مجلـــــــــــة

آداب الرافدين

علميّـــــة محكّمـــــة

فصليـــّـــة

تصـــدر عن كليـــة الآداب

العـــدد: السبعون

السنة: الرابعة والأَربعون

الموصـــــــل

١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م

الهيئة الاستشارية

- أ.د. هاشم يحيى الملاح – جامعة الموصل (تاريخ إسلامي)
- أ.د. عماد الدين خليل عمر – جامعة الموصل (تاريخ إسلامي)
- أ.د. إبراهيم خليل العلاف – جامعة الموصل (تاريخ حديث)
- أ.د. محي الدين توفيق إبراهيم – جامعة الموصل (لغة عربية)
- أ.د. صالح علي الجميلي – جامعة تكريت (أدب عربي)
- أ.د. بشرى حمدي البستاني – جامعة الموصل (أدب عربي)
- أ.د. عباس جودة رحيم – جامعة الموصل (لغة إنكليزية)
- أ.د. حسن رضا النجار – الجامعة المستنصرية (معلومات ومكتبات)
- أ.د. ناطق صالح مطلوب – جامعة الموصل (تاريخ إسلامي)
- أ.م. موفق ويسي محمود – جامعة الموصل

الأفكار الواردة في المجلة جميعا تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة

توجه المراسلات باسم رئيس هيئة التحرير

كلية الآداب / جامعة الموصل – جمهورية العراق

E-mail: adabarafidayn@yahoo.com

آداب الرافدين

مجلة محكّمة تعنى بنشر البحوث العلمية الموثّقة في الآداب والعلوم الإنسانية باللغة العربية واللغات الأجنبيَّة

العدد: السبعون السنة: الرابعة والأَربعون

رئيس التحـــرير

أ.د. باسم إدريس قاسم

سكرتير التحرير

أ.م.د. محمد سعيد حميـــــد

مدير التحرير

م.م. شيبان أديب رمضان الشيباني

هيئة التحرير

أ.د. مؤيد عباس عبد الحســـــن أ.د. علي أحمد خضر المعمـــــاري

أ.د. عصمت برهان الدين عبد القادر أ.م.د.محمـــــــد عبد الله داؤد

أ.م.د.عمار عبد اللطيف زين العابدين

المتابعة والتصحيح اللغوي

م.د. علي كنعـــان بشير – اللغـــــة العربيـــــة

م. أسامة حميـــد إبراهيم العجيلي – اللغة الإنكليزيـــــة

م. مترجم.إيمان جرجيس أَميـــــن – المتابعـــــــــــة

م. مترجم.نجلاء أَحمد حســـين – المتابعـــــــــــة

قواعـــــد النشـــــر فـــي المجلـــــة

- يقدم البحث مطبوعاً بدقة، ويكتب عنوانه واسم كاتبه مقروناً بلقبه العلمي للانتفاع باللقب في الترتيب الداخلي لعدد النشر.
- تكون الطباعة القياسية بحسب المنظومة الآتية: (العنوان: بحرف ١٦/ المتن: بحرف ١٤/ الهوامش: بحرف ١٢)، ويكون عدد السطور في الصفحة الواحدة: (٢٧) سطراً تحت سطر ترويس الصفحة بالعنوان واسم الكاتب واسم المجلة، ورقم العدد وسنة النشر، وحين يزيد عدد الصفحات في الطبعة الأخيرة داخل المجلة على (٢٥) صفحة للبحوث الخالية من المصورات والخرائط والجداول وأعمال الترجمة، وتحقيق النصوص، و (٣٠) صفحة للبحوث المتضمنة للأشياء المشار إليها، تتقاضي هيئة التحرير مبلغ (٢٠٠٠) دينار عن كل صفحة زائدة فوق العددين المذكورين، فضلاً عن الرسوم المدفوعة عند تسليم البحث للنشر والحصول على ورقة القبول؛ لتغطية نفقات الخبرات العلمية والتحكيم والطباعة والإصدار .
- ترتب الهوامش أرقاماً لكل صفحة، ويعرّف بالمصدر والمرجع في مسرد الهوامش لدى وورد ذكره أول مرة، ويلغى ثبت (المصادر والمراجع) اكتفاءً بالتعريف في موضع الذكر الأول .
- يقدم الباحث تعهداً عند تقديم البحث يتضمن الإقرار بأنَّ البحث ليس مأخوذاً (كلاً أو بعضاً) بطريقة غير أصولية وغير موثقة من الرسائل والأطاريح الجامعية والدوريات، أو من المنشور المشاع على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت).
- يحال البحث إلى خبيرين يرشحانه للنشر بعد تدقيق رصانته العلمية، وتأكيد سلامته من النقل غير المشروع، ويحال – إن اختلف الخبيران – إلى (محكم) للفحص الأخير وترجيح جهة القبول أو الرد.
- لا ترد البحوث إلى أصحابها نشرت أو لم تنشر .
- يتعين على الباحث إعادة البحث مصححاً على هدي آراء الخبراء في مدة أقصاها (شهر واحد)، ويسقط حقه بأسبقية النشر بعد ذلك نتيجة للتأخير، ويكون تقديم البحث بصورته الأخيرة في نسخة ورقية وقرص مكتنز (CD) مصححاً تصحيحاً لغوياً وطباعياً متقناً، وتقع على الباحث مسؤولية ما يكون في بحثه من الأخطاء خلاف ذلك، وستخضع هيئة التحرير نسخ البحوث في كل عدد لقراءة لغوية شاملة أخرى، يقوم بها خبراء لغويون مختصون زيادة في الحيطة والحذر من الأغاليط والتصحيفات والتحريفات، مع تدقيق الملخصين المقدمين من جهة الباحث باللغة العربية أو بإحدى اللغات الأجنبية، وترجمة ما يلزم الترجمة من ذلك عند الضرورة.

((هيئة التحرير))

المحتويـــــــــات

العنـــــــــوان	الصفحـــة
المَرْوِيُّ عن (رُؤْبَةَ بنِ العَجّاجِ) من القِراءاتِ القُرْآنيَّة أ.د. عبد العزيز ياسين عبد الله	١ – ١٦
تعليل ابن عاشور لوجوه الإعجاز في مقدمة تفسيره العاشرة أ.م.د.عبد الستار فاضل خضر النعيمي	١٧ – ٥٠
الإعواز في بيان علاقات المجاز لأحمد بن شهاب الدين أحمد بن محمد السجاعي الأزهري المتوفى سنة (١١٩٧) من الهجرة أ.م.د. عبد الكريم علي عمر المغاري	٥١ – ٦٦
التدرُّج الدلالي تعريف وتأصيل أ.م د.روعة محمود محمد علي و م.م.غزوان محمد سلمان	٦٧ – ٨٢
التاريخ وثيقةً شعرية في قصيدة (تواريخ) لجواد الحطاب أ.م.د. أحمد جارالله ياسين	٨٣ – ٩٦
النَّص وسيرورة الذات عند جوليا كرستيفا د.حليمة الشيخ	٩٧ – ١٢٤
نيسابور من مطلع القرن الثالث الهجري حتى الاحتلال المغولي (دراسة في التعاقب السياسي) م.د. حسين ابراهيم محمد الجبراني و م.د. مصطفى هاشم حنون	١٢٥ – ١٥٢
غيلان الدمشقي وآراؤه العقدية أ.م.د.نايف محمد شبيب المتيوتي	١٥٣ – ١٦٦
اسم المفعول في اللغات العاربة دراسة مقارنة أ.م.د. أمين عبدالنافع أمين	١٦٧ – ١٨٦
الأفكل في التراث اللغوي العراقي القديم دراسة لغوية دلالية م. حسنين حيدر عبد الواحد	١٨٧ – ١٩٨

طرائق الطعن في الأحكام القانونية خلال العصر البابلي القديم أ.م.د. محمد عبدالغني البكري	١٩٩ – ٢٣٢
نصوص مسمارية غير منشورة من العصر البابلي القديم من المتحف العراقي م. خالد علي خطاب	٢٣٣ – ٢٤٤
العلاقات الليبية مع الولايات المتحدة الأمريكية في عهد يوسف باشا القرمانلي ١٧٩٥م–١٨٣٢م م.د.محمد علي محمد عفين	٢٤٥ – ٢٨٢
التنقية والاستبعاد للكتب الطبية في مكتبة المعهد التقني / الموصل م.د.بديعة يوسف عبد الرحمن خدان	٢٨٣ – ٣١٦
الفساد الإداري في العراق – بين رواسب المجتمع وإفرازات الاحتلال دراسة تحليلية في علم الاجتماع السياسي أ.د. علي أَحمد المعماري و أ.م. أَحمد عبد العزيز	٣١٧ – ٣٥٢
الآثار المجتمعية لصور العمل الجديدة في ظل تكنولوجيا الاتصالات – دراسة ميدانية في شركة نينوى للأدوية والمستلزمات الطبية في مدينة الموصل أ.م.د. جمعة جاسم خلف	٣٥٣ – ٣٩٠

النَّص وسيرورة الذات عند جوليا كرستيفا

د.حليمة الشيخ *

تأريخ التقديم:٢٠١٢/٩/٢٧ تأريخ القبول:٢٠١٢/١١/٧

تكمن أهمية هذا الموضوع في قيمة الطروحات النظرية التي تمخضت عنها جهود الناقدة الفرنسية الجنسية والبلغارية الأصل جوليا كرستيفا (Julia Kristéva) . إذ يعد مفهوم الذات في السيرورة (Le sujet en procès)* من المفاهيم الرئيسة في السيمانااليز (La sémanalyse) أو السيميائيات التحليلية التي أسستها هذه الناقدة ، وهو المفهوم الذي خطَّ –في نظرنا– رهانات السيميائيات التحليلية في تعالقها مع التحليل النفسي ، رهانات تسترشد بفرويد و ميلاني كلاين و جاك لاكان. ويمكن اعتبار هذا المفهوم، القاعدة التي أسست للاختراق الذي أنجزه الخطاب الكرستيفي في جسد السيميائية، ولمسعاها نحو تفعيل التحليل النفسي، وتوجيه آلياته نحو الممارسة الدَّالة. وإنَّه من غير الممكن بسط هذا المفهوم المعقد دون الوقوف عند تصور فرويد ولاكان للذات.

تمثل الذات المصدر الرئيس لفهم الإنسان، وهي أهم الموضوعات وأعقدها التي تشمل كافة الصفات الجسمية والعقلية المتفاعلة مع بعضها البعض، داخل الإنسان. ولقد حاول الكثير من المفكرين قبل "سيغموند فرويد" فهم الإنسان في جانبه الخفي عن الملاحظة الخارجية. تحدث "ليبنتز"(Leibniz) عن وجود مدركات صغيرة لا حصر لها في النفس، يمكن على ضوئها فهم الإنسان والنفوذ إلى عالمه الداخلي. كما ذهب "كانط" إلى أن هناك تصورات غامضة، مسببة لقلق العقل الذي يحاول إخضاعها لنفوذه، وهي تصورات وصفها بالظلمة، والتي يمكن فهمها من خلال تأمل طبيعة الإنسان. (١)

---

* جامعة وهران – الجزائر.

* Procès كلمة ذات أصل لاتيني Processusبمعنى السير والتطور، ارتبط استخدامها في بداية الأمر بالمجالات العلمية مثل الفيزياء والكيمياء ثم سادت في المجالات المعرفية المختلفة، ينظر:

Louis Althusser, Lénine et la Philosophie suivi de Marx et Lénine devant Hegel, Paris, Maspero, P.70.

(١) فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، بيروت، دار المسيرة ط ٠١، ١٩٨٢، ص ٤٦ – ٤٧.

غير أن الفضل في التأكيد على اللاشعور، وإثبات وجوده يعود إلى "سيغموند فرويد"، الذي اعتبره المحرك المركزي لصدور الأفعال ولتفسير بعض الظواهر مثل فلتات اللسان وزلات القلم والقراءة الخاطئة والنسيان، وغيرها. وهي الظواهر التي ارتبط تعليلها في السابق بالتعب أو بشرود الذهن في حين كان ينبغي البحث عن تعليلها في اللاشعور، وفي تصادم الرغبات المكبوتة بالمقاومة النفسية التي تعمل على قهرها ممَّا يدفع بالعقل إلى استخدام بعض الحيل للتخلص منها.

كان لهذا الفهم الأثر الكبير في توجيه علم النفس نحو الجانب اللاشعوري في سلوك الإنسان، وإعادة النظر في النزعة العقلية التي سيطرت طويلا في الدراسة النفسية. حيث نظر التحليل النفسي إلى الذات نظرة حركية، جعلت منها ميدانا لصراع الرغبات. وعلى أساس هذه النظرة أقام "سيغموند فرويد" تصوره الثلاثي للجهاز النفسي: الهو–الأنا–الأنا الأعلى.

ولا ينبغي أن ننظر إلى هذه التركيبة الثلاثية على أنها عناصر منفصلة عن بعضها البعض، وإنما هي بنية معقدة، لا وجود لحدود فاصلة فيها بين ما هو بيولوجي، وما هو نفسي أو اجتماعي، وعليه تكون الذات ميدان صراع لقوى مختلفة. ويؤدِّي هذا الصراع إلى انشطار نفسي (Clivage) للماضي الضائع للذات .

لقد ساهمت البحوث والدراسات التي قام بها "سيغموند فرويد" من فصل الظاهرة النفسية عن الجانب الفيزيولوجي وربطها بالجانب الإنساني النفسي الذي يقوم في أساسه على اللغة، وعليه أصبحت اللغة الوسيلة التي تمكن من معرفة وفهم بنية الذات وإذا كان فرويد لم يدرس عن قرب التركيبة النفسية للأطفال، فإن المحللة النفسية "ميلاني كلاين"[1] هي من اضطلع بهذا الدور في خطوة لتجديد النظرية الفرويدية من خلال منظور مختلف متمثل في الاهتمام بالأطفال

(١) ميلاني كلاين(Melanie Klein)"١٨٨٢–١٩٦٠" محللة نفسية بريطانية، من أصول نمساوية. من أعمالها:" التحليل النفسي للأطفال"–"مباحث في التحليل النفسي". خصتها "كرستيفا"بدراسة تناولت فيها أثر حياة كلاين الخاصة في توجهها نحو التحليل النفسي. وهي تعتبرها عبقرية نسائية مارست التحليل النفسي بعبقرية أيضا. ينظر :

Julia Kristeva, Le génie Féminin, Tome II, Melanie Klein où le Matricide comme douleur et comme créativité, Paris, Fayard, 2000, P.12.

والتركيز على دور الألعاب[١] في فهم التركيبة النفسية للطفل والكشف "عن البنيات النفسية ما قبل الأوديبية، مظهرة وجود عالم رهيب، شرس، تقتسمه بصورة ثنائية موضوعات جيّدة وموضوعات رديئة. والموضوع الجيد هو ثدي الأم الذي هو نموذج الرغبة؛ والموضوع الرديء هو نفس الموضوع وقد أصبح قضيبا ذكوريا عدوانيا، ضمن حركة واسعة الاجتياف[٢] – الإسقاط إن الموضوع وقد انقسم واقتسم حتما إلى اثنين يُسْتَدْمَج ويسقط باستمرار بالنسبة إلى صور الجسم، تماما كما يتذبذب القلق بين الامتنان، وهو الموقف تجاه الموضوع الجيد، والامتعاض، وهو الموقف تجاه الموضوع السيئ"[٣] وندرك بهذا الفكرة المركزية في النظرية الكلاينية "La théorie Kleinienne" وهي فكرة انشطار الموضوع "Clivage de l'objet"التي تؤدي إلى انشطار مقابل في الأنا إلى أنا جيد وأنا رديء،ذلك أن الأنا وفق منظور كلاين يتكون من اجتياف الموضوعات.

وقد عرف التحليل النفسي تطورا آخر على يد"جاك لاكان" (Jacques Lacan) (١٩٠١–١٩٨١) [٤]، حين أعلن في الخمسينيات من القرن العشرين ضرورة "العودة إلى فرويد" (Retour à

---

(١) تقوم طريقة ميلاني كلاين على ملاحظة الطفل و هو يختار ألعابه، والطريقة التي يتعامل بها مع الدمية.وقد أعدت كلاين من أجل ذلك غرفة خاصة، بسيطة الأثاث،فيها ألعاب مختلفة مما يعني أن كلاين يستغني باللعب عن التداعي الحر الذي يستخدمه التحليل النفسي في معالجة الراشد.ينظر: فيصل عباس، علم نفس الطفل،النمو النفسي و الانفعال للطفل، بيروت،دار الفكر العربي ،ط ٠١، ١٩٩٧، ص ١٣٤

(٢) الاجتياف"Introjection": هي عملية وثيقة الصلة بالتماهي "يقوم الشخص فيها بنقل موضوعات، أو صفات خاصة بهذا الموضوع من الخارج إلى الداخل". ينظر : جان لابلانش وج.ب.بونتاليس،معجم مصطلحات التحليل النفسي،ترجمة مصطفى حجازي،الجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية، ط٠١ ،١٩٨٥ ،ص٤٤.

(٣) كاترين كليمان، التحليل النفسي، ترجمة محمد سبيلا وحسن أحجيج، الرباط،منشورات الزمن،٢٠٠٤،ص ٢٥–٢٦

(٤) لاكان (١٩٠١–١٩٨١): تابع دراساته في مجال الطب والتحليل النفسي، تحصل على شهادة الدكتوراه في الطب النفسي عام ١٩٣٢، وكانت رسالته في:

"La psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité ".

كان عضوا بجمعية التحليل النفسي بباريس (SPP) غير أنه قطع صلته بها عام ١٩٥٣، ليؤسس الجمعية الفرنسية للتحليل النفسي(SFP) أنشأ عام ١٩٦٣ المدرسة الفرويدية بباريس (l'école Freudienne de Paris)، نشر فكره عن طريق الدروس(Séminaires) التي كان يقيمها بمستشفىSainte–Anne، و بـ (L'école normale Supérieure) وكلية الحقوق بباريس، وعن طريق المنشورات المعنونة بـ:"Ecrits" وأيضا عن طريق إدارته لمجلة

Freud) بعدما تبين له أنَّ أفكار فرويد قد أفرغت من محتواها الفاعلي، وهي العودة التي استثمر فيها انجازات الفلسفة والرياضيات واللسانيات البنيوية التي توصل من خلالها إلى صيغة خاصة أصبحت أكثر أفكاره ارتباطا بها ، وهي قوله "اللاشعور مبنين مثل اللغة"(١) أو"اللاشعور هو لغة"(٢)و إن نحن تأملنا العلاقة بين اللاشعور واللغة "فمن الممكن–أولا–أن تكون التوترات والصراعات النفسية قد أسهمت في تكوين بنية اللغة الإنسانية في المقام الأول: فالفكرة القائلة إن اللغة خلقت على هيئة الصورة الجزئية للوعي تعطينا على الأقل تفسيرا شاعريا جذابا لذلك الإحساس بالتداخل الطبيعي بين النظامين، وهو التشابك الذي يتحدث عنه دارسو اللاوعي واللغة–ثانيا–هي واسطة التحليل النفسي الوحيدة، فعندما يتحدث المريض عن أحلامه وأوهامه، ويقاطعه المحلل، ويضع تصوراته حول ذلك الحديث فإن اللاوعي لا يتبدى لهما إلا في شكل واسطته اللغوية. وليس هنالك من ضرورة تدعونا لافتراض وجود حالة ممكنة خالصة سابقة للغة من اللاوعي، ولا للسعي لوصف الطرق التي قد تطبع واسطة الملاحظة (أي اللغة) ما تلاحظه من مادة اللاوعي بطابعها فاللغة هي–أيضا–واسطة هذه المباحث الثانوية، ومادامت قد "خدعتنا" في المرة الأولى فإنها ستخدعنا في الثانية"(٣) إن لاكان لا ينظر إلى اللاشعور بوصفه المكان الذي تخزن فيه الرغبات والذكريات وإنما ينظر إليه على أنه هو الذي يشكل المعنى والحقيقة أي أنَّ اللغة هي التي تؤسس الذات(٤) .

(١) كان لاكان من شدة إيمانه بدور اللغة في بناء الذات، و إنصاته لخصوصية كلَّ الأصوات اللغوية يكتب كلمة "اللغة" (Lalangue) بدون فصل فيها بين الكلمة وبين أداة التعريف كما تنص على ذلك قواعد اللغة الفرنسية.

(2)Jacques Lacan, Ecrits, Paris, Seuil, 1966.P.86.

(٣) هيدن وايت، البنيوية و ما بعدها، ص.١٧١–١٧٢.ذكره أحمد يوسف،سلطة البنية ووهم المحايثة القراءة النسقية–سلطة البنية ووهم المحايثة،منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم،لبنان–الجزائر،٢٠٠٧.ص٨٧.

(٤) Jean – Marie Domenach, Enquête sur les idées contemporaines, Paris, Seuil, 1987, P. 49.

تتكون الذات حسب فهم لاكان عندما يدخل الإنسان عالم اللغة، الذي يجد نفسه فيه منذ ولادته، وهو ما يوضحه من خلال مفهوم "مرحلة المرآة"(Le stade du Miroir) [١]، تحوي هذه المرحلة ثلاث مراحل ترتسم في الشهور الأولى من عمر الطفل:

المرحلة الأولى: يتفاعل الطفل مع صورته التي تعكسها المرآة، وكأنَّها حقيقة أو صورة الآخر أي أنَّ الطفل في هذه المرحلة لا يتمكن من التمييز بين ذاته وبين الآخر.

المرحلة الثانية: يتوقف الطفل عن معاملة الصورة وكأنها موضوع حقيقي، ولا يبحث عن السيطرة على هذا الآخر المختبئ خلف المرآة.

المرحلة الثالثة: يدرك الطفل في هذه المرحلة أنَّ الصورة التي يشاهدها على المرآة هي صورته، فيتماهى بها لتكوين هوية الذات[٢] .

وهذا التماهي الأولي هو الذي يشكل بداية الدخول في المرحلة الأوديبية، التي تنقسم بدورها إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: يتبين للطفل في علاقته بأمه أنها تعاني نقصا فيحاول أن يتماهى مع موضوع رغبتها بحيث تصبح رغبة الطفل هي رغبة الأمّ (Désir du désir de la mère)، وهنا يظهر "القضيب" (Le phallus) بوصفه الموضوع الكفيل بإتمام نقص الآخر ممَّا يجعل من علاقة الطفل بالقضيب علاقة برغبة الأم، ولذا يصبح الطفل مستلباً في إشكالية: أكون أو لا أكون/ القضيب ويحاول التماهي به.

المرحلة الثانية : يقوم الأب بدور حاسم في العلاقة الثلاثية : الأم–الطفل –القضيب حيث يحرم الأم من موضوع رغبتها على اعتبار أنَّه الوحيد الذي يعود إليه الموضوع : هذا من جهة، ومن جهة أخرى يحرم الطفل من موضوع رغبته أي أنه يحرم إشباع الرغبة ويتمظهر إذن تدخل الأب في العلاقة : (الأم–الطفل–القضيب)، في الحرمان والكبت ممَّا يجعل الوظيفة الأساسية للأب تتمثل

(١) عرض "لاكان" هذا المفهوم لأول مرة في ٣١ جويلية ١٩٣٦ أثناء أعمال مؤتمر الدولي الرابع عشر للتحليل النفسي بـ"Marienbad" ، ثم عرضه للمرة الثانية في الطبعة السادسة عشرة للمؤتمر بـ" Zurich" في ١٧ جويلية ١٩٤٩.

(2) Jean Baptiste Fages, comprendre Jacques Lacan, Toulouse, Edouard Privant 1977. P. 14.

في الخصاء، ولا بد من الإشارة إلى أن لا كان صاغ عام ١٩٥١ مفهوم اسم الأب "(le Nom de Père) لتحديد الأب بوصفه ممثلا لوظيفة رمزية بعيدا عن شخصه الواقعي.

المرحلة الثالثة : تتغير في هذه المرحلة علاقة الطفل بالقضيب حيث لا يظهر له الأب كقضيب وكغريم، وإنما كمالك له ، ويتطلع إلى امتلاكه من خلال التماهي بالأب، وتتجه الطفلة أيضا نحو الأب بوصفه المالك للقضيب بعد اكتشافها لحقيقة الأم"[١].

وعليه يتضح أن "لاكان" يختلف عن "فرويد" في اعتبار الأمَّ هي موضوع الرغبة بالنسبة للطفل والطفلة على السواء وبهذا يتضح أن العقدة الأوديبية هي عقدة تظهر طبيعيا في مرحلة الطفولة. وينبغي أن تختفي. ويكمن ذلك في تحقيق التوازن في علاقة الطفل بالوالدين لأنَّ انعدام التوازن هو الذي يؤدي إلى استمرار وجود العقدة إلى غاية سن البلوغ ممَّا يؤدي إلى تمظهرها في أشكال مختلفة.

وبناء على ما سبق، يتبين لنا أنَّ الذات عند "لاكان" هي نتيجة لانغماس الطفل في اللغة، وأنَّ اللاوعي مُبَنيَن مثل اللغة لأنه يخضع لقانون تحيين وربط الدوال مثلما أنَّ اللغة تخضع للقواعد، وهذا القانون هو الذي يحدد الذات ويملي عليها مجموعة من السلوكيات، وهو ما يمثله اسم الأب، وعليه يكون اسم الأب هو دال القانون الذي يوجه سلسلة كل الدوال ويعطيها معناها في اللاوعي، ومن ثمَّ فإنَّ الكلام الذي يبدو خاليا من المعنى هو مكان المعنى الحقيقي، والحامل لإمكانية استكشاف حقيقة اللاشعور وإذا كان "فرويد" وأتباعه من بعده قد ركزوا على المحتوى في تحليل العمل الأدبي، فإن"لاكان"– فيما يبدو لنا– قد أحدث التحول في منظور التحليل النفسي من خلال تركيزه على بنية العمل الأدبي في ذاتها. ويتضح ذلك في تحليله لقصة "الرسالة المسروقة" لإدغاربو[٢] التي مثلت في

(1)Joël Dor, Introduction à la lecture de Lacan –01–, L'inconscient structuré comme un langage, Paris, Denoël, 1985,P. 102–112.

(٢) خلاصة القصة" أن الملكة تفاجأ بدخول الملك بصحبة وزيره، بينما كانت تقرأ رسالة هامة، وكي لا تثير اهتمام الملك بمحتوى الرسالة: تضعها على الطاولة بشكل عادي و مهمل، مخفية بذلك انفعالها، جاعلة من اللامبالاة ستارا تخفي وراءه أهمية الحدث الوزير صاحب الدهاء وسرعة الفهم، يدرك بعينه الرقيبة أهمية الموضوع، وكذلك دون أن يبدي أي اهتمام على غرار الملكة يخرج من جيبه رسالة شبيهة يضعها مكان الرسالة الأصلية، الملكة أدركت ما حصل لكنها فضلت السكوت على أن يفتضح أمرها.الملكة لا تيأس من استعادة الرسالة، وبإيعاز منها،يقوم البوليس بحملة تفتيش في منزل الوزير بحثا عن الرسالة ولكن دون جدوى.عندئذ يتوجه قائد الشرطة إلى شخص يسمى ديبان يطلب مساعدته لتمكينه من الحصول على الرسالة. ديبان يقوم بزيارتين إلى الوزير:الأولى استكشافية ،يعين مكان الرسالة.وفي

رأيه"بحق الدال بكل معانيه وأفضليته على المدلول، فالقصة تدور حول من يحوي الرسالة؟ تنتقل من يد إلى يد دون الأخذ بعين الاعتبار، أو حتى أن يعرف بالضبط أهمية المعلومات التي تحتويها فالرسالة بمثابة رمز ينتقل ضمن حلقة معينة، بشكل لا يمكن لأحد أن يمسه دون أن يؤخذ في لعبته ويتحمل النتائج المترتبة عليه .بغض النظر عن خصائصه المتميزة فوضعية كل فرد في اللعبة تتحدد من المكان الذي تمثله بالنسبة لهذه الرسالة ويزيد لاكان بأنه إذا أخذنا بعين الاعتبار أهمية هذه الرسالة كنموذج لما يترتب عليها من أحداث نتيجة تنقلها :نستخلص أنها بمثابة اللاشعور لكل شخص منا(...) ومن هذا المنطلق يبين لاكان أهمية الرمز في تكوين الذات ، فالذات لا تكون الرموز،إنما هي في الواقع وليدتها تتحكم بها وبمصيرها، على غرار ما تبين لنا من" الرسالة المسروقة" ومن تنقلها في تحديد الأشخاص وأدوارهم، فهي اللاشعور بحد ذاته، على اعتبار أنه محاك من الدلالات، التي تتكشف أمام المحلل عبر التداعي الحر الذي استنبطه فرويد"[٢] .

تتعلق المنظومة التي يقيمها لاكان حول اللاشعور بعبارتين متلازمتين : "اللاشعور مبنين مثل اللغة" و"اللاشعور هو خطاب الآخر" "L'inconscient c'est le discours de l'autre"[٣] بحيث "تتولد ضرورة التحليل النفسي من العلاقة القائمة بين هاتين العبارتين أن يكون اللاشعور خطابا، هذا ما سبق أن عبر عنه فرويد، ولو بصيغة سلبية، عندما برهن على وجود اللاشعور فقط بآثار الغياب بينما يقوم ما جاء به لاكان من جدة على إسناد هذه الغيابات إلى تماسك خطاب آخر إنه في الواقع نظام اللغة. ذلك أن الآخر، في معناه الأول هو اللاشعور. وفي معناه الثاني وهو المعنى الأكثر أهمية في منظومة لاكان بدون شك، يكتسي هذا الآخر تشكلات مختلفة: الأب، أصل الكلام، القانون

الثانية ينفذ مخططه بالاتفاق مع سائق عربة بإطلاقه عيارا ناريا في الشارع،ممّا يشغل انتباه الوزير خلال فترة من الزمن،الوقت الكافي كي يضع دبيان رسالة شبيهة بالرسالة التي كان قد موهها الوزير بعنوانه ووضعها في درجه كما لو كانت رسالة عادية مرسلة من الخارج.دبيان كان يدرك خطة الوزير،ويعلم أن أحسن السبل لإخفاء الشيء الهام هو وضعه في دائرة نظر الذي يفتش عليه لأنه سيفتش خارج هذا الإطار."ينظر : عدنان حب الله،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان،بيروت،مركز الانماء القومي،ص٤٩.

(٢) عدنان حب الله،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان،ص ٥٠.

(3)Jacques Lacan, Ecrits, P.379.

المرتبط بالعائلة والثقافة؛ النظام الرمزي الذي بدونه لا يمكن أن يوجد أي تبادل"[١]؛ الأمر الذي يجعل الذات بنية مركبة يتموقع الآخر داخلها ليشكل المكان الذي ترجع إليه كل ذاتية وهذا ما أدى به إلى صياغة جديدة للكوجيتو الديكارتي:"أفكر حيث لا أكون، إذن أنا موجود حيث لا أفكر"[٢] ومن هنا تمتع اللاشعور عنده ببلاغة خاصة وإذا كان فرويد قد كشف عن وجود الإزاحة والتكثيف في دراسته للحلم واعتبرهما من أنماط النشاط الوظيفي الخاصة بالعمليات اللاواعية، فإن لاكان قارب بين الإزاحة والكناية من جهة ، وبين التكثيف والاستعارة من جهة أخرى.

ويتضح ممَّا تقدَّم أنَّ الذات في تصور التحليلي النفسي، لا تتميز بالامتلاء، ولكنها تتحدد بطابع اللاثبات، والمتولِّد من وضع الذات المنشطرة والمنقسمة. ومن هنا يبدو منطقيا أن تتجه "جوليا كرستيفا" نحو التحليل النفسي لتأطير مفهومها لسيرورة الذات، ولا تتجه صوب الفلسفة الماركسية التي وجهت الكثير من أفكارها ومواقفها، وهو ما يمثل في كنهه طبيعة المفاهيم الكرستيفية التي لا يمكن ردّها إلى مصب واحد بل تتعالق مجموعة من الروافد لتشكيل تلك الطبيعة.

لا ترتكز "كرستيفا" إذن، في مفهومها هذا على الماركسية، ذلك بأنَّ الذات في المنظور الماركسي تتمتع بوحدة، لا تعرف الصراع في داخلها، وإنما تعيش الصراع في الخارج ممَّا يعني أنَّ الذات ليست في سيرورة، بل هي موجودة في علاقاتها بالآخرين ضمن سيرورة اجتماعية ، أي أنَّ الإنسان لا يعيش الصراع في نفسه، وإنما هو في صراع مع الآخرين. ويتأسس هذا المفهوم الماركسي في أصوله على تصور "لودينغ فيورباخ" (١٨٠٤-١٨٧٢) (Luding Feuerbach) للإنسان، الذي بلوره في سياق نقده للفلسفة الهيغلية، و هو المشروع الذي حمله كتابه: "مساهمة في نقد الهيغلية" عام ١٨٣٩، بعدما كان قد لاحظ سيطرة الهيغلية[٣]التي بلغت ذروتها في الفترة الممتدة من ١٨٣٠ إلى ١٨٤٠.

يمثل الإنسان بوصفه وحدة مرتبطة بالطبيعة وبالآخرين الموضوع الأسمى للفلسفة عند "فيورباخ" حيث يرى أنَّ"الفلسفة المثالية على حق عندما تبحث عن أصل أفكارنا في الإنسان، لكنها تخطئ

(١) كاترين كليمان، التحليل النفسي،ص ٣٦.

(2)Jacques Lacan, Ecrits, Paris, Seuil, 1966.P.517.

(٣) عبر R.Hayn في كتابه "هيغل في عصره"عن التأثير الكبير الذي مارسه "هيغل" في عصره، بقوله:" كان على المرء إما أن يكون هيغليا أو بربريا أو أحمق تجريبيا متخلفا و محتقرا".

عندما تريد استنباطها من الإنسان المنعزل، من أنا منفصلة عن أنت"[١] [٢]، وهو الفهم الذي يقيم عليه "فيورباخ"فكرة "الإنسان الكلي" "l'homme Total" وكلية الإنسان هي التي تتحقق بارتباط الإنسان بالجماعة أي أنَّ الإنسان لا يكون كليا إلاَّ من خلال الجماعة ، ممَّا يعني أنه لا وجود للأنا بدون وجود الآخر، ونفهم من هنا، أنَّ ماهية الإنسان لا تتحقق إلاَّ من خلال وحدة الإنسان مع الإنسان بحيث يكون الإنسان الآخر دائما هو الصلة بين الإنسان والعالم.

إنَّ هذا الفهم للذات هو الذي دفع "كرستيفا" لتأمل مسألة الذات بعيدا عن الماركسية، أي بعيدا عن التصور القائم على الانغلاق، ذلك بأنَّ المقولة الأساسية التي توجه الخطاب "الكرستيفي" –في رأينا– هي مقولة التعالق، التي تغدو فيها الذات ملتقى أصوات متعددة ولذا كانت عبارة "الذات في السيرورة" هي المخرج أيضا من ملاحقة الحمولة الدلالية اللاتينية لكلمة "Sujet"، والتي تتمثل في معاني الخضوع و التبعية والعبودية[٣] .

تندرج مساءلة "كرستيفا" للكتابة الشعرية الفرنسية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، ضمن ذلك التصور. فمن المعروف أنَّ تلك الكتابة أخذت على عاتقها تخييب أفق انتظار المتلقي من خلال تغيير الخريطة الشعرية بتبني نظرة مغايرة للقيم المتعارف عليها، كما هو الشأن عند "لوتريامون" ومن خلال التفكير والاهتمام بالفضاء البصري لصفحة الكتابة حيث تتداخل دلالة التركيب بدلالة التشكيل البصري كما هو الأمر عند "مالارمي"، ذلك بأنَّ مسعى النَّص لدى"كرستيفا" هو أنه يتماهى مع الذات، ويلتقط رغباتها، إلاَّ أنه يصطدم بمحدودية أداته التي هي اللغة، الأمر الذي يدفع به إلى تجاوزها عبر تكثيف المتعة، وبهذا "تتحقق سيرورة الذات في اللغة"[٤] .

ونخلص في ضوء ما سبق إلى أنَّ سيرورة الذات لا تنفصل عن مفهوم السلبية الذي سعت "كرستيفا" إلى تأسيسه بالانتساب إلى فلسفة هيغل من جهة، وإلى إنجازات التحليل النفسي من جهة أخرى حيث لا يمكن لسيرورة الذات أن تتحقق بدون منطق الرفض، الذي ينبغي أن يقوم عليه النَّص، إذ يتم تفكيك الوحدة الذاتية من خلال ممارسة خاصة تمس ميكانيزم اللغة ذاته. وتعمل على مهاجمة

---

(١) حناديب، هيغل وفويرباخ، بيروت، أهواج، ط ٠١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٨٩.

(3)Félix Gaffliot, Dictionnaire Illustré, Latin – Français, Paris, Hachette, 1934, Subjicio, P.1493.

(4)Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P. 184

الأنساق الأديولوجية المختلفة في الوقت ذاته. ولذا نجد "كرستيفا" تصف الذات في السيرورة بكونها ذات لا عائلية (A familial) – ولا اجتماعية (A Social) ومقطوعة النسب (A Filiale)[١] وهي كلَّها أوصاف تؤكد طبيعة الرَفض التي تتأسس من خلال سيرورة الذات، التي تقارع الثبات والانتماء، وفي هذا ما يفسر احتفاء "كرستيفا" بالأسماء التي مارست الرفض في الثقافة الأوروبية مثل : مالامي ولوتريامون وجويس وآرتو وباتاي[٢]، وهي الأسماء التي حملت لواء مهاجمة كلِّ جوانب الذات الموَّحدة.

إنَّ اختيار "كرستيفا" للكتابة الطلائعية التي ظهرت في القرن التاسع عشر في فرنسا، لتوضيح وتعميق أفكارها، ليس اختيارا اعتباطيا، وإنما هو اختيار حدَّدته طبيعة القرن[٣]حيث اتسَّم بروح الثورة.عرفت فرنسا ثورة داخلية عام ١٨٤٨و ١٨٣٠ و١٨٤٠ التي اندلعت منها الشرارة التي ألهبت أوروبا بأكملها، الأمر الذي أدى إلى تغيير أنظمة الحكم بإيقاع سريع، وتصادم الإديولوجيات المختلفة، ما بين الحنين إل عودة الملكية، وما بين أنصار الديمقراطية، الذين تزايد عددهم بتطور الاشتراكية والشيوعية. كما يعد هذا القرن قرن الثورة الصناعية، انتقلت فيه أوروبا من الاقتصاد القائم على الفلاحة إلى الاقتصاد الصناعي الحديث. وقد تبع ذلك ظهور المصانع الكبرى، وظهور طبقة البروليتاريا (Prolétaria) الفقيرة، في مقابل الطبقة البورجوازية. كما تمَّ في الجانب الديني فصل الدين عن الدولة. وإذا كان هذا هو شأن الجانب السياسي والاجتماعي والديني، فإنَّ الجانب الفكري

---

(١) Julia Kristeva, Polylogue, P. 58.

(٢) Ibid., P. 61.

(٣) شهد هذا القرن نشاطا كبيرا في الحركة العلمية :

١٨٥٩ : داروين يضع نظرية أصل الأجناس.

١٨٦٦: مندل يكشف عن قوانين الوراثة.

١٨٧٠: باستير وكوخ يكتشفان البكتيريا الحاملة للأمراض.

١٨٩٠: فرويد يؤسس علم النفس الحديث.

١٨٩٨: ماري كوري وزوجها يكتشفان الراديوم.

والأدبي لم يكن بمعزل عن جملة الاضطرابات والتغيرات والتطورات، حيث تنزاعته هو أيضا تيارات ومدارس متباينة في أفكارها وميولها: الرومانسية والواقعية والرمزية[١] .

ويمكننا القول إن مفهوم سيرورة الذات هو مفهوم يقوم على النظر إلى الطبيعة غير المتجانسة للذات وهي الطبيعة التي يؤسسها انشطار الذات في ذاتها، إلى جانب اختراق الاجتماعي لبنيتها من جهة، واختراق خطاب الآخر لها من جهة أخرى، بمعنى أنَّ الذات مخترقة من قبل مختلف أشكال ما هو خارج الذات، وفي هذا ما يجعل من الذات سيرورة، ويجعلها تتحدَّد كقدرة على تجاوز سياج وحدتها[٢] ممَّا يعني أنها ليست معطى جاهزا، وليست جوهرا ثابتا. إنَّها سيرورة.

والجدير بالذكر هو أن "كرستيفا" عمَّقت هذا المفهوم بمفهوم آخر هو "الكورا السميائية" (La Chora sémiotiqué)،وهي تسجل بهذا المفهوم تجدر مرتكزاتها التصورية في الفكر الغربي حيث يرتبط مفهوم "الكورا" بفلسفة "أفلاطون".

تناول "أفلاطون" مفهوم "الكورا" في نص "طيماوس"(Le Timée)، وهو يمثل الحوار الذي جمع بين سقراط، طيماوس (Timée)، هرمقريطس(Hermocrate) وقريطياس (Critias)، وهو يشمل ثلاثة أقسام: يخص القسم الأوَّل أسطورة (L'Atlantide) ويتناول القسم الثاني والثالث تكوَّن العالم والروح وجسد الإنسان[٣] فطيماوس إذن، نصٌّ في خلق الكون، الذي يتركب من عناصر مختلفة متحولة دون توقف ومن هنا كانت لفظة "Khora" عند" أفلاطون" هي المكان الذي تلتقي فيه كلَّ الأشياء دون أن تأخذ طابع أي شيء منها، أو أن يتخذ شكلا معينا، ولذا يشبه "أفلاطون""الكورا" بالأمّ وبالحاضنة (Nourrice) وبالوعاء (Réceptacle) الذي تتجمع فيه أشياء كثيرة ومختلفة في الوقت ذاته[٤] .

وهذا الفهم الذي يقدمه أفلاطون لخلق الكون والإنسان، مرتبط كلَّ الارتباط بتصوره للمادة التي حسب رأيه" كانت تتحرك حركة عشوائية غير منتظمة إلى أن تَدخل الصانع لكي ينظم الكون تنظيما

---

(١) Michel Echelard, Histoire de la Littérature Française, XIXe siècle, Paris, Hatier, 1984, P.7, 8, 9, 10,11.

(٣) Platon, Sophite, Politique, Philèbe, Timée, Critias, Traduction et note par : Emile Chambry, Paris, Garnier– Flammarion, 1969, P.79, 394.

(٤) Ibid., P.393.

يظهر فيه أثر العقل والروِّية والغائية، فتكونت جزئيات من المادة وتميزت في أشكال مختلفة حتى نشأت العناصر الأربعة[١]، ومن هذه العناصر خلق الصانع جسم العالم وجعله على شكل الكرة أحسن الأشكال، كما صنع الأشياء فيه على نماذج المثل. وقد اختار " أفلاطون "لهذا العالم: الشكل الكروي والحركة الدائرية عملا بمبدأ" الأفضل" الذي ينادي به : أفضلية الحركة الدائرية على غيرها من الحركات والصور، أفضلية الشكل الكروي على غيره من الأشكال والحجوم"[٢] وعليه فالصانع (Démiurge) أو الإله لم يخلق الكون؛ لأنَّ الكون حسب تصوُّر "أفلاطون" معطى مع الصانع الذي يتمثل دوره في عملية التنظيم. ومن ثمّ يقدِّم مفهوم "الكورا" عند أفلاطون وسماً للمكان الذي تتواجد فيه أشياء كثيرة، مختلفة ومتحولة على الدوام.

وترى "كرستيفا" من منطلق هذا التَّصور أنَّ "أفلاطون" في نَّص "طيماوس"، قدم مفهوم "الكورا" بوصفه صيغة للدلالة التي يشبهها بالوعاء، أي أنَّ "الكورا"، هي وعاء المعنى تقول "كرستيفا": "يعتبر أفلاطون هذا الوعاء القديم للمعنى أسبق من الواحد وأسبق من الأب وأسبق من الاسم"[٣].

ولم يكن لـ"كرستيفا" أن تلتفت إلى مفهوم الكورا الأفلاطوني، وتجعل منه مفهوما سيميائيا يلائم توجهات "السيمانااليز"لولا الدراسة التي سبقت لنَّص "طيماوس" والتي أنجزها "جاك ديريدا" تحت عنوان"صيدلية أفلاطون" (La pharmacie de Platon)، التي صدرت أوَّل ما صدرت بمجلة (تل–كيل) عام ١٩٦٨، موزعة على العددين ٣٢ و٣٣ من المجلة، ثم أعاد نشرها عام ١٩٧٢، ضمن كتابه: التشتت (La dissémination) [٤] .

لقد مثل نص"طيماوس" لديريدا" صعوبة تآلف الذات والآخر، الواحد والمتعدد التناهي وعدمه"[٥] أي أنَّ النَّص يحمل إشارة إلى أنَّ كلَّ موجود مسكون بالحد وباللاتناهي في الوقت ذاته استطاعت "كرستيفا" بهذا التصور وبتأثير من "ديريدا "أن تقرأ نص "طيماوس" من منظور اللغة والكتابة على

(١) المقصود بالعناصر الأربعة: الهواء – الماء – التراب – النار.

(٢) محمد عبد الرحمن مرحبا، الموسوعة الفلسفية الشاملة، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، بيروت، عويدات، المجلد الأول،ص ١٣٣-١٣٤.

(٣) Julia Kristeva, au risque de la pensée, Préface par Marie-Christine Navarro, Paris, Edition l'Aube, 2001, P.114.

(٤) احتلت "صيدلية أفلاطون"في الطبعة المذكورة، القسم الأول من الكتاب: من ص ٧١ إلى ص ١٨٠.

(٥) جاك ديريدا صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، تونس، دار الجنوب، ١٩٩٨،ص١٢٤.

الرَّغم من أنَّه نص يُقدم في أساسه تصورا في أمور خلق الكون والإنسان، وتوصلت من خلاله إلى تدعيم فكرة التناصيَّة التي تسكن منطق "السيمانااليز".

وهذا الثراء الذي يحفل به نص "طيماوس" لم يتمكن الفيلسوف العربي "عبد الرحمان بدوي" اكتشافه وهو يقرأ" أفلاطون" ممَّا أدّى به إلى القول : "إنَّ كلام أفلاطون في الطبيعيات كلام أسطوري (...) وإذا كان الكثير من هذه الأقوال الأسطورية قد يفيد في تاريخ العلم، فإنه لا يفيد الفيلسوف فائدة كبيرة، فإذا كان من الممكن إذن أن يتحدث الإنسان في شيء من التفصيل عن مذهب الطبيعيات عند "أفلاطون" في تاريخ العلم، فليس ذلك من الجائز في تاريخ الفلسفة"[١]، وقد يكون مردَّ هذا الموقف لدى "عبد الرحمن بدوي" هو البحث عن تحديد المفاهيم الفلسفية عند أفلاطون، في حين كان همُّ القراءة عند "دريدا" وعند "كرستيفا" هو إبداع مفاهيم وتصورات جديدة انطلاقا من إمكانات النَّص الأفلاطوني ولذلك شدَّ انتباه كلٌّ منهما قول "أفلاطون": "لن نقول عن الأمَّ إنها وعاء كلِّ ما هو مرئي، وبصورة عامة وعاء كلَّ شيء حسي، كلَّ تراب أو هواء أو نار، أو أيَّ من الأشياء التي تولد من هذه أو تولد هذه منها، لكن إذا ما نحن قلنا إنها نمط معين غير مرئي ولا صورة له، يستقبل الكلَّ ويساهم في المعقول بصورة بالغة الاحراج وجدُّ عصية على الفهم، فإننا لن نكذب قطُّ"[٢]، وفي هذا النَّص ما يوضح لنا أنَّ مفهوم "الكورا الأفلاطوني" يلائم كلَّ الملاءمة منطق" كرستيفا" حيث تشكل "الكورا" المكان الذي يستقبل كلَّ شيء، ويتحرك بنشاط الأشياء فيه، دون أن يصطبغ بأي لون من ألوان الأشياء الممتزجة فيه، تقول "كرستيفا" عن الكورا إنَّها "كلية لا تعبيرية مشكلة من الرغبات وانحباسها (Stases) [٣]، وبطبيعة الحال، فإنَّها تمثل في الوقت ذاته "الشحنات الطاقوية واشتغالها"[٤] ذلك بأنّ الانحباس لا يولد المرض "إذ قد يؤدي إلى تصرفات سوية: تسامي، تحويل التوتر الداخلي، إلى نشاط ينتهي بالحصول على موضوع مشبع"[٥] .

---

(١) عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١٩٨٤،٠١، ج٠١، من أ إلى س، ص ١٧٣.

(٢) جاك دريدا "صيدلية أفلاطون"، ص ١٢٢.

(٣) Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P.23.

(٤) Ibid., P.105.

(٥) جان لابلانش وج.ب.بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط ١٩٨٥،٠١،ص١٢٢.

ويمكننا أن ننتهي من خلال ما سبق إلى القول بأنَّ "الكورا السيميائية" هي ما يمثل سيرورة الذات، لأنها تمثل تعدُّد الرفض الذي يضمن لانهائية حركيتها المؤدية إلى حركية الذات وحركية العلامة في الوقت ذاته، كما يمكننا في ظلِّ هذا الفهم أن نتبين قصديَّة الصيغة الخاصة التي تكتب بها "كرستيفا "كلمة الرفض (Rejet)، وذلك من خلال التجزئة التي تقيمها داخل الكلمة: (Re-jet) [١]، حيث تشير بهذا إلى أنَّ أساس بنية "الكورا السيميائية" هو فعل تفريع طاقة الرغبة وتكرارية الفعل في آن واحد ممّا يعني أن "الكورا السيميائية" حبلى بالحركية اللامتناهية المحققَّة لسيرورة التمدلل.

لقد تبيَّن لنا ممَّا سبق أنَّ" الكورا السيميائية" التي تحكم كلَّ ممارسة دالة تشتغل وفق منطق جدلي، يربط بين الرمزي والسيميائي. وأنَّ السيميائي هو شرط تحقق الرَّمزي، ممَّا يعني عدم حصر معنى النَّص في بنيته الظاهرة، ولذا يمثل النَّص لدى "كرستيفا" كلِّية دلالية تقوم على فكرة الإنتاجية التي لا تنحصر في حدود النسق المغلق أي أنَّ "كرستيفا" ترفض فكرة تمظهر المعنى المبنين مسبقا، وترى فيه حركية مستمرة. ومنه نجدها تعتمد فكرة سيرورة التمدلل (Le procès de la signifiance) التي تشير بها إلى "الاشتغال الذي لا يتوقف للرغبات نحو اللغة، وفيها وعن طريقها"[٢] ممَّا يلغي الحدود بين المعنى والجسد لدى "كرستيفا" وهو تصوُّر يخرج النَّص من دائرة بنيته، ويجعل منه سيرورة غير متجانسة العناصر، الأمر الذي يمكن الكشف عنه من خلال الوقوف عند النَّص المولِّد الذي يقوم بتحريك وتغيير حدود الممارسة الدالة التي يقيمها المجتمع. وهنا ترتبط ثورة اللغة الشعرية بثورة المجتمع، حيث يكون النَّص المولَّد بمثابة المركب الذي تتجلى فيه تمظهرات"السيميائي" وما يطرحه النَّص في جانبه المادِّي، الذي يمثله الإيقاع والتكرار والنبر.حيث يتشكل "التمدلل من العناصر المكوّنة للنشاط الذهني والفني والخيالي والجمالي تتضافر معا حين يكون النَّص بصدد النشوء؛ذلك بأن كل الأطراف تتدخل متضافرة صوتيا ودلاليا ونسجيا و خياليا لمحاولة إنشاء المولد الجديد الذي هو النص في حالاته الأولى"[٣] .

(١) ترد هذه الصيغة في كتابها "ثورة اللغة وكتابها "Polylogue".

(٢) Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P. 15.

(٣) عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي،الجزائر،دار هومة،٢٠٠٧ ، ص ٣٥٧ .

وانسجاما مع التصور الشكلاني للشعر، القائم على رفض ربط ماهيَّته باللغة العادية، وبمبدأ الوزن حيث "الصفة الصوتية للغة لا تستهلك في الأنساق الخارجية للهرمونية، ولكنها تمثِّل نتاجا معقدا لتفاعل القوانين العامة لها"(١) ، حاولت "كرستيفا" الربط بين الإيقاع والمعنى والجسد(٢) من خلال الاعتماد على "ايفان فوناجي"(Ivan Fonagy) (٣) ٤ الذي كشف عن الدور المهم للرغبات في تشكيل الأصوات، في دراسته الصادرة عام ١٩٧٠، بعنوان "الأسس الغريزية للتصويت (Les Bases Pulsionnels de la Phonation)،حيث قاده البحث في خصائص الأصوات إلى مكامن الدلالة فيها،وربطها بالحواس، وكأنها نشأت من حاسة معينة ثم صارت فيما بعد تعبيرا عنها. وقد استخلص–على سبيل المثال– أن الأصوات (L–M–I) في اللغة الفرنسية ترتبط بالمذاق الحلو إذ تتجه نحو أحاسيس الرقة و اللين وهذا ما يفسر في رأيه حضور هذه الأصوات في بعض الكلمات مثل(Mère–mamelle) (٥) وكأن صوت(M)هنا يمثل تحققا لسانيا طبيعيا لحركة المصّ التي تقوم بها الشفتان مما يعطي للصوت قدرة الانفتاح على المعنى.وهو ما دعمت به "كرستيفا" رأيها في التأكيد على أهمية الإيقاع في تشكيل المعنى حيث لا تمثِّل أصوات اللغة مجرَّد فونيمات(٦)، وإنَّما تشكِّل الخاصيَّة المحايثة في اشتغال اللغة، ومن هنا نفهم قولها بأنَّ الأنا الديكارتي (L'ego

(١) بوريس ابخنباوم، نظرية المنهج الشكلي ضمن نصوص الشكلانيين الروس، جمع وتقديم تزفيتان تودوروف، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت– الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط٠١ ،١٩٨٢،ص ٣٩.

(٢) من اللافت للنظر أنَّ التراث العربي يربط بين الممارسة النَّصية والجسد من خلال تشبيه فعل الكتابة بالفعل الجنسي، كما يتجلى ذلك في التصور الصوفي الذي يرى في النكاح المنطق الرابط بين كلِّ الموجودات.

(٣) ايفان فوناجي (Ivan Fonagy) (١٩٢٠–٢٠٠٥)عالم لسانيات مجَري، يعد من كبار علماء اللسانيات في النصف الثاني من القرن العشرين، درس ببودابيست وبفرنسا التي استقر بها بداية من عام ١٩٧١ إلى غاية وفاته. ربط في دراساته بين التحليل النفسي وعلم لأصوات من منطلق أن التحليل اللساني وحده غير كاف للإحاطة بالثراء الحقيقي للغة.

(٥) Ivan Fonagy, Les Bases Pulsionnels de la Phonation, Revue Française de Psychanalyse,Janvier 1970, Paris,PUF,P.105.

(٦) نستخدم هنا المصطلح في صيغته المعربة بدلا من ترجمته العربية التي لم تستقر على مصطلح واحد : صوت، صوتم، صوتون،صويتم،....الخ.

Cartésien) يخضع لقيود النحو، في حين يرتبط الإيقاع بتمفصلات قبل لغوية (Pré-langagière) [١] .

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ الذات في المنظور الديكارتي هي ذات واعية، قادرة على أن تعي وجودها بوصفها حقيقة يقينية لا تقبل الشك، ومتميزة عن كل ما هو خارج بالنسبة لها، وبهذا ندرك أنَّ الصورة التي يقدمها الكوجيتو هي صورة ذات تفكر. لقد استطاع ديكارت" أن يؤكد بأنَّ لا وجود في نفسي لما يعرف باللاوعي وأنَّ كل شيء فيها واضح لها شفاف"[٢] من منطلق أنَّ الحسي وحده معقول وهكذا يقوم الكوجيتو الديكارتي بوصفه اليقين الأول الذي نتوصل عن طريقه إلى يقينيات أخرى حيث يمكن الانتقال من الأنا أفكر إلى إثبات وجود الكائن الكامل الذي هو الله، أصل كلَّ حق وقيمة،و علة كل الموجودات وكل الماهيات. فالذات التي يحددها مبدأ "Cogito Ergo Sun" هي ذات تمتلك هويتها الخاصة كما تمتلك القدرة على التحكم في أفكارها، وليس يخفي أنَّ ذلك المبدأ بلوره "ديكارت" في سياق ما يعرف عنده بالشك المنهجي (Le doute Méthodique)حيث كانت الصورة الأولى[٣] للكوجيتو هي : " أشك ، أنا موجود" (Je doute, je suis) ومن هنا، كان الشك هو شرط الوجود، ذلك بأنه لا يمكن تحقق الشك بدون وجود، بمعنى أنه لكي نشك لا بد أن نوجد أولا. ومن ثمّ فالشك هو الذي يؤسس المعرفة. وكرستيفا برفضها لهذا التصور الديكارتي تسير في الطريق الذي سبق لنيتشيه أن شقه بانتقاده للكوجيتو الديكارتي من خلال تركيزه على الجسد الذي اعتبره وحده القادر على استكشاف خبايا الوعي، إذ الوعي هو عقل صغير يتحكم فيه عقل أكبر هو الجسد الذي لا يتبجح بكلمة "أنا" لأنه هو الذي يصنعها فالجسد هو الذي يوجه الفكر.أمَّا ما نعتقد أنَّه

(١) Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P. 215.

(٢) جان قال، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى ساتر، ترجمة الأب مارون خوري، بيروت، منشورات عويدات، الطبعة ٠٣ ، ١٩٨٢،ص ١٥.

(٣) عرض ديكارت مفهومه للذات في ثلاثة أعمال هي :

Le Discours de la méthode 1637.

Les Médiations Métaphysique 1641.

Les Principes de la Philosophie 1644.

يسير الإنسان من عقل وإرادة بمعزل عن الجسد فلا وجود له وهو مجرد وهم[١] الجسد، إذن، يتحكم في العقل، ولا قيمة للوعي بدونه.

إنَّ هذا النقد الذي تعرض له الكوجيتو الديكارتي على يد "نيتشيه"كان قد سبق إليه الشاعر الفرنسي"رامبو" (Artur Rimband) (1854–1891)، من خلال مقولته المشهورة " Je est un autre" والتي تحمل نقدا للمفهوم الكلاسيكي للذات بوصفها هوية ثابتة محددة، تملك قوة السيطرة والتحكم في الأفكار والأفعال، لذلك إن نحن "أردنا أن نفهم رامبو فلا بدَّ من الفصل بين الذات الشعرية والذات التجريبية لديه، إنَّ "الأنا" التي تتحدث في شعره (...) لا صلة لها بالأنا الشخصية أو النفسية، أعني أن شعره ليس تسجيلا لحياته التي عاشها، أو تجاربه النفسية التي كابدها، ولعل هذا هو أهم مظاهر الحداثة في شعره، بل لعله يكون بداية هذه الظاهرة العامة التي نلاحظها بوضوح في الجانب الأكبر من الشعر الحديث (...) ألاَّ و هي ظاهرة الانفصال بين الذات الشعرية والذات الشخصية"[٢] .

كما تتكئ "كرستيفا" على إنجازات حلقة "براغ"[٣] التي تأسست عام ١٩٢٦، والتي برهنت في أبحاثها على مدى فعالية الصوت في توجيه الدلالة وتنويعها، وفي تحديد علاقاتها وارتباطها بالقاعدة اللغوية، ممَّا أدَّى إلى انتقاد فكرة اعتباطية العلامة عند "دوسوسير"، والتأكيد على وجود ارتباط ضروري بين الصوت والمعنى، "وطبقا لتلك الأطروحات فإنَّ الوصف العلمي للنظام الصوتي للغة ما، يجب أن يتضمن قبل كل شيء آخر، الخصائص البارزة لنظامها الفونولوجي أي الخصائص لخزين تلك اللغة الخاص، بمعنى الاختلافات بين الصور الأكوستيكية–الحركية الوثيقة الصلة بالدلالة"[٤]، وعلى العكس من العالم اللساني "آلفرد شمت" الذي أنكر وجود الفونيم استنادا إلى حجج

---

(١) فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة محمد الناجي،المغرب، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٦، ص ٣٢–٣٣.

(٢) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الجزء الأوَّل، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢،ص ١١٨.

(٣) انضوي تحت راية حلقة "براغ" مجموعة من علماء اللسانيات في أوروبا، جمع بينهم الاهتمام الخاص بقضايا الفونولوجيا على الرغم من اختلاف خلفياتهم اللسانية والثقافية. كان من أبرزهم: ماتسيوس (V.Mathesius) – تربتسكوي (N.Troubtzkoy) (١٨٣٨–١٨٩٠)، كرازيكي (Karezewski) وياكبسون.

(٤) رومان ياكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بيروت، المركز الثقافي العربي،ط٠١، ١٩٩٤،ص.٧٣.

شبه نفسية تتمثل في أن الفونيم لا يؤدي وظيفة بصورة منعزلة وأنَّ الكلمة هي أصغر عنصر لساني بقدر تعلق الأمر بالمتكلمين "على أساس انتباه المتكلمين في أغلبية الحالات غير مركز على الفونيمات، وعلى أساس أنَّ الفونيمات –في أغلبية الحالات– لا تؤدي وظيفة بصورة منعزلة"(١) ذهب "ياكبسون" إلى أنَّ الكلمة تكون هي الظاهرة اللغوية الأصغر بالنسبة لشخص يعاني من نوع من الحبسة Aphasia، وعليه حدَّد النظام الفونولوجي بمجموعة المتقابلات التي تساعد على تمييز الدلالات المختلفة في اللغة ممَّا أدَّى به إلى إعادة تعريف الفونيم بوصفه مجموعة الخصائص الصوتية التي يتميز عن طريقها صوت ما عن الأصوات اللغوية الأخرى في لغة معينة من أجل التفرقة بين دلالات الكلمات(٢)، ومنه نتبين أنَّ "حلقة براغ" لم تشارك "دوسوسير"فكرته في انعدام تأثير التغيرات الصوتية في المعنى، وأكدت أن الارتباط بين سلسلة الفونيمات والمعنى، هو ارتباط ضروري(٣) "وليس يخفى أن مادة الصوت هي مظهر لانفعال نفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سبب في تنويع الصوت بما يخرجه فيه مدا أو غنَّة أو لينا أو شدة، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس من أصولها"(٤)، ذلك بأن الصوت يكتسب دلالته من درجة حضوره وكثافته في النَّص كما يعكس رغبات الذات. وقد سبق لفوناجي أن ربط بين التغوير(٥) عند الراشد وبين رغبة إظهار الحب والحنان(٦) .

(١) رومان ياكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى ، ص٨٥.

(٢) Jean Louis Duchet, la phonologie, que sais-je ? Algérie, Edition AFAQ,4e édition, 1995, P. 21 - 22.

(٣) تعود هذه الفكرة في أصلها إلى أفلاطون الذي اعتبر في محاورة "كراتيل"(Cratyle) أن الصلة وثيقة بين الأصوات ودلالتها، ينظر:

Daniel Leuwers, Introduction à la Poésie, moderne et contemporaine, Paris, Nathan, 2e Edition, 2001,P. 110.

(٤) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب،ج ٠٢ ، بيروت، ط ٠٢ ،١٩٧٤، ص ٢١٥.

(٥) التغوير Platisation : إمالة نحو غور الح.لق في لفظ الأصوات.

(٦) Ivan Fonagy, Les Basses Pulsionnelles de la Phonation, Revue Française de Psychanalyse, Janvier 1970, Paris, PUF. P.107.

لقد شكل شعر "ستيفان مالارمي"[١] (Stéphane Mallarmé) الأنموذج المثالي الذي مكنَّ "كرستيفا" من تجلية تصوراتها، وهذا بطبيعة الحال مرتبط كلَّ الارتباط بموقف "مالارمي" الساعي إلى الخروج على المعيارية النحوية والعروضية السائدة في تاريخ الشعر الغربي.

وقد احتلت مسألة البحث عن نظام إيقاعي جديد للقصيدة الفرنسية أهمية خاصة في مشروع الحداثة الشعرية الفرنسية، منذ انبثاق حركة الشعر الحر وقصيدة النثر، دون أن يعني ذلك أنَّ جوهر حركة الحداثة يتمثل في هذا الانفجار الإيقاعي والعروضي الجديد حيث أصبح "الشاعر يرفض وسائل الرقي الآلية جدا للشعر الموزون المقفى، ويطلب "مفاتن" أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها"[٢] .

تمثل حركة الحداثة الشعرية الفرنسية تحولا جذريا في بنية القصيدة، يشمل المستويات اللغوية والأسلوبية والدلالية والصوتية والتركيبية كافة ولا بد من القول إنَّ هذا التحول الذي عرفه الشعر مرتبط بالنزوع الثوري الذي شهده المجتمع الفرنسي في أواخر القرن الثامن عشر، ومطالع القرن التاسع عشر، وقد تجسد ذلك في مجموعة من التجديدات، كشفت عنها تجارب شعرية مختلفة كتجارب "بودلير"و"رامبو"، دون أن يعني ذلك استقرار هذه التجارب عند صيغة نهائية وثابتة للنظام الإيقاعي الجديد للقصيدة، ومن الواضح أنَّ التبدل التدرجي في الحساسية الشعرية، والإحساس برتابة النظام الإيقاعي الكلاسيكي للقصيدة الفرنسية، والاطلاع على نماذج إيقاعية مختلفة في الشعر العالمي، هي العوامل الأساسية التي أسهمت في التفكير في ضرورة البحث عن نظام إيقاعي وعروضي جديد للقصيدة.

ومن المعلوم أن الشعر الفرنسي شعر مقطعي، يخضع لجملة من البحور الشعرية التي يتشكل الوزن فيها من مقاطع صوتية، تتباين طولا وقصرا، وتتوالى بشكل منتظم متكرر، والتي منها:

---

(١) شكل شعر "مالارمي" مع أواخر الخمسينات من القرن العشرين صورة الفكر الهادف إلى إعادة التفكير في الأشياء كلَّها انطلاقا من اللغة، ولذا حظيت أعماله باهتمام الدارسين، يمكن على سبيل المثال ذكر:

Charles Mauron, Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, 1950.

Jean Pierre Richard, l'univers Imaginaire de Mallarmé, 1991.

(٢) سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر،١٩٩٣،ص.٦٧.

- Le tétrasyllabe : وهو الوزن الذي يتكون من أربعة مقاطع.
- L'hexasyllabe:ويتشكل من ستة مقاطع.
- Le décasyllabe: يقوم على عشرة مقاطع.
- L'octosyllabe: يتكون من ثمانية مقاطع.
- Alexandrin (البحر الإسكندري) : يتشكل من اثني عشر مقطعا، ظهر مع نهاية القرن الثاني عشر، سمي كذلك، نسبة إلى "الإسكندر الأكبر"(le Grand Alescandre)، ويعود الفضل في اعتماده الواسع في الشعر إلى شعراء البلياد (Les poètes de pléiade) [١] وفي هذا ما يوضح أنَّ المقطع هو ما يشكل الوحدة العروضية في الشعر الفرنسي (Unité Métrique) أو ما يسمى أيضا بـ:"Le Pied "[٢] .

وبالنسبة لكرستيفا فإن أوزان الشعر الأوروبي على العموم هي نتيجة لنقل النظام الموسيقى في نسق اللغات ذات النبر النغمي (Accent mélodique) مثل اليونانية ، وقد كانت نتيجة هذا النقل، بنية وزنية مؤسسة على طول وعدد المقاطع، وعليه يكون النظم المقطعي في أصله مرتبطا بخصوصيات اللغات النغمية من جهة، وخاضعا لقالب موسيقى خارج- لساني (- extra linguistique)من جهة أخرى، ممَّا يعني انفصال التجربة الوزنية (l'expérience Métrique) للذات المتكلمة عن تجربتها الإيقاعية (L'expérience Rythmique) في اللغات الوطنية؛ الأمر الذي أدى إلى صراع بين القوالب الموسيقية الموروثة، وبين اللغات الوطنية كانت نتيجته العامة والمهمة هي تغيير وحدة الوزن (Unité Métrique)، التي لم تعد تتحدد بالمقطع (le pied) وإنما بالكلمة التي كان يطلق عليها الشكلانيون الروس تسمية (Un logométre)، وهو نسق وزني يقوم على السرد أو التبادل الخطابي[٣] وقول "كرستيفا" بالتجربة الوزنية والتجربة الإيقاعية يتضمن – في نظرنا- الوعي بضرورة تخلص الشعر من الأحكام الجاهزة والسلطة التي تتهدد الممارسة النصية، ولذا نجدها تربط بين محاولات تجاوز النظام الموسيقي الموروث عن النظم اليوناني والروماني، والانفتاح على النظم المميز للأغاني والملاحم الشعبية الذي عرفه الشعر الفرنسي على يد كل من الرومانسية

(١) Serge Linares, Introduction à la poésie, Paris Edition Nathan / Her,P.41.

(٢) نجد مشابها لهذه التسمية في تراثنا العربي، حيث تسمى الأجزاء التي تتركب منها الأوزان بالأرجل.

(٣) Julia Kristeva, la révolution du langage Poétique, P.211.

والرمزية، وتعده بمثابة استعادة الذات لذاتها. وبقدر ما تجسد ثورة الشعر في تصور "كرستيفا" الذات، بقدر ما تفهم في ضوء توفيقها في بناء معمارية قصيدة تعيد تشكيل اللغة والذات، حيث تغدو الممارسة النصية، ممارسة تفاعلية، تتعارض فيها حدود التركيب، وتتقاطع في غير خضوع للقواعد ولقوانين الكتابة الشعرية، وقد جسدت الثورة الإيقاعية في الأدب وفق وجهة نظر "كرستيفا" ما حققته موسيقى "La klanfarbermmeloudie"[١] في تاريخ الموسيقى الحديثة، وتقوم تقنية هذه الموسيقى على اختلاف وتغيير كل نوتة موسيقية حسب كل موسيقي الذي يضمن تجدد واستمرار النسق الموسيقي.

وعلى الرغم من أنَّ قراءة "كرستيفا" تصدر عن اعتبار الإيقاع أولى الخصائص النصية بالعناية في الشعر لأنه العنصر المميز بين الممارسات، إلاَّ أننا لا نكاد نتبين مفهومها للإيقاع الذي يتداخل عندها مع الوزن، تقول "كرستيفا":" يمكننا الآن فهم الإيقاع ليس بوصفه الأوزان الكلاسيكية للنظم فقط، ولكن أيضا بوصفه الخاصية المحايثة لاشتغال اللغة"[٢] وليس هذا الخلط بين الوزن والإيقاع وقفا على "كرستيفا" وحدها، بل يكاد يكون مطردا في تاريخ النقد الغربي.

وكل ما تقدمه "كرستيفا" بشأن أي مادة، تكون له علاقة مباشرة بالذات ومن ثمّ بالجسد، باعتبار أنَّ قيمة كل نص إبداعي يتوقف حجمها منذ البداية على تعالقها مع الذات، ومن هنا نجد لديها هذه العملية التحلينفسية للإيقاع. والبحث عن الإيقاع لدى "كرستيفا" هو بحث في أصل الإيقاع، وهو الأصل الذي تجده"كرستيفا" في الذات. ومنجز قصيدة "رمية نرد" لمالارمي يقوم كمحاولة لرفض الذائقة الشعرية من جانب، وجاهزية اللغة، ونمطية التعبير من جانب آخر، وهو لم يعتمد "L'hétérométrie" أي مزج عدة بحور، وإنَّما اعتمد بحرا واحدا، الذي هو البحر الإسكندري، غير أنه تعامل مع الوزن بطريقة جديدة، أدّت إلى استخدامه استخداما خاصا، من خلال بعثرته داخل جسم القصيدة. فميزة "قصيدة رمية نرد هي أنَّها، بتحريكها للكلمات، تجعل التحريك مختلف السرعة، تسريع وإبطاء، حركة لا نعثر عليها إلى بنظرتنا المتزامنة إلى الصفحة، فالفصل الذهني بين مجموعة

(١) يعد "Arnold Schonberg" (١٨٧٤-١٩٥١) و تلميذه "Anton Webern" (١٨٨٣-١٩٤٥) من رواد هذا النوع من الموسيقى.

(٢) Julia Kristeva , la révolution du langage Poétique, P.215.

من الكلمات يبث الحركة التي هي عماد بناء عروضي قائم على البعثرة"[١] إذ يتحرك مسار القصيدة انطلاقا من التشكيل البصري والتركيبي لمستويات رصف الكلمات، وتوزيع السطور في الصفحة ممَّا أدَّى إلى تشكيل البياض بطريقة تداخل فيها التشكيل الطباعي للصفحة بالتشكيل البصري للخط وأحجامه، ومن المعروف أنَّ "مالارمي" اختار في الطباعة النهائية للقصيدة حرف "ديدو"، وهو "حرف لا شخصي له مواصفات الجمع بين السُّمك والرِّقة، فيما هو يميل نحو الاستقامة أقل من ميله إلى الاستدارة"[٢] إضافة إلى أنه استخدمه في خمسة أحجام مختلفة وهو ما ترى فيه "كرستيفا" تمثيلا لـ: "انفجار الخطيَّة التركيبية"[٣] ولكسر "خطية الجملة المعيارية" ممَّا ساعده في نظرها على تحقيق تعددية تركيبية (Polymorphisme Syntaxique) [٤]وهذا يتوجب في نظرها "قطع الصلة بالتأملات التأويلية للنص الحديث، التي أفسحت المجال أمام استنتاجات صوفية و باطنية"[٥] .

وعليه يشكل البياض في قصيدة "رمية نرد"، كما تركيب الجملة فيها، أحد العلامات المميزة في بناء القصيدة، ونسقا خاصا يطبع شكل كتابتها، وهو النسق الذي تجلى "لبول فاليري "(Paul Valléry)"كتوزيع لأوركِسترا" (Orchestre) [٦] ومنه يمكن اعتبار "رمية نرد" نصا أنموذجا حاملا لخصائص الكتابة، ومجسدة لبناء خطابها الشعري، كتبها "مالارمي" بعد معاناة البحث عن النص المختلف،ومعالجة مسالك التفرد التي تقود خطواتها، وقد اهتدى بإعادة بناء القصيدة وصوغها، والإنصات من خلالها إلى لغة الذات بما يتجاوب، وإعادة بناء الإيقاع في القصيدة، وبما يجعل الكتابة نفسها نسقا يتفاعل فيه البعد الصوتي المدرك بالسمع بالبعد البصري المرصد بالعين، متجاوزا

(١) محمد بنِّيس، مع القصيدة، ضمن محمد بنيس، ايزبيلا كيكا يبني، برنار نور، صلة وصل مع قصيدة رمية نرد لن نبطل الزهر، الدار البيضاء، دار توبقال،٢٠٠٧،ص٢١.

(٢) المرجع نفسه،ص ٢٩.

(٣) Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P.284.

(٤) Ibid.,P. 288.

(٥) Julia Kristeva, Sémèiotiké, P.209.

(٦) ينظر (Henri Mondor) ص ١١ من تقديمه لكتاب:

Gardener Davies,Coup de Dés vers une explication rationnelle du coup de dés, essai d’exégèse mallarméenne avec préface d'Henri Mondor, Librairie José Corti, Paris, 1953.

بذلك أثر التقعيد والقوانين السابقة على القول الشعري، إنَّ الطريقة التي اتبعتها قصيدة "رميه نرد" سمحت باختراق للوحدة الزمنية، وإعادة ترتيب لفضاء الصفحة، ومن هنا يفهم الخطاب النظري الذي كتبه "مالارمي" والموازي لممارسته الإبداعية في " Les Mots Anglais,crise de Vers , la musique et les lettres"في ضوء المغامرة المتواصلة من أجل إعادة تنظيم لبناء القصيدة، وقد تأسس ذلك الخطاب على صيغة التفاعل المتبادل بين العناصر والتصورات الشعرية التي تهيأت لمالارمي من اختبار الممارسة، ومن الاشتغال المعرفي والنظري على الشعر الفرنسي والأجنبي، فيما أتى الخطاب الشعري ليجسد بفعل الكتابة، انخراطه في مساءلة الشعر، وهو يختبر اللغوي والمعرفي ليؤسس لكتابة شعرية تقوم على مواجهة الأصل.

وهكذا تتكئ إستراتيجية نص "رميه نرد"على البعد البصري إذ تتعالق الدلالة العامة فيه مع الإخراج الفنِّي للصفحة بما في ذلك حجم الخط المعتمد في الطباعة، ويكون "مالارمي" بذلك قد اقترح كيفية خاصة لمواجهة كلاسيكية ورتابة الوزن.

وتجدر الإشارة إلى أن لغة الذات لدى كرستيفا هي لغة شعرية يتقاطع فيها الإدراك مع الإنصات للغرائز والرغبات حيث "النَّص يؤكد على قيمته في كثافته"[١] ومن هنا أهمية مفهوم النَّص التَّام/ النَّص المولد إذ يؤدي الغوص في النَّص المولد إلى كشف الغياب الذي يشكل سيرورة الذات وسيرورة النَّص معاً ولغة النَّص إذ تظهر صوت الذات في علاقتها بالعالم، تمكننا لا من الإدراك فحسب، بل من الإنصات أيضا إلى آثار الذات في النَّص حيث كل نشاط واع يخضع في حقيقته إلى عمق يتجاوزه أي أن تحقق التفكير الواعي مرهون باللاوعي. ممَّا اقتضى من كرستيفا النظر إلى النَّص كإنتاجية رهانها هو الذات، بما هي تركيب لتنازع الرغبات وبهذا لا تعود الإنتاجية النصية فضاء للانسجام والتطابق كما كانت في نظرة النقاد القدامى بل تصبح مجالا للاختلاف والتميز. وحسب هذا المنظور تتحدد كل إنتاجية نصية تبعا لنوع العلاقة التي تقيمها الذات مع المؤسسات التي تحكم وجودها .

(١) فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، بيروت، دار الجيل، ١٩٨٥،ص ٣٤٨.

وإنَّ هذا التأمل للنَّص لدى"كرستيفا" القائم على مقولة السيرورة هو وليد ما أنجزته لسانيات التلفظ[١] (Linguistique Enonciative) بزعامة إميل بنفنيست (١٩٠٢-١٩٧٦) الذي تبين له أنَّ أساس الذاتية (La subjectivité) يكمن في ممارسة اللغة ممَّا يعني لديه أنَّ اللغة هي التي تؤسس الإنسان بوصفه ذاتاً أي أنَّها هي التي تحدد متصور الأنا[٢]، حيث إنَّ تشكل بعد الذات في اللغة يتم توليده في رحم التلفظ في مسار ممارسة اللغة. ولذا تعتبره "كرستيفا" اللساني الوحيد الذي نظر إلى الاكتشاف الفرويدي من منظور لساني[٣]، وهذه إشارة منها إلى دراسته المعنونة بـ: "ملاحظات حول وظيفة اللغة في الاكتشاف الفرويدي".ونستطيع القول هنا، إنَّ "كرستيفا" لم يكن لها أن تفكر في إعادة طرح إشكالية الإيقاع لولا الدراسة الرائدة التي قام بها"بنفنيست "للإيقاع عام ١٩٥١ [٤] وهي دراسة دلالية لأصول كلمة الإيقاع في الثقافة الغربية، انتهى فيها إلى أنَّ الإيقاع ليس مقولة شكلية، وإنما هو تركيب للمعنى في الخطاب أي أنَّ الإيقاع لا يتحدد في العلامة.

---

(١) يترجم عبد الملك مرتاض هذا المصطلح في كتابه" نظرية الرواية" بـ"التلفيظ" بدل التلفظ، وفاء –حسب رأيه–للمعنى الأصلي للمصطلح الأجنبي.ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد، وهران، دار الغرب، ص٢٧٣.

وقد سبق وأنَّ أشارت"كيربرات" أنَّ اللاحقة (Tion) في (énonciation) تشير في الوقت ذاته إلى الفعل ونتيجة الفعل، ينظر:

Catherine Kerbrat –Orecchioni, l'énonciation de la subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin, 4e Edition, 2002, P.33.

(٢) Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale I, Tunis, Cérès édition, 1995, P. 258 -259- 260-261.

(٣) Julia Kristeva, Au risque de la pensée, Préfacée par Marie-Christine Navarro, Paris Editions de l'Aube, 2001, P. 121.

(٤) Emile Benveniste, la notion de «Rythme » dans son expression Linguistique, in Problèmes de linguistique Générale .I, P.224 - 332, Tunis, Cérès Edition, 1995.

وهذا التوجه الكرستيفي لم يكن معزولا عن مفهوم الروابط (Shifter) [١]، عند "رومان ياكبسون" الذي بلوره عام ١٩٥٧ في دراسته الفعل في اللغة الروسية، وقد شكَّل ذلك المفهوم آلية مساعدة على فهم مختلف مظاهر الحياة الداخلية في الخطاب[٢] مع العلم أنها لا تأخذ هذا المصطلح وفق ما هو سائد في الدراسات اللسانية والسيميائية بمعنى الكلمات التي لا تحيل إلى مرجع ثابت في الواقع أي أنها تمثل الكيانات التي لا يمكن التعرف على هويتها من خلال المرجعية، وهي تشمل الضمائر وما يشير إلى الزمان والمكان[٣] وإنما تأخذ به وفق رؤية خاصة متجذرة في التحليل النفسي حيث يمثل عندها التَيْمية (Le Fétichisme) بوصفها ظاهرة داخلية في سيرورة التمدلل، تشكل لديها وصلة مفصلية بين الذات والموضوع وتشير إلى التداخل[٤] كما كانت لأطروحات مدرسة "براغ" الأثر المهم لدى"كرستيفا" وقد حاولت هذه المدرسة"استكشاف بنية الأنساق اللسانية وقوانين تطورها، وأرست المبدأ البنوي للنسق الفونولوجي"[٥] ، منتصرة بذلك لخصوصيَّة اللغة في جانبها الصوتي إذ تعد مفاهيمها حول أهمية الصوت "امتدادا لتمجيد المنطوق على المكتوب، أو لأولويته على الأصح ومهما يكن فإنّ للغة مظهراً نطقياً وشفوياً ومظهراً خطياً بصرياً، وكلا المظهرين له وظائفه الخاصة في المرسلة

---

(١) ظهر المصطلح الأوَّل مرَّة على يد "جسبرسن"(D.Jespersen) في " Langage, its Nature Development and Origin" وذلك في عام ١٩٢٢. و تقابله في الفرنسية ثلاثة مصطلحات هي: "Embrayeur" و"Déitique"و"Deixis".

(٢) A.J.Greimas, J.Courtes, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, 1979, P.121. Paris, Hachette,

(٣) Michelle Perret, l'Enonciation en grammaire du Texte, Paris, éditions Nathan, 1994, P.58.

(٤) لا تلتزم كرستيفا في تصوراتها بالحدود الضيقة للسانيات أو ما كانت تسميه بـ: Linguistique Technique .وتقول عن فترة دراستها بباريس إنها :"بقيت غريبة عن دروس اللسانيات". ينظر :

Jean Claude Chavalier et Pierre Encrevé, Combats pour la linguistique, de Martinet à Kristeva, Essai de Dramaturgie épistémologique, ENS, Editions 2006, P.270.

(٥) أحمد يوسف، القراءة النسقية، ومقولاتها "وهران"دار الغرب"طبعة ٢٠٠١-٢٠٠٢، الجزء الثاني،ص ٥٠.

الشعرية ويسهم في بناء أدبية الخطاب الشعري سواء من المنظور الصوتي المتمثل في الإيقاع أو من المنظور البصري المتمثل في جمالية البياض والسواد"[١].

وإن نحن نظرنا إلى النَّص النقدي الكرستيفي بوصفه نصا تثمنه لغات متعددة ، أمكننا القول إن النَّص يجعل من "كرستيفا" نفسها ذاتا في السيرورة وإن نحن نظرنا إلى تجربتها الروائية ،في نصها الأول "الساموراي" (Les Samourais) الصادر عام ١٩٩٠والذي اعتمدت فيه على السيرورة الذاتية في شكل الطابع الروائي،الملائم ببنيته الطبيعة الحادة والمتشظية للذات، ومن خلال الخطاب السردي المحتكم في بنائه على المرجعية الشخصية، أمكننا القول أيضا إن"كرستيفا" تظهر بوصفها ذاتا في السيرورة، داخل نَّص هو في حد ذاته في سيرورة، لأنه في نهاية الأمر يحيل إلى كرستيفا، وإلى أفكارها، ومفاهيمها النظرية. وهو ما يساعد قارئ النص على إقامة التعالق بين كرستيفا وشخصيات روايتها:كرستيفا / أولغا (Olga) / جوال (Joëlle) وإذا كان نَّص "السموراي" عبارة عن سرد لحياة شخصيات خيالية (أولغا–أرفي–كارول–مارتين–جوال...)، فإن الأحداث تتطور في عالم شخصيات ثقافية وعلمية، تشارك في الحياة السياسية والاجتماعية.وكأن الأمر لا يتعلق بمغامرة شخصية بقدر ما يرتبط بمرحلة تاريخية معينة.

ومفهوم سيرورة الذات هو الذي جعل كرستيفا –في نظرنا– تستقصي الغيرية بأشكالها المختلفة في نصوصها اللاحقة بداية من ثمانينيات القرن العشرين من منطلق وجود الآخر داخل كل واحد منا. تقول كرستيفا: "الغريب يسكننا: إنه الوجه الخفي لهويتنا، الفضاء الذي يقوِّض مسكننا، الزمن الذي يفسد فيه التفاهم والتعاطف. وباعترافنا به في أنفسنا، نتجنب كرهه في ذاته عَرَض يجعل خاصة الـ"نحن" إشكاليا، وربما مستحيلا، الغريب يبدأ عندما يظهر الوعي باختلافي ويتوقف عندما نعترف بكوننا جميعا غرباء، متمردين على الروابط والجماعة"[٢]. وبهذا ندرك كيف يرتبط الاختلاف والهوية ببعضهما البعض.ولم تحقق النصوص الأدبية العظيمة في نظر كرستيفا أدبيتها إلا عندما خرجت من دائرة وطنيتها وحدود لغتها الخاصة، وعانقت الأجواء الغريبة عنها، وأنصتت للغات المختلفة.وقد كان

(١) أحمد يوسف، القراءة النسقية–سلطة البنية ووهم المحايثة،منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم،لبنان–الجزائر،٢٠٠٧ ص١٠٥ ولا بد من الإشارة إلى أن كرستيفا درست الفونولوجيا في صوفيا،وكانت على معرفة بأعمال تروبتسكوي وياكبسون قبل مواصلة دراستها بباريس.

(٢) Julia Kristeva, Etrangers à nous même, Paris, Gallimard, 1988, P. 09.

ذلك على يد كبار أدباء القرن العشرين، أمثال : جويس وفولكنر وأرغون وبرتون (Breton) ومن قبلهم : رامبو ولوتريامون ومالارمي. (١)

نخلص ممَّا تقدم ذكره إلى القول إنَّ"كرستيفا"في اعتمادها مفهوم السيرورة كانت تهدف إلى الوقوف على مدى التفاعل المتحقق بين الذات والنَّص في الإنتاجية النَّصية القائمة على المزج بين الوعي واللاوعي، المرئي واللامرئي، الداخل والخارج بحيث يتشكل النَّص وفق التداخل والتعالق المؤسس بجدل الذات الكاتبة وذات النَّص في انفتاح أحدهما على الآخر، ومن هنا كانت الذات في أفق السيرورة هي الذات المحكومة بالسلب أي أنها الذات التي تمارس النفي في عالم الوجود بالقوة لتحقيق كينونتها في عالم الوجود بالفعل، بشكل تتماهى فيه بعالم رؤياه، وتتحقق سيرورتها من ثَّم في سياق سيرورة عالم رؤياها الذي يؤطره فعل الاختراق والرفض.

(١) Julia Kristeva, Micropolytique, Paris, Editions de l'Aube, 2001, P. 07.

the text and the subject in process for Julia Kristeva

Dr. Halima Cheikh

Abstract

Semanalysis, known as analytical semiotic, was founded by the researcher Julia Kristeva, and was conceived as a trial to overcome the limits of the Structuralists' significant systemes. Her emergence on the French critical research field, formerly dominated by Structuralism, added new dimensions with new conceptions in the field of semiotics. Christeva's new concepts focus on the growing relationship between the "self" and the "text" with all the problematics that can arise from such a relationship.