عامّة غير شاعرين بقوانين اللغة ، وإذا كانوا غير شاعرين بهذه القوانين فكيف يستطيعون تغييرها ؟ حتى وإن كانوا شاعرين بهذه القوانين ، فلا شك أن هذا الشعور قلما يؤدي إلى النقد ، حيث

أن الناس على العموم قانعون باللغة التي يرثونها)) [٣٨] . أما من حيث الوظيفة التمثيلية للغة ، فإن دي سوسير يرى أن الإشارة اللغوية تحيل إلى الصورة الذهنية للشيء (الفكرة) ، وليس إلى الشيء نفسه [٣٩] . وبناءً على ذلك فإن الإشارة - بوصفها وحدة لغوية - هي كيان ثنائيّ يتألف من الربط بين عنصرين ، هما الصورة الصوتية والفكرة [٤٠] ، ومن ثم فإن اللغة - بسبب بنيتها الثنائية - لا يمكن النظر إليها على أنها بنية صوتية مجرّدة ، إذ أن ((تعاقب الأصوات ليس شيئاً لغوياً إلا إذا عبّر عن فكرة ما ، أما إذا أخذ هذا التعاقب بصورة مستقلة ، أصبح مادة لدراسة فسلجية ليس إلا)) [٤١] .

ولمّا كانت اللغة - كما يرى دي سوسير – نظاماً من الإشارات التي تعبّر عن الأفكار – كما أشرنا سابقاً - وهو نظام كليّ يخضع له أفراد المجتمع اللغوي عامة ، فإن الكلام هو ((فعلٌ فرديّ وهو عقليّ مقصود)) [٤٢] . وهذا يعني أن الكلام سواء أكان شفاهياً أم كتابياً ، يتضمن قصدية المتكلم مثلما يتضمن حضور المتكلم ، الذي لا غنى عنه في عملية التواصل . غير أن البنيوية - لأسباب أيديولوجية – وبتأثيرات النظرية الشكلانية الروسية ، قد وظّفت المنظومة الفكرية والإصطلاحية التي بُني عليها الفكر اللغوي السوسيري ، باتجاهات فكرية ومنهجية أخرى لتخدم أهدافاً معينة ، تنسجم مع رؤيتها إلى الأدب والثقافة بصورة عامة ، وهذا ما نلاحظه في تصوّر البنيوية لمفهوم الإعتباطية ، الذي لم يقتصر على اعتباطية اللغة بل أخضعت الكلام والنص - بمفهومه العام - وليس الأدبي فقط ، إلى مبدأ الإعتباطية لينسجم مع فلسفة عزل النص عن مرجعاته التاريخية وموت المؤلف ، لتجريد اللغة من وظيفتها التمثيلية .

أما من الناحية المنهجية ، فإن دي سوسير إذا كان قد قصر منهجه السنكروني / التزامني على دراسة اللغة ، بوصفها نظاماً أو مجموعة من القوانين ، يمكن دراستها بمعزل عن الإنسان ، فإن البنيوية قد أخضعت الكلام إلى آليات ذلك المنهج ، لتركز على العلاقات اللغوية التي تهيمن عليها قواعد وقوانين معينة ، تحت ذريعة العلمية ، ففصلت الدال عن المدلول مُعتقدة أن اللغة هي منظومة من الدوال الخاضعة لمبدأ الإختلاف ، ومن ثم فقد جَرّدت الدوال من مدلولاتها ، وأماتت المؤلف ، الذي استُبعد من عالم الأدب - على نحو مطلق - ليحلّ محله القاريء ، الذي أوكلت إليه مهمة إنتاج المعنى .

وقد عرفت البنيوية أعلاماً كباراً أسسوا أطرها الفلسفية والفكرية ، وأصبحت فكراً ومنهجاً شمولياً طال المعرفة الإنسانية وميادينها المختلفة ، ومن أبرز أولئك الأعلام ميشيل فوكو في ميدان المعرفة والفكر ، وكلود ليفي شتراوس في ميدان الإنثرولوجيا والأساطير ، و جان لاكان في علم النفس البنيوي ، ورولان بارت في مجال الأدب والظواهر الإجتماعية كالموضة وغيرها . وقد انضوى تحت لواء

البنيوية مفكرون آخرون ، تبنّوا هذا الفكر والمنهج أمثال تزفيتان تودوروف ، وجيرار جينيت وجونانان كلر ، غير أننا سوف نقصر بحثنا على تناول آراء تزفيتان تودوروف في مجال الشعرية ، لكونه قد نهج نهجاً علميّاً بنيويّاً في التنظير للشعرية ، و آراء رولان بارت في تنظيراته البنيويّة ، لطبيعة اللغة والنص الأدبيّ ، وهو ما يهمّنا في هذا البحث .

أ . تزفيتان تودوروف : الشعرية و بنية الأدب المجرّدة

يبدي تودوروف حماساً شديداً لفكره البنيوي ومنهجه العلمي في التعامل مع الأدب ، وهو يوافق الشكلانيين الروس في ما يذهبون إليه من تنظيرات للأدب واللغة الشعرية ، كما مرّ بنا سابقاً ، كما يتفق مع رومان جاكوبسون في سعيه إلى إقامة علم للأدب ، من وجهة نظر بنيوية . ولذلك فهو يتناول مصطلح الشعرية - عبر نصوص عديدة - لينتهي إلى مفهوم محدّد لهذا المصطلح ، الذي يحيطه ضباب كثيف ، فيرى أن الشعرية هي الكشف عن القوانين العامة للعمل الأدبي ، وليست تأويلاً للمعنى ، فيقول : [وجاءت الشعرية فوضعت حدّاً للتوازي القائم على هذا النحو ، بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية ، وهي - بخلاف تأويل الأعمال النوعية - لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع . . . . . الخ ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته ، فالشعرية – إذن - مقاربة للأدب ((مجرّدة)) و ((باطنية)) في الآن نفسه] [٤٣] ، وما يعنيه تودوروف بالتوازي - في ضوء ما يوحي به هذا النص – هو فكرة ثنائية اللغة أي ثنائية اللفظ والمعنى . وكما هو معروف أن المعنى تنتجه مرجعيات خارجية كشخصية المؤلف ومجمل العوامل الإجتماعية والتاريخية ، وهذه المرجعيات - جميعهاً - تستبعدها اللسانيات بوصفها علماً ! غير أن ما ينتج عن تلك الرؤية أن اللسانيات - بعد استبعاد المعنى وعلاقاته ، أي بعد وضع حدّ للتوازي - سوف نكون أمام لغة مجرّدة أو أنظمة لغوية ، وليس إزاء نصّ أدبيّ ، لأن النصّ الأدبيّ يقتضي حضور المؤلف وقصديته ، فالنصّ لا ينبثق من فراغ .

أما موضوع الشعرية - كما يرى تودوروف - فهو البنية العامّة ، التي يتجلى فيها الخطاب الأدبي أو كل عمل أدبي على حدّ تعبيره ، فيقول : ((ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الأدبي ، وكل عمل عندئذ لا يُعدّ إلا تجلياً لبنية محدّدة وعامّة ، ليس العمل إلا انجازاً من إنجازاتها الممكنة ، ولكل ذلك فإن هذا العمل لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية)) [٤٤] .

وتتجلى الرؤية البنيوية للشعرية عند تودوروف ، في اعتقاده بضرورة أن يكون موضوع الشعرية هو البنية المجرّدة التي هي الأدب ، وهذا يقتضي استبعاد النظام التواصلي للغة من جهة ، والوقائع الإجتماعية المرتبطة بالأدب من جهة أخرى ، وبعبارة تودوروف استبعاد التصوّرات الأداتية للغة [٤٥] ، وهذا يعني التركيز على دراسة اللغة من حيث هي لغة ، أي منظومة من القوانين الكلية التي تؤلف بنية الأعمال الأدبية عامة ! وهذا ما يجعل الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات ، وإنْ كانت ثمة مجموعة من (الخواص الشعرية) ، لا تنتمي إلى اللسانيات بل تتعداها إلى علم الدلالة (نظرية الدلائل) أو السيميوطيقا [٤٦] .

إن تودوروف يقرّ بأنّ اللسانيات وحدها غير كافية للكشف عن حقيقة الأعمال الأدبية ، لأنّ هذه الأعمال تتضمن خواصاً أخرى تنتمي إلى السيميوطيقا ، غير أنه يتراجع أمام مذهبه البنيوي ومنهجه العلمي ، ليركّز على البنية اللسانية وحدها ، فيقول بصدد الشعرية : [إذا تناولنا هذه الكلمة في معناها الواسع ، فإن كل شعرية هي شعرية بنيوية ، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها ، ما دام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) ، بل بنية مجرّدة (هي الأدب)] [٤٧] .

إن الإشكالية في تفكير تودوروف ، أنه يسعى جاهداً إلى إملاء قربته بالسراب ظاناً أنه ماء ، وأنّ السّراب يمكن الإمساك به ، لكونه ظاهرة طبيعية أكثر حسّية وواقعيّة من الماء ، ومن ثم فإنّ السّراب أولى بالدراسة والبحث والتقصّي . وإلا فأين هي البنية الكليّة المجرّدة التي تحكم الأدب ؟ وهل أنّ الأدب مجرّد نصوص متجانسة وذات بنية موحّدة ؟ وبمعنى آخر هل أن بنية القصيدة هي نفسها بنية المسرحية والبنية القصصية أو السردية ؟

إن مكمن الوهم في تفكير تودوروف – في اعتقاده أن قوانين اللغة وأنظمتها الداخلية تعمل بمعزل عن المبدع ، ومن ثم فإن بنية الأدب تحدّدها قوانين اللغة ذاتها . وبناءً على ذلك فإننا إذا أردنا اكتشاف بنية الأدب الكلية ، فما علينا سوى العودة إلى اللغة ، ومعرفة قوانينها وكيفية اشتغالها ! في حين أن الوقائع الأدبية وتطور الأجناس الأدبية ، توحي - بما لا يقبل الشك - أن الأدب - بفنونه المختلفة - ليس إلا انعكاساً لفكر المبدعين ، وما تطوّر الأدب وفنونه إلا نتيجة لتغيّر الرؤية إلى الحياة والعالم .

أما ما يتعلق بلغة الأدب - وربما لغة الخطاب عامّة – فهي – عنده - فارغة ، أي مُجرّد كلمات أو بنى صوتية فارغة ، وهذا ما يتضمنه قوله : ((إن النص مجرّد رحلة خلويّة يجلبُ فيها الكاتبُ الكلمات، بينما يجلبُ القرّاء المعنى)) [٤٨] ، وهذه مفارقة مثيرة للعجب ، فإذا كان النصّ كذلك – وتودوروف يتحدّث عن النصّ مطلقاً ، وحتى إنْ كان كلامه على النصّ الأدبي ، لأنّ هذا النصّ لا يمكن أن يخلو

من محتوى فكري – فهل أن الأفكار أو المعاني ، التي تضمنها كتابه (الشعرية) وكتبه الأخرى ، هي أفكاره هو أم أفكار القرّاء ؟ فإذا سلّمنا بالإحتمال الثاني فإن هذا يعني أن القرّاء هم الذين ينتجون الأدب وينتجون الفكر ، وليس الكتابُ والمفكرون سوى جامعي كلمات فارغة في حالة من غياب الوعي ! ولسنا ندري من أين تأتي أهمية تودوروف - في مجال الفكر والأدب - إذا كانت كتاباته مجرّد (رحلة خلويّة) وكلمات بلا معنى ولا أفكار ؟

إن الوهم البنيويّ بوجود بنية كلية للأدب ، كالتي روّج لها جاكوبسون وتودوروف ، وفراغ النص أو فراغ اللغة عند الثاني ، ستجد لها أصداءً عميقة في تفكير رولان بارت ، الذي جاوز المعقول في تطرّفه الشكلاني ، بتجريد اللغة من محتواها الذهني والفكري ، كما سيتضح فيما يأتي .

ب . شعرية رولان بارت : فراغ اللغة / غور النص السحيق

إن الأثر الفكري الشكلاني يبدو واضحاً في جوانب كثيرة من الفكر البنيوي ، ولاسيما في طبيعة اللغة الشعرية من جهة ، وفي مفهوم الشعرية من جهة أخرى ، وهذا ما يلاحظ بوضوح في تفكير رولان بارت ، الذي اقتفى خطى جاكوبسون في قضية الشعرية ، التي تعوّل على الجانب الصوتي أو عملية التفوّه اللفظي ، من دون أن تولي البنية الدلالية أي اهتمام ، وهذا ما تبناه رولان بارت باعتقاده بأن الشعرية تقتضي انكفاء اللغة على ذاتها ، والتشديد على النبر الصوتي المجرّد ، ليصبح (المعنى) أو (فكرة النص) مجرّد لغو ! يقول بارت : [عندما تكون الرسالة ذاتها ، مظهرها الجانب الملموس لهذه العلامات هي المنبورة ، فإن الخطاب هو شعريّ بالمعنى الواسع للمصطلح : إنها – بالطبع - حالة الأدب، ويمكننا القول إن الأدب (أثراً كان أو نصاً) ، هو - على الخصوص - رسالة تضع النبر على ذاتها . هذا التعريف يسمح - بلا شك - بفهم وبشكل جيد ، كيف أن الوظيفة التواصلية لا تنهك الأثر الأدبيّ ، ولكن هذه الأخيرة تقاوم التعريفات ، الوظيفية، المحضة تُعرض دائماً ومن بعض النواحي مثل لغو][٤٩] .

إن رؤية رولان بارت إلى الأدب - والشعرية عموماً - لا تختلف عن رؤية جاكوبسون بأي وجه من الوجوه ، فكلاهما يضع في المقدمة البنية الصوتية للغة الشعرية ، ويتجاهل وظيفتها التواصلية ، غير أن بارت يبدو أكثر عنفاً ضد هذه الوظيفة ، حين يصفها بأنها مجرّد لغو !

وتتجلى رؤية رولان بارت البنيوية ، في اعتماده منهجاً يقوم على التصنيف واكتشاف أنظمة اللغة وأنظمة الخطاب ، وهو منهج يختزل الخطاب في بنيته الشكلية إذ يقول : ((وأمّا على مستوى أشكال الخطاب فإن البنيوية - بفضل منهجها - تركز انتباهاً خاصاً على التصنيفات وعلى الأنظمة وعلى الترتيب ، وأن التصنيف ليكون هنا هدفها الجوهري أو نموذجها التوزيعي . . . . .)) [٥٠] . والبنيوية -

بتركيزها المطلق على الشكل اللغوي ، الذي قوامه أنظمة اللغة وليس اللغة نفسها - إنما [ترغب في تأسيس علم للأدب ، أو في تأسيس لسانيات للخطاب بصورة أدقّ ، ويكون موضوع هذا العلم (لغة) الأشكال الأدبية ، أي الأشكال التي تمّ الوقوف عليها في مستويات عديدة] (٥١) . إن اختزالَ البنيوية الخطابَ بشكله اللغويّ / اللسانيّ المحض ، يقتضي استبعاد الأدب بوصفه موضوعاً للتحليل أو القراءة ، ليصبح مجرّد نشاط يتمركز حول الكتابة ، مثلما يقتضي إزالة التمييز المنطقي - بتعبير بارت- بين اللغة العلمية واللغة الأدبية ، الذي ينجم عنه النظر إلى العمل الأدبي على أنه (لغة – موضوع)، وإلى العلم على أنه (لغة – واصفة) (٥٢) . وبناءً على ذلك فليس [أمام البنيوي – إذن - سوى أن يتحوّل إلى كاتب ، وليس ذلك لكي يعلّم أو لكي يمارس ((الأسلوب الجميل)) ، ولكن لكي يعثر ثانية على القضايا التي تحرق كل تعبير] (٥٣) .

إن مفهوم الكتابة – إذن - يقتضي استبعاد الإقرار بالتمييز الثنائي ، بين استعمالات اللغة أي لغة حرفيّة أو علميّة ولغة أدبيّة منحرفة ، لأن الإقرار بوجود لغة حرفيّة لابد أن يؤدي إلى تكريس الحقيقة ، التي تمثلها مضامين الخطابات العلمية والأدبية ، وهذا يتعارض كلياً مع الفكر البنيوي ، الذي يسعى إلى خلخلة كل ما هو سائد وزعزعة (اطمئنان العالم) ، ذلك أن [الكتابة أنْ تمثل شرعة كلية تتضمن قواها التفكيكية الخاصة ، وينتج عن هذا أن الكتابة وحدها تستطيع أن تحطم الصورة اللاهوتية ، التي يفرضها العلم ، فهي ترفض الإرهاب الأبوي الذي تشيعه ((الحقيقة)) الطغيانية ، المتمثلة في المضامين وفي المحاجّات ، كما أنها تفتح أمام البحث الحيز الكامل للغة ، مع ما لها من تمرّد منطقي وخلط في شُرَعها ، ومع ما فيها من انزلا قات .... ولذا فإنّ الكتابة وحدها تستطيع أن تعارض اطمئنان العالم] (٥٤) .

إن استبعاد رولان بارت المعنى الحرفيّ أو الدلالة المعجمية - كما يبدو – يعبّر عن تمركز فلسفي، هدفه بلوغ المتعة في القراءة إلى غايتها القصوى ، إذ تتحوّل عملية القراءة إلى ما يشبه ((لعبة المرايا اللامتناهية)) (٥٥) ، وقد تتجاوز تلك المتعة تلك الغاية لتبلغ ما يشبه المتعة الجنسية ، الناتجة عن اتصال جسدَيْ الناسخ والقاريء ، وهذا ما يؤكده في كلامه على متعة النص ولذّته ، فيقول : ((إنّ علينا أنْ نطرح مسألة متعة النص ولذته ، والنصوص التي يقال عنها أنها نصوص لذة ، لا تكوّن - في الأغلب – لذة نص ، وأعني نصاً يحاول جهده أن يحمل في طياته جسد الناسخ وأنْ يبلغ جسد القاريء ، فيخلق علاقة شبه جنسيّة بين هذين الجسدين ....)) (٥٦) . وتتكرر الفكرة نفسها - عند بارت - حين يتحدث عن الأثر الأدبي فيقول : ((ولكن ما دام الأثر الأدبي فخاً يوصل جسد الكاتب بجسد القاريء ، فإن بإمكاننا أن نضمن بقاء الأدب ودوامه)) (٥٧) . وهذه الآراء في متعة القراءة ، هي نفسها ما سعى

بارت إلى توسيعها في كتابه (لذة النص) ، الذي يفسّر هذه (المتعة) على أساس جنسيّ على خلاف (لذة) النص [٥٨] . والملاحظ على استعمالات بارت بعض المصطلحات كاللغة والنصّ والخطاب ، أو النص الأدبيّ ، أنها استعمالات تفصح عن دلالات مطلقة ، بحيث يصبح كل نصّ أدبيّ يقوم على علاقة جنسيّة بين الكاتب والقاريء !

إن المفكرين والنقاد الذين ينهجون نهجاً عقلانياً موضوعياً - عبر تاريخ الأدب الإنساني برمته ، وأعني أدب ما قبل الحداثة ، والنقاد المعاصرين للحداثة الرافضين لاطروحاتها الفكرية والفلسفية المتطرفة – ونحن نتفق معهم – يرون أن الكتاب والأدباء ، يتواصلون مع القراء عن طريق الفكر وليس عن طريق الجسد ، لأن اللغة ممتلئة بالمعنى وليست فارغة ، فالإعتقاد بامتلاء اللغة يضع حدوداً معقولة ومقبولة للقراءة ، أما تجريد اللغة من محتواها الفكري – وهذا ما يعمل بارت على تكريسه ويدعو إليه – فإنه يجعل المجال رحباً لإحلال الجسد محل الفكر . غير أن الغرابة في هذا الأمر - وربما قصده بارت أو لم يقصده ، لدوافع نفسية مكبوتة – أن التواصل الجسدي بين شخصين ، يوحي بقوة بفكرة التواصل الجنسي سواء أكان في مجال الأدب أم غيره ، ولذلك فإن تأويل عملية التواصل بين الكاتب والمتلقي على أساس جنسي ، لا ينبغي لبارت أن يرفضه أو يستاء منه ، لأنّ نصّي بارت المذكورين فارغان ، بسبب فراغ اللغة وغياب الدلالة المعجمية / الحَرفيّة . كما أن القاريء حرّ في تأويله النصوص أو قراءتها - وبالطبع ليس لغرض الإتصال بجسد بارت بل بفكره ونواياه ، غير أنه أبدى استياءً شديداً من اتهام ريمون بيكار إياه ، بمخالفته ((لأوليّات قواعد التفكير العلميّ الواضحة بكل بساطة)) [٥٩] ، وصدمه الأخلاق حين أدخل في كل شيء ((الوساوس الجنسيّة الجموحة الوقحة)) [٦٠] ، مُتهماً هذا الناقد بأن موقفه من النقد الجديد ، يعبّر ((عن فكر إنكفائي يعيش الخوف فعلاً . . . ويخشى من كل تجديد)) [٦١] . ولسنا ندري سبب هذا الإستياء ، مادام بارت نفسه ينتقد بشدة - دعاة ما يسمّيه النقد القديم - لأنهم يبحثون عن دلالة مركزية في النص ، في حين أن علم الأدب الذي يتوخى رولان بارت تأسيسه ، ينفي - على نحو مطلق - أية دلالة محدّدة للنص ، بل هو يسعى إلى المعنى الفارغ ، ذلك ((أن هدف هذا العلم لن يكون معاني العمل الممتلئة ، ولكن سيكون على العكس من ذلك المعنى الفارغ ، الذي يحملها جميعاً)) [٦٢] . ولا أظننا مجانبين الصواب ، حين لا نجد اختلافاً في الدلالة بين مصطلحات مثل العمل والنص ، لأنهما يذوبان في مصطلح الكتابة بوصفها ممارسة عامة ، أو نشاطاً كلياً قوامه اللغة ، فمثلما أن العمل ليس له قعر دلالي كذلك الكتابة ، فهي ممارسة عقيمة غير منتجة لأي معنى ، وهذا ما يؤكده بارت بقوله : [إن الكاتب وهو منغلق في ((كيف تكتب الكتابة)) ، لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة ، تاركاً للآخرين مهمة ملئها] [٦٣] . وهذا يعني

أن الكاتب لا يتوخى من استعمال اللغة ، أية وظيفة تواصلية أو جمالية ، ويتجلى هذا المعنى في اعتقاد بارت بـ ((أن تعريف الكاتب لا يكون بالدور الذي يقوم به أو بالقيمة التي تعطى له ، ولكنه يتحدّد - فقط - بنوع من أنواع وعي الكلام ، وبهذا يكون كاتباً ، أي عندما تُحدث اللغة له مشكلة تجعله يغوص فيها إلى الأعماق ، فلا يقف عندها أداةً أو جمالاً)) [٦٤] . فإذا كان يحق لبارت أن يقرأ ما يكتبه الآخرون كيفما شاء ، فكيف يسلب الآخرين الحق في قراءة كتاباته كيفما يشاؤون ؟ ثم أليس من الغريب والمناقض للعقل والمنطق ، أن تكون لغته هو ممتلئة بالمعنى وأن كتاباته النقدية لها دلالة مركزية محدّدة ، في حين أن لغة الآخرين وكتاباتهم فارغة ، يملأها هو بما يريد من المعاني والدلالات ؟ ثم كيف تكون لنصوصه وكتاباته هو دلالة مركزية تمثل قصديته الفكرية ، إذا كان يعتقد أنّ الكاتب لا يفكّر إلا في كيفية الكتابة ، وأن ما يكتبه ليس سوى علامات فارغة ، على القاريء مهمة ملئها [٦٥] ؟ أليس ذلك الإعتقاد يجعل كل القراءات لكتاباته ونصوصه محتملة ومقبولة ، وعلى بارت أن يقبلها مادام النصّ - أي نصّ - لا يستند إلى أية مرجعية دلالية خارج سياقه النصيّ ؟

إننا لم نبتعد - فيما قدمناه - عن الشعرية عند بارت - لأنه عادة يحرص على إنتاج منظومته الاصطلاحية وجهازه المفهومي ليختلف عن الآخرين ، وهذا ما فعله هنا في الشعرية التي استبدل بها ما يسمّيه (متعة النص) ، التي تقوم على أساس فراغ اللغة ومن ثم فراغ النص ، الذي يفتح أفقاً واسعاً للقراءة اللامتناهية ، وهي قراءة تسعى إلى زعزعة الثوابت العقليّة والمنطقية ، وما يرتبط بها من قيم ومعتقدات ، وهذا ما عبّر عنه بـ (بمعارضة اطمئنان العالم) ، بغض النظر عن غاية هذه الزعزعة ، سواء أكانت زعزعة للخير أم الشر ، وهذه الغاية هي ما يحدثها (نص المتعة) ، الذي يقوم على مبدأ إلغاء المرجعيات التاريخية للقاريء برمتها ، ذلك أن نص المتعة هو ((الذي يجعل من الضياع حالة ، وهو الذي يحيل الراحة رهقاً . . . . . فينسف بذلك الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقاريء نسفاً ، ثم يأتي إلى قوّة أذواقه وقيمه وذكرياته فيجعلها هباءً منثوراً ، وإنه ليظلّ به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة)) [٦٦] . إن هذا النمط من النصوص أو الكتابة - الذي يرى بارت أنه منتهى الإبداع، ويقدّمه بديلاً اصطلاحياً عن الشعرية – لا يسعى إلى الهدم من أجل البناء أو إنتاج معطيات جديدة ، بل هو هدم من أجل متعة الهدم نفسها ، أي أنه كتابة من أجل الكتابة ، ومن ثم فهو يشبهها بالعملية الجنسية التي لا تتوخى الإنجاب ، ذلك أن ((الكتابة لا تتوخى شيئاً من ورائها ، فعلُ الكتابة فعلٌ لازم وليس متعدياً . . . . لأنّ الكتابة عندنا خلخلة ، والخلخلة لا تتعدى ذاتها ، وإن أبسط صورة عن الخلخلة ، هي العملية الجنسيّة التي لا تنجب ، بهذا المعنى لا تتعدى الكتابة نفسها . . . . الكتابة خلخلة لأنها تتحدد كمتعة)) [٦٧] . وهذه المتعة هي أعلى مستويات الشعرية عند بارت ، لأنها لا تتعدّى

العبث اللغويّ والفوضى الفكرية ، أما الاعتقاد بوجود معنىً محدد لنص من النصوص ، فهو مجرّد ثرثرة ، وهذه هي (حقيقة) النقد عند بارت ، التي يُكرّس لها كتابه (نقد وحقيقة) ، الذي يؤكّد فراغ اللغة وفراغ النص ، بعد إماتة المؤلف والتخلص من سلطته الكهنوتية و(إرهابه الأبوي) ، لتحلّ محلهما نزعة بارت الكاثوليكية الإقصائية ، وإرهاب القاريء البارتيّ (نسبة إلى بارت) ، بوصفه إرهاباً منتجاً للنصوص عبر قراءة عبثية ، تعبّر عن مزاج يضيق ذرعاً بكل ما عقلانيّ ومنطقيّ .

الهوامش :

(١) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس - ت ابراهيم الخطيب – ص ٤٠ .

(٢) م . ن – ص ٣٤ .

(٣) م . ن – ص ٣٦ .

(٤) م . ن – ص ٤١ .

(٥) م . ن – ص ٤١ .

(٦) م . ن – ص ٤١ .

(٧) م . ن – ص ٥٦ .

(٨) م ، ن – ص ٥٦ .

(٩) م ، ن – ص ٥٩ .

(١٠) م . ن – ص ٣٧ .

(١١) م . ن – ص ٣٩ .

(١٢) م . ن – ص ٣٧ .

(١٣) ترنس هوكز – البنيوية وعلم الإشارة – ت مجيد الماشطة – ص ٥٩ .

(١٤) نظرية المنهج الشكلي – ص ٣٧ .

(١٥) م . ن – ص ٣٨ .

(١٦) م . ن – ص ٣٨ .

(١٧) م . ن – ص ٣٩

(١٨) م . ن - ص ٦٢ .

(١٩) م . ن – ص ٥٠ .

(٢٠) ينظر : جاكوبسون – قضايا الشعرية – ص ٢٤ .

(٢١) م . ن – ص ٢٤ .

(٢٢) م . ن – ص ٣١ .

(٢٣) م . ن – ص ٣٥ .

(*) في السطر الأخير صياغة لغوية غير صحيحة ، وهي (تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك) والصواب : (تعطي هذه الوظيفة أو تلك أولوية) ، لأنّ الفعل (أعطى) يتعدى إلى مفعولين .

(٢٤) ينظر : جاكوبسون – قضايا الشعرية – ص ٢٨ ، ٢٩ .

(٢٥) م . ن – ص ١٩ .

(٢٦) م . ن – ص ٢٠ .

(٢٧) م . ن – ص ٢٠ .

(٢٨) م . ن – ص ١٣ .

(٢٩) م . ن - ص ١٣ .
(٣٠) م . ن – ص ١٥ .
(٣١) جوناثان كلر – الشعرية البنيوية – ت السيد إمام – ص ٨٠ .
(٣٢) جاكوبسون – قضايا الشعرية – ص ١٩ .
(٣٣) أصول الخطاب النقدي الجديد – ت أحمد المديني – ص ١٤ .
(٣٤) ترنس هوكز – البنيوية وعلم الإشارة – ت مجيد الماشطة – ص ٥٩ .
(٣٥) ديفيد بشبندر – نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر – ت عبد المقصود عبد الكريم – ص ٦٠ .
(٣٦) دي سوسير – علم اللغة العام – ت د . يوئيل يوسف عزيز – ص ٣٤ .
(٣٧) م . ن – ص ٨٧ ، ٨٨ .
(٣٨) م . ن – ص ٩١ .
(٣٩) م . ن – ص ٨٦ ،٨٧ .
(٤٠) م . ن – ص ٨٤ .
(٤١) م . ن – ص ١٢٢ .
(٤٢) م . ن – ص ٣٢ .
(٤٣) تزفيتان تودوروف – الشعرية – ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – ص ٢٣ .
(٤٤) م . ن – ص ٢٣ .
(٤٥) م . ن – ص ٢٧ .
(٤٦) م . ن – ص ٢٤ .
(٤٧) م . ن – ص ٢٧ .
(٤٨) إمبرتو إيكو – التأويل والتأويل المفرط – ت ناصر الحلواني – ص ٣٢ .
(٤٩) رولان بارت – قراءة جديدة للبلاغة القديمة – ت عمر أوكان – ص ١٩١ .
(٥٠) رولان بارت – هسهسة اللغة – ت د . منذر عياشي – ص ١٧ .
(٥١) م . ن – ص ١٨ .
(٥٢) م . ن – ص ١٨ ، ١٩ .
(٥٣) م . ن – ص ١٩ .
(٥٤) م . ن – ص ٢١ .
(٥٥) رولان بارت – نقد وحقيقة – ت د . منذر عياشي – ص ٣٩ .
(٥٦) رولان بارت – درس السيميولوجيا – ت بنعبد العالي - ص ٥٤ .
(٥٧) م . ن – ص ٥٥ .
(٥٨) رولان بارت – لذة النص – ت د . منذر عياشي – ص ٤٢ .
(٥٩) رولان بارت – نقد وحقيقة – ت د . منذر عياشي – ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٦٠) م . ن – ص ٣٣ .
(٦١) م . ن – ص ٣٣ .
(٦٢) م . ن – ص ٩٢ .
(٦٣) في أصول الخطاب النقدي الجديد – ت أحمد المديني – ص ٥٢ ،
(٦٤) رولان بارت – نقد وحقيقة – ت د . منذر عياشي – ص ٧٧ .
(٦٥) في أصول الخطاب النقدي الجديد – ص ٥٢ .
(٦٦) رولان بارت – لذة النص – ت د . منذر عياشي – ص ٣٩ .
(٦٧) رولان بارت – درس السيميولوجيا – ت بنعبد العالي - ص ٥٠ .

ملاحظة :

في بعض النصوص المقتبسة في هذا البحث أخطاء صرفية ، كما في الإحالة (١٠) (في مواجهة الميولات الفلسفية . . .) ، ونحوية كما في الإحالة (٢٣) (تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك) ، والصواب (تعطى هذه الوظيفة أو تلك الأولوية) ، والإحالة (٦٠) (القيمة التي تعطى له) ، والصواب (القيمة التي يُعطى إياها) .

وقد تركنا النصوص المذكورة على وضعها ، التزاماً بالأمانة العلمية . وهذه الأخطاء كثيرة في الكتب المعرّبة ، إذ أن كثيراً من المعرّبين – مع تقديرنا لجهودهم – يجيدون لغة الكتاب الأم ولا يجيدون اللغة العربية ، ومثل تلك الأخطاء تقع في الرسائل الجامعية والأطاريح ولا يتنبّه إليها طلبة الدراسات العليا . ولذلك وجب التنويه .

المصادر والمراجع :

١ . إبراهيم الخطيب (ترجمة) – نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ١٩٨٢ .

٢ . أحمد المديني (ترجمة) – في أصول الخطاب النقدي الجديد – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٧ .

٣ . إمبرتو إيكو – التأويل والتأويل المفرط – ت ناصر الحلواني – مركز الإنماء الحضاري – دمشق – ٢٠٠٩ .

٣ . ترنس هوكز – البنيوية وعلم الإشارة – ت مجيد الماشطة – سلسلة المائة كتاب – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٦ .

٤ . تزفيتان تودوروف – الشعرية - ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال – المغرب – ١٩٩٠ .

٦ . جوناثان كلر – الشعرية البنيوية – ت السيد إمام – دار شرقيات للنشر – القاهرة – ٢٠٠٠ .

٧ . ديفيد بشبندر – نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر – عبد المقصود عبد الكريم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٦ .

٨ . رولان بارت – درس السيميولوجيا – ت بنعبد العالي – دار توبقال – المغرب – ١٩٨٦ .

٩ . - لذة النص – ت د. منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري – دمشق – ١٩٩٢ .

١٠ .نقد وحقيقة – ت د. منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري – دمشق – ١٩٩٢

١١ . هسهسة اللغة – ت د. منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري – دمشق – ١٩٩٩

١٢ . قراءة جديدة للبلاغة القديمة – ت عمر أوكان – دار رؤية للنشر - ٢٠١١ .

١٣ . رومان جاكوبسون – قضايا الشعرية – ت محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال – المغرب – ١٩٨٨ .

١٤ . فردينان دي سوسير – علم اللغة العام – ت د . يوئيل يوسف عزيز – سلسلة آفاق عربية – بغداد – ١٩٨٥ .