

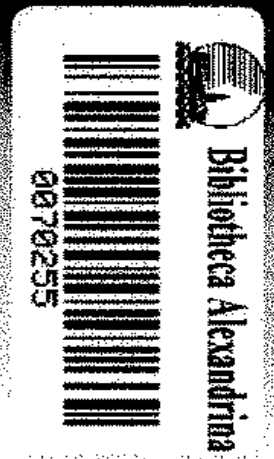
رَأَمَانِ سِلْدَن

النَّظَرُ فِي تِلْكَ الْأَدْبَابِ الْمَعَاظِرِ

ترجمة
جَابِرُ عَصْفُور



دارُ الأَدْبَابِ وَالشُّعْرِ وَالنَّوْجِ
عَبْدُ الرَّحْمَنِ



النظرية الاقتصادية

النظر في الأدب المعاصر

تأليف: رَافِعُ سِلْدَن

ترجمة: هَبَابُ عَصْفُور

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

معهده غريب

الكتاب : النظرية الأدبية المعاصرة

المؤلف : جابر عصفور

تاريخ النشر : ١٩٩٨ م

حقوق الطبع والترجمة والاقتباس محفوظة

النشر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع

ميدان نوري

شركة مساهمة مصرية

المركز الرئيسي : مدينة العنبر من رمضان

والمطابع المنطقة الصناعية (CI)

ت: ١٥/٣٦٢٧٢٧

إدارة النشر : ٥٨ شارع المجاز - عمارة برج آمون

الدور الأول - شقة ٦

ت : ٢٤٧٤٠٣٨

التوزيع : ١٠ ش كامل صفي (القجالة) - القاهرة

رقم الإيداع : ٩٧/٨٤٠٦

التراقيم الدولي : L.S.B.N.

977- 5810-90-X

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

النظرية الأدبية المعاصرة

هذه ترجمة كاملة لكتاب "دليل القارئ إلى النظرية الأدبية المعاصرة" A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory من تأليف رمان سلدن Raman Selden . وقد صدر عن The Harvester Press عام ١٩٨٥، وقد اختزل العنوان - في الترجمة - إلى "النظرية الأدبية المعاصرة". ويعمل المؤلف حالياً أستاذا للأدب الإنجليزي في جامعة لانكاستر Lancaster University. وقد صدر له - قبل هذا الكتاب بعام - كتاب بعنوان (النقد والموضوعية) ١٩٨٤. وفي العام نفسه الذي صدر فيه هذا الكتاب نشر عن كلارندون، أكسفورد، بالاشتراك (الأعمال الشعرية لجون أولدهام). وصدر له عام ١٩٨٨ عن دار لونجمان كتاب من تحريرهِ بعنوان (نظرية النقد - من أفلاطون إلى العصر الحاضر).

تصدير الترجمة

حصلت على هذا الكتاب فى الشهر الذى صدر فيه من عام ١٩٨٥. كنت وقتها منشغلا بالبحث عن كتب تقدم النظريات الأدبية المعاصرة تقديمًا موجزًا إلى القارئ العربى. وقد كانت هذه النظريات، خصوصا فى تطوراتها المتلاحقة، تبدو شديدة العسر على الطلاب الذين كنت أقوم بتدريسها لهم، فضلا عن أن نصوص هذه النظريات لم تكن قد ترجم منها شئ إلى اللغة العربية بعد، وكنت - ولا أزال - أرى من الأفضل أن تقدم تعريف الكاتب العربى نفسه بنظرياته، وتقديمه لها، فى الوقت الذى نترجم فيه نصوص النظريات، فذلك أفضل من أن يدعى بعضنا تقديم هذه النظريات فى كتب ينسبها إلى نفسه، وهى - بدورها - ليست سوى تلخيص شأنه لكتاب أو كتابين أو ثلاثة على الأكثر من الكتب المعروفة لقارئ اللغات الأجنبية. وكان من نتيجة ذلك أن قنمت ترجمة كتاب تيرى إيجلتون، وهو من المداخل الممتازة عن "الماركسية والنقد الأدبى" ونشرت الترجمة عام ١٩٨٥. وفى العام نفسه، نشرت ترجمة (عصر البنيوية) للكاتب إيث كيرزويل، وهو مدخل نقدى إلى البنيوية وعصرها الذى انتهى .

وفى هذا السياق، كان اهتمامى بترجمة هذا الكتاب، فهو كتاب صغير الحجم، تعليمى المدخل، يصلح للمتفك العادى، وللطالب الذى يريد أن يتعرف النظريات الأدبية المعاصرة. وترجمته فى أقل من شهر. واتفقت مع سلسلة "عالم المعرفة" على نشره. وتحمس الصديق الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا لمراجعة الكتاب. وكانت الخطة أن أرفق بالكتاب قسما آخر وهو مجموعة من الدراسات الأساسية لأصحاب النظريات أنفسهم، بحيث يكون القسم الأول كتاب سلتن والقسم الثانى لأصحاب النظريات التى يتحدث عنها الكتاب، ولكن المرض وتزاحم الأعباء، كل ذلك عطل المشروع بعد أن أنجز منه الكثير. وبعد أن انتهيت من النصوص التى تكمل المشروع، وجدت أن حجم الكتاب سوف يتضخم. واذلك، رأيت أن من الأفضل إصدار ترجمة الكتاب مستقلة، على أن يعقب ذلك كتاب آخر يحمل النصوص المهمة، ولحسن الحظ قد نشر منها الكثير.

والحق أننى، أثناء إقبالي على مراجعة الكتاب قبل دفعه إلى المطبعة، خشيت أن يكون القطار قد فات، فحن نعيش في عصر تتزاحم فيه المعرفة، وتتقدم على نحو مذهل، في تراكمها المتدافع. ولكنى - بعد الترجمة - وجدت أن الخشية لا مبرر لها بالقياس إلى وضع ما هو متاح أمام القارئ العربى، وهو قارئ لم يكتمل أمامه المشهد النقدى المعاصر الخاص بالنظريات الأدبية.

وعنوان الكتاب الأصلى (دليل القارئ إلى النظرية المعاصرة)، وهو دليل جيد بالفعل. فبعد المدخل النظرى الذى يطرح فيه المؤلف تأسيسا لكيفية تصنيف النظريات المعاصرة، معتمدا في ذلك النموذج المنهجى الذى تقوم عليه دراسة رومان ياكوبسون لما أسماه (الحدث الكلامى)، يتوجه المؤلف إلى النظريات المعاصرة نفسها، فيعرض للشكالية الروسية بوصفها (معطف جوجول) الذى تتابعت منه أحلام البحث عن منهج علمى، أو عن تأسيس علم لدراسة الأدب. وتلاحق النظريات والمداخل، من النظرية الماركسية القديمة قدم (رأس المال) والجديدة جدة كتابات إيجلتون وفريدريك جيمسون، والنظريات البنوية التى تحتل مكانة متواضعة في الكتاب، بعد أن تصاعد موج نظريات ما بعد البنوية منذ أوائل السبعينيات، والنظريات التى تتوجه إلى القارئ، وأخيراً النقد النسائى.

وأسلوب المؤلف فى العرض أسلوب تعليمى، فهو يتوجه بخطابه إلى القارئ العادى، ويعى أنه يحاول إقناع قارئ معاد لهذه النظريات المتدافعة، إما بسبب ألفة القديم، أو بسبب المقولة المضمنة التى تؤكد أن من جهل شيئا عاداه. ولذلك، فإن بساطة العرض ترادف الوضوح، والاختصار يرادف الاقتصاد، والحرص على التعليم يوازى تجنب الدخول فى التفاصيل الفنية الدقيقة التى يعسر فهمها على غير المتخصصين. وإذا أضفنا إلى ذلك المقدمة التى كتبها المؤلف ولتى تقدم أطروحة نظرية فى شيفية تقسيم النظريات الأدبية، فضلا عن الوعى النقدى الذى لا يفارق المؤلف فى عرض النظريات، والذى لا يجعله يتحمس التحمس الأهوج لها (وكم تخسر النظريات المعاصرة من التحمس الأهوج للصديق الجاهل)، أقول إذا أضفنا ذلك تأكدت قيمة الكتاب وجوؤه للقارئ العربى المتطلع إلى معرفة جديدة.

والواقع أن الكتاب كله ينطوى على دالتين مهمتين لا بد من تأكيدهما فيما يتصل بالمشهد النقدي المعاصر. أولى هاتين الدالتين هي لتعقد البالغ لهذا المشهد، والتراكم للمعرفى المذهل الذى يميزه، والتمازج الهائل بين الحقول المعرفية الذى يقطعه. إن الأيام القديمة السعيدة التى كان الناقد يكتفى فيها بقشور من هنا أو هناك قد انتهت إلى الأبد. وناقد هذا العالم المعاصر بقدر ما يلهث وراء المعرفة ككلب يشم روائح صبيد، (ومعذرة لهذا التشبيه المنزعج من شعر صلاح عبد الصبور) يكاد يشعر بالعجز الإنسانى أمام مئات الدوريات العامة، وعشرات الدوريات المتخصصة، ومئات الكتب المتدافعة، ومجالات المعارف الجديدة المتدفقة. وتسارع خطى (الأدب) الذى يعالجه هذا الناقد لا يقل عن تسارع خطى (النقد) الذى يمارسه؛ إذ بقدر ما يتسع هذا يتعقد ذلك، فهناك (نقد النقد) و(النقد الشارح) وعشرات المجالات التى لم تكن محل اهتمام من قبل. ولا شك أن هذه الخاصية تفرض تعقدا هائلا فى المصطلح النقدي، ووفرة لاقتة فى مجالاته، وتنوعا متسارعا فى اتجاهاته، ومن ثم صعوبة أكبر فى ترجمته. وهذا وضع يجعل الناقد العربى الذى يسعى أحيانا إلى متابعة ما يحدث فى العالم الواقع على الضفة الأخرى من البحر يشعر بدوار المتابعة الذى لا يعصمه منه سوى (الوعى النقدي) الصارم، وتزايد مسؤوليته إزاء واقعه المتخلف بمؤسساته الثقافية غير المعاصرة.

أما الدلالة الثانية التى ينطوى عليها هذا الكتاب، فهي أن المشهد النقدي المعاصر، قد أخذ يتجاوز سجن "المركزية الأوروبية" ويتفتح على أفق إنسانى أرحب. إن مؤلف الكتاب ليس إنجليزيا، أو بريطانيا قحاً، وأعلام النقد المعاصر فى فرنسا من أصول غير فرنسية، ولنتذكر لومسيان جولدمان، وترفتان تودوروف، وجوليا كريستيفا. إن المشهد المعاصر مصب نصيب فيه تيارات متدفقة من الاتحاد السوفيتى، ابتداء من حلقة موسكو إلى مدرسة جامعة تارتو، ومن تشيكوسلوفاكيا، حيث دائرة براج التى من أعلامها موكاروفسكى، ومن رومانيا، ومن جنيف حيث "نقاد الوعى" ومن أمريكا اللاتينية. وأهم من ذلك أن هذا المشهد لم يعد من إنتاج سكان الشمال، العالم الأول المتقدم، فقد أخذ يسهم فى صنعه سكان الجنوب، الوافدون من العالم الثالث (والرابع.... إلخ).

وليس أدل على ذلك من الإسهام العربي المعاصر في المشهد النقدي المعاصر. إن كتابات إدوارد سعيد الفلسطينية قد أصبحت قسما من نسيج المشهد النقدي المعاصر في العالم، ويجد القارئ اسمه إلى جوار كتابات فوكو، في تيار ما بعد البنيوية داخل هذا الكتاب، وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به عندما كنت جالسا في مكتبة جامعة مسكنسون - مانيسون بالولايات المتحدة في يوم من أيام عام ١٩٧٦، وإذا بي أجد عددا - من أعداد واحدة من أخطر المجلات النقدية العالمية، وهي مجلة Diacritics التي تصدر عن جامعة كورنيل - مخصصا بأكمله لكتابات إدوارد سعيد، بعد صدور كتابه الفذ (بدايات: المقصد والمنهج) عام ١٩٧٥، وقبل صدور كتابه (الاستشراق) بسنوات. وسواء كنا نتحدث عن "بدايات" أو "الاستشراق" أو (النص، العالم، الناقد) أو غيرها من الكتب النقدية التي أصدرها إدوارد، فنحن نتحدث عن ناقد هو جزء من حركة النقد العالمي، وحسبنا الإشارة إلى هذه العبارة التي قالها ريتشارد برويري: "إن فهم كتاب بدايات لإدوارد سعيد يعنى فهم ما يقع الآن من تحولات بالغة الأهمية في النظرية النقدية المعاصرة في أمريكا وأوروبا على السواء".

وما ينطبق على إدوارد سعيد الفلسطينية ينطبق على إيهاب حسن المصري، فإسهامه هو الآخر في تيارات ما بعد البنيوية، وكتابات ما بعد الحداثة، يضعه في مكانة مماثلة. إن كليهما - سعيد وحسن - نموذج للناقد العربي بخاصة، وناقد العالم الثالث بعمامة، من حيث الإسهام في المشهد المعاصر، وما ينطوى عليه هذا المشهد من دلالة تؤكد أن دائرة منتجيه لم تعد حكرا على دائرة تحددها نظريات المركزية الأوروبية التقليدية.

وإذا كانت هذه الدلالة الأخيرة تتطوى على معنى، فإن معناها يقترن بالكيفية التي يكتب بها إدوارد سعيد على سبيل المثال، والوعى النقدي الذي يتعامل به مع حضارة الآخر التي ليست حضارته في آخر المطاف. وأحسب أن الدراسة التي كتبها بعنوان "النص، العالم، الناقد"، وجعلها عنوانا لأحد كتبه، تجيب عن كثير من الأسئلة التي ترتبط بما أشير إليه بعبارة "الوعى النقدي"، فالتعامل مع تراث الأنا وتراث الآخر وحاضره على السواء، والكيفية التي يتجاوز بها ابن حزم - في هذه الدراسة - وبول ريكور، والإشارة

إلى ابن جنى وابن مضاء القرطبي، إلى جانب الإشارة إلى "الثامن عشر من برومير" وفوكو، كل ذلك يؤكد أن "الإبداع" ليس طريقه الاتباع، وأن الإسهام في إنتاج المشهد النقدي العالمي يبدأ بنقده وإعادة النظر في علاقاته والمشاركة الوافقة (التي لا تنطوي على عقدة بونية) في الإضافة إليه.

هاتان الدالتان اللتان تحدثت عنهما لا يكشف عنهما هذا الكتاب إلا من حيث هو موضوع لتأويلي الخاص، ومن حيث هو مجال للتأمل بوصفه عينة من المشهد الذي يزدهم بالنظريات الأدبية المعاصرة. لكن الوجه الإيجابي لهاتين الدالتين لا ينبغي أن يلهينا عن سلبات هذا الكتاب، مادامنا نتحدث عن الوعي النقدي، وهي قليلة بالفعل. وفي تقديرى، أن النموذج النظري الذى طرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجاً بنيوياً مفارقاً للوعي التاريخي، وهو العيب نفسه الذى يقع فيه النموذج الأصلي الموجود فى اللغويات البنيوية. وكانت النتيجة أن النظريات الأدبية تظل معلقة فى فضاء من علاقات مجردة، محايدة، متجاوزة، على نحو يطرح الأسئلة: لماذا نشأت؟ ولماذا تغيرت؟ ولماذا تصارعت؟ وكيف تكونت؟ وبنيوية هذا النموذج التصنيفي تذكر المتخصص بنموذج آخر شكلي، طرحه م. إيرامز صاحب الكتاب الشهير (المرأة والمصباح: النظرية الرومانسية والتراث النقدي) من حيث إنها تبحث عن علة "محايدة" تبنى عليها النظريات الأدبية نفسها. ولكن النظريات الأدبية "كلام على كلام" فى نهاية المطاف، فهي - بحكم طبيعتها - تطرحنا خارجها، وتقضى بنا إلى العالم الذى تولدت عنده والعالم الذى تحول توليده، وليس سوى المنهج التاريخي بإنجازاته المتطورة، المعاصرة، ما يصلح لتحقيق الغاية الخاصة بعرض هذه النظريات.

ويمكن أن نضيف إلى هذا المأخذ النظري مأخذاً آخر يرتبط بالهدف التعليمي، التويري، التنقيفي، الإيجازي، لهذا الكتاب؛ أعنى أن حرص المؤلف على الاختصار والاقتصاد قد انتهى به إلى نوع من التبسيط وشئ من الغموض. إن التفاصيل الحميمة تختفى كلما تباعدنا عن المشهد، وأشكال الصراع والحوار، وعلاقات التناص بين الكتابات، والدرجات المعقدة من تباين المصطلحات، وخصوصية "القارئ المضمن"، أو ما يسميه أحد النقاد المشار إليهم في الكتاب باسم "المروى عليه" كل ذلك يختفى من التلخيص

الموجز الموجود في الكتاب. مؤكداً أن الغاية التعليمية تبرر ذلك، على نحو ما اعترف المؤلف نفسه، ومؤكد أن الإيجاز يبرر ذلك بالمثل، ولكن يبقى خطر أن يقوم قارئ متسرع أنه قد تعرف المشهد النقدي المعاصر بعد أن يفرغ من قراءة هذا الكتاب. وإلى هذا القارئ ينبغي أن نتوجه بالتحذير، فنحن إزاء دليل، مجرد دليل، وقيمة الدليل أنه يثير الرغبة في التعرف الحقيقي والقراءة الجادة لما هو موضوع الدليل. ولحسن الحظ، فقد أصبح من المتاح الآن بين أيدينا مجموعة طيبة من المترجمات التي تساعد، في مجال واحد على الأقل هو مجال البنيوية أو ما بعدها بقليل. وقد لعبت دار "توبقال" التي يسهم فيها محمد بنيس دوراً حاسماً في ذلك، ينبغي أن نذكرها لها بالتحذير.

أما عن الترجمة التي قمت بها، فقد كنت حريصاً على أداء المعنى قبل اللفظ، متبعاً في ذلك تقاليد تراثية، أوجزها البهاء العاملي في كتابه (الكشكول) عن الصلاح الصفدي، قال:

"والترجمة في النقل طريقان أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى، فيأتي الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينقل إلى الأخرى كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه، وهذه الطريقة رديئة لوجهين: أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع الكلمات اليونانية، ولهذا وقع خلال التعريب كثير من اليونانية على حالها. والثاني أن خواص التركيب والنسب الإنشائية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائماً. وأيضاً يقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات. الطريق الثاني في التعريب طريق حنين بن إسحق والجوهري وغيرهما، وهو أن يأتي المترجم الجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أم خالفها. وهذا الطريق أجود. ولهذا لم تحتج كتب حنين بن إسحق إلى تهذيب إلا في العلوم الرياضية لأنه لم يكن قيماً بها، بخلاف كتب الطب والطبيعي والإلهي، فإن الذي عربها منها لم يحتج إلى إصلاح".

ولقد اتبعت في الترجمة "هذا الطريق الأجود"، فحرصت على المعنى وليس على التطابق الحرفي بين التراكيب. وكان ذلك مثار خلافات متكررة بيني والصديق الكبير فؤاد زكريا حول أسلوب الترجمة. وأحسب أنه لم يفتح ببعض حججى الخاصة. ولكن المؤكد أن مراجعته للفصول: الأول والثاني والرابع والمقدمة من هذا الكتاب قد أفادتني كل الإفادة، فقد منحت الترجمة مزيدا من الدقة، والسلاسة، فله عميق تقديرى وشكرى على ما فعل. ولقد أضفت إلى الكتاب هوامش شارحة. وعموما، فإن كل ما يجده القارئ في أسفل المتن من هوامش فهو للمترجم، فالكتاب الأصلي لا توجد به هوامش، ولقد حرصت على عدم الإكثار منها حتى لا تتناقص والغاية التنقيحية للكتاب، إلا في المواضع التي فرضتها الضرورة.

وإذا كان لفؤاد زكريا الشكر على ما أضافه إلى الترجمة، فإن لطلابي في السنة النهائية من قسم اللغة العربية - آداب القاهرة - تقدير خاص، فلقد قرأت معهم بعض فصول الكتاب في دروس الترجمة، وكانت لتعليقاتهم وأسئلتهم وشكاواهم أثرها في تبسيط أسلوب الترجمة كي يصبح قريبا من كل الأفهام. فإليهم أهدى هذا الكتاب أملا في مستقبلهم، وأملا في أن يفتحوا على آفاق النظريات المعاصرة وينفضوا عنهم ما تراكم على أذهانهم من صداد نظريات قديمة، لن تعودهم إلا إلى مزيد من التخلف.

جابر عصفور

النقى . نوفمبر ١٩٩٠

مقدمة

لم يكن لدى القراء العاديين للأدب، بل نقاده المحترفين، إلى عهد قريب أى مبرر يدفعهم إلى الانشغال بتطورات النظرية الأدبية، فقد كانت النظرية تبدو مجالا تخصصيا لثيريا، لا يشغل سوى قلة من الدارسين فى أقسام الدراسات الأدبية، وكانت هذه القلة - فى واقع الأمر - تتألف من فلاسفة يدّعون أنهم نقاد للأدب، وكانت المناقشات الأدبية تتجه إلى القارئ العام، سواء اتخذت شكل عروض للكتب فى الصحافة أو المجالات الفنية التى تقدمها أجهزة الإذاعة والتلفزيون. وافترض أغلب النقاد ما افترضه الدكتور جونسون من أن الأدب العظيم كان عالميا دائما، يعبر عن حقائق عامة فى الحياة الإنسانية. ومن ثم، فإن القراء لا يحتاجون إلى معرفة مخصوصة أو لغة نقدية متميزة. وظل النقاد يتحدثون حديثا عاما مريحا عن تجربة الكاتب الشخصية، والخلفية الاجتماعية التاريخية للعمل الأدبى، وعن الأهمية الإنسانية للأدب العظيم، "وعبقرية" الخيال والجمال الشعري فيه. بكلمات أخرى، كان النقد يتحدث عن الأدب دون أن يعكس صفو الصورة التى لدينا عن العالم، أو الصورة التى لدينا عن أنفسنا بوصفنا قراء، ولكن ذلك كله بدأ فى التغير منذ أواخر الستينيات.

فخلال السنوات الخمس عشرة الماضية تقريرا تشغل طلاب الأدب بما بدا أنه سلسلة من التحديات المستمرة لإجماع الرأى العام. ومما زاد الأمر سوءاً أن الضجة الغربية التى صاحبت هذه التحديات كان أغلبها وافدا من الخارج، ولنا - نحن الإنجليز - خبرة خاصة فى الاستخفاف بالمنتجات الفكرية الثقيلة التى يصدرها إلينا غيرنا من أقطار القارة الأوروبية، فنحن عادة نشكو من عسر فهم المنظرين الألمان، أو نشكو من العقلانية المستحكمة لأقرانهم الفرنسيين، وذلك بطريقة تدعم تعصبنا الثقافى وتضع الغزاة موضع الدفاع عن النفس.

وقد احتلت "البنوية" العناوين الرئيسية للأخبار، عندما رفضت جامعة كامبردج عام ١٩٨٠ تعيين كولين ماك - كيب Colin Macabe فى وظيفة ثابتة فى سلك الهيئة

التكريمية. ونبهت احتياجات البنيويين، ومن والاهم من كتاب البحوث الأدبية في كمبرج، إلى وجود دخیل تسال إلى مخدع الدكتور فدر- ليفز في كليته الأم Alma Mater. ونشر الملحق الأدبي بصحيفة التيمز في حينه عددا خاصا عن الفضيحة وخلفيتها الثقافية. ولا بد أن القراء العاديين قد ازدادوا حيرة حول " البنيوية" بأكثر مما كانوا عليه قبل أن تتيج حادثة ماك - كيب الفرصة للمنظرين ليبسطوا آراءهم على الجمهور. ولم تؤد الآراء التي بسطت إلا إلى تأكيد الأهواء المتأصلة، فقيل بوجود مسحة ماركسية في بنيوية ماك - كيب، وقيل إن مدخله البنيوي ليس سوى نقد للبنيوية من منظور ما بعد البنيوية، وإن التأثير الغالب على عمله مصدره بنيوية التحليل النفسي التي رادها الفيلسوف الفرنسي جاك لكان Jacques Lacan.

ولقد قررت النهوض بعناء المهمة الثقيلة لكتابة دليل للقارئ في هذا الموضوع؛ لأني أومن- أساسا- أن الأسئلة التي طرحتها النظرية الأدبية الحديثة مهمة بالقدر الذي يبرر الجهد في توضيحها، فالكثير من القراء قد أخذ يشعر- الآن- أن ما ألفه من رفض للنظرية من منطلق الاندراء لم يعد مقنعا، وأخذ يرغب في أن يتعرف على وجه الدقة هذا الذي يطلب منه رفضه، والمؤكد أن أية محاولة لتقديم خلاصة موجزة للمفاهيم المعقدة الشائكة لأية نظرية سوف تفقد النظرية نفسها الكثير من قوتها وحيويتها، وتتركها فريسة أضعف لأترياب الشكاكين، ولكنني افترضت أن رغبة القارئ في تعرف الموضوع واهتمامه به ستجعله مستعدا لأن يدفع مقابلا عابرا، على سبيل التمهيد، لتذوق أعرق وأقوى للنظريات الأصلية. ولا بد لي من الاعتراف بأنني وقعت في بعض التبسيط البالغ، من أجل أن أقول الكثير من الأفكار في القليل من الصفحات، وأمل أن لا يضل القارئ طريقه في الفهم بسبب الإيجاز الذي لم يكن منه مفر، أو بسبب التعميمات الشاملة. ولقد ألحقت بكل فصل قائمة إضافية متدرجة للقراءة، يتمكن معها القارئ من متابعة وجهات النظر المختلفة للموضوع بمستويات مختلفة من الصعوبة.

ولكن لماذا نؤرق أنفسنا بالنظرية الأدبية؟ ألا يمكن ببساطة أن ننتظر إلى أن تهدأ الضجة القائمة؟ إن الدلائل تشير إلى أن التحولات نحو الاهتمام بالنظرية قد آتت أكلها، وستظل باقية لا تمس في المستقبل المنظور؛ فقد صدرت مجلات علمية جديدة ووضعت

مقررات دراسية جديدة، وعقدت مؤتمرات عديدة تخصصت في مناقشة القضايا النظرية، ولا ينبغي لنا أن ندهش إذا انعكس هذا الوعي النقدي الجديد على الجيل الجديد من مدرسي الأدب، أما كيف يؤثر ذلك كله في تجربتنا وفهمنا القراءة والكتابة على السواء، فهذا ما يتضح إذا لاحظنا ... أولاً ... أن التركيز على النظرية يتجه إلى تقويض مفهوم القراءة بوصفها نشاطاً "بريئاً"، فنحن لا نعود قادرين على التقبل الساذج لـ "واقعية" الرواية أو "صدق" القصيدة، إذا طرحنا على أنفسنا أسئلة تتعلق بتركيب المعنى في القصة أو حضور الإيديولوجيا في الشعر. وقد يتعلق بعض القراء بأوهامهم وينتحبون على ضياع البراءة، ولكن هؤلاء القراء لا يستطيعون ... إذا كانوا جادين حقاً ... تجاهل القضايا العميقة التي طرحها منظرو الأدب البارزون في السنوات الأخيرة. ثانياً: إن الطرائق الجديدة في النظر إلى الأدب يمكن أن تضيف حيوية جديدة على علاقتنا بالنصوص الأدبية، بدلاً من أن يكون لها تأثير على قراءتنا لها.

وبطبيعة الحال، فإن النقد الأدبي لن يقدم شيئاً ذا بال للقارئ إذا لم يكن هذا القارئ أصلاً - راعياً في تأمل الكيفية التي يقرأ بها. وإذا ظن قراء آخرون أن النظريات والمفاهيم لا تفعل شيئاً سوى القضاء على عفوية استجابتهم إلى الأعمال الأدبية، فإنهم يتناسون أن الخطاب "العفوي" عن الأدب يعتمد اعتماداً لا واعياً على التنظير الذي خلفته الأجيال السابقة، فحديثهم عن "الشعور" و"الخيال" و"العبقرية" و"الخلاص" و"الواقع" حافل بالتنظير الجاف الذي ثبته الزمن فأصبح جزءاً من لغة الإدراك العادي. وإذا أردنا أن نكون مغامرين مكتشفين في قراءتنا للأدب، فإن علينا أن نكون مغامرين بالقدر نفسه في تفكيرنا عن الأدب.

والمرء يمكنه أن يفكر في النظريات الأدبية المتنوعة من منظور ما تطرحه من أسئلة حول الأدب؛ إذ قد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب، أو زاوية العمل الأدبي، أو زاوية القارئ، أو زاوية ما نطلق عليه عادة اسم "الواقع". وبالطبع، فإننا لن نجد منظوراً للأدب يعترف بتحيز منظوره، وإنما يحاول أن يضع بقية وجهات النظر

المغيرة في إطار المدخل الذي يختاره. ويمكن ان يساعدنا المخطط البياني^(١) التالي الذي وضعه رومان ياكوبسون Roman Jakobson لتحديد عناصر التوصيل اللغوي في التمييز بين وجهات النظر المتباينة:

سياق.

رسالة

مخاطب اتصال مخاطب

شفرة

فعملية التوصيل اللغوي تقوم على مخاطب هو مرسل يرسل رسالة إلى المخاطب المستقبل لرسالة، وتستخدم الرسالة شفرة (هي عادة لغة يعرفها كل من المخاطب والمخاطب). وللرسالة سياق (أو مشار إليه) كما أنها تنتقل عبر اتصال (أو وسيط كالكلام الحي، أو التليفون، أو الكتابة). ويمكن لنا أن نحذف عنصر "الاتصال" من هذا المخطط عند مناقشة الأدب، لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظرى الأدب، فهو يحدث عادة بواسطة الكلمة المطبوعة (إلا في حالة المسرح)، وعندئذ يمكن صياغة مخطط ياكوبسون في إطار للنظرية الأدبية على النحو التالي:

سياق

قارئ

كتابة

كاتب

شفرة

(١) هذا المخطط صاغه ياكوبسون في دراسة شهيرة، أصبحت من أهم وثائق البنيوية، بعنوان: "تعقيب ختامي، اللغويات والتشعيرية"، وقد ألقاها في مؤتمر عقد في جامعة أنديانا ١٧-١٩ أبريل ١٩٥٨، وذلك بوصفها تعقيباً من لغوي يناظر تعقيب ناقد أدبي، وكان رينيه ويليك. يمثل وجهة نظر النقد الأدبي في هذا المؤتمر في مواجهة ياكوبسون الناطق باسم علم اللغة البنيوي. وقد نشر بحث ياكوبسون، للمرة الأولى بالإنجليزية، ضمن أعمال المؤتمر، في كتاب بعنوان الأسلوب في اللغة *Style in Language* من إعداد توماس شيبوك Thomas A. Scheek عن مطبعة الـ M.I. T في الولايات المتحدة عام ١٩٦٠. وقد صدرت ترجمة عربية لهذا البحث، ضمن كتاب (قضايا شعرية) أعدها محمد الولي ومبارك حنون، ونشرتها دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٨.

وقد خص ياكوبسون كل عنصر من عناصر المخطط بوظيفة لغوية على هذا النحو:

إشارية		
إشعارية	طلبية	انفعالية
شارحة		

فإذا اتخذنا وجهة نظر المخاطب، تركّز الانتباه لدينا على الاستخدام الانفعالي للغة، أما إذا انطلقنا من زاوية السياق فإن الاهتمام سوف ينحصر في الاستخدام الإشاري للغة .. إلخ. كذلك، فإن كل نظرية من النظريات الأدبية تتجه بدورها إلى التركيز على وظيفة بعينها دون غيرها. وإذا ما تناولنا النظريات الأساسية التي سنناقشها، أمكننا أن نضعها بيانيا على هذا النحو:

الرومانسية	الشكلية	التركيز على القارئ
البنائية		

ذلك لأن النظريات الرومانسية تركّز على عقل "الكاتب" وحياته، ويركّز نقد القارئ (النقد الفينومينولوجي) على تجربة "القارئ"، أما النظريات الشكلية فتتركّز على طبيعة الكتابة نفسها معزولة عن كل ما عداها، وينظر النقد الماركسي إلى السياق الاجتماعي والتاريخي بوصفه شيئا أساسيا، وتلقى النظرية الأدبية للبنائية بثقلها على الشققات التي نستخدمها في بناء المعنى. ومع هذا، فإن كل مدخل لا يتجاهل - في أحسن حالاته - بقية الأبعاد من عملية التوصيل الأدبي، فالنقد الماركسي - على سبيل المثال - يدرج الكاتب والمتلقي والنص معا ضمن منظور اجتماعي عام. أما النقد المرتكز على موقف الحركات التحررية النسائية (الذي عالجه في الفصل الأخير من هذا الكتاب) فلا محل له في المخطط البياني الذي طرحتّه؛ لأن هذا النقد ليس "مدخلا" بالمعنى المنهجي الذي

ينطبق على الأنواع الأخرى من النظريات، وإنما هو نقد يحاول القيام بتفسير جديد شامل لكل المداخل من موقف ثوري متميز.

وأخيراً، فإني لا أسعى في هذا الكتاب إلى تقديم صورة شاملة للنظريات النقدية الحديثة، وإنما سعيت إلى أن أقدم دليلاً يساعد في تعرف أهم الاتجاهات البارزة المثيرة للتحدي، فلقد استبعدت على سبيل المثال نقد الأسطورة^(١) الذي يقوم على تاريخ طويل متنوع، ويتضمن أعمال كتاب من أمثال جيلبرت موري Gilbert Murray، وجيمس فريزر James Frazer، ومود بودكين Maud Bodkin، وكارل يونج Carl Jung، ونورثروب فراي Northrop Frye، إذ يبدو لي أن نقد الأسطورة لم يفتح التيار الأساسي للثقافة الجامعية (الأكاديمية) أو الشعبية ولم يتحدّ المسلمات القائمة بالدرجة نفسها من القوة التي تحدثها بها النظريات التي سوف نعرض لها.

(١) يمكن للقارئ الذي لا يعرف الإنجليزية، أن يتابع صورة من هذا النقد في كتاب (الأسطورة والرمز) الذي ترجمه "ترجمة ممتازة" جبرا إبراهيم جبرا، وصدر عن وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٢.

الفصل الأول

النزعة الشكلية الروسية

النزعة الشكلية الروسية(*)

قد لا يبدو النقد الذي خلفته الشكلية الروسية غريبا في أعين طلاب الأدب الذين نشأوا في ظل تيار النقد الجديد^(١) الأمريكي الإنجليزى، بتركيزه على "النقد العملى" والوحدة العضوية للنص، فالنقد الجديد يشبه الشكلية الروسية في السعى إلى استكشاف الخصوصية الأدبية للنصوص. وكلا النوعين من النقد يرفض النزعة الروحانية المترهلة التى غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية فى أواخر أيامها، ويفضلان اتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي من القراءة. ولكن الشكليين الروس كانوا أكثر اهتماما بالجوانب المنهجية، وأكثر انشغالا بوضع أساس "علمي" لنظرية الأدب. أما النقاد الجدد، فقد جمعوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوى المتميز للنصوص تأكيدا للانفصال بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية؛ إذ إن التركيب المعقد للقصيدة بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة، استجابة لا يمكن اختزالها فى عبارات منطقية أو تليخيصات نظرية. وقد ظل مدخل هؤلاء النقاد إلى الشعر مدخلا إنسانى النزعة فى المقام الأول، على الرغم من تركيزهم على "القراءة الدقيقة المتعمقة" للنصوص الشعرية، فقد انتهى كلينث بروكس Cleanth Brooks على سبيل المثال - إلى أن القصيدة تجسد "النزاهة والبصيرة والفكر بأوسع مجاله"، شأنها فى ذلك شأن كل شعر عظيم". أما الشكليون الروس الأوائل فقد نظروا إلى "المضمون" الإنسانى (من انفعالات وأفكار، و"واقع" يوجه عالم) نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية، وتجعل منه مجرد سياق يتيح "لوسائل" الأدبية أن تؤدي عملها.

(*) هناك ترجمة متاحة لبعض نصوص هذه النزعة، بعنوان، "نظرية المنهج الشكلى: نصوص الشكلانيين

الروس" من إعداد إبراهيم الخطيب، وقد نشرت فى الرباط بالمغرب عام ١٩٨٢.

(١) تيار النقد الجديد New Criticism شاع فى الولايات المتحدة، منذ منتصف العشرينيات، وأخذ

اسمه الاصطلاحي عام ١٩٤١، حين كتب جون كرو رائسوم كتابه "النقد الجديد" الذى يدرس فيه كتابات ريتشاردز وإيمسون وإليوت ووترز. ومن خصائص هذا التيار الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا فى ذاته، لا يمت بصلة إلى شئ آخر. وقد كان كتاب ما (هو) الأدب الذى أصدره رشاد رشدى فى بداية الستينيات تليخيصا لأفكار هذا التيار.

صحيح أن الشكليين المتأخرين عدلوا عن هذا الفصل الحاد بين الشكل والمضمون، كما سنرى فيما بعد، ولكن يظل من الصحيح أن الشكليين بوجه عام لم يخلعوا على الشكل الجمالى تلك الدلالة الأخلاقية الثقافية التى خلعها عليه النقاد الجدد. لقد كان الشغل الشاغل للشكليين هو أن يحددوا (بروح علمية) نماذج تصورية وفرضيات تفسر الكيفية التى تنتج بها "الوسائل الأدبية" تأثيرات جمالية (إستطيقية)، والكيفية التى يتميز بها "الأدبى" عن "غير الأدبى"، على الرغم من اتصاله به. وإذا كان النقاد الجدد قد نظروا إلى الأدب بوصفه شكلا من أشكال الفهم الإنسانى، فإن الشكليين فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة.

التطور التاريخى للشكلية:

كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل ثورة ١٩١٧ بواسطة جماعتين، الجماعة الأولى حلقة موسكو اللغوية التى تأسست عام ١٩١٥، والجماعة الثانية هى "أوبوزاز" Opozaz (اختصار للعبارة الروسية "جمعية دراسة اللغة الشعرية") التى بدأت نشاطها عام ١٩١٦. وإذا كان رومان ياكوبسون Roman Jakobson (الذى أسهم بعد ذلك فى تأسيس حلقة براغ اللغوية عام ١٩٢٦) هو الشخصية القيادية للمجموعة الأولى، فقد كان فيكتور شكولوفسكى وبوريس إيكينباوم Boris - Eikenbaum أبرز الجماعة الثانية، أما قوة الدفع الأولى التى حركت هذه الجماعة وتلك فقد جاءت من مجموعة المستقبليين "الذين اتجهت جهودهم الفنية قبل الحرب العالمية اتجاهها معاديا للثقافة البرجوازية "المتدهورة"، خصوصا ما اقترنت به هذه الثقافة من بحث روحى منطلق على الذات لدى الحركة الرمزية فى الشعر والفنون البصرية على السواء. فلقد سخر المستقبليون من الوضع الصوفى المنطوى الذى انتهى إليه شعراء من أمثال بروسوف Brsiouv الذى ألح على أن الشاعر "حامى حمى الأسرار الخفية"، وهكذا نجد مايكوفسكى - Maya kovsky الشاعر المستقبلى المنطلق - يؤكد أن موطن الشعر ليس "المطلق"، وإنما هو المادية الصاخبة لعصر الآلة. ولكن علينا أن نلاحظ أن المستقبلين كانوا لا يختلفون عن الرمزيين فى موقفهم العدائى من "الواقعية"، فشعار "الكلمة المكتفية بنفسها" الذى تبناه المستقبليون كان يعنى تركيز الانتباه على التنظيم

الصوتى المستقل للكلمات، بوصفه شيئا يتميز بذاته عن قدرة الكلمات على الإشارة إلى الأشياء. ولقد اندفع المستقبليون وراء الثورة ولكنوا دور الفنان بوصفه منتجا (ينتمى إلى الطبقة العاملة) لموضوعات مصنعة .. وأعلن دمتريف Dmitriev "أن الفنان قد أصبح الآن رجل بناء وتقنية، قائدا ورئيس عمال". ووصل التشييديون Constructivists بهذه الأفكار إلى مداها المنطقي، فدخلوا المصانع بالفعل ليضعوا نظريتهم فى "إنتاج الفن" موضع الممارسة العملية .

من هذه الخلفية، انطلق الشكليون فى إنتاج نظرية للأدب تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهارته الحرفية. صحيح أنهم تجنبوا البلاغة الثورية (البروليتارية) للشعراء والفنانين، ولكنهم استبقوا نظرة آلية إلى حد ما إلى العملية الأدبية، ولم يكن شك洛夫سكى أقل حدة فى نزعه المادية من مياكوفسكى، بل إن تعريفه المشهور للأدب على أنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التى يستخدمها" يلخص أبلغ تلخيص هذه المرحلة الأولى من الشكلية.

ولم يواجه الشكليون أية مصاعب فى تطوير أعمالهم بحرية فى البداية، حين كان الاتحاد السوفيتى منشغلا عنهم بالحرب الأهلية، والتدخلات الخارجية، وما ترتب عليها من لزمات اقتصادية واجتماعية. ولكن انتقادات تروتسكى Trotsky النافذة فى كتابه (الأدب والثورة) (١٩٢٤) كانت إيذانا ببداية مرحلة دفاعية جديدة للشكلية الروسية، وهى مرحلة بلغت ذروتها فى أطروحات ياكوبسون - تتيانوف Jacobson-Tynyanov (١٩٢٨). وينظر بعض الدارسين إلى التطورات اللاحقة بوصفها مؤشرا على هزيمة الشكلية الخالصة وإذعاننا للأوامر الاجتماعية الشيوعية، ولكنى أعتقد أن ما شعر به الشكليون من ضرورة وضع البعد الاجتماعى فى الاعتبار قد أنتج - قبل أن تنتهى الحركة الشكلية حوالى عام ١٩٣٠ نتيجة الرفض الرسمى لتوجهاتها - بعضا من أفضل أعمال هذه الفترة، خصوصا كتابات مدرسة باختين Bakhtin التى وصلت بين التقاليد الشكلية والماركسية وصلا مثمرا، مهد الطريق أمام التطورات اللاحقة، فقد انتقل نمطها الأقرب إلى البنيوية، أعنى النمط الذى استهله ياكوبسون وتتيانوف، إلى تشيكوسلوفاكيا، واستمر متصلا فى "حلقة براغ اللغوية" بوجه خاص، إلى أن انقطع نشاط هذه الحلقة

بسبب النازية. فهاجر بعض أعضائها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وعلى رأسهم رينيه ويليك René Wellek ورومان ياكوبسون اللذان كان لهما أثرهما العميق في تطورات "النقد الجديد" طوال الأربعينيات والخمسينيات.

الفن من حيث هو وسيلة^(٢) :

أدى تركيز الشكلين على التقنية إلى تناول الأدب على أنه استخدام خاص للغة، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة "العملية" وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب. ويمكن للمرء أن يطبق هذه الفكرة في عصر بالغ على شاعر مثل جيرار مانلي هوبكنز Ger-ard Manley Hopkins فلقته "صعبة" على نحو تلقت به الانتباه إلى نفسها، بوصفها لغة أدبية. ولقد اتجه الشكليون الأوائل إلى التوحيد بين صفة "الأدبية" و صفة "الشاعرية"، ولكن من السهل أن يكشف المرء عن عدم وجود لغة أدبية في جوهرها، فحين أفتح رواية توماس هاردي (تحت الشجرة الخضراء) بطريقة عشوائية، أقرأ: "كم متمكث؟" "يس طويلا ، انتظر وتحدث إلى". وليس في هذه الكلمات بالقطع أى سبب لغوي يدفعنا إلى النظر إليها بوصفها كلمات "أدبية"، والسبب الوحيد الذى يجعلنا نقرأها على أنها أدبية، لا على أنها فعل من أفعال التوصيل، هو أننا نقرأها داخل ما نعدّه عملاً أدبياً. وسوف نرى أن تيتوف Tynyanov وغيره من الشكلين قد طوروا فهماً لصفة الأدبية أكثر مرونة من ذلك، يؤدي إلى تجنب هذه المشكلة.

إن ما يميز الأدب عن اللغة "العملية" Practical هو أنه حصيلة عملية "بناء" يقوم بها الأديب. ولقد عالج الشكليون الشعر بوصفه الاستخدام الأدبي الأمثل للغة؛ فالشعر لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي، والإيقاع أهم العوامل في بنائه، خذ مثلاً هذا السطر من المقطوعة الثانية في قصيدة الشاعر جون دون Donne "معزوفة ليلية في عيد القديس

(٢) هناك ترجمة لبحث فيكتور شكولوفسكى الذى تستعير هذه الفقرة عنوانه، وقد صدرت بعنوان "الفن باعتباره تكتيكاً" ترجمة وتقديم عيسى التونسي ومراجعة حسن البناء مجلة "ألف"، القاهرة (العدد الثاني)، ربيع ١٩٨٢.

لوسيامس": (For I am every dead thing) إن أى تحليل شكلى سيلقت الانتباه إلى الدقة الإيامبية Iambic Impulse الضمنية (المؤكد في السطر المناظر من المقطوعة الأولى وهو (The Sunne is Spent and now his Flask) - وفي هذا السطر من المقطوعة الثانية فإن توقعنا الصوتى يحبطه المقطع المسقط ما بين "dead" و "Thing" فندرك الانحراف عن المعيار وذلك ما يحدث التأثير الجمالى للسطر. وسوف يلاحظ التحليل الشكلى - بالمثل - فوارق أكثر رهافة في الإيقاع، تنتجها الفوارق التركيبية بين السطرين (إذ يحتوى السطر الأول - على سبيل المثال - وقفة Caesura قوية تقطع سير الإيقاع بينما لا توجد وقفة في السطر الثانى)، فالشعر يمارس عنفا منضبطا على اللغة العملية، ومن ثم يحرفها بطريقة تجذب انتباهنا إلى طبيعتها التى يقوم الشاعر ببنائها.

ولقد كان فيكتور شك洛夫سكى أبرز الأصوات في المرحلة الشكلية الأولى بتطبيقاته الحيوية الجسورة المتأثرة بالحركة للمستقبلية، وإذا كان الرمزيون قد نظروا إلى الشعر بوصفه تعبيراً عن اللامتامى، أو عن نوع من الحقيقة غير المنظورة، فإن شك洛夫سكى تباعد عن هذه الشطحات، وازداد اقتراباً من الواقع، ساعياً إلى تحديد التقنيات التى يستخدمها الكتاب لإحداث تأثيرات ملموسة.

ويستخدم شك洛夫سكى للتعبير عن واحد من أكثر مفاهيمه جذبا للانتباه مصطلح "التغريب" (بالروسية Ostranenie) ويذهب إلى أننا لا نستطيع الحفاظ على نضارة إدراكاتنا للموضوعات، فمطالب الوجود "العادى" تحتم على الإدراكات أن تصبح آلية الواقع automatised (مصطلح متأخر) إلى حد بعيد، أما رؤية ورنزورث البرينة التى تحفظ للطبيعة "روعة الحلم ونضارته" فلا تمثل الوضع المعتاد للوعى الإنسانى. ومهمة الفن، تحديدًا، هي أن يعيد إلينا الوعى بالأشياء التى أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومى المعتاد. ولكن من المهم أن نؤكد أن الشكليين يختلفون عن الشعراء الرومانسيين في هذا الجانب؛ وذلك لأن الشكليين لم يكونوا معنيين بالإدراكات نفسها، بقدر ما كانوا معنيين بالوسائل التى تنتج أثر "التغريب"، ويوضح شك洛夫سكى ذلك في دراسته "الفن تقنية" (١٩١٧) بقوله:

"إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف،

وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداها؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدھا. فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية". (التأكيد اشكلوفسكى).

ولقد كان الشكليون شغوفين بالاستشهاد بكتابات اثنين من كتاب القرن الثامن عشر هما لورنس شتيرن Laurence Sterne وجوناثان سويت Jonathan Swift ويوضح توماشفسكى Tomashevsky كيفية استخدام وسائل التغريب في رواية (رحلات جلفر) لسويت على النحو التالي:

"لكي يقدم جلفر صورة ساخرة للنظام السياسي الاجتماعي في أوروبا.. فإنه يحدث سيده (الحصان) عن عادات الطبقة الحاكمة في المجتمع الإنساني. ولأنه مضطر لأن يقول كل شيء بأقصى درجة من الدقة، فإنه ينزع قشرة العبارات المزوقة والتقاليد الزائفة التي تبرر أشياء كال حرب والنزاع الطبقي والتآمر البريطاني وغيره. وعندما تغدو هذه الموضوعات عارية من أي تبرير لفظي، ومن ثم يفارقها طابعها المألوف، فإنها تتجلى بكل بشاعتها. وهكذا، فإن نقد النظام السياسي وهو مادة غير أدبية – يوجد فنياً ودمج تماماً في القص".

قد تبدو هذه العبارات للوهلة الأولى كأنها تركز على مضمون الإدراك نفسه ("البشاعة في الحرب"، "النزاع الطبقي")، ولكن ما يهم توماشفسكى في حقيقة الأمر هو التحويل الفني للمادة غير الأدبية. فالتغريب يغير من استجابتنا إلى العالم، ولكنه لا يفعل ذلك إلا بإخضاع إدراكنا المعتادة لعمليات الشكل الفني.

ويلفت شكوفسكى الانتباه، في دراسته لرواية (ترسترام شاندى) للورنس شتيرن، إلى الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة بواسطة الإبطاء والإطالة والقطع. ذلك لأن هذه التقنية في إرجاء الأحداث أو تطويلها تدفعنا إلى أن نوليها انتباهنا، فنكف عن

إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكاً آلياً، وبذلك تسقط عنها الألفة، فحالة السيد "شاندی" الذى يستلقى قانطاً فى سريره، بعد سماعه خبر تحطم أنف ابنه ترسترام، كان يمكن أن توصف وصفا تقليدياً بقولنا: "انطرح حزينا فى سريره". ولكن شتينر اختار أن يزيل الطابع المألوف عن حالة السيد شاندی فقال:

"ارتقى على الفراش، وراحة يده اليمنى تتلقى جبينه وتغطي أغلب عينيه، وتغوص مع رأسه برفق (بينما تراجع مرفقه إلى الوراء) إلى أن لمس أنفه اللثام. وتلقى ذراعه الأيسر جامداً إلى جانب السرير وأصابعه متكئة على مقبض حوض الغرفة".

ولهذا المثال أهميته فى أنه يوضح لنا كيف أن إزالة (إسقاط) الألفة لا تؤثر، فى كثير من الأحيان، فى الإدراك ذاته، وإنما يقتصر تأثيرها على الطريقة التى يعرض بها هذا الإدراك؛ ذلك لأن ما يقوم به شتينر من إبطاء لوصف حالة شاندی، لا يأتيها باستبصار جديد لطبيعة الحزن ولا بإدراك جديد لحالة مألوفة، وإنما يكتفى بتقديم لغوى أشد حدة وتأثيراً، فما يثير إعجاب شكولفسكى – وهو يصف هذا التركيز على عملية التقديم اللغوى بأنه "إمالة اللثام" Lying bare عن تقنية الأديب – هو، على وجه التحديد، عدم اهتمام شتينر بالإدراك بمعناه غير الأدبى.

وقد يجد العديد من القراء ما يشير مسخطهم فى رواية شتينر، بسبب إشاراتها المستمرة إلى بنيتها الروائية. ولكن شكولفسكى يرى أن قيام رواية بإمالة اللثام عما تصطنعه من وسائل خاصة، هو أهم عمل "أدبى" تستطيع هذه الرواية أن تقوم به.

ولقد أحدثت فكرتا "التغريب" و "إمالة اللثام" أثراً مباشراً فى مفهوم برخت المشهور عن "فعل التغريب"، فشارك برخت الشكليين الروس موقفهم العدائى الصريح من المبدأ الكلاسى الذى كان ينادى بضرورة أن يخفى الفن عملياته الفنية ("الفن هو أن تخفى الفن" (ars celare artem)^(٢)، ذلك لأن الأدب عندما يقدم على أنه وحدة متجانسة

(٢) من أوفيد، بحماليون.

منسجمة من الخطاب، أو تمثيل طبيعي للواقع، فإنه يغدو في نظر برخت عملية مخادعة ورجعية سياسية، فمن الممكن في مسرح برخت أن تقوم ممثلة - على سبيل المثال - بأداء دور شخصية رجل، لكي تسقط الألفة عن الدور وتقضى على السمة الطبيعية فيه، فتتفع المشاهدون - بتغريبها للدور - إلى الانتباه اليقظ لتوعية الذكورة في الدور. ولكن الاستخدامات السياسية الممكنة لمثل هذه الوسيلة لم تكن تخطر ببال الشكليين الذين ظل اهتمامهم كله منصبا على التقنية في ذاتها.

القصص : Narrative

كان شعراء المأساة الإغريق يستقون مادتهم من القصص الماثورة التي تتكون من سلسلة من الأحداث، مما جعل أرسطو يعرف الحكبة Mythos في القسم السادس من "فن الشعر" بأنها "ترتيب الأحداث الواقعة". وتتميز الحكبة تميزا واضحا عن القصة التي يمكن أن تكون أساسا لها، فالحكبة هي التنظيم الفني للأحداث التي تصنع قصة. وكانت التراجيديات الإغريقية تبدأ عادة بعملية استرجاع، هو استعادة موجزة للأحداث التي وقعت من الحكاية قبل تلك الأحداث التي اختيرت من أجل الحكبة. أما في "إنياذة" فرجيل و"الفردوس المفقود" لميلتون فإننا نجد أنفسنا منغمسين مرة واحدة في معمعة الأحداث in medias res بينما تقدم الأحداث السابقة من القصة تقديمًا فنيا في مراحل متباعدة من الحكبة في شكل قص استرجاعي غالبا، كأن يقص إنياس مقطوع طروادة على ديوس قريطاج، أو يحكي رافائيل عن الحرب التي حدثت في السماء لأدم وحواء في الفردوس.

ويحتل التمييز بين "الحكبة" و"الحكاية" مكانا متميزا في نظرية الشكليين الروس عن القصص، فهم يؤكدون أن "الحكبة" (sjuzet) هي التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية، أما القصة أو "الحكاية" fabula فهي مجرد مادة خام تنتظر يد الكاتب البارع الذي ينظمها. ولكن مفهوم "الحكبة" لدى الشكليين كان أكثر ثورية من مفهومها الأرسطي، على نحو ما تكشف لنا دراسة شكوفسكي عن لورنس ستيرن. فالحكبة في "ترسترام شاندی" ليست مجرد ترتيب لأحداث القصة، بل هي أيضا كل "الوسائل" المستخدمة للتدخل في مجرى القصص وإبطائه، فالاستطرادات والحيل الطباعية وإحلال أجزاء من الكتاب محل غيرها (التقديم، الإهداء، إلخ) والأوصاف المسهبه - كلها وسائل تركز انتباهنا على شكل الرواية.

وهكذا، فإن الحبكة فى هذه الحالة هى، بمعنى معين، انتهاك الترتيب الشكلى المتوقع للأحداث. وعندما يقوم مستيرين بهذا الإحباط للترتيب المؤلف للحبكة، فإنه بلغت انتباهنا إلى "الحبك" نفسه من حيث هو موضوع أدبى؛ ولذلك فإن نظرة شكولفسكى إلى الحبكة هى نظرة مختلفة عن المفهوم الأرسطى تماما، ذلك لأن الحبكة الأرسطية المحكمة ينبغي أن تقدم لنا الحقائق الأساسية المألوفة فى الحياة الإنسانية، مما يستلزم كونها ممكنة الحدوث فى الواقع، وتتسم بنوع من الحتمية، أما عند الشكليين فكثيرا ما كانت نظرية الحبكة ترتبط بمفهوم "التغريب"، فالحبكة تمنعنا من النظر إلى الأحداث على أنها نمطية مألوفة.

التحفيز^(٤) Motivation

أطلق بوريس توماشفسكى Boris Tomashevsky على أصغر وحدة من الحبكة اسم "الحافز" Motif^(٥) الذى يمكن فهمه بوصفه عبارة مفردة أو فعلا مفردا. وهو يميز بين الحافز "المقيد" والحافز "الحر". أما الأول فهو الحافز الذى تتطلبه الحكاية أو القصة، بينما الثانى هو حافز غير أساسى من وجهة نظر الحكاية أو القصة. ولكن إذا نظرنا إلى الأمر من المنظور الأدبى فإن الحوافز الحرة تغدو موضع تركيز الفن. وعلى سبيل المثال، فإن الوسيلة التى تجعل رفائيل يروى قصة الحرب فى السماء هى حافز حر؛ لأنها ليست جزءا من الحكاية المطروحة، ولكن الحافز أكثر أهمية من الناحية الشكلية بالقياس إلى حكاية الحرب نفسها، ذلك لأنه حافز يتيح لميلتون إدماج الحكاية فى حيكته الشاملة بطريقة فنية.

هذه النظرة تقلب، رأسا على عقب، المفهوم التقليدى الذى يجعل الوسائل الشكلية خاضعة للمضمون، فمن الواضح أن الشكليين ينظرون، بطريقة معكوسة، إلى أفكار

(٤) المصطلح يشير إلى نظام الأنساق الذى يبرر إدراج حوافز معينة أو إدراج مجموعها.

(٥) كلمة filom مصطلح موسيقى، وتعنى - بالتقريب - "اللحن المميز"، وقد استخدمها فاجنر بمعنى اللحن الموجه Lvitomtie (بالألمانية)، أى أن كل شخصية فى الدراما الموسيقية لها لحن معين، يظهر مع هذه الشخصية ويدل على وجودها. وهى مستخدمة فى المسرح والسينما عند الحديث عن "موتيف" إلخ. ولكن معناها فى هذا السياق أقرب إلى الموضوع الموجه أو "الوحدة الموجهة".

القصيدة وموضوعاتها وإشاراتها إلى الواقع على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية، وهم يطلقون على هذا الاعتماد على عناصر خارجية غير أدبية اسم "التحفيز" Motivation. وفي رأى شكولوفسكى، فإن رواية (ترسترام شاندى) فريدة في بابها؛ لأنها خالية تماما من التحفيز، فالرواية مصنوعة صنعا كاملا من وسائل شكلية تميط اللثام عن نفسها.

وأكثر أنماط "التحفيز" شيوعا هو ما ندعوه باسم "الواقعية"، فمهما كانت الكيفية التى يتركب بها العمل من الناحية الشكلية فإننا نظل نتوقع منه، فى كثير من الأحيان، أن يمنحنا الإيهام "بالواقع"، ونتوقع من الأدب أن يكون "مطابقا للحياة"، وربما أزعجتنا الشخصيات أو الأوصاف التى لا تطابق توقعنا المعتاد لما يكون عليه العالم بالفعل. ومن هنا، فإننا حين نلاحظ غياب التحفيز الخارجى، فإننا نطلق أحكاماً مثل: "إن الرجل الذى لا يحب لا يسلك على هذا النحو"، و "أبناء هذه الطبقة لا يمكن أن يتحدثوا بتلك الطريقة". ولكننا - من ناحية أخرى - يمكن أن نألف أمورا مستحيلة وممتعة من شتى الأنواع، كما أوضح توماشفسكى. بمجرد أن نتعلم قبول مجموعة جديدة من الأعراف، فنحن لا نلتفت - على سبيل المثال - إلى الطريقة المستحيلة التى يتم بها إنقاذ الأبطال من الموت وهم على وشك أن يقتلوا بأيدي الأشرار، فى قصص المغامرات.

ولقد أصبح موضوع "التحفيز" موضوعا بالغ الأهمية فى عدد كبير من النظريات الأدبية اللاحقة، وقد لخص جوناثان كولر الموضوع كله تلخيصا بارعا بقوله:

"إن تمثل شئ أو تفسيره يعنى وضعه أو استحضاره داخل أطر النظام التى تتيحها الثقافة. وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشئ بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطابا طبيعيا".

ولا يتوقف إبداع البشر فى إيجاد طرائق لإضفاء معنى على أكثر ألوان الخطاب أو الكتابة عشوائية أو فوضوية، فنحن لا نقبل أن يظل "النص" غريبا عنا أو نائبا عن أطرنا المرجعية، ونلج على "تطبيع" Naturalising هذا النص ومحو "تصيته"، وإذا واجهنا صفحة مليئة بصور أدبية واضحة العشوائية فإننا نؤثر القيام بتطبيع هذه الصور،

فنعزوها إلى عقل مضطرب، أو ننظر إليها على أنها تعبير عن عالم مختل للنظام، بدل أن نتقبل اختلال نظامها على أنه أمر غريب يتأبى على التفسير. ولا شك أن الشكليين قد استبقوا الفكر البنيوي وما بعد البنيوي عن طريق الاهتمام بسمات النصوص التي تقاوم عملية التطبيع المستمرة. فلقد رفض شك洛夫سكى تفسير الاضطراب الغريب لرواية (ترسترام شاندى) بكونه تعبيراً عن عقل ترسترام الملتوى، ولقت الانتباه بدلا من ذلك إلى "الأدبية" Literariness الملحة للرواية، تلك الأدبية التي تقاوم التطبيع (ومع ذلك لا تستطيع أن تتوقاه في آخر الأمر).

العنصر المهيمن The dominant

ولقد أدرك الشكليون - تدريجيا - أن الوسائل الأدبية ليست من قبيل القطع الثابتة الجاهزة التي يمكن للمرء أن يحركها كما يشاء داخل اللعبة الأدبية؛ ذلك لأن قيمة هذه الوسائل ومعناها يتغيران بتغير الزمان والمسياق. وما أن وصل الشكليون إلى هذا الإدراك حتى تراجع مفهوم "الوسيلة" Device، بوصفه المفهوم الرئيسي. ولقد كان لهذا التحول أثر بعيد المدى؛ إذ لم يعد الشكليون يلزمون أنفسهم بالرفض المطلق للمضمون بل أصبحوا قادرين على إدماج مبادئهم الرئيسية - مبدأ التغريب - في صميم نظريتهم، أي أنهم بدلا من أن يضطروا إلى الحديث عما يقوم به الأدب من تغريب للواقع، أصبحوا قادرين على الإشارة إلى مايقوم به الأدب من تغريب لنفسه. العناصر "الداخلية" في العمل الأدبي يمكن أن تصبح من قبيل الروتين الآلى، أو يمكن أن تغدو ذات وظيفة جمالية إيجابية. والوسيلة نفسها يمكن أن يكون لها وظائف جمالية مختلفة في أعمال أدبية مختلفة. أو يمكن أن تغدو آلية تماما. مثال ذلك أن الألفاظ المهجورة أو الترتيب اللاتينى للكلمات يمكن أن يؤدي وظيفة ساخرة في أهجية، أو يغدو مبتذلا بوصفه من مألوف "اللغة الشعرية". وفي الحالة الأخيرة، لا يدرك القارئ الوسيلة من حيث هي عنصر وظيفي، إذ تنطمس ملامحها بالطريقة نفسها التي تغدو بها الإدراكات الحسية المألوفة آلية تؤخذ مأخذ التسليم. وتعنى هذه النظرة تناول الأعمال الأدبية من حيث هي أنساق متحركة، تبنى عناصرها في علاقات، بحيث يحتل بعضها موضع الصدارة وبعضها يصبح مجرد خلفية، فإذا "نطمس" عنصر من العناصر وثرأجع إلى الوراء (كالألفاظ العتيقة مثلا) فإن عناصر

أخرى يمكن أن تبرز إلى الأمام، وتصبح عنصرا مهيمنًا (كالحبكة أو الإيقاع مثلا) فى نسق العمل الأدبى. ولقد توقف ياكوبسون عند مفهوم "العنصر المهيمن" عام ١٩٣٥، بوصفه مفهوما لدى المدرسة الشكلية، وحدده بأنه "العنصر الذى يحتل البؤرة من العمل الفنى؛ فهو الذى يحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها".

وأكد ياكوبسون - بحق - الطابع غير الآلى لهذه النظرة إلى التقنية الفنية، فالعنصر المهيمن هو الذى يمنح العمل بؤرة تبلوره، ويبسر وحدته أو نظامه الكلى Gestalt، بل إن فكرة التغريب نفسها تتضمن معنى التغير والتطور التاريخى، إذ بدل أن يبحث الشكليون عن حقائق سرمدية تجمع الأدب العظيم كله فى قانون مفرد، اتجهوا إلى فهم تاريخ الأدب بوصفه ثورة دائمة واحدة، على نحو عدا معه كل تطور جديد بمثابة محاولة لرفض الألفة الجامدة والاستجابة المعتادة. كذلك، فإن هذا الفهم الحركى (الدينامى) للعنصر المهيمن أتاح للشكليين سبيلا نافعا لتفسير التاريخ الأدبى، على نحو غللت معه الأشكال الأدبية لا تتغير أو تتطور بطريقة عشوائية بل نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه، ثم تحول دائم فى العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنسق الشعرى. وأضاف ياكوبسون إلى ذلك فكرة طريفة مؤداها أن النظرية الأدبية، فى عصور معينة، يمكن أن يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير أدبى، فقد كان العنصر المهيمن على شعر عصر النهضة الأوروبية نابعا من الفنون البصرية. وتوجه الشعر الرومانسى صوب الموسيقى، أما العنصر المهيمن فى الواقعية فكان فن القول. ولكن أيا كان العنصر المهيمن فإنه ينظم بقية العناصر فى العمل الفردى، فيقدم عناصر على غيرها فى الاهتمام الجمالى، أو يتراجع بعناصر ربما كانت من قبل فى المقدمة بوصفها مهيمنة فى أعمال أدبية تنتمى إلى عصور سابقة. وما يتغير - فى نهاية الأمر - ليس عناصر النسق (التركيب، الإيقاع، الحبكة، الألفاظ، إلخ) ولكن "وظيفة" عناصر بعضها أو مجموعات من العناصر، فعندما كتب ألكسندر بوب - على سبيل المثال - الأبيات التالية فى التهكم على شخصية العاكف على الكتب القديمة، فقد كان يعول على هيمنة قسم الوضوح للشرى لتعينه على تحقيق غرضه^(١) :

(١) لا تظهر الترجمة - للأسف - الاستحداًم للفردى الذى يتجلى فى الأصل .

"من هو، المحنى فى صومعته،

نو الوجه الجهم، الذى تعلوه غبرة الكتب،

عيناى تمليان العالم العلامة

الذى يقات مزق ورق الكتابة، ويدعى السيد دودة الكتب".

إن استخدام لغة تشوسر، ونظام الكلمات عنده، بطريقة عفى عليها الزمن، هو أمر يتقبله القارئ على الفور بوصفه تحلقا فكاهيا . ولكن هذا الأسلوب نفسه كان يستخدمه إدموند سبنسر فى عصر سابق دون أن يوحى بأية نبرة ساخرة؛ أى أن تغير العنصر المهيمن لا يمارس تأثيره داخل نصوص أدبية بعينها فحسب بل داخل عصور أدبية معينة أيضا.

مدرسة باختين^(٧) :

فى الحقبة المتأخرة من الشكلية، ظهر ما يسمى بمدرسة باختين التى جمعت جمعا مثمرا ما بين الشكلية و الماركسية. ولما كان التحقق من أسماء المؤلفين الحقيقيين لمجموعة من الكتب الأساسية فى هذه المدرسة مسألة محل خلاف، فليس أمامنا سوى أن نشير إلى الأسماء التى ظهرت على صفحات العناوين الأصلية لهذه الكتب كأسماء ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin وبقل ميديف Pavel Medvedev وفالنتين فولوشينوف Valentin Voloshinov. ولقد ظلت هذه المدرسة شكلية فى اهتمامها بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية، ولكنها تأثرت تأثرا عميقا بالماركسية فى إيمانها بأن اللغة لا يمكن فصلها عن الإيديولوجيا. هذه الصلة الوثيقة بين اللغة والإيديولوجيا. جذبت الأدب فورا إلى المجل الاجتماعى والاقتصادى وهو موطن الإيديولوجيا. ولكن نظرة مدرسة

(٧) هناك أكثر من ترجمة عربية متاحة لأعمال باختين، منها:

- قضايا الفن الإبداعى عند دوستوفيسكى ترجمة جميل نصيف التكريتى ومراجعة حياة شرارة، بغداد

١٩٨٦

- الخطاب الروائى، ترجمة محمد بركة، دار الفكر، القاهرة ١٩٨٧.

باختين إلى الأدب تتباعد عن الفرضيات الماركسية التقليدية حول الإيديولوجيا؛ لأنها ترفض معالجة الإيديولوجيا بوصفها ظاهرة ذهنية خالصة، تنشأ انعكاساً للبنية التحتية المادية (الواقعية) الاجتماعية والاقتصادية، فالإيديولوجيا لا تنفصل عن وسيطها اللغة في مدرسة باختين، أو كما يوضح فولوشينوف الأمر بقوله "إن الوعي نفسه لا ينشأ ويغدو حقيقة لها كيانها المستقل إلا في التجسد المادي للعلامات". إن اللغة التي هي نسق علامات يبنى اجتماعيا هي نفسها واقع مادي.

ولم تكن مدرسة باختين مهتمة باللغويات التجريدية التي أصبحت أساس البنيوية فيما بعد، بل كانت مهتمة باللغة - أو الخطاب - من حيث هي ظاهرة اجتماعية. ولقد كان الاستبصار الاسامي الذي توصل إليه فولوشينوف هو أن "الكلمات" علامات اجتماعية فعالة دينامية، قادرة على تقبل معانٍ ودلالات مختلفة، لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة، في المواقف الاجتماعية والتاريخية المختلفة. وقد هاجم اللغويين الذين بحثوا اللغة بوصفها موضوعاً للبحث جامداً، محايداً، ساكناً (بما فيهم دي سوسير). ورفض تماماً الفكرة التي تسلم بوجود تلفظ أحادي الجانب جاهز معزول، مفصول عن سياق اللغوي والفعلي، لا يقبل أي نوع ممكن من أنواع الاستجابة الفعالة، وإنما يقبل الفهم السلبي فحسب". وقد تترجم اللفظة Slovo بـ "الكلمة"، ولكن مدرسة باختين تستخدم هذه اللفظة بنبرة اجتماعية قوية (تجعلها أقرب إلى التلفظ Utterance أو "الخطاب" Discourse في المصطلح المعاصر)، فالعلامات اللغوية مضمار للصراع الطبقي المستمر الذي تحاول فيه الطبقة الحاكمة - دائماً - تضيق معنى الكلمات وصنع علامات اجتماعية "أحادية النبرة". ولكن تعدد النبرة الذي هو سمة حيوية وأساسية للعلامات اللغوية، يغدو واضحاً في أوقات الاضطراب الاجتماعي، عندما تتصادم المصالح المتباينة للطبقات وتتقاطع على أرض اللغة.

ولقد كان ميخائيل باختين هو الذي قام بتطوير النتائج المترتبة على هذه النظرية الدينامية إلى اللغة، وطبقها على النصوص الأدبية. ولكنه لم يعالج الأدب بوصفه انعكاساً مباشراً للقوى الاجتماعية، كما قد يتوقع المرء، بل أبقى على اهتمام شكلي الطابع بالبنية الأدبية، وكشف عن الكيفية التي تم بها التعبير عن الطبيعة الدينامية للغة في أنواع معينة

من التراث الأدبي. ولم يركز اهتمامه على الطريقة التي تعكس بها النصوص الأدبية المجتمع أو المصالح الطبقية، بل على الطريقة التي تصاغ بها اللغة بحيث تقاوم السلطة وتحرر الأصوات المخالفة. وأنسب وصف لموقف باختين أنه لغة تحررية، فهو موقف يحتفى بأبلغ الاحتفاء بالكتاب الذين تتيح أعمالهم أقصى درجة من الحرية للأنساق المختلفة من القيمة، والذين لا يفرضون سلطتهم على البدائل المخالفة. ولقد كان باختين معاديا للنزعة الستالينية إلى حد بعيد. أما كتابه الممتاز فهو (مشكلات شعرية دوستويفسكى)^(٨) (١٩٢٩) الذي قدم فيه مقارنة جريئة بين روايات تولستوى وروايات دوستويفسكى، فنلاحظ أننا لا نسمع الأصوات المتباينة في روايات تولستوى إلا وهي خاضعة خضوعا صارما لهدف المؤلف المتحكم، على نحو لا نواجه فيه سوى حقيقة واحدة فحسب، هي الحقيقة التي يراها المؤلف. وأطلق باختين على هذا النمط من الروايات مصطلح النمط "الوحيد الصوت"، أو "المونولوجي" للرواية، وذلك في مقابل النمط المضاد الذي يمثل شكلا جديدا "متعدد الأصوات"، أو "الديالوجي" الذي طوره دوستويفسكى، حيث لا توجد أية محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التي تعبر عنها الشخصيات المختلفة، ولا يمتزج وعي هذه الشخصيات المختلفة بعوي المؤلف، أو تدعن الشخصيات لوجهة نظره، بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها، فهي "ليست موضوعات لكلمة المؤلف فحسب بل نوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة في الوقت نفسه". ويستكشف باختين في هذا الكتاب، وفي كتابه اللاحق عن رابليه، الاستخدام الباعث على التحرر، والمؤدي في أحيان كثيرة إلى الثورة، لأشكال متعددة من "الديالوج" أو "الحوار" في الثقافة القديمة والوسيلة وثقافة عصر النهضة.

وتؤدي مناقشة باختين لظاهرة "الكرنفال" Carnival^(٩) إلى تطبيقات مهمة على نصوص معينة، وكذلك على تاريخ الأنواع الأدبية، فالاحتفالات المرتبطة بالكرنفال

(٨) سبقت الإشارة إلى ترجمته بعنوان "قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكى" وهي ترجمة غير دقيقة لكلمة Poetics التي تقابل الفن الإبداعي في الترجمة العربية.

(٩) ربما كانت أقرب كلمة Caruival - الفرنسية الأصل - هي "المهرجان الاحتفالي"، ولكنني آثرت علم الترجمة حفاظا على دلالتها الخاصة في نقد باختين، حيث يقترن معناها بالاحتفاء بتعدد الأصوات، وانطلاقها الذي لا يجعل لصوت سلطانا على غيره من الأصوات، كأننا إزاء "مولد" يتقلب فيه التراب الهرمي للعلاقات والطبقات والأعراف.

احتفالات جماعية شعبية، ينقلب فيها التراتب الهرمي رأسا على عقب (فيغدو الحمقى عقلاء والملوك شحاذين)، وتختلط الأضداد (الحقيقة والوهم، النعيم والجحيم)، وينتهك المقدس وتعلن "تسببية منتشية" تبسط نفسها على كل الأشياء، فيتحطم كل ما هو سلطوى جامد أو جهم، ويتفكك، ويصبح موضوعا للهزؤ والسخرية. هذه الظاهرة الاجتماعية الشعبية الداعية إلى التحرر، والمتحررة في الوقت نفسه، كانت ذات أثر فعال في آداب عصور متباينة، لكنها أصبحت عنصرا مهيما على نحو خاص في عصر النهضة الأوروبية. ويستخدم باختين مصطلح "الكرنفالية" Carnivalisation لوصف أثر ظاهرة الكرنفال في تشكيل الأنواع الأدبية. وتتمثل بولكير الأشكال الأدبية الكرنفالية في "محاورات سقراط" و"الهجائيات المينبية". أما "محاورات سقراط" فكانت في أصلها أقرب إلى فورية الحوار الشفاهي، حيث ينظر إلى كشف الحقيقة على أنه إمالة للذم عنها، من خلال تبادل الآراء، لا على أنه مونولوج (حديث منفرد) متسلط. صحيح أن المحاورات السقراطية^(١٠) وصلتنا في أشكال أدبية مصقولة هذبها أفلاطون، ولكن بعض هذه "النسبية المنتشية" للكرنفال ظلت باقية في الأعمال المكتوبة، برغم بعض التخفيف الذي طرأ على سمة البحث الجماعي، حيث تتصلب وجهات النظر، دون تراتب هرمي صارم للأصوات يفرضه المؤلف. ويلاحظ باختين أن صورة سقراط "المعلم" تبرز في المحاورات الأفلاطونية الأخيرة، وتحل محل الصورة الكرنفالية لسقراط للمحرض الذي يستثير المحاجة، ويولد الحقيقة من الآخرين بدل أن يكون هو صاحب هذه الحقيقة.

أما في الأهجية المينبية "Menippean satire"^(١١) فإن المستويات الثلاثة، وهي العالم العلوى (الأولمبي) والسفلى والأرضي، تعالج كلها تبعاً لمنطق الكرنفال، ففي العالم السفلى - على سبيل المثال تتلاشى اللامساواة المسائدة بين البشر على الأرض، ويفقد

(١٠) في الجزء الخاص بمتيج الحوار، في الدراسة التي كتبها فؤاد زكريا، عن جمهورية أفلاطون، ذكر شيئا متابها لهذا عندما حلل طبيعة الاختلاف بين الحوار السقراطي المباشر، المتكافئ، والحوار الأفلاطوني، المكتوب، الذي يعرض فيه المؤلف نفسه جميع وجهات نظر المتحاورين.

(١١) الأهجية المينبية سببة إلى الطوار الهجائي الساخر الذي ابتدعه الشاعر اليوناني مينبوس Menippos في القرن الثالث قبل الميلاد، وطوره الشاعر الروماني ماركوس فارو Marcus Varro في القرن الأول قبل الميلاد، وذلك في أهاجيه التي أطلق عليها اسم الأهاجي المينبية Saturae Menippeae التي تحلط الحد بالهزل، وتمزج الشعر بالنثر، والتي كانت بداية تقاليد انتهت بما عرف باسم "الأهجية المينبية" La Satire Ménippée في فرنسا في العقد الأخير من القرن السادس عشر.

الأباطرة تيجانهم ويلتقون بالشحاذين لقاء الأنداد. ويستجمع لمستويات مسكى كل التقاليد المتعددة للكذب الكرنفالي، فحكايته العجيبة "بوك" (١٨٧٣) تكاد تكون أهجية مينبية خالصة، ففيها مشهد للمقبرة، يبلغ ذروته في تصوير غريب "حياة قصيرة خارج الحياة"، يعيشها الموتى في المقبرة، حيث يتمتع الموتى - قبل أن يفقدوا وعيهم الدنيوى تماما- بفترة أشهر قليلة، يتحررون فيها من كل التزامات الحياة المعتادة وقوانينها، على نحو يستطيعون معه كشف ما فى داخلهم فى حرية صارخة لا قيد عليها. ويطن البارون كلينفوش، "ملك" الجثث، عن ذلك بقوله: "أريد منكم جميعا أن تقولوا الحقيقة. وإذا كان من المستحيل أن يحيا الناس على الأرض دون كذب، لأن الحياة والكذب مترانقان، فلنأ هنا سوف نقول الحقيقة على سبيل المزاح". هذا المشهد ينطوى على بذرة الرواية "متعددة" الأصوات التى تتحرر فيها الألسنة لتتطرق على نحو يقلب الأوضاع ويحدث فينا صدمة، دون أن يتدخل الكاتب بين الشخصية الروائية والقارئ .

ويشير باختين مجموعة من الموضوعات المحورية التى طورها المنظرون اللاحقون، فقد نظر الرومانسيون والشكليون - قبل باختين - إلى النصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية، أو أبنية متكاملة، يضم القارئ نهائيتها السائبة - آخر الأمر - فى وحدة جمالية. ولكن كشف باختين عن الخاصية الكرنفالية فى الأدب يخفف من حدة هذه النزعة العضوية التى سلم بها السابقون عليه، ويدعم الفكرة (اللاحقة) القائلة بأن الأعمال الأدبية الأساسية يمكن أن تكون متعددة المستويات مستعصية على الاتحاد. وذلك منظور يترك المؤلف فى وضع أقل هيمنة بكثير من حيث علاقته بكتابه، ويحول فكرة الهوية الفردية إلى فكرة إشكالية، على نحو تغدو معه الشخصية مراوغة، وهمية، ملتوية. ويشكل هذا رأى استباقا لأحد العناصر الرئيسية التى يهتم بها النقد قريب العهد، القائم على التحليل النفسى، وإن كان على المرء أن لا يبالغ فى ذلك، وينسى أن باختين حافظ بقوة على اعتقاده بأن القدرة الفنية للكاتب تظل هى المسيطرة، فعمله لا يتضمن التشكك

الجزئى فى دور المؤلف على نحو ما نرى فى عمل رولان بارت Roland Barthes أو غيره من البنويين. ومع ذلك، فإن باختين يشبه بارت فى "إيثاره" الرواية متعددة الأصوات، ويشبهه فى تفصيل الحرية و "اللذة" Pleasure على السلطة و "اللياقة" Decorum، بل إن هناك نزوعا لدى النقد قريبي العهد إلى تناول النص متعدد

الأصوات، وغيره من ألوان النص "التعددي" بوصفه النص وليس القاعدة النص الاستثناء، أعنى أن هؤلاء النقاد يتناولون النصوص متعددة الأصوات على أنها أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النصوص أحادية المعنى (المونولوجية). وقد يروق ذلك القراء المحدثين الذين نشأوا على قراءة جيمس جويس وصمويل بيكت، ولكن علينا ملاحظة أن باختين وبارت يطرحان تفصيلات تتبع من توجهيهما الاجتماعية والإيديولوجية. ومع ذلك، تبقى حقيقة أن باختين استهل خطأ مشمرا من التطور بتأكيده انفتاح النصوص الأدبية وعدم ثباتها.

الوظيفة الجمالية :

ناقشنا من قبل انتقال النزعة الشكلية من فكرة شك洛夫سكى عن النص بوصفه مجموعة من الوسائل إلى فكرة تتيانوف عن النص بوصفه نسقا وظيفيا، ويمكن أن نضيف أن ذروة هذا الانتقال تمثلت فى البيان المعروف باسم أطروحات ياكوبسون-تتيانوف (١٩٢٨)، فقد كانت هذه الأطروحات رفضا للشكلية الآلية، ومحاولة لتجاوز منظورها الأدبى الضيق عن طريق محاولة تحديد العلاقة بين "المتتالية الأدبية" (النسق) وغيرها من أنواع "المتتالية التاريخية" Historical Series. وقد أكدت هذه الأطروحات أن الكيفية التى يتطور بها النسق الأدبى تاريخيا لا يمكن فهمها دون الكيفية التى تؤثر بها الأنساق الأخرى فى هذا النسق، وتحدد- جزئيا- مساره التطورى. ومن جهة أخرى، ألحت هذه الأطروحات على أن السبيل الأسلم لفهم الترابط بين الأنساق إنما يبدأ من ضرورة الاهتمام "بالقوانين الكامنة" للنسق الأدبى. ويرغم الطبيعة التجريدية الصارمة لهذه الأطروحات فإنها تطرح برنامجا للبحث يؤثر الإعجاب - برنامجا لم يتابعه الباحثون إلى الآن.

ولقد واصلت "حلقة براغ اللغوية" التى تأسست عام ١٩٢٦ المدخل البنىوى وعملت على تطويره، فأكد موكاروفسكى Mukarovsky - على سبيل المثال - أن من الحمق استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي، وتبنى نظرية تتيانوف الديناميكية إلى الأبنية الجمالية، فاهتم كل الاهتمام بالتوتر الدينامى بين الأدب والمجتمع فى أى إنتاج فنى. وتتصل أكثر أفكار موكاروفسكى أهمية بما يسميه "الوظيفة الجمالية"، تلك الوظيفة

التي يؤكد أنها ليست مقولة جامدة ثابتة، بل مقولة متحركة الأبعاد، دائمة التحول؛ ذلك لأن الموضوع الواحد يمكن أن تكسونه وظائف متعددة فيما يقول موكاروفسكى، فالكنيسة - مثلا - يمكن أن تكون مكانا للعبادة وعملا من أعمال الفن فى آن. والحجر يمكن أن يكون حاجزا لباب أو قنيفة أو مادة بناء أو موضوعا لتذوق فنى. والأزياء علامات شديدة التعقيد يمكن أن تكون لها وظائف اجتماعية وسياسية وشهوية وجمالية. وفى وسعنا أن نلاحظ هذه القابلية للتعدد ذاتها فى المنتجات الأدبية، فالخطبة السياسية، والسيرة الذاتية، والرسالة، والكلمة الدعائية، يمكن أن تتطوى كلها -أولا- تتطوى- على قيمة جمالية فى المجتمعات والعصور المتباينة. وهكذا، فإن محيط دائرة "الفن" متغير على الدوام، ويرتبط ارتباطا ديناميا ببنية المجتمع.

لقد تبنى نقاد ماركسيون، فى الآونة الأخيرة، استبصار موكاروفسكى هذا؛ لكى يثبتوا التأثيرات الاجتماعية للفن والأدب فنحن لا نستطيع أبدا أن نتحدث عن الأدب كما لو كان مجموعة ثابتة من الأعمال الأدبية، أو مجموعة معينة من الوسائل، أو كمية ثابتة من الأشكال والأنواع، بل إن إضفاء شرف القيمة الفنية على موضوع أو نتاج، هو فعل اجتماعى، لا ينفصل فى آخر المطاف عن الإيديولوجيات السائدة. وآية ذلك أن التغيرات الاجتماعية الحديثة قد أنتجت موضوعات لم يكن لها من قبل وظائف فنية، ولكننا أصبحنا ننظر إليها بوصفها موضوعات فنية قبل كل شئ. وأمما الوظيفة الدينية للأيقونات المسيحية، والوظيفة المنزلية للأنية الإغريقية، والوظيفة العسكرية للدروع- هذه الوظائف أصبحت ثانوية بالقياس إلى الوظيفة الجمالية الأساسية فى الأزمنة الحديثة. كذلك، فإن ما يختاره الناس على أنه فن "جاد" أو ثقافة "رفيعة" إنما هو أمر خاضع- بالمثل - للقيم المتغيرة، فموسيقى الجاز التى كانت فيما مضى مجرد موسيقى محصورة فى المواقير والحانات قد أصبحت فنا جادا، برغم أن أصولها الاجتماعية "الدنيا" مازالت تشير الخلاف حول تقييمها. من هذا المنظور، لا يعود الفن والأدب من قبيل الحقائق السرمدية، بل يقبل كلاهما دائما تعريفات جديدة، فالطبقة المهيمنة فى كل حقبة تاريخية لها تأثيرها المهم فى تحديد الفن، وكما نشأت اتجاهات جديدة حرصت هذه الطبقة عادة على إيماجها فى عالمها الإيديولوجى .

إن نظريات باختين وأطروحات ياكوبسون وتيتيانوف وأعمال موكاروفسكى كلها إنجازات تتجاوز الشكلية الروسية "الخالصة" التى طرحها شك洛夫سكى وتوماشفسكى وإيخنباوم، وتشكل تمهيدا جيدا للفصل التالى عن النقد الماركسى، ذلك النقد الذى ترك تأثيره - على أية حال - فى الاهتمام المتزايد للشكليين بالجوانب الاجتماعية من الفن. صحيح أن العزلة التى فرضها الشكليون على النسق الأدبى تتناقض مع اتجاه الماركسيين إلى إخضاع الأدب للمجتمع، لكننا سوف نكتشف أن النقد الماركسيين لم يكونوا جميعا يسرون فى الخط الصارم للشكلية الذى اتسم به التراث السوفييتى.

قراءات مختارة
نصوص أساسية

Bakhtin, Mikhail,

Problems of Dostoevsky's Poetics, Trans. R.W. Rotsel (Ardis, Ann Arbor, 1973).

Bann, Stephen and Bowlt, John E. (eds),

Russian Formalism (Scottish Academic Press, Edinburgh, 1973).

Lemon, Lee T. and Reis, Marion J. (eds),

Russian Formalist Criticism: Four Essays (Nebraska University Press, Lincoln, 1965). Contains classic essays, including Shklovsky's on Sterne.

Matejka, Ladislav and Pomorska, Krystyna, (eds),

Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views (MIT Press, Cambridge, Mass, and Londn, 1971).

Medvedev, P.N. and Bakhtin, Mikhail,

The Formal Method in Literary Scholarship, Trans. A.J. Wehrle. (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978).

Mukarovsky, Jan,

Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts, Trans. M.E. Suino (Michigan Universtity Press, Ann Arbor, 1979).

مقدمات

Bennett, Tony,

Formalism and Marxism (Methuen, London and New York, 1979).

Erlich, Victor,

Russian Formalism: History Doctrine (3rd edn, Yale University Press, New Haven and London, 1981). The classic introduction.

Jefferson, Ann,

"Russian Formalism" in *Modern Literary Theory, A Comparative Introduction*, Ann Jefferson and David Robey (eds), Batsford, London, 1982).

قراءات إضافية

Jameson, Fredric,

The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism (Princeton University Press, Princeton, N.J. and London, 1972).

Pike, Christopher (ed),

The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique (Ink Links, London, 1979). An anthology.

Selden, R,

Criticism and Objectivity (Allen & Unwin, London, Boston, Sydney, 1984). chap 4, 'Russian Formalism, Marxism, and "Relative Autonomy" .

Thompson, E.M.,

Russian Formalism and Anglo- American New Criticism (Mouton, The Hague, 1971).

Trotsky, L.,

Literature and Revolution (Michigan University Press, Ann Arbor, 1960).

الفصل الثاني

النظريات الماركسية

النظريات الماركسية.

للقند الأديبي الماركسي تاريخ أطول من كل أنواع النقد المقدمة في هذا الكتاب، فقد طرح ماركس نفسه بعض الأفكار المهمة عن الثقافة والمجتمع في الأربعينيات من القرن التاسع عشر. ومع ذلك، فليس من الخطأ أن نعد النقد الماركسي ظاهرة من ظواهر القرن العشرين.

إن المعتقدات الأساسية للماركسية ليست أسهل فسي تلخيصها من المعتقدات **Doctrines** المسيحية، ولكن عبارتين شهيرتين لماركس تقدمان نقطة كافية للانطلاق:

"ظلت الفلسفة تفسر العالم بطرق مختلفة ولكن المهم تغييره"، و"ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم".

لقد كانت كلتا العبارتين حثية على نحو مقصود؛ ذلك لأن ماركس كان يحاول توجيه فكر الناس في اتجاه مضاد عن طريق مناقضة المعتقدات النظرية التي كانت من قبيل المسلمات في عصره، فأكد - أولاً - أن الفلسفة ظلت تأملاً محلقاً، وحبان الوقت الذي ينبغي أن تتشغل فيه بالعالم الفعلي، وذهب ثانياً إلى أن هيكل وأتباعه في الفلسفة الألمانية قد أقتنعوا بأن العالم محكوم بالفكر، وأن مسيرة التاريخ هي تكشف جنلي تدريجي لقوانين العقل، وأن الوجود المادي تعبير عن ماهية روحية غير مادية مما دفع الناس إلى التسليم بأن أفكارهم وحياتهم الثقافية وأنظمتهم التشريعية ومعتقداتهم من إبداع عقل إنساني، أو عقل يفوق الإنسان، وهو عقل ينبغي النظر إليه على أنه هو الدليل الذي لا يخيب للحياة الإنسانية. ولكن ماركس يقلب هذه الصيغة رأساً على عقب، فيذهب إلى أن كل الأنساق الفكرية (الإيديولوجية) نتاج للوجود الاجتماعي الفعلي، وأن المصالح المادية للطبقة الاجتماعية المسيطرة هي التي تحدد الكيفية التي ينظر بها الناس إلى الوجود على المستوى الفردي أو الجمعي، فالأنساق التشريعية - على سبيل المثال - ليست

تجليات خالصة لعقل إنسانى أو فوق الإنسانى، وإنما هى - فى نهاية المطاف - انعكاس لمصالح الطبقة السائدة فى حقب تاريخية معينة.

وقد استعار ماركس لنظريته تعبيرين مجازيين من فن المعمار، فهناك "بناء" فوقى (هو الإيديولوجيا والسياسة) يركز على "أساس" (هو العلاقات الاجتماعية الاقتصادية). ولكن تعبير "يرتكز على" لا يعاوى بالضبط تعبير "ينتج عن"؛ ذلك لأن ماركس كان يرى أن ما نسميه "ثقافة" ليس واقعا مستقلا بذاته، بل إن الثقافة لا تتفصل عن الأوضاع التاريخية التى يبدع بها البشر حياتهم المادية، كما كان يرى أن علاقات الهيمنة والتبعية (الاستغلال) التى تحكم النظام الاجتماعى الاقتصادى فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ الإنسانى هى التى "تحدد" بمعنى ما (ولا "تسبب") الحياة الثقافية الكاملة للمجتمع.

ومن الواضح أن النظرية تبدو بالغة الآلية إذا صيغت بصورة مفرطة فى السذاجة. أعنى - مثلا - حين يتحدث ماركس وإنجلز فى "الإيديولوجيا الألمانية" (١٨٤٦) عن الأخلاق والعقيدة والفلسفة بوصفها "أشباحا تتشكل فى أدمغة البشر"؛ أشباحا ليست سوى "انعكاسات وأصداء" لـ "عمليات الحياة الفعلية". غير أن إنجلز يؤكد من ناحية أخرى، فى سلسلة من الرسائل الشهيرة المكتوبة فى تسعينيات القرن الماضى، أنه بينما كان هو وماركس ينظران دائما إلى الجانب الاقتصادى بوصفه العامل النهائى الذى يتحكم فى غيره من الجوانب فإنهما كانا - فى الوقت نفسه - ينظران إلى الفن والفلسفة وغيرهما من أشكال الوعى بوصفها أشكالا لها "استقلالها الذاتى النسبى" وقدرتها المستقلة على تغيير حياة البشر. ولنتساءل فى هذا الصدد: هل هناك سبيل آخر سوى الخطاب السياسى يتوقع به الماركسيون تغيير وعى الناس؟ إننا لو كنا ماركسيين، وأردنا أن ندرس روايات القرن الثامن عشر أو فلسفة القرن السابع عشر فى أوروبا، لأدركنا أن هذه الكتابات قد نشأت فى مراحل محددة من تطور المجتمع الرأسمالى الباكر، فصراع الطبقات الاجتماعية هو الأساس الذى تقوم عليه الصراعات الإيديولوجية، وإذا كان الأدب والفن ينتميان إلى المجال الإيديولوجى، فإن علاقتهما بالإيديولوجيا أقل مباشرة من علاقات الأنساق الدينية والتشريعية والفلسفية.

ولقد اعترف ماركس بالوضع الخاص للأدب في فترة شهيرة من كتابه "الأسس" Grundrisse ، حيث يناقش مشكلة التضارب الظاهري بين التطور الفني والتطور الاقتصادي، فالتراجيديا اليونانية تعد ذروة للتطور الأدبي، ومع ذلك فقد عاصرت نظاما اجتماعيا وشكلا إيديولوجيا (الأسطورة اليونانية) لم يعد أحد يعترف بهما في المجتمع الحديث. وكانت المشكلة التي واجهها ماركس هي كيفية تفسير أن الفن والأدب الناتجين في تنظيم اجتماعي عفا عليه الزمن منذ عهد بعيد يمكن أن يظلا يمنحنا متعة جمالية، ويظلا في نظرنا "معيارا ومثلا أعلى يستحيل بلوغه". ويبدو أن ماركس قد اضطر إلى أن يقبل على مضض؛ التسليم بوجود نوع من الخاصية الكلية و"اللازمية" في الأدب والفن. وأقول "على مضض" لأن ذلك التسليم كان بمثابة إذعان منه لإحدى فرضيات الإيديولوجيا- البرجوازية، ولكن من الممكن الآن أن ننظر إلى ما فعله ماركس على أنه نوع من التقهقر إلى أساليب التفكير السابقة (الهيكلية) حول الأدب والفن، فلقد أوضحت مناقشتنا لموكاروفسكي في الفصل السابق ما يمكن النظر إليه الآن بوصفه موقفا ماركسيا، مؤداه أن قوانين الأدب العظيم تتوالد دائما من خلال عمليات اجتماعية، فما نصفه بأنه "عظمة" التراجيديا اليونانية ليس حقيقة ثابتة الوجود، بل هو قيمة متغيرة، يعيد كل جيل من الأجيال المتعاقبة إنتاجها بطريقته.

ولكن حتى لو رفضنا المكانة المتميزة للأدب فسوف يبقى أمامنا السؤال: إلى أي مدى يستقل التطور التاريخي للأدب عن التطور التاريخي بوجه عام؟ لقد سلم تروتسكي Trotsky بأن للفن مبادئه وقواعده الخاصة، وذلك في هجومه على الشكلية الروسية في كتاب "الأدب والثورة"، فقد اعترف بأن "الإبداع الفني تغيير وتحويل للواقع، وفقاً لقوانين الفن الخاصة"، ولكن تروتسكي ظل يؤكد أن "الواقع" يبقى العامل الحاسم وليست الألعاب الشكلية التي يلهو بها الكاتب. ومع ذلك، فإن ملاحظات تروتسكي كانت تمهد الطريق لجدل مازال محتكما في النقد الماركسي حول الأهمية النسبية للشكل الأدبي والمضمون الإيديولوجي في الأعمال الأدبية.

الواقعية الاشتراكية السوفيتية :

يتميز النقد الماركسي المكتوب في الغرب بأنه نقد جرىء منتعش في كثير من الأحيان، وذلك في مقابل الواقعية السوفيتية التي تبدو للقارئ الغربي رثة مسطحة من حيث هي "منهج فني" رسمي شيوعي، فالأطروحات التي قدمها اتحاد الكتاب السوفيت (١٩٣٢-١٩٣٤) كانت تقنيا لأفكار لينين السابقة على الثورة، ولكن على النحو التالي الذي تم تفسيرها به خلال العشرينيات من هذا القرن. وقد طرحت تلك النظرية الأسئلة الأساسية عن تطور الأدب وما يعكسه من علاقات طبقية، فضلا عن وظيفته في المجتمع.

لقد شجعت ثورة ١٩١٧ الشكليين الروس على المضي في تطوير نظرية ثورية عن الفن، كما رأينا، ولكن ظهرت في الوقت نفسه نظرة شيوعية متصلبة، ناصبت الشكلية العداء، ونظرت إلى تراث الواقعية الروسية في القرن التاسع عشر على أنه الأساس الوحيد الذي يصلح لعلم الجمال في المجتمع الشيوعي الجديد، وأخذ النقاد السوفيت ينظرون إلى الثورات التي تدافعت في الفن (التشكيلي) والموسيقى والأدب في أوروبا منذ عام ١٩١٠ على وجه التقريب (أعمال بيكاسو Picasso وسترافنسكي Stravinsky وشوينبرج Schoenberg وت. س. إليوت T.S. Eliot) بوصفها نتاجا متدهورا للمجتمع الرأسمالي المتأخر، يضاف إلى ذلك أن رفض "نزعة الحداثة" للواقعية التقليدية لم يترك إلا "الواقعية الاشتراكية" بوصفها الحارس القديم على علم الجمال البرجوازي! ومن هنا، قال الشاعر الدادائي تزارا Tzara - في "صور سافرة" لستوبارد Stoppard - "إن الشيء الغريب في الثورة أنه كلما تطرف بك الموقف السياسي نحو اليسار طولبت بأن يكون فنك أكثر برجوازية". وظل المزيج الجامع بين جماليات القرن التاسع والثورة السياسية هو السمة الأساسية للنظرية السوفيتية.

ولقد نبع مبدأ الولاء للحزب Partinost (الالتزام بقضية حزب الطبقة العاملة) من مقالة لينين عن "تنظيم الحزب وأدب الحزب" (١٩٠٥)، ولكنني أشك في سلامة تفسير مقاصد لينين في هذه المقالة عندما أعلن أن الكتاب أحرار في كتابة ما يريدون، ولكن عليهم أن لا يتوقعوا من الحزب أن ينشر لهم في مجلاته إلا إذا كانوا ملتزمين بخط

الحزب السياسى، فقد كان هذا القول مطلباً معقولاً فى الظروف المضطربة لعام ١٩٠٥، غير أنه اتخذ دلالة استبدادية بعد الثورة، عندما تحكم الحزب فى النشر.

إن خاصية "الشعبية" Narodnost خاصة أساسية مطلوبة فى الجماليات والسياسة معاً، ويحقق العمل الفنى المنتمى إلى أية فترة هذه الخاصية حين يعبر عن مستوى عال من الوعى الاجتماعى بالأوضاع والأحاسيس الاجتماعية المائدة فى عصر معين. وينبغى أيضاً أن يتضمن منظوراً "تقدماً" يلمح المستقبل فى أساليب الحاضر، ويقدم إلى القارئ إحساساً بالإمكانات المثالية للتقدم الاجتماعى من وجهة نظر جماهير الشعب العاملة. وكان ماركس قد ذهب عام ١٨٤٤ - فى "مخطوطات باريس" - إلى أن التقسيم للرأسمالى للعمل قد دمر حقبة سابقة من التاريخ الإنسانى، كانت فيها الحياة الفنية والروحية متكاملة غير منفصلة عن عمليات الوجود المادى، وكان الحرفيون لا يزالون يعملون بإحساس جمالى، فجاء الفصل بين العمل الفكرى والعمل اليدوى ليقضى على الوحدة العضوية للأنشطة الروحية والمادية، ويدفع الجماهير دفعا إلى إنتاج السلع دون متعة الالتزام الخلاق بالعمل. ولم ينج سوى الفن الشعبى الذى عاش بوصفه فن الجماهير، فى الوقت الذى تحول فيه تذوق الفن الراقى إلى احتراف يسيطر عليه اقتصاد السوق، ويقتصر على قطاع متميز من الطبقة الحاكمة، ويذهب النقاد السوفيت إلى أن الفن "الشعبى" الحق للمجتمعات الاشتراكية سيكون متاحاً للجماهير، وسوف يعينها على استعادة وجودها المتكامل من بعد ضياع.

أما فكرة الطبيعة الطبقة للفن فهى فكرة معقدة، فهناك إلحاح مزدوج، فى كتابات ماركس وإنجلز والتراث السوفيتى، على التزام الكاتب بالمصالح الطبقة من ناحية، وعلى الواقعية الاشتراكية فى عمله من ناحية ثانية، ولا ينظر إلى الطبيعة الطبقة للفن على أنها مسألة تتعلق مباشرة بولاء الكاتب صراحة لطبقته إلا فى الأشكال الفجة من الواقعية الاشتراكية، فقد امتدح إنجلز مارجريت هاركنيس - فى خطابه لها عام ١٨٨٨ - لأن روايتها "فتاة المدينة" ليست رواية اشتراكية مباشرة. وأوضح ذلك بقوله إن بلزلك، المؤيد الرجعى لأسرة البوربون الملكية، هو الذى صور المجتمع الفرنسى بكل تفاصيله الاقتصادية على نحو أكثر عمقاً من كل المؤرخين الاقتصاديين والأخصائيين المتضلعين

فى هذه الفترة مجتمعين". وكان إحساس بلزك العميق بانتهاء طبقة النبلاء وصعود البرجوازية دافعا إلى "أن يمضى فى اتجاه يخالف ميوله الطبقيّة وتحيزاته المياسية"، فالواقعية تتجاوز الميول الطبقيّة، وتلك فكرة لم يكن لها تأثير قوى على نظرية الواقعية الاشتراكية فحسب بل على النقد الماركسى المتأخر بالمثل.

وما دام الكتاب البرجوازيون لأحكام عليهم بناء على أصولهم الطبقيّة أو التزامهم المياسى الصريح، بل بمدى ما تكشف عنه كتاباتهم من إدراك عميق للتطورات الاجتماعية فى عصرهم، فمن الممكن النظر إلى الواقعية الاشتراكية نفسها بوصفها استمرارا للواقعية البرجوازية وتطويراً لها. وفى هذا الإطار، يمكننا أن نفهم على نحو أفضل العداء السوفيتى لروايات نزعة الحداثة، ففى مؤتمر الكتاب السوفيت - عام ١٩٣٤ - كانت ورقة كارل رادك Karl Radeke تطرح الاختيار بين "جيمس جويس أو الواقعية الاشتراكية". ووجه رادك هجومه الحاد - خلال النقاش - إلى مندوب شيوعى آخر هو "هرزفيلد" Herzfelde الذى كان قد دافع عن جويس بوصفه كاتباً عظيماً. فقد نظر رادك إلى تقنية جويس التجريبية وإلى مضمونه "البرجوازي الصغير" على أنها شئ واحد، ورأى أن انشغال جويس بالحياة الداخلية الخسيسة لفرد تافه يكشف عن الغياب الكامل لوعيه بالقوى الاجتماعية الأوسع للفاعلة فى العصر الحديث، فالعالم كله - عند جويس - ينحصر ما بين خزانة لكتب العصور الوسطى وماخور وحانة. وينتهى رادك إلى القول بأنّه "لو كان لى أن أكتب روايات، اتعلمت كتابتها من تومستوى وبلزك، لا من جويس".

هذا الإعجاب بواقعية القرن السابع عشر إعجاب مفهوم، ويرجع إلى أن بلزك وديكنز وجورج إليوت ومستندال وغيرهم قد طوروا إلى أقصى درجة شكلاً أدبياً يستكشف انغماس الفرد فى الشبكة الكاملة للعلاقات الاجتماعية. أما كتاب نزعة الحداثة فقد تخلوا عن هذا المشروع، وأخذوا يعكسون صورة أكثر تجزئاً للعالم، صورة متشائمة فى كثير من الأحيان، ولا يمكن أن تصور ما هو أبعد من ذلك بالقياس إلى "الرومانسية الثورية" التى نادى بها المدرسة السوفيتية حين أرادت إبراز "صور بطولية". ولذلك، فإن أندريه جدانوف Andrey Zhdanov الذى ألقى الكلمة الرئيسية فى مؤتمر عام ١٩٣٤، قد

ذكر الكتاب بأن ستالين دعاهم إلى أن يكونوا "مهندسي الروح الإنساني". وهكذا، أصبحت المطالب المياسية ملحاحة في فرض نفسها على الكتاب، وبعد أن كان إنجلترا Engels يشك في قيمة الكتابة المغرطة في الالتزام، أخذ جدانوف يرفض هذا الشك قائلاً: نعم، الأديب السوفييتي منحاز، لأنه لا يوجد ولا يمكن أن يوجد - في عصور الصراع الطبقي - سوى أدب طبقي وأدب هادف وأدب سياسي".

جورج لوكاش :

ومن الملائم أن نتوقف الآن عند أول ناقد ماركسي بارز، وهو جورج لوكاش، لأن عمله لا ينفصل عن الواقعية الاشتراكية الصارمة، فقد يقال إن لوكاش استيق بعض النظريات السوفيتية، ولكنه طور النظرة الواقعية إلى الأدب تطويراً ينطوي على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيجلي من الفكر الماركسي؛ إذ نظر إلى الأعمال بوصفها انعكاساً لمنسق يتكشف تدريجياً، وذهب إلى أن العمل الأدبي الواقعي لا بد أن يكشف عن نمط التناقضات الذي يكمن من وراء اجتماعي معين، وظلت نظريته ماركسية في إلحاحها على الطبيعة المادية والتاريخية لبنية المجتمع.

ويستخدم لوكاش مصطلح "الانعكاس" Reflection استخداماً متميزاً يبين عن عمله كله، فقد رفض "النزعة الطبيعية" Naturalism " العملية التي كانت نزعة جديدة آنذاك في الرواية الأوروبية، وعاد إلى النظرية الواقعية القديمة التي ترى الرواية انعكاساً للواقع، لا بمعنى أنها تقتصر على وصف المظهر الصطحي للواقع، بل بمعنى أنها تقدم انعكاساً أكثر صدقاً وحيوية وفعالية للواقع، فالانعكاس معناه "تشكيل بنية ذهنية" تصاغ في كلمات، وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع؛ أعني وعياً لا يقتصر على الموضوعات الخارجية، بل يشمل الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية، ويقول لوكاش إن الانعكاس يمكن أن يكون عينياً بدرجات متفاوتة، فالرواية يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع، يتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء، فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة بل يعكس "العملية المتكاملة للحياة"، ومع ذلك يظل القارئ دائماً على وعي بأن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكن "شكل خاص من أشكال انعكاسه".

ومعنى ذلك أن الانعكاس "الصحيح" للواقع يتضمن أكثر من مجرد وصف المظاهر الخارجية، فيما يرى لوكاش. وتلك نظرة نلغت انتباهنا بما تنطوى عليه من هدم لأسس النزعة الطبيعية ونزعة الحدائثة فى الوقت نفسه؛ ذلك لأنه إذا كان لدينا تعاقب من الصور المقدمة بطريقة عشوائية، فمن الممكن تفسيره: إما بوصفه انعكاسا موضوعيا محايدا للواقع (كما أكد زولا وأقطاب النزعة الطبيعية) أو بوصفه انطبعا ذاتيا خالصا عن الواقع (على نحو ما يكشف جويس وفرجينيا وولف). فمن الممكن النظر إلى العشوائية على أنها صفة الواقع أو صفة لطريقتنا فى إدراكه. وفى كلتا الحالتين، يرفض لوكاش مثل هذا التمثيل "الفوتوغرافى" البحت، ويقدم - بدلا من ذلك - وصفا للعمل الفنى الصحيح الذى يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية للصور التى يقدمها. فهذه الصور تتسم بوحدة شاملة مكثفة" توازى "الوحدة الشاملة الممتدة" للعالم نفسه، فليس الواقع مجرد تدفق أو تصادم آلى للجزئيات، بل إن له "نظاماً" ينقله الروائى فى شكل "مكثف" والكاتب لا يفرض نظاما على العالم، ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة وتعدد جوانبها، صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذى ينطوى عليه تعدد التجربة المعيشة وتعدد جوانبها. ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل وحدة شكلية كلية تضم جوانب التناقض والتوتر فى الوجود الاجتماعى كافة.

والسبب الذى أتاح للوكاش أن يؤكد مبدأ النظام والبنية اللذين ينطوى عليهما العمل الفنى، هو أن التراث الماركسى الذى يعتمد عليه استعار من هيجل نظريته "الجدلية" إلى التاريخ، على نحو لم يعد معه للتطور التاريخى عشوائية أو فوضوية، أو مسارا مستقيما يسلك طريقا واحداً، بل تقدما جدليا، فالطراز المساعد للإنتاج - فى كل تنظيم اجتماعى - يودى إلى تناقضات داخلية يعبر عنها الصراع الطبقي. وقد تطور نمط الإنتاج الرأسمالى بتعمير النمط الإقطاعى (الحرفى) وأحل محله نمط إنتاج جماعى غير فردى رفع كفاءة الإنتاجية (إنتاج السلع). ولكن فى الوقت الذى أصبح فيه نمط الإنتاج جماعيا فإن ملكية أدوات الإنتاج قد أصبحت فردية، وفقد العمال أموالهم وأدواتهم التى كانوا يملكونها من قبل، ولم يعد لديهم - فى النهاية - شئ يبيعونه سوى عملهم. هذا التناقض الكامن يعبر عنه تضارب المصالح بين الرأسمالى والعامل. ومع ذلك، فإن التراكم الفردى لرأس المال

كان الأساس في عمل المصنوع. ومن ثم، فإن التناقض (فردية الملكية/ جماعية نمط الإنتاج) هو الوحدة الضرورية الملازمة لطبيعة نمط الإنتاج الرأسمالي، والحل "الجدلي" للتناقض متضمن دائما في التناقض نفسه: فإذا أراد الناس استعادة السيطرة على قوة العمل وجب تحويل ملكية وسائل الإنتاج إلى ملكية جماعية. هذا الشرح الموجز مقصود به إظهار الكيفية التي تشكلت بها نظرة لوكاش إلى الواقعية، من خلال ميراث الماركسية في القرن التاسع عشر.

ويذهب لوكاش للمعتقدات النظرية التقليدية للواقعية الاشتراكية ويوسع آفاقها في سلسلة من الكتب الرائعة، مثل "الرواية التاريخية" (١٩٣٧) و"دراسات في الواقعية الأوروبية" (١٩٥٠)، ومع ذلك فإنه، في كتابه "معنى الواقعية المعاصرة" (١٩٥٧)، يمضي خطوات أبعد في الهجوم الشيوعي على نزعة الحداثة. ويقدر ما يرفض أن ينكر على جويس مكانته بوصفه فنانا أصيلا، فإنه يطلب منا أن نرفض نظراته إلى التاريخ، خصوصا الطريقة التي تنعكس بها نظرة جويس "السائكة" للأحداث في بنية ملحمة هي نفسها سائكة في الأساس. ويرى لوكاش أن هذا الفشل في إدراك الوجود الإنساني من حيث هو جزء من مناخ تاريخي متحرك، هو الداء المنقضى في نزعة الحداثة المعاصرة كلها، كما تتجلى في أعمال كتاب مثل كافكا وبيكيت وفوكنر وأشباههم، فهؤلاء الأبناء شغلوا أنفسهم بالتجريب الشكلي، أي بالمونتايج والمونولوج الداخلي وتقنية "تيار الوعي" واستخدام الريبورتاج واليوميات، إلى آخر كل ألوان البراعة الفنية الشكلية التي كانت نتيجة اهتمام ضيق بالانطباعات الذاتية؛ اهتمام ناتج - بحوره - عن النزعة الفردية المفرطة للرأسمالية المتأخرة، وبدل أن يقدم هؤلاء الأبناء واقعية موضوعية فإنهم قدموا رؤية قلقة عصابية عن العالم، واختزلوا اكتمال التاريخ وعملياته في تاريخ داخلي مقبض لوجود عبثي. وفي ذلك كله إجداب للإحساس بالواقع، يتضاد مع النظرة الحيوية التطورية إلى المجتمع تلك النظرة التي كانت موجودة في القرن التاسع عشر عند رواد الواقعية الاشتراكية، ممن يحققون ما يسميه "بالواقعية النقدية".

ويرى لوكاش أن أديب نزعة الحداثة، بعزله الفرد عن العالم الخارجي للواقع الموضوعي، يضطر إلى أن يرى الحياة الداخلية للشخصيات بوصفها صيرورة متقلبة لا

تقبل التفسير، تتخذ - بدورها - فى النهاية طابع الخاصية اللازمية الثابتة. ومن الواضح أن لو كاش لم يستطع تقبل فكرة أن بعض أدباء الحداثة يحققون نوعا من الواقعية، أو على الأقل يطورون أشكالاً أدبية وتقنيات جديدة تتجلب مع الواقع الحديث، من خلال تعبيرهم عن الوجود للمغرب والمجدب للذات الإنسانية الحديثة لقد ألح على الطبيعة الرجعية لإيديولوجيا الحداثة، ورفض الاعتراف بالإمكانات الأدبية للكتابة الحداثية، أى أن اعتقاده بأن "مضمون" نزعة الحداثة رجعي، قد أدى به إلى رفض شكلها بدوره. وهكذا فإنه، خلال إقامته القصيرة فى برلين فى أوائل الثلاثينيات، أخذ يهاجم استخدام تقنيات المونتاج والريبورتاج، التى ظهر فيها اتجاه نزعة الحداثة، فى أعمال رفاقه الراديكاليين، ومنهم الكاتب المسرحى اللامع برتولت برخت.

برتولت برخت :

كانت مسرحيات برخت الأولى راديكالية، فوضوية، معادية للبرجوازية، غير أنها لم تكن معادية للرأسمالية. ولكن التمرد العنيف لمرحلة الشباب تحول إلى التزام سياسى واع، بعد قراءته لمركم حوالى عام ١٩٢٦، ذلك على الرغم من أن برخت ظل مستقلاً دائماً ولم يكن رجل حزب قط. وحوالى عام ١٩٣٠ كان يكتب ما يسمى بالمسرحيات التعليمية Lehrstücke وهى مسرحيات كان يكتبها لإرشاد جمهور الطبقة العاملة، ولكنه اضطر إلى ترك ألمانيا مع سيطرة النازية عام ١٩٣٣. وكتب مسرحياته الأساسية فى المنفى، خصوصاً الدول الاسكندنافية، ثم الولايات المتحدة الأمريكية التى واجه فيها لجنة مكارتى للنشاط المعادى لأمريكا، واستقر أخيراً فى ألمانيا الشرقية عام ١٩٤٩، حيث لم تخل حياته من المشاكل مع السلطات الستالينية التى كانت تحكم ألمانيا الديمقراطية والتى نظرت إليه بوصفه محلاً للشك من ناحية، وثروة وطنية من ناحية ثانية.

ومن المؤكد أن معارضته للواقعية الاشتراكية قد أزعجت المسؤولين فى ألمانيا الشرقية، كما أفاد فى أشهر وسائله المسرحية - أثر التغريب - من مفهوم نزع الألفة عند الشكليين الروس، ومسخر مما تتضمنه الواقعية الاشتراكية من تشجيع للوهم الواقعى والوحدة الشكلية والأبطال "الإيجابيين". وأطلق على نظريته الخاصة فى الواقعية اسم "اللاأرسطية"، وهى طريقة مستترة لمهاجمة نظرية خصومه. فقد أكد أرسطو شمولية

الفعل التراجيدي ووحده، كما أكد الاتحاد الوجداني للمشاهد مع البطل في تعاطف ينتج "تطهير" الانفعالات. أما برخت فقد رفض تقاليد المسرح "الأرسطي" برمتها، وأكد ضرورة تخلي الكاتب المسرحي عن الحكمة المصقولة المتلاحمة، وأن يتجنب إثارة أي إحساس بالحتمية أو الشمول؛ لأن حقائق الظلم الاجتماعي تستلزم تقديمها بطريقة تبدو معها هذه الحقائق غير طبيعية على الإطلاق ومثيرة للدهشة التامة، فما أسهل النظر إلى "ثمن الخبز والبطالة وإعلان الحرب بوصفها ظواهر للطبيعة كالزلازل أو الفيضانات".

ولابد من تحطيم الإيهام بالواقع عن طريق استخدام أثر التخریب، وذلك لتجنب هدمه المشاهد بحيث يقع في حالة من حالات القبول السلبي. أما الممثلون فمن الضروري أن لا تستغرقهم الأدوار التي يؤدونها، وأن لا يسعوا إلى تشجيع التقمص للوجداني لدى المشاهد المتعاطف. إن عليهم تقديم الدور إلى المشاهد بوصفه دورا يمكن تعرفه، ويكون في الوقت ذاته غير مألوف بحيث يتسنى تشجيع عملية الوعي النقدي للمشاهد. ويجب فهم موقف الشخصيات وانفعالاتها ومعضلاتها من خارجها، وتقديمها على أنها غريبة وإشكالية. ولا يعني ذلك أن على الممثلين تجنب استخدام الانفعال، بل عليهم اللجوء إلى الاتحاد الوجداني، ويتحقق ذلك عن طريق "تحرية الأداة" إذا استخدمنا هذا المصطلح المنتمي إلى المدرسة الشكلية، ولاشك أن استخدام الإيماء مهم للتعبير خارجيا عن انفعالات الشخصية، ولكن الإيماءة - أو الفعل - لابد من دراستها والتدرب عليهما بوصفهما وسيلة إلى توصيل المعنى الاجتماعي المحدد للدور بطريقة واضحة. ويمكن للمرء أن يقابل مقابلة التضاد بين هذا المنهج البرختي و "منهج التمثيل" عند ستانيسلافسكي الذي يشجع الاتحاد الوجداني الكامل بين الممثل والدور، حيث يحل الارتجال بدل الإعداد الدقيق، لخلق الإحساس بالعفوية والتفرد. ولكن هذا التركيز على الحياة الداخلية للشخصية يؤدي إلى تبخر المعنى الاجتماعي من المنظور البرختي، فإيماءات مارلون براندو وجيمس دين - على سبيل المثال - إيماءات شخصية شديدة الخصوصية، في مقابل الممثل البرختي الذي يؤدي دوره (كما يفعل بيترلور Peter Lorre وشارلس لوتن Charles Laughton على سبيل المثال) بطريقة أشبه بطريقة المهرج أو المقاد الإيمائي

الذى يقوم بإيماءات بيانية تشير أكثر مما تكشف. ومهما يكن من أمر، فإن مسرحيات برخت لا تشجع عبادة الشخصية، فأبطالها عاديون خشنون لا يلينون أمام ضمايرهم فى الغالب، كالأم شجاعة وأزدك Asdak وشفيك Swiek، هذه الشخصيات التى يرسمها برخت رسماً جريئاً على لوحة "ملحمية"، وعلى نحو تغدو معه الشخصيات كائنات اجتماعية ديناميكية بشكل لاقت، ولكن دون حياة داخلية يتم التركيز عليها.

وقد رفض برخت نوع الوحدة الذى أثار إعجاب لوكاش.

أولاً: لأن مسرحه الملحمى لا يشبه المسرح التراجيدى الأرسطى، فهو مسرح يقوم على أحداث لا يوجد بينها إلا ترابط فضفاض من النوع الذى يوجد فى مسرحيات شكسبير التاريخية وروايات الشطار (البيكارسك) التى تنتمى إلى القرن الثامن عشر، وفى مسرحه هذا لا توجد قيود مصطنعة للزمان و المكان أو حيكات "محكمات"، ولقد أفاد برخت من الفنون المعاصرة، خصوصاً السينما فى أعمال شارلى شابلن و بستر كيتون Buster Keaton وإيزنشتاين Eisenstein ورواية الحداثة (عند جويس Joyce ودوس پاسوس Dos Passos).

وثانياً: لأن برخت آمن بعدم وجود نموذج للشكل الجيد يظل صالحاً إلى مالا نهاية، فليس هناك "قوانين جمالية أبدية" فيما يقول، إذ ينبغي على الكاتب، لكى يسيطر على القوة الحية للواقع، أن يكون مستعداً للإفادة من كل وسيلة شكلية ممكنة، جديدة أو قديمة. ولذلك، اتخذ برخت من الواقعية الاشتراكية موقفاً واضحاً كل الوضوح: "يجب أن نأخذ حذرنا فلا نعزو الواقعية إلى شكل تاريخى بعينه؛ لرواية تنتمى إلى حقبة بعينها، كرواية بلزاك أو تولستوى على سبيل المثال، لكى نصوغ معايير شكلية وأدبية خالصة للواقعية". ونظر برخت إلى رغبة لوكاش فى إضفاء القداسة على شكل أدبى بعينه بوصفه النموذج الوحيد الصحيح للواقعية على أنها نوع خطر من النزعة الشكلية. ولقد كان برخت خليقاً بأن يكون أول من يقر بأن مفهومه عن "الأثر التجريبي" يغدو مفهوماً بلا فاعلية أو تأثير، لو أصبح صيغة نهائية للواقعية؛ لأننا نغدو واقعيين بمجرد أن نحاكى مناهج غيرنا من الواقعيين. ذلك لأن:

"المناهج تبلى، والمثيرات تفشل، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات جديدة. وما دام الواقع يتغير فإن تصويره يقتضى ضرورة تغيير الوسائل التى نصوره بها".

هذه الملاحظات تعبر تعبيراً واضحاً عن موقف برخت التجريبي المتحرر إزاء النظرية. ولكن ليس هناك شئ "ليبرالى" البتة فى رفض برخت للجمود والتمتت، ذلك لأن الدافع الذى كان يحركه فى بحثه الذى لا يهدأ عن طرائق جديدة لإيقاظ المشاهدين من سلبيتهم الراضية ونقلهم إلى حالة الالتزام الإيجابى، هو الالتزام السياسى العميق بضرورة تحريرة كل قناع جديد يرتديه النظام الرأسمالى الذى لا يكف عن المراوغة. مدرسة فرانكفورت وبنيامين:

إذا كان برخت ولوكاش قد تمسكا بنظريتين متعارضتين إلى الواقعية، فإن مدرسة فرانكفورت فى علم الجمال الماركسى قد رفضت الواقعية بأسرها. وقد اقترنت هذه المدرسة بـ"معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعى" الذى مارس ما أطلق عليه اسم "النظرية النقدية"، وهى شكل أرحب من التحليل الاجتماعى، يتضمن عناصر ماركسية وفرويدية، وكان أبرز شخصيات هذه المدرسة فى الفلسفة وعلم الجمال هم ماكس هوركهايمر Max Horkheimer وتيودور أدورنو Theodore Adorno وهربرت ماركوز Herbert Marcuse. وقد أغلق معهد البحث الاجتماعى عام ١٩٣٣ وانتقل إلى نيويورك التى استقر فيها إلى أن عاد إلى فرانكفورت عام ١٩٥٠، بإشراف أدورنو وهوركهايمر. وقد نظر أعضاء هذه المدرسة إلى النسق الاجتماعى من منظور هيجلى، بوصفه وحدة شاملة ينعكس جوهرها الواحد فى كل جوانبها المختلفة. وكان تحليلهم للثقافة الحديثة متأثراً بتجربة الفاشية التى هيمنت تماماً على كل مستويات الوجود الاجتماعى فى ألمانيا، وبما لاحظوه فى أمريكا من سيطرة خاصة "البعد الواحد" على ثقافة الجماهير وتغلغل النزعة التجارية فى كل جوانب الحياة.

ويحتل الفن والأدب مكانة متميزة فى النظرية الاجتماعية لمدرسة فرانكفورت؛ ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذى يمكن فيه مقاومة هيمنة المجتمع القسوملى. ويرفض أدورنو نظرة لوكاش الواقعية مؤكداً أن الأدب لا يتصل اتصالاً مباشراً بالواقع

على نحو ما يفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذى يكسبه قوته ودلالته الخاصة. وإذا كانت كتابات الحداثة بوجه خاص تتباعد عن الواقع الذى تشير إليه، فإن هذا التباعد هو ما يمنح هذه الكتابات قوتها فى نقد الواقع. وعلى حين أن أشكال الفن الجماهيرى مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادى الذى يشكلها، فإن الأعمال الطليعية تتميز بقدرتها على "نفى" الواقع الذى تشير إليه. ولقد هاجم لوكاش الأعمال التى أنتجها أبناء الحداثة؛ لأنها تعكس الحياة الداخلية المغترية للأفراد، ورأى فيها تجسيدا "متدهورا" للمجتمع الرأسمالى المتأخر، ودليلا على عجز كتابها عن تجاوز العوالم الجزئية المفتتة التى يضطرون إلى العيش فيها. أما أدورنو فيذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاسا للنسق الاجتماعى، بل يؤدى دوره داخل هذا النسق بوصفه مثيرا ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة، فالفن "هو المعرفة النافية للعالم العلى". ويحقق الفن هذا الدور - فى رأيه - بكتابة نصوص تجريبية "صعبة"، وليس بكتابة أعمال نقدية أو أخلاقية. ويذهب هوركهايمر إلى أن الجماهير ترفض أدب الطليعة لأنه يعكس من صفو إذاعاتها الغافل، الآلى، لوضع الاستغلال الذى يمارسه عليه النسق الاجتماعى، "فالعمل الفنى، إذ يتيح للبشر المسحوقين صدمة الوعى بوضعهم اليأس، ينادى بتلك الحرية التى تجعلهم يستقيطون غضبا".

وليس الشكل الأدبى مجرد انعكاس موحد ومكثف للشكل السائد فى المجتمع، على نحو ما كان يذهب لوكاش، وإنما هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع، وللحيلولة دون عودة الاستبصارات الجديدة إلى الاندماج بسهولة فى القوالب المألوفة المستهلكة. وما يقوم به كتاب الحداثة هو تمزيق صورة الحياة الحديثة وتفتيتها، بدلا من السيطرة على آلياتها اللاإنسانية. ولكن لوكاش لا يستطيع أن يرى أعراض التدهور فى هذا النوع من الفن، دون أن يدرك قوته على الكشف، فاستخدام ماركسيل بروسى للمونولوج الداخلى لا يعكس نزعة فردية مغترية فحسب بل ينفذ - فى الوقت نفسه - إلى "حقيقة" عن المجتمع الحديث (هى اغتراب الفرد)، ويساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعى موضوعى، ويتوقف أدورنو عند الطرائق التى يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور خواء الثقافة الحديثة وليكشف لنا عن أننا - رغم كوارث تاريخ القرن

العشرين وانهلله - نصر على التصرف كما لو كان شئ لم يتغير، فنحن نلح على إيماننا الأحمق بالمسلمات القديمة عن وحدة الفرد وجوهريته أو وجود معنى فى اللغة. ولذلك، نقدم مسرحية بيكيت شخصيات لا تملك إلا القشور الجوفاء للفردية، والقوالب المفتتة اللغة. ومن هنا، فإن الانقطاعات اللامعقولة فى الخطاب والتشخيص المختزل والافتقار إلى الحكمة - كل ذلك يسهم فى تحقيق التأثير الجمالى المؤدى إلى نباعد الواقع الذى تشير إليه المسرحية، وبذلك نقدم إلينا معرفة "نافية" للوجود الحديث.

لقد اعتقد ماركس أنه انتزع "النواة العقلانية" من "القوقعة الصوفية" للجدل الهيجلى، مبقيا على المنهج الجدلى فى فهم العمليات الفعلية للتاريخ الإنسانى. أما جهد مدرسة فرانكفورت فينطوى على الكثير من الدقة والعمق الهيجليين الأصليين فى الفكر الجدلى. ويمكن تلخيص معنى الجدل فى التراث الهيجلى بأنه "التطور - النمو الذى ينشأ عن حل التناقضات الكامنة فى جانب بعينه من الواقع". وكتاب أدورنو عن "فلسفة الموسيقى الحديثة" - على سبيل المثال - يقدم عرضا جدليا للموسيقى شونبرج، فالثورة "اللانغمية" لهذا الموسيقىار نشأت فى سياق تاريخى، يؤدى فيه الاصطباغ المفرط للثقافة بالصبغة التجارية إلى القضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلامى، ولذا فإن الاستغلال التجارى للتقنيات الفنية للسينما والإعلانات والموسيقى الجماهيرية.. إلخ، تدفع المؤلف الموسيقى إلى إنتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تتكرر للقواعد الأساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها، فأصبح كل صوت فردى مفصولا عن غيره، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به. ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى "اللانغمية" بلغة التحليل النفسى، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعى، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد التحكم الواعى فى المجتمع الحديث، وتروغ موسيقى شونبرج من الرقيب، أعنى من العقل، إذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة. ومع ذلك، فإن هذه "اللانغمية الجزرية" تتطوى ضمنا على بذور تطور جديد هو "السلم الاثنى عشرى النغمات"، كما يوضح التلخيص الممتاز الذى قدمه جيمسون، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع إلى الحرية التامة لدى الموسيقىار اللانغمى، فإنه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من النغمية الراسخة، ولا بد له من أن يكون حذرا فى تعامله مع الماضى، فلا بد له

... على سبيل المثال - من أن يتجنب ذلك النوع من التألف أو التجمع النغمي الذي يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتناثرة أو النشار. ولكن هذا الخطر ذاته يكفي لكي يبحث في قلب اللانغمية المبدأ الأول لقانون أو نظام جديد؛ ذلك لأن تحريم الحذر من الوقوع بالصدفة في التوافقات النغمية المتألّفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقار أى تكرار مبالغ فيه لأية نغمة فردية، مخافة أن يؤدي هذا التكرار في النهاية إلى قيام نوع جديد من المركز النغمي بالنسبة إلى الأذن. ومن هنا لم يكن يلزم إلا طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية، لكي يلوح النظام "الاثنا عشرى النغمة" بأسره في الأفق.

ويكتمل الجدل عندما يرتبط هذا النسق بالتنظيم الشمولى الجديد للإمبريالية الرأسمالية المتأخرة، حيث يخضع الاستقلال الذاتى للفرد فى النسق الهائل موحد الاتجاه لنظام السوق، مما يعنى القول بأن هذه الموسيقى هى تمرد على مجتمع البعد الواحد، وهى فى الوقت ذاته عرض من أعراض الضياع المحتوم للحرية.

ولا يمكن أن نترك مدرسة فرانكفورت دون أن نعرض لفالتر بنيامين Walter Benjamin الذى ارتبط بأدورنو لفترة قصيرة مما يبرر إدراجه فى هذا السياق، رغم أن الماركسية الخاصة به ماركسية شخصية إلى حد بعيد. ففي أشهر مقالاته، وهى "الفن فى عصر الاستساح الآلى"، نراه ينظر إلى الثقافة الحديثة نظرة مناقضة لنظرة أدورنو، فيذهب إلى أن الاختراعات التقنية الحديثة (السينما والإذاعة والأسطوانات) قد أسهمت بعمق فى تغيير مكانة "العمل الفنى". ف فيما مضى كان للعمل الفنى "هالة" تتبع من تفرد، حين كانت الأعمال الفنية وقفا على الصفة المتميزة من البرجوازية. وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية، وإن ظلت هذه "الهالة" ملازمة للأدب بدوره. ولكن وسائل الاتصال الحديث قضت قضاء تاماً على هذا الشعور شبه المقتنس بالفنون، وتركت أعمق الأثر على موقف الفنان من الإنتاج؛ ذلك لأن "استساح" الأعمال الفنية (بأدوات التصوير وأجهزة الإرسال الإذاعى وغيرها) كان يعنى - على نحو متزايد - أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكي تكون قابلة للاستساح. وإذا كان أدورنو قد رأى فى ذلك انتقاصاً من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية، فإن بنيامين يذهب

إلى أن وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن - نهائيا - عن مجال "الطقوس المقدسة"، وفتحت أبوابه على السياسة. ورغم أنه ليس لدينا ما يثبت تماما صواب أحد الرأيين، فإن رأى أدورنو يبدو أقرب إلى التنبؤ الصادق.

إن التكنولوجيا الجديدة (الفيلم والمطبوعة وما أشبه) يمكن أن يكون لها تأثيرها الثورى على الفن. ولكن بنيامين كان يعلم أنه ليس هناك ما يضمن ذلك، فأكد ضرورة أن يتحول الفنانون والكتاب الاشتراكيون إلى منتجين فى مجالهم الفنى الخاص لكى يفتزعوا أنفسهم من قبضة البرجوازية. ولقد كانت أفكار بنيامين عن طبيعة الفن فى ذاته قريبة من أفكار برخت، بل إنه صاغ أوضح هذه الأفكار وفى ذهنه مسرحيات برخت على وجه التحديد. فقد رفض الفكرة التى تقول إن الفن الثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب، ولم يشغل نفسه بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية الاقتصادية لعصره، بل طرح السؤال البديل: "ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الإنتاج الألبى لعصره؟". وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان إلى تثير القوى الفنية للإنتاج الفنى فى عصره، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية فى المقام الأول. غير أن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخى معقد تترايط فيه مجموعة من التغيرات الاجتماعية والتقنية. فمدينة باريس فى عهد الإمبراطورية الثانية - بضخامتها وضياح الهوية فيها - هى موضوع كتابات بودلير وإدجار آلان بو، ومن هنا كانت إبداعتهما التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة فى المدينة، بما فيها من تفتت وتنمير للطابع الاجتماعى، ولقد كان المضمون الاجتماعى الأصيل للقصة البوليسية هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة. لذلك، كتب بنيامين عن إحدى قصائد بودلير قائلا: "إن الشكل الداخلى لهذه الأبيات يكشف فى كوننا لانعرف الحب ذاته فيها إلا موسوما بميمم المدينة الكبيرة".

الماركسية البنوية:

سادت البنوية الحياة الثقافية الأوروبية فى الستينيات، ولم يفلت النقد الماركسى من التأثر بهذا المناخ الثقافى. وساعد على ذلك أن البنوية تشارك الماركسية التسليم بأن الأفراد لا يمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعى، فالماركسيون يؤمنون بأن الأفراد "حاملون" لأوضاع فى النسق الاجتماعى وليسوا فاعلين أحرارا، والبنويون يؤمنون بأن

الأفعال والأقوال الفردية لا تكتسب معناها إلا من الأنساق الدالة التي تنتجها. ولكن البنيويين ينظرون إلى هذه الأبنية الشاملة على أنها أنساق لازمانية منتظمة ذاتيا، في حين أن الماركسيين ينظرون إليها على أنها أنساق تاريخية متغيرة مشحونة بالتناقضات.

وقد رفض الناقد الروماني لوميلان جولدمان^(١) Lucien Goldmann الفكرة التي ترى في النصوص الأدبية إبداعات لعقيدة فردية. وذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على "أبنية عقلية تتجاوز الفرد" وتنتمي إلى جماعات (أو طبقات) محددة. هذه الأبنية العقلية (رؤى العالم) تبنيها الجماعات الاجتماعية وتهدمها بلا انقطاع، خلال عملية التعديل التي تدخلها على صورها العقلية للعالم، استجابة للواقع المتغير من حولها. وتظل هذه الصور مفتقرة إلى التحديد والتحقيق للكاملين في وعي الجماعة أو الطبقة الاجتماعية إلى أن يظهر الكتاب العظام القادرون على بلورتها في "رؤية للعالم" محددة متلاحمة الشكل.

ويكشف كتاب جولدمان الشهير "الإله الخفي" عن وجود علاقات تصل بين تراجيديا راسين وفلسفة باسكال والحركة الدينية الفرنسية المسماة بالجنسينية Jansenism والمجموعة الاجتماعية المسماة بـ "نبلاء الرداء" Noblesse de la Robe، فنظرة الحركة الجنسينية إلى العالم مأسوية، إذ إن الإنسان، كما تراه، منقسم بين عالم آثم للأمل منه وإله غائب عن هذا العالم: إله تخلي عن العالم ولكنه ظل يفرض سلطته المطلقة على الإنسان المؤمن به، الذي لا يجد أمامه من سبيل سوى الغوص في قرارة العزلة المأسوية.

(١) يطلق على منهج جولدمان اسم "البنيوية التوليدية" تميزا لها عن البنيوية اللغوية أو الشكلية التي سيأتي ذكرها في الفصل القادم. والبنيوية التوليدية منهج جفلي في دراسة الظواهر الثقافية، يقوم على أن أي تأمل في العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع، وأن هذا التأمل يغير الحياة الاجتماعية بما يحزره من تقدم في علاقته الحثلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع. ومن أهم الكتب التي صدرت عن هذا المنهج باللغة العربية، كتاب جمال شحيد، بعنوان في البنيوية التركيبية عن دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢.

وتعتبر بنية العلاقات الكامنة من وراء تراجيديات راسين عن هذا المازق الجنسي^(١) الذى يرتبط - بدوره - بانتهيار "نبالة الرداء"؛ أى طبقة موظفى البلاط الذين تزايد إحساسهم بالعزلة وضياح القوة بتزايد تخرى الملكية المطلقة عن دعمها المالى لهم. قد يبدو المحتوى "الظاهر" للتراجيديات الراسينية بعيد الصلة عن النظرة الجنسانية إلى العالم. ولكنه على مستوى البنية الأعرق يشترك معها فى الشكل نفسه، حيث "البطل التراجيدى - المتباعد عن الإله والعالم فى آن - وحيد وحدة مطلقة". لقد آمن جولدمان بأن اكتشافه "التماثلات" البنيوية (المشابهات على مستوى الشكل) بين عناصر متباينة من النظام الاجتماعى هو الذى يميز الجانب الماركسى من نظريته الاجتماعية، ويميز النظرية فى الوقت نفسه عن مقبلها البرجوازى الذى أسرف فى تقسيم الوحدة الشاملة للممارسات الاجتماعية إلى مجالات للتطور، ينطوى كل منها على ذاته، ويمكن التعامل معه وحده. وفى ذلك كان جولدمان استمرارا للماركسية الهيجلية عند لوكاش.

أما أعمال جولدمان اللاحقة، خصوصا "تحو علم اجتماع للرواية" (١٩٦٤) فتبدو أقرب إلى مدرسة فرانكفورت، من حيث التركيز على "التماثل" بين بنية الرواية الحديثة وبنية اقتصاد السوق، فهو يذهب إلى أن التحول من العصر "البطولى" للرأسمالية الليبرالية إلى المرحلة الإمبريالية كان قد وظد أقدامه بحلول عام ١٩١٠ على وجه التقريب، وأن هذا التحول قد ترتب عليه اختزال أهمية الفرد فى الحياة الاقتصادية إلى أبعد حد. وأخيرا، أدى تنظيم الأنساق الاقتصادية وإدارتها بواسطة الدولة والشركات، فى فترة ما بعد ١٩٤٥، إلى اكتمال نمو هذه النزعة التى تطلق عليها الماركسية اسم "التشيؤ" (الذى يشير إلى انحصار القيمة فى قيمة السلعة وحدها، وسيطرة عالم الأشياء على العالم

(١) الجنسانية مذهب دينى خاص بأتباع جنسين (١٥٨٥-١٦٣٨) أسقف (ليريس) الذى آمن بالجبر وأنكر الإرادة الحرة للإنسان، وقد تأثر الفيلسوف باسكال (١٦٢٢-١٦٦٢) بهذا المذهب وصار مشايخا له. وقد وجد جولدمان صلة بين أفكار باسكال ورؤية العالم التى ينطوى عليها هذا المذهب من ناحية، ورؤية العالم التى تنطوى عليها مآسى جان راسين (١٦٢٩-١٦٩٩) من ناحية ثانية، التى تتحد أساسها الاجتماعى فى نبلاء الرداء من ناحية ثالثة. وذلك هو موضوع كتاب الإله الخفى.

(الإنساني). وبعد أن لم تكن للموضوعات دلالة - في الرواية الكلاسيكية - إلا من حيث علاقتها بالأفراد، أخذ عالم الموضوعات يحل محل الفرد في روايات سارتر وكافكا وروب جرييه. هذه المرحلة الأخيرة من كتابات جولدمان اعتمدت على نموذج مبسط نوعاً من "البنية الفوقية" - "الأساس". وهو نموذج تصور معه جولدمان أن "البنية الأدبية" تناظر البنية الاقتصادية بطريقة بسيطة مباشرة، وبهذا يتجنب هذا النموذج التنازح القائم لمدرسة فرانكفورت، وإن كان يفتقر إلى استبصاراتها الجدلية العميقة.

ولقد ترك الفيلسوف الفرنسي الماركسي لوى ألتوسير Louis Althusser تأثيراً بارزاً في النظرية الأدبية الماركسية، خصوصاً في فرنسا وبريطانيا، وذلك بإيجازه الفكري الذي يرتبط ارتباطاً واضحاً بالبنوية وما بعد البنوية. ويرفض ألتوسير حركة الإحياء الهيجلي داخل الفلسفة الماركسية، مؤكداً أن الإسهام الحقيقي لماركس في المعرفة ينبع من "انقطاعه" عن هيجل. ويرفض ألتوسير تصور الوحدة الشاملة عند هيجل، هذا للتصور الذي يجعل ماهية الكل تعبر عن نفسها في جميع أجزائه. وهو يتجنب استخدام مصطلحات من مثل "النسق الاجتماعي" و "النظام"؛ لأنها توحي ببنية ذات مركز يحدد شكل كل تجلياتها، ويؤثر الحديث عن "التشكل الاجتماعي" الذي يراه بنية بلا مركز. هذه البنية هي نقيض الكائن الحي؛ إذ لا تتضمن مبدأ حكمها، أو بذرة مولدة لها، أو وحدة كلية. وتترتب على هذه النظرية نتائج لافتة للانتباه، فالمعاصر المتباينة (أو "المستويات") داخل التشكل الاجتماعي لا يعالجها ألتوسير بوصفها انعكاساً لمستوى أساسي واحد (هو المستوى الاقتصادي عند الماركسيين)، بل إن لكل مستوى من المستويات "استقلاله الذاتي النمبي" الذي لا يتحدد بالمستوى الاقتصادي إلا في التحليل الأخير فحسب (وتلك صيغة مركبة مستمدة من إنجلز). ومعنى ذلك أن التشكل الاجتماعي بنية تتضمن مستويات متباينة تدخل في علاقات معقدة من التناقض الداخلي والصراع المتبادل. هذه البنية التي تقوم على المتناقضات يمكن أن يهيمن عليها في أية مرحلة من مراحلها مستوى من مستوياتها ولكن تحديد المستوى المهيمن يتوقف، في نهاية المطاف، على المستوى الاقتصادي. ففي التشكلات الاجتماعية الإقطاعية، على سبيل المثال، يندو الدين

مهيمننا من الناحية البنيوية، ولكن ذلك لا يعنى أن الدين هو جوهر البنية أو مركزها، فدوره القائد - نفسه - يحدده المستوى الاقتصادى، ولكن بطريق غير مباشر.

وبالمثل، تتباعد آراء التوسير فى الأدب والفن تباعدا ملحوظا عن الموقف الماركسى التقليدى، فهو يرفض معالجة الفن بوصفه شكلا من أشكال الإيديولوجيا، ويضع الفن - فى ما كتبه بعنوان "رسالة فى الفن"^(٢) - فى مكان يتوسط ما بين الإيديولوجيا والمعرفة العلمية، فالعمل الأدبى العظيم لا يزودنا بفهم ذهنى عن الواقع، ولكنه فى الوقت ذاته ليس مجرد تعبير عن إيديولوجية طبقة من الطبقات. ويستخدم التوسير الفكرة التى طرحها إنجلز فى حديثه عن بلزاك ليؤكد أن الفن "يجعلنا نرى" من بعيد "الإيديولوجيا التى يولد منها، والتى ينغمس فيها، والتى ينفصل عنها بوصفه فنا، والتى يلمح إليها". ويعرف التوسير الإيديولوجيا بأنها "تصوير العلاقة الخيالية التى تربط الأفراد بالأوضاع الفعلية لوجودهم". فالوعى الخيالى يساعدنا على أن نضفى على العالم معنى، ولكنه يحجب علاقتنا الفعلية ويكبتها، فايدولوجيا "الحرية" - على سبيل المثال تشجع الإيمان بحرية كل البشر بما فيهم العمال، ولكنها تحجب علاقتهم الفعلية بالاقتصاد الرأسمالى اللبرالى. وهكذا، فإن الطبقات المستغلة (بفتح الغين)، تقبل النمق المهيمن للإيديولوجيا بوصفه الوضع الطبيعى للأمور، مما يودى إلى تأمين مصالح الطبقة المستغلة (بكسر الغين). أما الفن فإنه يحقق نوعا من "التراجع" (التباعد الخيالى) عن الإيديولوجيا نفسها التى تغذيه، مما يجعل العمل الأدبى العظيم قادرا على تجاوز إيديولوجيا الكاتب الذى كتبه.

ولكتاب بيير ماشرى Piere Macherey "نظرية فى الإنتاج الأدبى" (١٩٦٦) أثره فى مناقشة التوسير للفن والإيديولوجيا، فالكاتب يبدأ بتبنى نموذج ماركسى واضح فى الكتابة، ويدل أن يعالج النص على أنه "خلق" أو كيان مصنوع مكثف بذاته، ينظر إلى النص بوصفه "إنتاجا" يستخدم عددا من المواد المنفصلة التى تتغير فى عملية الاستخدام. وليست المواد المستخدمة فى هذه العملية "أنوات حرة" تستخدم بوعى لخلق نص محكم موحد، فالنص - فى عمله على المواد المعطاة سلفا - "لا يعى أبدا ما يفعل"، بل إن له

(٢) هناك ترجمة عربية وتقديم لهذه الرسالة من إعداد فريال غزول، فى العدد العاشر من مجلة "ألف"

(١٩٩٠) بعنوان "داسير والتوسير: رسالتان فى معرفة الفن".

"لاوعيا" خاصا به - إن جاز القول. وعندما تدخل إلى النص هذه الحالة من الوعي التي نسميها الإيديولوجيا، فإنها تتخذ شكلا مختلفا؛ ذلك لأن الإيديولوجيا تعيش في الظروف العادية كما لو كانت شيئا طبيعيا تماما، وكما لو كان خطابها الخيالي السلس يزودنا بتفسير محكم موحد للواقع. ولكنها بمجرد أن تتحول إلى نص فإن كل ثغراتها وتناقضاتها تتعري وتتكشف. ورغم أن الكاتب الواقعي يقصد إلى توحيد كل العناصر في النص، فإن ما يجرى في العملية النصية يفرض بالضرورة إلى ثغرات وانقطاعات تناظر عدم اتساق الخطاب الإيديولوجي الذي تستخدمه. ذلك لأنك "إذا أردت أن تقول شيئا فلا بد من أن تصمت عن أشياء غيره". وليست مهمة الناقد الأدبي إظهار الكيفية التي تتماشى بها كل أجزاء العمل، أو إحداث التناغم الذي يخفى أي تناقض واضح في النص، بل إن مهمته أثنى بمهمة المحلل النفسي، إذ إن عليه أن يركز اهتمامه على "لاشعور" النص - أي على ما يقال وما هو مكبوت بالضرورة.

كيف يتناول هذا المدخل الأعمال الأدبية؟ تأمل رواية ديفو Defoe "مول فلاندرز" - على سبيل المثال - ستجد أن الإيديولوجيا البرجوازية في أوائل القرن الثامن عشر كانت تحاول تخفيف التناقض بين المتطلبات الأخلاقية والمتطلبات الاقتصادية، أعنى بين نظرة تؤمن بأثر العناية الإلهية في الحياة الإنسانية، وتفضل الثواب الأجل على الربح للعاجل؛ ونظرة أخرى تقوم على النزعة الفردية الاقتصادية، وتفرغ للعلاقات الإنسانية من كل قيمة لها، لتصبح القيمة خالصة للسلعة وحدها. هذا الخطاب الإيديولوجي يكشف عن تناقضه الحاد عندما يخضع للممارسة الأدبية التي تنتج "مول فلاندرز". فحين يطبق الشكل الأدبي على الإيديولوجيا، يكشف بوضوح عن عدم الاتساق هذا، بل إن الاستخدام الأدبي لبطل الرواية "مول" بوصفها "رواية يتضمن منظورا مزدوجا، ذلك لأن مول تروى قصتها بنظرة متطلعة إلى المستقبل ومستعيدة الماضي في آن: فهي مشاركة في الأحداث، استطابت حياة الأثرة بوصفها لصة وعاهرة. وهي أيضا واعظة تروى حكاية حياتها الآثمة لتكون عبرة للآخرين. ويمتزج كلا الجانبين امتزاجا رمزيا في واقعة المضاربة المالية الناجحة التي خاضتها مول في فرجينيا، حيث أقامت مشروعها التجاري على الربح الحرام الذي ظلت تحتفظ به وهي سجين نيو جيت. هذا النجاح الاقتصادي هو أيضا مكافأة مول على توبتها عن حياتها الآثمة. وهكذا، "يجمد" الشكل

الأدبي الخطاب الميسال للإيديولوجيا، ويبرز النص جوانب التصددع والتساقض في الإيديولوجيا التي يستخدمها بما يمنحه لها من كيان شكلي. ولا يقصد للكاتب قصدا واهيا إلى هذا الأثر، لأن الأثر نفسه ينتج "لا شعوريا" إذا جاز القول، بواسطة النص.

وقد تبني مائري - في الآونة الأخيرة - اتجاهها يركز بصورة متزايدة على علم الاجتماع، وأخذ يبدى مزيدا من الاهتمام بالنظام التعليمي بوصفه المصدر الرئيسي للقيمة الأدبية، ولم يعد يؤمن بالمكانة المتميزة التي نسبها جولدمان والتوسير إلى الأدب والفن.

التطورات الأخيرة : إيجلتون وجيمسون :

غلب الميراث الهيجلي لمدرسة فرانكفورت على النظرة الماركسية في الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك بسبب المناخ الإيديولوجي العدائي الذي لم يكن يسمح بالوجود إلا للكتابات الفلسفية المخففة لمفكرين من أمثال أدورنو وهوركهايمر (وكانت مجلة Telos - أو "الغاية" - هي النموذج الذي حمل لواء هذا الميراث). أما في إنجلترا، فقد ازدهر النقد الأدبي الماركسي (بعد انحداره المتلاحق منذ الثلاثينيات في هذا القرن) بسبب "اضطرابات" ١٩٦٨ وما تبعها من تنفق الأفكار للواقعة من أقطار القارة الأوروبية (وكانت مجلة اليسار الجديد The New Left Review قناة مهمة لتتفق هذه الأفكار).

ونتيجة ذلك ظهر في كل من إنجلترا والولايات المتحدة منظر بارز، تأثر بالأوضاع السائدة في كلا البلدين. ففي أمريكا ظهر فريدريك جيمسون Fredric Jameson بكتابه "الماركسية والشكل" (١٩٧١) و "سجن اللغة" (١٩٧٢)، وهما كتابان يكشفان عن قدرات جدلية جديدة بفيلسوف ماركسي هيجلي، أما في إنجلترا فقد برز تيري إيجلتون Terry Eagleton بكتابه "النقد والإيديولوجيا"^(١) (١٩٧٦)، وهو كتاب يتبنى أفكار التيار المضاد للنزعة الهيجلية (عند التوسير ومائري)، ويطرح نقدا عميقا لتراث النقد

(١) قام مترجم هذا الكتاب بتقديم ترجمة لكتاب إيجلتون الماركسية والنقد الأدبي، وقد صدرت في العدد الخاص بالأدب والإيديولوجيا. مجلة فصول ١٩٨٥، وصدرت كتابا عن منشورات عيون، الدار البيضاء ١٩٨٦. وهو مدخل جيد إلى النقد الماركسي الذي عالجه سلدن في هذا الفصل معالجة متسعة، وربما كان ذلك بسبب طبيعة كتابه التعليمي بوصفه دليلا للقارئ.

الانجليزى، وفي الوقت نفسه تقييما جذريا جديدا لتطور الرواية الانجليزية. وقد أصدر جيمسون منذ سنوات قليلة كتابه "فالتر بنيامين أو نحو نقد ثورى"، وكلا الكتابين يستجيب بطريقة خلاقة لتحدى حركة ما بعد البنيوية، ويكشف عن مرونة ملحوظة واستعداد لتعديل مواقفها السابقة.

ويبدأ إيجلتون كتابه "النقد والإيديولوجيا" بتقصي الأثر الذى خلفه كل من ف.ر. ليفز F.R. Leavis وريموند وليامز Raymond Williams فى كيان النقد الأدبى الانجليزى. أما وليامز، الذى هو بلا جدال أكثر النقاد الماركسيين تنوعا فى مواهبه، فإنه لم يعلن انتماءه الماركسى إلا فى المرحلة الأخيرة من عمله فحسب. وقد حاولت كتبه الأولى - خصوصا "الثقافة والمجتمع من ١٧٨٠ إلى ١٩٥٠" (١٩٥٨) و "الثورة الطويلة" (١٩٦١) - دراسة الأبعاد الاشتراكية الإنسانية الكامنة فى الارتباطات السابقة بالمجتمع الصناعى. وتقييم الأدب والنقد الاجتماعى السابق من منظور للتجربة الخاصة بوليامز نفسه بوصفه ابنا لعامل من عمال السكك الحديدية فى ويلز. وكان وليامز يؤمن - آنذاك - بأن صيغة ماركس عن العلاقة بين البنية الفوقية والأساس هى صيغة مجردة أضيق من أن تتسع للنسيج المتشابك لما أسماه "التجربة الحية". ويواجه إيجلتون هذا المنظور مستعينا بأفكار التوسير المعانية للنزعة "التجريبية" (أى التحويل على التجربة المباشرة وحدها) ليؤكد فشل وليامز فى القيام بعملية "انقطاع" حقيقية فى النظرية الماركسية، وذلك لما تتطورى عليه أفكاره الرئيسية عن "الطريق الشامل فى الحياة" و"بنية الشعور" من عجز عن التمييز النظرى بين التجربة الذاتية والظروف الاجتماعية الموضوعية لهذه التجربة.

ويذهب إيجلتون إلى ما ذهب إليه التوسير من أن النقد لابد له من أن ينقطع عن "المرحلة الإيديولوجية التى تمثل ما قبل تاريخه" ويصبح علما. ولكن المشكلة الأساسية هى تحديد العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا؛ ذلك لأن النصوص الأدبية لا تعكس الواقع التاريخى، فيما يرى إيجلتون، بل تمارس عملها على الإيديولوجيا لتنتج أثرا بهذا الواقع. قد يبدو النص حراً فى علاقته بالواقع (فيخترع شخصيات ومواقف على هواه) ولكنه لا يتمتع بهذه الحرية فيما يتصل باستخدامه للإيديولوجيا. ولا تشير الإيديولوجيا - فى هذا

المساق - إلى النظريات السياسية الواعية، بل إلى كل الأنساق الذهنية (الجمالية والدينية والتشريعية، وغيرها) التي تتشكل منها الصورة العقلية للتجربة الحية عند الفرد. ويعنى ذلك أن المعانى والإدراكات التي ينتجها النص الأدبي هي إعادة صنع لما صنعته الايديولوجيا بالواقع، مما يعنى أن النص يمارس عمله وهو متباعد تباعدا مزدوجا عن الواقع. ويمضى إيجلتون فى تعميق أطروحته بدراسة الطبقات المركبة للإيديولوجيا، ابتداء من أكثر أشكالها السابقة على النص عمومية وانتهاء بإيديولوجيا النص نفسه. ويقرر ما يرفض فكرة التفسير التي ترى أن الأدب يستطيع أن يتباعد عن الإيديولوجيا، فإنه يؤكد إعادة صنع معقدة للخطابات الإيديولوجية الموجودة بالفعل. ومع ذلك، فإن النتائج الأدبي ليس مجرد انعكاس لخطابات إيديولوجية أخرى سابقة عليه، بل هو إنتاج متميز للإيديولوجيا. ولهذا السبب، لا يهتم النقد بقوانين الشكل الأدبي وحدها أو بالنظرية الإيديولوجية، بل يهتم بما يسميه إيجلتون "قوانين إنتاج الخطابات الإيديولوجية من حيث هي أدب".

ويدرس إيجلتون مسار الرواية الإنجليزية من جورج إليوت إلى د.هـ. لورنس ليوضح العلاقات المتبادلة بين الإيديولوجيا والمشكل الأدبي، فيرى أن الإيديولوجيا البرجوازية فى القرن التاسع عشر مزجت نزعة نفعية جذباء بسلسلة من المفاهيم ذات الصيغة "العضوية" عن المجتمع (مأخوذة أساسا من التراث الرومانسى الإنسانى)؛ فمع ازدياد الطابع الجماعى فى رأسمالية العصر الفيكتورى، شعرت بالحاجة إلى تدعيم موقفها بما فى هذا التراث من نزعة عضوية جمالية واجتماعية متعاطفة. ويقوم إيجلتون بدراسة للموقف الإيديولوجى لكل كاتب، ويحلل التناقضات التي تنمو فى تفكيرهم وما حاولوه من تقديم حلول لهذه التناقضات فى كتاباتهم، فيذهب إلى أن د.هـ. لورنس - على سبيل المثال - تأثر بالنزعة الإنسانية للرومانسية فى إيمانه بأن الرواية تعكس التنفك الرحب للحياة، وإيمانه بأن المجتمع بدوره هو، من الوجهة المثالية، نظام عضوى فى مقابل المجتمع الرأسمالى المغترب لإنجلترا الحديثة. ولكن بعد انهيار النزعة الإنسانية الليبرالية فى الحرب العالمية الأولى ابتدع لورنس نموذجا ثانيا لمبدأى "الذكورة" و"الأوثة". وقد نما هذا التضاد (بين الذكورة والأوثة) وعُدل فى المراحل المتباعدة من روايات لورنس، إلى

أن انحل أخيراً في تصويره شخصية ميللورز (عشيق الليدى تشاترلى) الذى جمع بين قوة "الذكر" الشخصية ورقة "الأنثى". هذا الجمع بين النقيضين الذى يتخذ أشكالاً متعددة.

ولقد أحدثت أفكار ما بعد البنيوية تغيراً جذرياً فيما كتبه إيجلتون منذ نهاية السبعينيات، فقد انصرف عن الاتجاه "العلمي" لألتوسير إلى الفكر الثورى عند برخت وبنيامين، مما أدى به إلى العودة إلى النظرية الثورية الماركسية القديمة فى كتاب "أطروحات عن فويرباخ" (١٨٤٥)؛ حيث يقول ماركس: "إن السؤال عما إذا كان من الممكن أن تسبب الحقيقة الموضوعية إلى التفكير الإنسانى ليس سؤالاً نظرياً بل سؤال عملى.... فالفلاسفة لم يفعلوا حتى الآن شيئاً سوى تفسير العالم بطرائق متعددة، ولكن المهم تغيير العالم".

ورغم أن إيجلتون يؤمن بأن نظريات "التفكيك" deconstructive theories التى طورها ديريدا Derrida وبول دى مان Paul de Man وغيرها (انظر الفصل الرابع) يمكن استخدامها لتقويض كل المسلمات والأشكال الثابتة المطلقة للمعرفة، فإنه ينتقد ما تنطوى عليه نظريات "التفكيك" من نزوع برجوازي صغير إلى إنكار الموضوعية والمصالح المادية (خصوصاً المصالح الطبقة). هذا الموقف المتناقض يمكن تفسيره إذا لاحظنا أن إيجلتون قد أصبح يتبنى مفهوم لينين - وليس ألتوسير - عن النظرية. هذا المفهوم الذى يذهب إلى أن النظرية الصحيحة "ل تأخذ شكلها النهائى" إلا فى علاقة وثيقة بالنشاط العملى لجماهير حقيقية وحركة ثورية فعلية. وهذا يعنى أن المهام المطروحة على النقد الماركسى تنطلق الآن من السياسة لا من الفلسفة: فعلى الناقد أن يهدم الأفكار الموروثة عن الأدب، ويكشف عن دورها الإيديولوجى فى تشكيل ذاتية القراء. ومن الضرورى لهذا الناقد - بوصفه اشتراكياً - أن يفضح تلك الأعمال البلاغية التى تحدث بها الأعمال غير الاشتراكية آثاراً غير مرغوب فيها سياسياً، وأن يفسر مثل هذه الأعمال، فى الحالات الممكنة، تفسيراً مضاداً لاتجاهها الأصلى، بحيث تغدو هذه الأعمال، فى خدمة الاشتراكية".

والكتاب البارز لإيجلتون فى هذه المرحلة هو "فالتر بنيامين أو نحو نقد ثورى" (١٩٨١) حيث يقرأ إيجلتون الصوفية المادية الشاذة لبنيامين قراءة مضادة لاتجاهها

ليستخلص منها نقدا ثوريا. ذلك لأن نظرة بنيامين إلى التاريخ تتطوى على انقراع عفيف لمعنى تاريخي من ماضٍ تهدده وتحجبه دائما ذاكرة رجعية قمعية وحين تأتي اللحظة الملائمة (سياسيا)، يمكن الإمساك بصوت من أصوات الماضي، وتوجيه هذا الصوت لأداء مقصده "الصحيح"، وهذا ما تصنعه مسرحيات برخت التي أعجب بها بنيامين، والتي تعيد في أحيان كثيرة قراءة التاريخ "قراءة مضادة" لاتجاهه، فتقضي بذلك على الروايات الصارمة وتفتح بوابة الماضي لكي يعاد نقشها من جديد. ومن أمثلة ذلك ما فعله برخت بمسرحية كوريلانوس" التي كتبها شكبير و "أوبرا الشحاذ" التي كتبها جاي Gay، حيث أعاد كتابة كل من العاملين للكشف عن معانيهما الاشتراكية الكامنة. (وقد ألح برخت إلحاحا لافتا على ضرورة أن نتجاوز مجرد الاتحاد مع "بطل" مسرحية شكبير المهتم بمصالحه الذاتية، وأن لا نمنح تقديرا لمأساة كوريلانوس وحدها بل لمأساة "العامة على وجه التخصيص").

ويستحسن إيجلتون النظرة الراديكالية العملية لبرخت إلى معنى الأعمال الأدبية، خصوصا حين يقول: "إن العمل يمكن أن يكون واقعا في شهر يونيو وغير واقعي في شهر ديسمبر". ويشير إيجلتون على نحو متكرر إلى كتاب بيرى أندرسون Perry Anderson "ملاحظات على الماركسية الغربية" (١٩٧٦) الذي يوضح كيف تنعكس الحالة التي يمر بها صراع الطبقة العاملة دائما على تطور النظرية الماركسية. فهو يرى - على سبيل المثال - أن النقد شديد السلبية الذي وجهته إلى الثقافة الحديثة كان في البداية رد فعل على الهيمنة الفاشية على أوروبا، ثم على الهيمنة الرأسمالية المنتشرة في الولايات المتحدة بعد ذلك، ولكن هذا النقد السلبي كان في الوقت نفسه نتيجة لانفصال المدرسة نظريا وعمليا عن حركة الطبقة العاملة. ولكن ما يجعل "النقد الثوري" الذي يطرحه إيجلتون نقدا "حديثا" هو قدرته التكتيكية على عرض النظريات الفرويدية عند لكان Lacan وفلسفة "التفكيك" القوية عند جاك ديريدا (انظر الفصل الرابع).

أما في أمريكا، حيث دب الفساد جزئيا في الحركة العمالية، وأصبحت مستبعدة تماما من السلطة السياسية، فإن ظهور منظر ماركسي بارز يعد حدثا مهما. ومن جهة أخرى، إذا وضعنا في اعتبارنا رأي إيجلتون في مدرسة فرانكفورت، من حيث علاقتها

بالمجتمع الأمريكي، لتضح لنا دلالة التأثير العميق الذى مارسته هذه المدرسة على فريدريك جيمسون. ففي كتاب "الماركسية والشكل" (١٩٧١) يستكشف جيمسون الجانب الجدلى فى النظريات الماركسية للأدب، وبعد مجموعة من الدراسات المتنازعة (عن أدورنو وبنيامين وماركوز وبلوخ ولوكاش وسارتر)، يطرح الكتاب تخطيطاً لما لسماء جيمسون "بالنقد الجدلى".

يؤمن جيمسون بأن النوع الوحيد من الماركسية الذى يمكن أن يكون له تأثير على الموقف فى العالم بعد الصناعى للرأسمالية الاحتكارية هو تلك الماركسية التى تستكشف المحاور الكبرى لفلسفة هيجل؛ أى العلاقة بين الجزء والكل، والتضاد بين العنى والمجرد، ومفهوم الوحدة الشاملة، وجدل المظهر والجوهر، والتفاعل بين الذات والموضوع، فليس هناك - من منظور الفكر الجدلى - "موضوعات" ثابتة غير متغيرة، بل إن الموضوع الواحد يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بكل أكبر منه، ويرتبط - فى الوقت نفسه - بعقل مفكر هو بدوره جزء من موقف تاريخى. ومعنى ذلك أن النقد الجدلى لا يعزل الأعمال الفردية الأدبية ليحللها، لأن الفرد دائماً جزء من بنية أكبر (تقاليد أو حركة) أو موقف تاريخى. وليس لدى الناقد الجدلى مقولات جاهزة سلفاً للتطبيق على الأدب؛ إذ تؤكد فكرته عن "المؤلف المضمر". وذلك للدفاع بعكس حيننا إلى زمن كانت فيه الطبقة الوسطى تتمتع بمزيد من الاستقرار فى نمق طبقى منتظم. أما النقد الجدلى الماركسى، فإنه يميز دائماً الأصول التاريخية لمفاهيمه الخاصة دون أن يسمح قط لهذه المفاهيم أن تتحجر أو تمتنع عن الاستجابة لضغط الواقع. وإذا كنا لا نستطيع أبداً تجاوز وجودنا للذاتى فى الزمن، فإننا نستطيع كسر القشرة الصلدة لأفكارنا، والانتقال إلى "إدراك أكثر حيوية للواقع نفسه".

إن النقد الجدلى يسعى إلى تعرية الشكل الداخلى لنوع أدبى أو مجموعة من النصوص. ويعمل منطلقاً من سطح العمل إلى داخله، حيث المستوى الذى يتصل فيه الشكل الأدبى اتصالاً عميقاً بالعنى الملموس. ويتوقف جيمسون عند هيمانجواى متخذاً منه نموذجاً، فيرى أن "مقولة التجربة المهيمنة" فى رواياته هى عملية للكتابة نفسها. لقد اكتشف هيمانجواى أنه يستطيع إنتاج نوع بعينه من الجملة العارية التى تؤدى شيئين على

السواء: تسجيل الحركة في الطبيعة (الأشياء) والإيحاء بتوتر المسخط بين الناس. وترتبط مهارة الكتابة التي يكتسبها، على المستوى الذهني، بمهارات إنسانية أخرى يتم التعبير عنها من حيث علاقتها بالعالم الطبيعي (خصوصا الرياضة الدموية)^(٥). وتعكس عبادة هيمنجواي للفحولة Machismo^(٦) المثل الأمريكي الأعلى للمهارة التقنية، ولكنها ترفض أوضاع الاغتراب في المجتمع الصناعي بما تقوم به من تحويل المهارة الإنسانية إلى مجال من مجالات الفراغ. ولما كانت جمل هيمنجواي العارية (من الزخارف اللفظية) لا تستطيع أن تنفذ إلى النسيج المعقد للمجتمع الأمريكي، فإن رواياته تتجه إلى الواقع الضامر للثقافات الأجنبية، حيث يبرز الأفراد مرتبطين بـ "تظافة الأشياء"، ومن ثم يمكن أن تحتويهم جمل هيمنجواي. وبهذه الطريقة، يوضح جيمسون كيف ينغمس الشكل الأبسي انغماسا عميقا في واقع عيني ملموس.

أما في كتابه "اللاوعي السياسي" (١٩٨١) فإنه يحافظ على المفهوم الجدلي السابق للنظرية. ولكنه يتسع بالمفهوم ليستوعب تيارات فكرية متصارعة (البنوية، وفرويد، والتومير، وأورنو) في مركب synthesis يدعو إلى الإعجاب، ويظل ماركسيا بصورة لا تخطئها العين. ويذهب جيمسون إلى أن الوضع التجزئ المعترب للمجتمع الإنساني يدل ضمنا على وضع أصلي من الشيوعية البدائية، تانت فيها الحياة متكاملة مع الإدراك في مركب "جمعي"، ولكن الحواس الإنسانية نفسها أوجدت مجالات منفصلة من التخصص، عندما عانت الإنسانية نوعا من السقوط شبيها بالسقوط الذي تحدث عنه ويليم بليك، فأخذ الرسام يعالج الإبصار على أنه حاسة متخصصة، وأصبحت لوحاته عرضا من أعراض الاغتراب، وفي الوقت نفسه، تعويضاً عن فقدان عالم الاكتمال الأصلي، إذ تضيف لوحاته لونا على عالم لا لون له.

إن كل الإيديولوجيات هي "استراتيجيات كبت" تسمح للمجتمع بأن يفسر نفسه تفسيراً يكبت التناقضات الكامنة في التاريخ، والتاريخ نفسه (الواقع القاسي الصارم

(٥) كالصيد ومصارعة الثيران وما أشبه ذلك.

(٦) الفحولة. والكلمة إسبانية من أصل لاتيني Masculus شاعت للدلالة على الذكورة الحيوانية.

للضرورة الاقتصادية) هو الذى يفرض استراتيجية الكبت هذه. والنصوص الأدبية تعمل بالطريقة نفسها، فالحلول التى تقدمها هى مجرد أعراض للقمع الذى يمارسه التاريخ. وهنا، يستخدم جيمسون استخداما ذكيا نظرية أ. جريماس A.J. Gerimas البنيوية عن "المستطيل السيميوطيقى" Semiotic Rectangle بوصفها أداة تحليل تعينه فيما يريد فتغزو الاستراتيجيات النصية للكبت أنماطا شكلية. ويقدم نسق جريماس البنيوى قائمة كاملة بالعلاقات الإنسانية الممكنة (جنسية وتشريعية.. إلخ) تتيح للمحلل - عند تطبيقها على استراتيجيات النص - اكتشاف الإمكانيات التى "لا تقال"؛ هذه الإمكانيات التى لا تقال هى التاريخ المكبوت.

ويطور جيمسون فكرة قوية أخرى عن القص والتفسير، فيرى أن القص ليس مجرد شكل أو طراز أدبى، وإنما "مقولة معرفية" أساسية، لأن الواقع لا يتجلى للعقل الإنسانى إلا فى شكل قصصى، وحتى النظرية العملية نفسها هى شكل من أشكال القصة. أضف إلى ذلك أن كل القصص يتطلب تفسيراً، وهنا يرد جيمسون على الحجة القائلة لدى حركة "ما بعد البنيوية"، والمضادة للتفسير "القوى" ذلك لأن ديلوز Deleuze وجورتارى Guattari (فى "نقيض أوديب" The Anti-Oedipus)^(٧) يهاجمان كل ألوان

(٧) لا يفهم هذا المصطلح إلا بفهم المعنى المعاصر للعملية الأوديبية oedipization فى التحليل النفسى عند لاكان، حيث يشير إلى العملية النفسية التى تنحل بها عقدة أوديب، حيث يكسب الطفل القدرة على استخدام الرموز مع هيمنة اللغة التى تمثل المجتمع عليه، وإذعانه إلى أنظمتها التى هى أنظمة المجتمع وقبوه، وذلك على نحو تغلب معه هذه العملية تنشئة اجتماعية يندمج بها الطفل فى نظام اجتماعى متدرج، يقع فيه "اسم الأب" موقع السلطة العليا أو رمزا لها. هذه العملية يمكن النظر إليها بوصفها ثورة أولى، أو بنية، تتكرر فى عمليات الكبت السياسى والاجتماعى، حيث تمارس ديكتاتورية الرموز عملها. ولا يمكن تحرير الفرد من أسر هذه الديكتاتورية إلا بتدمير هذه العملية التى ينصاع فيها الابن إلى الأب، ويتم ذلك بتأكيد نموذج منافض لأوديب أو نقيض أوديب، الذى يستبقى العقيدة الأولى للمرحلة قبل الأوديبية، ويدمر سجن أوديب الغارق فى برودة النسق. وتلك هى الفكرة الأساسية التى يقوم عليها كتاب نقيض أوديب: الرأسمالية والقصاص الذى أحدث ضجة عند صدوره عام ١٩٧٢ فى باريس، بعد أن كتبه جيل ديلوز (فيلسوف) وفيلكس جورتارى (محلل نفسى) نتيجة تأثرهما بأحداث ثورة الطلاب فى فرنسا (مايو-يونيو ١٩٦٨) وتمردهما على أستاذهما لاكان الذى يمثل "اسم الأب" وتوجههما إلى دراسة "الكلام" والرغبة فى الثورة.

التفسير "المتجاوز للنص"، متقابلين فحسب التفسير "المحايت" (٨) لاذى يتجنب فرض "معنى" قوى على النص، بحجة أن التفسير المتجاوز يحاول السيطرة على النص إلى الدرجة التى تقفده تعقده الأصلى، ولكن جيمسون يتخذ من "النقد الجديد" مثالا تطبيقيا، فيثبت أن النقد الجديد (الذى يؤكد أصحابه صراحة أنه نقد محايت) هو - فى حقيقة الأمر - نقد متعال؛ لأن قاعدته الأساسية هى النزعة الإنسانية. ولكن جيمسون ينتهى إلى أن كل تفسير هو بالضرورة متجاوز وإيديولوجى، فحين لا نستطيع - آخر الأمر - إلا أن نستخدم المفاهيم الإيديولوجية بوصفها وسيلة لتجاوز الإيديولوجيات.

أما فكرة "اللاوعى السياسى" - فتمتد من فرويد بمفهومه الأساسى عن "الكبت"، ولكنها ترفعه من المستوى الفردى إلى المستوى الجمعى، فتغدو وظيفة الإيديولوجيا هى "كبت" الثورة. ويضيف جيمسون أن "اللاوعى السياسى" لا يحتاج إليه من يمارسون الكبت وحدهم بل يحتاج إليه - بالمثل - من يقع عليهم الكبت، أولئك الذين يجدون أن وجودهم لا يُحتمل أو لم يتم كبت الثورة. وإذا أردنا تحليل رواية - من هذا المنظور - فلنناحتاج إلى إيجاد علة غائبة (هى اللاتورة). ويقترح جيمسون منبها يقوم على ثلاثة أفاق (مستوى للتحليل المحايت، يستند إلى جريمانس على سبيل المثال، ومستوى لتحليل الخطاب الاجتماعى، ومستوى حقيقى للقراءة التاريخية). ويرتكز المستوى الثالث للقراءة (أو الأفق) على المراجعة المعقدة التى قام بها جيمسون لمفهوم النماذج الماركسية للمجتمع. وبوجه عام، فهو يقبل فكرة التوسير عن الوحدة الاجتماعية الشاملة من حيث هى "بنية بلا مركز" تنمو فيها مستويات متباينة، بطريقة تتطوى على "امتثال ذاتى نسبى"، وتمارس عملها من مستويات زمنية مختلفة (تعايش المستويين الزمنيين للإقطاع والرأسمالية على سبيل المثال). هذه البنية المعقدة التى تجمع بين أنماط الإنتاج المتصارعة والمتنافرة هى التاريخ متغاير الخواص الذى ينعكس فى نصوص متغايرة الخواص. وهنا، يرد جيمسون على أفكار "ما بعد البنيويين" الذين يبطلون التمايز بين

(٨) من المحايت immanence بمعنى الاهتمام بالشئ "من حيث" هو ذاته وفى ذاته، فالتفسير المحايت هو التفسير الذى ينظر إلى الأشياء فى ذاتها، ومن حيث هى موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس خارجها.

النص والواقع بمعالجتهم الواقع نفسه على أن نص أكبر فحسب، فيوضح أن التغيير النصي لا يمكن فهمه. إلا بقدر ما يرتبط بتغيير اجتماعي وثقافي "خارج" النص. وبذلك يحتفظ جيمسون بمكان التحليل الماركسي.

أشرنا في سياق هذا الفصل إلى أن الماركسية "البنوية" وذلك من منطلق أن الكتابات الاقتصادية لكارل ماركس كانت ذاتها تعد من الكتابات البنوية أساساً. ولكن من المهم — قبل أن تنتقل إلى البنوية نفسها — تأكيد أن أوجه الخلاف بين النظريات الماركسية والنظريات البنوية الخاصة أكبر بكثير من أوجه شبه، فالأساس النهائي للنظريات، عند الماركسية، هو الوجود المادي التاريخي للمجتمعات الإنسانية، أما عند البنوية فإن الأساس الوطيد هو طبيعة اللغة. وإذا كانت النظريات الماركسية تدور حول التغييرات التاريخية وأوجه الصراع التي تنشأ في المجتمع، وتظهر بشكل غير مباشر في شكل أدبي، فإن البنوية تدرس التفاعل الداخلي لأنساق منفصلة عن وجودها التاريخي.

قراءات مختارة
نصوص أساسية

Adorno, Theodor W.,

Prisms (Neville Spearman, London, 1967).

Adorno, Theodor W., and Horkheimer, Max.

Dialectic of Enlightenment (Allen Lane, London, 1972).

Baxandall, Lee, and Morawski, Stefan,

Art (International General, N.Y., 1973).

Benjamin, Walter,

Illuminations (Schocken, New York, London, 1970).

Benjamin, Walter,

Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism,
trans. H. Zohn (New Left Books, London, 1973).

Benjamin, Walter,

Understanding Brecht, trans. A. Bostock (New Left Books,

Craig, David (ed.)

Marxists on Literature (Harmondsworth, Penguin, 1975).

Eagleton, Terry,

Criticism and Ideology (New Left Books, London, 1976).

Eagleton, Terry,

Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism (New Left
Books, London, 1981).

Godmann, Lucien,

The Hidden God (Routledge & Kegan Paul, London, 1964)

Jameson, Fredric,

Marxism and Form (Princeton University Press, Princeton 1971).

Jameson, Fredric, (ed.),

Aesthetics and Politics (New Left Books, London, 1997).

Jameson, Fredric,

The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act
(Cornell University Press, Ithaca, 1981).

Lukács, Georg,

The Historical Novel (Merline Press, London, 1962).

Lukács, Georg,

The Meaning of Contemporary Realism (Merline Press, London, 1963).

Lukács, Georg,

Writer and Critic and Other Essays (Merlin Press, London, 1970).

Lukács, Georg,

Studies in European Realism (Merlin Press, London, 1972).

Macherey, Pierre,

A Theory of Literary Production, trans. G. Wall (Routledge & Kegan Paul, London, Henley and Boston, 1978).

Laing, Dave,

The Marxist Theory of Art: An Introductory Survey (Harvester Press, Hassocks, Sussex, 1978).

Lifshitz, Mikhail,

The Philosophy of Art of Karl Marx, trans. R.B. Winn (Pluto Press, London, 1973; Russian edn, 1933).

قراءات إضافية

James, C. Vaughan,

Soviet Socialist Realism: Origins and Theory (Macmillan, London and Basingstoke, 1973).

Jay, Martin,

The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School (Heinemann, London 1973).

Slaughter, Cliff,

Marxism and Literature (Oxford University Press, Oxford, 1977).

Wolff, Janet,

The Social Production of Art (Macmillan, London and Basingstoke, 1981).

Marcuse, Herbert,

One-Dimensional Man (Beacon, Boston; Sphere, London, 1964).

Sartre, Jean-Paul,

What is Literature? (Philosophical Library, New York, 1949).

Willet, John (ed.),

Brecht on Theatre (Methuen, London 1964).

Williams, Raymond,

Problems in Materialism and Culture (New Left Books, London, 1980).

مقدمات

Arvon, Henri,

Marxist Aesthetics, Trans. H. Lane (Cornell University Press, Ithaca and London, 1973).

Belsey, Catherine,

Critical Practice (Methuen, London 1980).

Dowling, William, C.,

Jameson, Althusser, Marx: an Introduction to the Political Unconscious (Methuen, London, and Cornell University Press, Ithaca, 1984).

Eagleton, Terry,

Marxism and Literary Criticism (Methuen, London, 1976).

Forgacs, David,

"Marxist Literary Theories, A. Jefferson and D. Robey (eds), *Modern Literary Theory* (Batsford, London, 1982).

الفصل الثالث

النظريات البنوية

النظريات البنيوية

غالباً ما تستثير الأفكار الجديدة ردود الأفعال المحافظة على القديم والمعادية للزرعة العقلية، وهذا أمر ينطبق على الطريقة التي استقبلت بها النظريات التي يجمعها اسم "البنيوية" بوجه خاص؛ ذلك لأن المناهج البنيوية في دراسة الأدب تتحدى بعضاً من أهم المعتقدات الراسخة عند القارئ العادي. فمذ عهد بعيد وهذا القارئ يؤمن أن العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأن النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه، ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحي والإنساني بينه - بوصفه قارئاً - وأفكار المؤلف ومشاعره، أضف إلى ذلك ما نؤمن به عادة من أن العمل الأدبي الجيد هو العمل الذي يخبرنا بالحقيقة عن الحياة الإنسانية، وأن الروايات والمسرحيات تحاول أن نخبرنا بالكيفية التي تكون عليها الأشياء .

ولكن أنصار البنيوية يحاولون إقناعنا أن المؤلف "ميت"، وأن النص الأدبي خطاب لا تتضمن وظيفته الإخبار بالحقيقة، وذلك هو ما يرفضه جون بايلي John Bayley الذي تحدث بلسان المعادين للبنيوية عندما قال - في عرض له لأحد كتب جوناثان كوللر Jonathan Culler: "إن خطينة السيموطيقا تتمثل في محاولتها تدمير إحساسنا بالحقيقة في القصص... مع أن هذه الحقيقة تسبق القص في القصة الجيدة وتظل منفصلة عنه". وقد حدد رولان بارت^(١) Roland Barthes النظرة البنيوية تحديداً حاسماً عندما ذهب - في

(١) أصبح رولان بارت أكثر البنيويين ترجمة إلى اللغة العربية، ومن أهم أعماله المترجمة:

- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصى، دمشق، ١٩٧٠. الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الرباط، ١٩٨٠.
- النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الرباط ١٩٨٥.
- درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- مبادئ علم الأدلة، تعريب محمد بكري، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، بيروت ١٩٨٨.
- لغة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، الدار البيضاء ١٩٨٨.

مقال له عام ١٩٦٨ - إلى أن الكتاب ليس لديهم من شئ سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفاً، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وأنهم لا يستخدمون الكتابة كى "يعبروا" عن أنفسهم بل يعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة الذى هو معجم "مكتوب دائماً من قبل" (إذا استخدمنا عبارة بارت الأثرية). وإن نخلط الأمور لو وصفنا روح البنيوية بأنها نزعة مضادة للنزعة الإنسانية، فقد استخدم البنيويون أنفسهم هذه الصفة "ضد إنسانية" لتأكيد معارضتهم كل أشكال النقد الأدبى التى تجعل من الذات الإنسانية مصدر للمطى الأدبى وأصله.

المهاد اللغوى :

هناك فكرتان أساسيتان عند دى سوسير de Saussure^(١) تطرحان إجابة جديدة عن السؤالين: "ما موضوع البحث اللغوى؟"، و"ما العلاقة بين الكلمات والأشياء؟". وانطلاقاً من هاتين الفكرتين، قام دى سوسير بتقديم تمييز أساسى بين ما أسماه "اللغة" Langue وما أسماه "الكلام" Parole، أى بين نسق اللغة الذى هو سابق فى وجوده على استخدام الكلمات، والممارسة الفعلية التى هى تلفظ فردى. أما اللغة، فهى الجانب الاجتماعى أو النسق المشترك الذى نعول عليه (لاشعورياً) بوصفنا متكلمين. والكلام هو التحقق الفردى لهذا النمق فى الحالات الفعلية من اللغة. هذا التمييز هو المهاد الذى تنطلق منه كل النظريات البنيوية اللاحقة، بمعنى أنه إذا كان الموضوع الحق للدراسة اللغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة إنسانية دالة وليس التلفظ الفردى، فإن الموضوع الحق للدراسة فى العلوم الإنسانية هو اكتشاف النسق الكامن من القواعد - أو "الأجرومية" - المستخدمة فى القصائد أو الأساطير أو الممارسات الاقتصادية. فالكائنات الإنسانية - رغم

(١) لحسن الحظ، أصبح كتاب دى سوسير دروس فى علم اللغة العام متاحاً فى أكثر من ترجمة عربية أهمها :

- علم اللغة العام، ترجمة يرويل يوسف عزيز ومراجعة مالك المطلبى، بغداد ١٩٨٥.
- دروس فى الألسنية العامة تعريب صالح القرمدى ومحمد الشاوش ومحمد عجيبة تونس ١٩٨٥.
- محاضرات فى علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنينى ومراجعة أحمد حبيبي، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

كل شئ - تستخدم الكلام بطريقة مختلفة تماماً عن البيغسلاوات، وما يميز الإنسان - تحديداً - عن البيغسلاوات أن الإنسان يمتلك نسقا من القواعد يعينه على إنتاج عدد لا نهائى من الجمل المحكمات.

ولقد رفض سوسير الفكرة التى ترى فى اللغة كومة من الكلمات التى تتراكم تدريجيا - عبر الزمن لتؤدى وظيفة أولية، هى الإشارة إلى الأشياء فى العالم، فالكلمات ليست رموزا تتجاوب مع ما تشير إليه - عند سوسير - بل علامات^(٣) Signs مركبة من طرفين متصلين (اتصال وجهى الورقة الواحدة). أما الطرف الأول فهو إشارة - مكتوبة أو منطوقة - هى "الدال" Signifier والطرف الثانى هو المدلول Signified أو المفهوم الذى نعقله من هذه الإشارة. ويمكن تمثيل الفكرة التى يرفضها سوسير على النحو التالى:

الرمز = الشئ

وذلك فى مقابل الفكرة التى يؤكدنها وهى :

$$\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}} = \text{العلامة}$$

ولا مكان "للأشياء" فى النموذج الذى تقوم عليه فكرة سوسير، فعناصر اللغة لا تكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء بل نتيجة كونها أجزاء فى "نسق" system من "العلاقات". تأمل - مثلا - نسق علامة أضواء المرور :

أحمر	- يرتقالى	- أخضر
دال	(أحمر)	
مدلول	(توقف)	

(٣) العلامة هى الإشارة التى تدل على شئ آخر غيرها بالنسبة إلى من يستعملها أو يتلقاها، على نحو تقوم العلامة تقوم فيه ذاتها على صلة دال ومدلول فى علاقة تنتج دلالة. وإذا كان الدال قريب البعد الحسى الذى يضافح سمعنا عند تلفظ الكلمات فإن المدلول هو البعد التصورى أو المفهوم الذى نعقله من هذا الدال، ويقدر ما يفهم دى سوسير العلامة بوصفها الكل الذى يتركب منه الدال والمدلول، وبوصفها تألف المفهوم والصورة الصوتية، فإنه يؤكد طبيعتها الاعتيادية أو الاختيارية فى الوقت الذى يؤكد طابعها الخطى القائم على تعاقب النطق فى الزمن.

تجد أن "العلامة" sign ليس لها دلالة إلا بعلاقتها داخل النسق: (أحمر = توقف/ أخضر = انطلق/ برتقالي = استعد للأحمر أو الأخضر). أما العلاقة بين الدال والمدلول على حدة فهي علاقة اعتباطية، بمعنى أنه لا توجد صلة طبيعية بين اللون "الأحمر" و "التوقف"، مهما كان الشعور طبيعياً بهذه العلاقة (ومنذ أن انضمت إنجلترا إلى السوق الأوروبية المشتركة - على سبيل المثال - تقبل البريطانيون شفرة لونية كهربائية يمكن أن تبدو غير طبيعية بالنسبة إليهم، فصار البنى وليس الأحمر = حى، والأزرق وليس الأسود = محايد). أضف إلى ذلك أن كل لون فى نسق المرور لا يؤدي دلالاته عن طريق تأكيد معنى موجب وحيد الجانب بل عن طريق إشارته إلى اختلاف Difference يميزه عن غيره، داخل نسق من تعارضات وتقاطعات، فالضوء الأحمر للمرور هو (أحمر) لأنه ليس "أخضر" على وجه التحديد، والأخضر "أخضر" لأنه ليس "أحمر".

واللغة نسق من أنساق متعددة للعلامة (البعض يؤمن أنها النسق الأساسى). والعلم الذى يدرس هذه الأنساق هو "علم العلامة" - السيميوطيقا Semiotics أو "السميولوجيا"^(٤) Semiology. ومن المؤلف النظر إلى "البنوية" وعلم العلامة على أنهما ينتميان إلى مجال نظري واحد، ولكن البنوية تهتم - فى الأغلب - بالأنساق التى لا تستخدم العلامات من حيث هى علامات فى ذاتها بل الأنساق التى يمكن معالجتها بطريقة أنساق

(٤) السيميوطيقا / السميولوجيا (علم العلامات). يرجع مصطلح السميولوجيا إلى تقاليد دى سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) الذى قال: "من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، ويغزو جزءاً من علم النفس الاجتماعى ومن علم النفس العام. وسأسمى هذا العلم باسم السميولوجيا - من الكلمة اليونانية التى تعنى علامة. ويكشف هذا العلم عما يشكل العلامات وعن القوانين التى تحكمها". أما مصطلح السيميوطيقا فيرجع إلى تقاليد الفيلسوف الأمريكى شارلز بيرس (١٨٣٩-١٩١٤) الذى قال: "ليس المنطق بأوسع معانيه سوى مجرد اسم آخر للسيميوطيقا .. أو نظرية "العلامات"، وتتجاوز تقاليد دى سوسير وبيرس فى أعمال دارسين متعاقبين، وتتطور، إلى أن تصل إلى فبراير ١٩٦٩، فى باريس، حيث قررت لجنة دولية تبنى استخدام مصطلح السيميوطيقا (بيرس) وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات السيميوطيقية، وقد أصدر جريماس A.J. Greimas وكورتيس J. Courtes أهم معجم تحليلي - إلى الآن - عن "السيميوطيقا واللغة" عام ١٩٧٩ عن دار هاشيت فى فرنسا.

العلامة فحسب (كعلاقات القرابة على سبيل المثال). وقد وضع الفيلسوف الأمريكي ش.س. بيرس Peirce تمييزاً مفيداً بين ثلاثة أنماط من العلامة، هي: النمط التصويري (الإيقوني) Iconic (حيث تشبه العلامة مرجعها، مثل صورة السفينة أو إشارة مرور عن صخور متساقطة) ونمط المؤشر Indexical (حيث تفرابط العلامة مع مرجعها برباط يمكن أن يكون رباط السببية، كالدخان من حيث هو علامة على النار، أو السحاب من حيث هو علامة على المطر) والرمزي Symbolic (حيث تغدو علاقة العلامة بمرجعها علاقة اعتباطية، كما يحدث في اللغة). وأبرز علماء العلامة من المحدثين يوري لوتمان Yuri Lotman في الاتحاد السوفيتي.

ولقد اعتمدت التطورات الأولى البارزة من الدراسة البنيوية على ما أحرزه اللغويون من تقدم في دراسة الفونيمات Phonemes التي هي عناصر المستوى الأدنى من نسق اللغة. والفونيم^(٥) هو الصوت الدال الذي يدركه من يستخدم اللغة أو يميز معناه، لا بحكم وقعه في ذاته بل بحكم اختلافه عن غيره من الأصوات. وبلغت بارت Barthes الانتباه إلى هذا المبدأ في عنوان أشهر كتبه، أي كتاب (S/Z)، حيث يلتقط حرفين صافرين في قصة بلزاك (Sarrasine) Sarrazine وهما حرفان يميزان - من حيث هما فونيمان - بأن أولهما مهموس (S) وثانيهما مجهور (Z). ومن ناحية أخرى، هناك اختلافات للصوت الصرف لا تتميز على المستوى الصوتي (وليس الفونيمي)، كما يحدث في اللغة الإنجليزية من وجود اختلاف واضح بين صوت الحرف /P/ في كل من الكلمتين "pin"، "Spin" ولكنه اختلاف لا يلحظه المتكلم باللغة الإنجليزية، فهو اختلاف غير مدرك من حيث إنه لا يقوم بتصنيف المعنى بين الكلمات في اللغة، وحتى لو قلنا Sbin فمن المحتمل أن نسمعها على أنها "Spin". والنقطة الأساسية في هذه النظرة أن وراء استخدامنا للغة يكمن "نسق" أو نموذج من أزواج متقابلة أو "ثنائيات متعارضة" تتحكم في

(٥) يترجم البعض الفونيم بكلمة "الصوت" والمورفيم بكلمة "المعنى". ومن الأفضل الاحتفاظ بالصيغة المعربة مادام لا يوجد لها مقابل، وإذا كان الفونيم يعني أصغر الوحدات الصوتية الدالة فإن المورفيم يعني أصغر الوحدات الدلالية.

هذا الاستخدام. هذه التعارضات تتضمن - على مستوى الفونيم - الأنفى / غير الأنفى، والمجهور / المهموس، والشديد/ اللين. وبمعنى من المعانى، يتمثل المتكلمون مجموعة من القواعد تتجلى فى قدرتهم الواضحة على استخدام الجملة.

ويمكن ملاحظة تأثير هذا النمط من البنيوية فى الأنثروبولوجيا عندما تدرس مارى دوجلاس Mary Douglas - على سبيل المثال - المحرم من المأكولات عند طائفة "اللاوية"، حيث تغدو لحوم بعض الحيوانات طاهرة وبعضها الآخر غير طاهر بلا سبب واضح. وتحل مارى دوجلاس المشكل بإقامة نموذج من التعارضات يكافئ نموذج التحليل الفونيمى (الصوتى)، فتظهر قاعدتان بارزتان: (١) لحم الحيوان المشقوق الظلف والماضغ وذو الحافر هو أنموذج النوع الطاهر من مأكّل الراعى، أما لحم الحيوان شبه المطيع (كالخنزير والأرنب الوحشى وغرير الصخر) فهو غير طاهر، (٢) هناك قاعدة ثانية تكمل الأولى مؤداها أن الحيوان طاهر اللحم لابد أن يكون عنصرا قابلا للتهيئة، فالسمكة التى بلا زعانف - مثلا - غير طاهرة ... إلخ. وهناك مستوى أكثر تعقيدا من التحليل الفونيمى نجده عند كلود ليفى شتراوس Claude Lévi - Strauss^(١) الذى طور هذا النموذج فيما يتصل بدراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة، فالمهم فى هذا النمط من البنيوية ليس طرح الأسئلة المألوفة عن علل التحريم أو أصول الأساطير والشعائر بل البحث عن نسق الاختلافات الذى يكمن وراء الممارسات الإنسانية المتعينة.

والواضح من الأمثلة الأنثروبولوجية لهذا النمط من التحليل البنيوى أن البنيويين يحاولون الكشف عن "أجرومية"، أو تركيب، أو نموذج "فونيمى" للأنساق الإنسانية من المعنى، سواء كانت هذه الأنساق أنساق قرابة أو أزياء أو طهو أو خطاب أدبى أو

(١) صدرت ترجمات متعددة لأعمال كلود ليفى شتراوس أهمها:

- الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، دمشق ١٩٧٧.
- مقالات فى الأناسة، اختارها ونقلها إلى العربية حسن قيسى، بيروت ١٩٨٣.
- الفكر البرى، نقله إلى العربية وقدم له وعلق عليه نظير جاهل، بيروت ١٩٨٤.
- الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم شاكر عبد الحميد، بغداد ١٩٨٦.

قصصى أو أساطير أو طواطم، وأكثر أمثلة هذا التحليل حيوية نجدها فى الكتابات الأولى لـ رولان بارت، خصوصا فى كتابيه الشهيرين "أسطوريات" (١٩٥٧) و "نسق الزى"، (١٩٦٧) حيث يطبق نظريته التى بسطها فى كتابه "مبادئ السميولوجيا"، (١٩٦٤).

والمبدأ الأساسى الذى تنطلق منه كل هذه الكتب لـ بارت هو أن كل أشكال الأداء الإنسانى تستلزم نسقا متمثلا من علاقات الاختلاف. هذا المبدأ يطبقه بارت على كل ألوان الممارسات الاجتماعية التى يفسرها على أنها أنساق علامة تعمل بالطريقة التى يعمل بها النسق اللغوى، بالمعنى الذى يجعل أى "كلام" Parole فعلى يستلزم نسقا (لغة) من الاستخدام. ويدرك بارت أن نسق " اللغة قابل للتغير، وأن تغيره يقع فى "الكلام"، ولكنه يؤكد أن دراسة الكلام فى أى لحظة من لحظاته لابد أن تكشف عن نسق فاعل، هو مجموعة القواعد التى تصدر عنها كل ألوان "الكلام"، مثل ذلك دراسة بارت لارتداء الملابس فى دراسته عن الزى، حيث لا يرى عناصر اللبس بوصفها أمر تعبير شخصى أو أسلوب فردى بل أمر "نسق لباسى" يعمل بالطريقة التى تعمل بها اللغة. ومن ثم يقسم "لغة" الملابس إلى قسمين "نسق"، و "كلام" (تشكيل).

التشكيل

النسق

مجاورة لعناصر مختلفة فى نمط الثوب نفسه: تنورة - بلوزة - جاكيت.	(مجموعة من قطع، أو أجزاء، أو تفاصيل لا يمكن ارتداؤها فى وقت واحد على الجزء نفسه من الجسم، ويستجيب تنوعها إلى التغير فى معنى طريقة اللبس: بخرق، قلنسوة، لفاعة.. إلخ).
---	---

إننا نختار طاقما بعينه (تشكيل) من قطع يمكن استبدال كل منها بغيرها لكى نصنع "كلام" الثوب، على نحو يغدو معه الطاقم (الذى قد يتكون - مثلا - من جاكيت رياضى / بنطال فلانيلة رمادى / قميص أبيض مفتوح الرقبة) مكافئا للجملة التى ينطقها الفرد لأداء غرض من الأغراض، فعناصر الطاقم - كعناصر الجملة - تتناسب معا لتحقيق نوعا من الأداء

وتستحضر معنى أو أسلوباً. ونحن لانؤدى النسق نفسه بالفعل، ولكن اختيارنا العناصر التي تتكون منها أطقم الثياب هو الذى يجعل النسق يعبر عن قدرتنا على استخدامه. وفيما يلى تمثيل لمثال مطبخى يقدمه بارت:

تشكيلة

نسق

"عدد من المواد الغذائية تتضمن متشابهات ومخالفات؛ يختار المرء منها طبقة بالنظر إلى معنى بعينه: أنواع المداخل، المشويات أو الحلوى".

(فى المطاعم التى تقدم وجبات a la carte فإن القائمة تتضمن كلا المستويين: المداخل والأنواع).

النظرية البنوية للقص:

عندما نطبق نموذج التحليل اللغوى على الأدب نبدو كالذى يرسل الفحم إلى نيو كاسل؛ ذلك لأنه إذا كان الأدب لغة – آخر المطاف – فما القصد من دراسته فى ضوء النموذج اللغوى؟ الحق أنه من الخطأ التوحيد بين "الأدب" و "اللغة". صحيح أن الأدب يستخدم اللغة أداة له، ولكن ذلك لا يعنى اتحاداً بين بنية الأدب وبنية اللغة، فالعناصر ليست متطابقة بين كلتا البنيتين. ومعنى ذلك أنه عندما يطالب تودوروف Todorov بنظرية أدبية جديدة تؤسس "أجرومية" عامة للأدب فإنه يطالب بنظرية تكشف عن القواعد الكامنة التى تحكم الممارسة الأدبية. ولكن البنيويين – من ناحية أخرى – يذهبون إلى وجود علاقة خاصة بين الأدب واللغة، فالأدب – عندهم – يلفت انتباهنا إلى طبيعة اللغة نفسها وخصائصها النوعية، فنظريتهم الأدبية البنوية وثيقة الصلة بالشكلية فى هذا الجانب.

وتنطلق النظرية البنوية للقص من التماثلات التى تصل الأدب باللغة، بالمعنى الذى يجعل من "النحو" Grammer (قواعد بناء الجملة) النموذج الأساسى لقواعد القص، حين يتحدث تودوروف وغيره عن نحو للقص. هذا "النحو" يبدأ من التركيب الأولى

للجملة نفسها، من حيث انقسامها إلى "مسند" ومسند إليه. خذ مثلاً الجملة: "الفارس (مسند) ذبح التين بسيفه (مسند إليه)". من الواضح أن هذه الجملة يمكن أن تكون نواة لحادثة أو حكاية بأكملها. وإذا استبدلنا بالفارس اسماً مثل لانسيلوت Launcelot أو جوين Gawain، وبالفأس السيف، ظلت البنية الأساسية على حالها. ولقد توصل فلاديمير بروپ Vladimir Propp إلى نظريته عن الحكايات الروسية الخرافية بمتابعة هذه المماثلة بين بنية الجملة وبنية القص إلى نهايتها.

ويمكن فهم منهج بروپ^(٧) إذا مثلنا الشخصيات النمطية (البطل .. الشرير إلخ) في الحكايات بالمسند في الجملة، ومثلنا الأحداث النمطية بالمسند إليه. وإذا كانت الحكايات تتضمن وفرة وفيرة من التفاصيل فإن مادة الحكايات نفسها تتشكل على أساس من عدد ثابت من "الوظائف"، هي إحدى وثلاثون وظيفة. والوظيفة هي الوحدة الأساسية للغة (نسق) القص، وتشير إلى الأحداث ذات المغزى التي تشكل القص، والتي تتبع مساقاً منطقياً. ورغم أنه لا توجد حكاية تتضمن كل الوظائف مجتمعة، فإن للوظائف مساراً ثابتاً في كل حكاية. والمجموعة الأخيرة من الوظائف - عند بروپ - كالتالي:

٢٥- اقتراح مهمة صعبة على البطل.

٢٦- إنجاز المهمة.

٢٧- الاعتراف بمكانة البطل.

٢٨- افتضاح أمر البطل الزائف أو الشخصية الشريرة.

٢٩- اتخاذ البطل الزائف مظهراً جديداً.

٣٠- عقاب الشرير.

٣١- زواج البطل وارتقاؤه العرش.

(٧) توجد ترجمة عربية لكتاب بروپ، مورفولوجية الخرافة، من إعداد وتقديم إبراهيم الخطيب، وقد

صدرت عن الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، الدار البيضاء ١٩٨٦.

وليس من الصعب أن نلاحظ أن هذه الوظائف لا توجد فى الحكايات الخرافية الروسية أو غير الروسية فحسب، فهى موجودة بالمثل فى الكوميديات والأساطير والملاحم والمغازى وبالقطع فى القصص بوجه عام، ولكن وظائف بروب بسيطة فى نمطيتها إلى درجة تستلزم تطويرها إذا أردنا تطبيقها على نصوص أكثر تعقيدا. فى أسطورة أوديب - على سبيل المثال - نجد أن أوديب يشرع فى مهمة حل لغز أبى الهول، وينجز المهمة، ويتم تقديره من حيث هو بطل، ويتزوج ويرتقى العرش، ولكن أوديب فى الوقت نفسه بطل زائف وشرير، ويفتضح أمره (قتل أباه فى الطريق إلى طيبة وتزوج أمه، الملكة) ويوقع العقاب على نفسه. وقد أضاف بروب سبعة "مجالات للحدث" أو أدوارا تؤديها الشخصيات فى الإحدى وثلاثين وظيفة، فهناك الشرير، والمناح (الواهب) والمساعد، والأميرة (بحث عن شخص) ووالدها، والرسول، والبطل (الباحث أو الضحية)، والبطل الزائف. ومرة أخرى، تتطلب التراجيديا الأسطورية لأوديب أن نستبدل بدورى "الأميرة ووالدها" أدوار "الأم / الملكة والزوج". يضاف إلى ذلك أن الشخصية الواحدة يمكن أن تلعب أدوارا متعددة، أو تقوم مجموعة من الشخصيات بالدور نفسه، فأوديب الذى هو البطل والمناح (الذى يجنب طيبة الكارثة بحله اللغز) هو فى الوقت نفسه بطل زائف بل شرير.

ولقد حل كلود ليفى - شتراوس، الأنثروبولوجى البنىوى، أسطورة أوديب بطريقة بنىوية تماما فى استخدامه النموذج اللغوى، فهو يطلق على الوحدات الصغرى للأسطورة مصطلح "ميثيمات"^(٨) Mythemes (الذى يمثل الفونيمات Phonemes والمورفيمات Morphemes فى علم اللغة). وتنظيم هذه الوحدات الصغرى فى تعارضات ثنائية شأنها شأن الوحدات اللغوية الصغرى. ويتكشف التعارض العام الذى تنطوى عليه أسطورة أوديب عن نظرتين متقابلتين إلى أصل الإنسان: (١) نظرة الأصل الواحد التى ترد ولادة الإنسان إلى الأرض. (٢) ونظرة الأصل المزدوج التى ترجع ولادة الإنسان إلى جماع

(٨) الميثيم، الوحدة الصغرى للأسطورة، مصطلح صاغه كلود ليفى شتراوس فى كتابه الأنثروبولوجيا، على نسق المورفيم، وجعل منه دالا على المكونات الصغرى ذات الطابع العلائقى لأسطورة أوديب.

ذكر وأنشئ. وتتجمع مجموعة أخرى حول القطب الأول من التعارض بينما تتجمع مجموعة أخرى حول القطب الثاني، فتؤكد المجموعة الأولى أهمية روابط القرابة (حين يتزوج أوديب من أمه، وتدفن أنتيجونا أخاها غير آبهة بالقانون)، بينما تقلل المجموعة الثانية من أهمية القرابة (حين يقتل أوديب أباه، ويقتل إيتوكليس أخاه). ولا يهتم ليفي شتراوس بمساق القص بل بالنموذج البنيوي الذي يمنح الأسطورة معناها، فهو يبحث عن البنية (الفونيمية) للأسطورة، ويؤمن أن تطبيق نموذج التحليل اللغوي سوف يفضي - في النهاية - إلى الكشف عن البنية الأساسية للعقل الإنساني؛ أي البنية التي تحكم الطريقة التي يشكل بها البشر مؤسساتهم ومصنوعاتهم وأشكال معرفتهم.

ويقدم أ.ج. جريماس A.J. Greimas في كتابه "علم الدلالة البنيوية" (١٩٦٦) تطويرا بارعا لنظرية بروب؛ إذ بينما كان هدف بروب هو دراسة نوع بعينه من القصص، فإن هدف جريماس هو الوصول إلى "القواعد" الكلية للقصص عموما، عن طريق تطبيق التحليل الدلالي لبنية الجملة على هذه القواعد. ويستبدل جريماس بمجالات الحدث السبعة عند بروب ثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة، تتضمن كل الأدوار (أو الذوات Actants) التي أشار إليها بروب:

فاعل/ مفعول

مرسل/ مستقبل

مساعد/ معارض.

وترسم هذه الأزواج ثلاثة نماذج رئيسية يمكن أن تتكرر في كل ألوان القص:

١- رغبة، أو بحث، أو هدف (فاعل / مفعول).

٢- اتصال (مرسل / مستقبل).

٣- دعم إضافي أو إعانة (مساعد/ معارض).

وإذا طبقنا هذه النماذج على مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكا"، فلا شك أننا سوف نصل إلى تحليل أكثر نفاذا مما لو استخدمنا مقولات بروب:

١- أوديب يبحث عن قاتل لايوس. ومن المفارقات الساخرة أنه يبحث عن نفسه (فهو الفاعل والمفعول في آن).

٢- موحى أبولو يتنبأ بخطايا أوديب. تريزياس وجوكاستا والرسول والراعى - كلهم يؤكدون صدق النبوءة بقصد أو دون قصد، فالمسرحية تدور حول سوء فهم أوديب للرسالة.

٣- تريزياس وجوكاستا يحاولان منع أوديب من اكتشاف القاتل بينما يساعده الرسول والراعى - بغير عمد - فى البحث، وأوديب نفسه يعرقل التفسير السليم للرسالة.

ويمكن أن نرى - للوهلة الأولى - أن ما قام به جريماس من تطوير لنظرية بروب إنما يسير فى اتجاه التتميط الفونيمى ، الذى رأيناه عند شتراوس، وذلك اعتبار يجعل من جريماس بنويوا تماما إذا قورن بروب الشكلى، فجريماس يفكر فى العلاقات بين الوحدات أكثر مما يفكر فى خصائص الوحدات ذاتها. ومن هنا، اختزل وظائف بروب الإحدى وثلاثين إلى عشرين وظيفة، وحصر الوظائف العشرين فى ثلاثة أبنية: "تعاقدية" Contractual، و "أدائية" Performative و "خيارية" Disjunctive. وتتصل البنية الأولى - وهى الأكثر لفتا للانتباه - بتأسيس أو فسخ التعاقد أو القاعدة على نحو ما يمكن أن يستخدم فيه القص أيا من البنيتين التاليتين:

عقد (أو حظر) ← خرق ← عقاب

غياب العقد (عدم نظام) ← تأسيس عقد (نظام).

ويقوم القص فى أسطورة أوديب على البنية الأولى، فأوديب ينتهك محظور قتل الأب وسفاح المحارم، ويعاقب نفسه.

وينطلق تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov من إنجازات بروب وجريماس وغيرهما، جاعلا من القواعد النحوية قواعد للقص، أعنى قواعد الفاعلية Agency والإسناد Predication ووظائف النعت، والفعل، وصيغة الفعل Mood ووجه الإعراب Aspect.. إلخ. وتغدو أصغر وحدات القص هى "القضية" Proposition التى يمكن أن

تكون "فاعلا" أى شخصا، أو "مسندا إليه" أى حدثا، على نحو يمكن معه وصف الطابع النبوى لـ "قضايا" القص بأقصى درجة من التجريد والعمومية. وإذا استخدمنا منهج بروب فى تحليل أسطورة أوديب أمكن أن يكون لدينا "القضايا" التالية:

س يتولى الملك

س يتزوج ش.

ش والسدة س

س يقتل ص.

ص والسدة س.

وهى بعض القضايا التى يتشكل منها القص فى الأسطورة، حيث إن (س) هو أوديب و(ش) جوكاستا و (ص) لايسوس. والقضايا الثلاث الأولى تعين "الفاعل" بينما تتضمن القضية الأولى والقضيتان الأخريان "المسند إلى الفاعل" (تولى الملك، والزواج، والقتل). ويمكن أن يعمل ما هو مسند إلى الفاعل عمل النعت، فيشير إلى حالة ساكنة من الأحداث (تولى الملك)، أو يعمل بطريقة دينامية، فيشير إلى "أفعال" انتهاك القانون، مما يجعل المسند إلى الفاعل أكثر أنماط القضايا فاعلية. وبعد أن يفرغ تودوروف من تحديد الوحدة الصغرى (القضية) للقص، يقوم بوصف مستويين أعلى من التنظيم: المساق Sequence والنص Text، فكل مجموعة من القضايا تشكل مساقا، بحيث يتكون المساق من خمس قضايا تصف وضعاً مضطرباً لا يلبث أن يعود إلى حال استقراره، وإن كان فى شكل متحول. ويمكن تحديد هذه القضايا الخمس كالتالى:

توازن ١	(سلام مثلا)
قسوة ١	(عدو يغزو)
عدم توازن	(حرب)
قسوة ٢	(عدو ينهزم)
توازن ٢	(سلام بشروط جديدة)

وأخيرا، يشكل تعاقب المسابقات نصا تنتظم أجزاؤه بطرائق متنوعة، كالإدماج Embedding (قصة داخل قصة، استطراد.. إلخ) أو وصل (سلسلة من المسابقات) أو

المزج أو المناوبة (تواشج المسافات) أو المزج بين ذلك كله. ويقدم تودوروف^(٩) أكثر أمثله التطبيقية حيوية في دراسته عن "ديكاميرون" بوكاشيو Boccaccio بعنوان "أجرومية الديكاميرون" (١٩٦٩)، وهي دراسة تكشف بهايتها العلمية عن محاولته تأسيس "نحو" عام للقص انطلاقاً من موقف موضوعي واثق بموضوعيته. وسوف نرى أن هذا الموقف هو ما نقضته نظريات "مابعد البنوية".

وقد طور جيرار جينيت^(١٠) Gerard Genette نظريته القوية المركبة عن الخطاب في سياق دراسته لرواية بروس "البحث عن الزمن الضائع"، حيث أحكم تفرقة الشكلية الروسية بين "القصة" Story، و"الحبكة" Plot (انظر الفصل الأول) بتقسيم القصص إلى ثلاثة مستويات: مستوى القصة story (Histoire) ومستوى الخطاب (Recit) discourse ومستوى السرد (Narration) Narration. مثال ذلك ما نجده في القسم الثاني من "الإنياذة"، حيث إنياس Aeneas راوٍ يقص على مستمعين (سرد)، ويقدم لهم خطاباً، هذا الخطاب يصور أحداثاً شارك فيها إنياس (قصة). هذه المستويات الثلاثة تتصل بثلاثة أبعاد يستخلصها جينيت من خصائص "الفعل": زمانه، وحالته الإعرابية، وصوته (المبنى للمجهول أو المعلوم). وإذا أخذنا بعداً واحداً فحسب على سبيل التمثيل، لاحظنا أن تمييز جينيت بين "الحالة" و"الصوت" يوضح المشكلات التي نترتب على الفكرة المألوفة عن "وجهة النظر" في القصة، حيث نفشل غالباً في التمييز بين الصوت الراوى ومنظور (حالة) الشخصية. إن بيب Pip - مثلاً - في رواية "الأمال العظيمة" يقدم منظور نفسه في شبابها، ولكن من خلال صوت ذاته التي تقص فيما بعد هذا الشباب.

(٩) هناك أكثر من كتاب قد ترجم لتودوروف إلى اللغة العربية أهمها:

- نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، بيروت ١٩٨٦.

- الشعرية، ترجمة المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ١٩٨٧.

(١٠) هناك كتاب مترجم إلى العربية لجيرار جينيت، هو:

- مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، الدار البيضاء ١٩٨٥.

وتزودنا مقالة جينيت Genette "تخوم القصص" (١٩٦٦) بنظرة شاملة إلى المشكلات التي لا تزال في حاجة إلى تطوير في نظرية القص، فيدرس هذه المشكلات من خلال استكشافه ثلاث ثنائيات متعارضة. الثنائية الأولى يتعارض فيها التقديم Diegesis مع المحاكاة Mimesis في القص، وهي ثنائية يوجد فيها "السرد" Narration مع "الوصف" Diescription. وتفترض تميزاً في الجانب الفعال والجانب التأمل من السرد، فيتصل جانبها الأول الفعال بالأحداث والأفعال، بينما يتصل جانبها الثاني بالموضوعات أو الشخصيات، فالسرد يبدو أساسياً ما ظلت الأفعال والأحداث جوهر المضمون الزماني والدرامي للقصة، في حين يبدو "الوصف" ثانوياً وزخرفياً، فجملة مثل "ذهب الرجل إلى المنضدة والنقطة سكينا" هي جملة حركية وقضية (سرديّة) إلى حد بعيد. ولكن جينيت ينقض هذا التمييز بمجرد أن يفرغ منه، فيشير إلى أن الأسماء والأفعال في الجملة هي أفعال وأسماء وصفية في الوقت نفسه. وإذا استبدلنا بكلمة "الرجل" كلمة "طفل" وبالمنضدة "الطاولة" بالفعل "النقطة" الفعل "الترع"، نكون قد غيرنا الوصف. وأخيراً، تأتي ثنائية "القص" Narration و"الخطاب" Discourse التي تميز بين الحكى الخالص الذي لا يتكلم أحد متعين فيه والحكى الذي نعرف فيه شخصية المتكلم. ومرة أخرى، ينقض جينيت التعارض بالكشف عن عدم وجود قص خالص يخلو من تلوين "ذاتى"، فهناك - عادة - علامات دالة على عقل يصدر أحكاماً مهماً بدا القص شفافاً مباشراً. وغالباً، فإن القص لا يكون نقياً (أو خالصاً) بهذا المعنى، سواء كان عنصر الخطاب يدخل عبر صوت الراوى (كما عند فيلدنج Fielding وسيرفانتس Cervantes) أو عبر شخصية الراوى (كما عند ستيرن Sterne) أو بواسطة رسائل متبادلة (كما عند ريتشاردسون Richardson). ويؤمن جينيت أن القص قد وصل إلى أعلى درجات نقائه لدى هيمينجواي Hemingway وهامت Hammet، ولكنه أخذ ينداح تماماً في خطاب الكاتب مع الرواية الجديدة Roman Nouveau وسوف نرى في الفصل القادم أن منهج جينيت النظرى بما يتميز به من إقامة تمييز بين التعارضات وإلغاء لهذا التمييز، يفتح الباب أمام فلسفة "التفكيك" Deconstruction عند جاك ديريدا Jacques Derrida.

وإذا تابعنى القارئ إلى الآن فسوف يعترض على النظرية الأدبية البنيوية بأنها لا تملك الكثير الذى تقدمه إلى النقد التطبيقي، وأن ثمة دلالة لافتة فى أن الأمثلة التى تستخدمها الدراسات البنيوية تسأتى غالبا من القصص الخرافية والأساطير والقصة البوليسية، غير أن هذه الدراسات تهدف إلى تحديد المبادئ العامة لبنية الأدب ولا تقدم تفسيرات لنصوص فردية. ويمكن للقصة الخرافية - مع هذا الهدف - أن تقدم أمثلة أوضح لقواعد القص الأساسية فى كل القصص أكثر مما تفعل مسرحية "الملك لير"، أو رواية "يوليسيز".

الاستعارة والكنائس :

ولكن هناك بعض الحالات التى تقدم فيها النظرية البنيوية للنقاد التطبيقي مهادا خصبا للاستخدامات التفسيرية. ينطبق هذا على دراسات رومان ياكوبسون Roman Jakobson عن "الحبسة" Aphasia (عيب كلامي)^(١١) وتطبيقاتها الأدبية، حيث يبدأ ياكوبسون بإقامة تمييز أساسى بين البعد الأفقى والبعد الرأسى من اللغة، وهو تمييز يرتبط بالتمييز بين اللغة Langue والكلام Parole. ويمكن توضيحه بالإشارة إلى نسق الأرياء عند بارت، حيث يتضمن البعد الرأسى مخزونا من العناصر التى يمكن استبدال واحدتها بالآخر، كالبنق والفلنسة واللفاعة، ويتضمن البعد الأفقى العناصر التى نختارها من هذا المخزون لتشكل مساقا فعليا (تتورة - بلوزة - جاكيت). ويعنى ذلك، إمكان النظر إلى أى جملة من الجمل من منظور رأسى أو أفقى، أى بالنظر إلى (١) العنصر المختار من بين مجموعة العناصر القابلة للاستبدال داخل المجموعة نفسها، أو بالنظر إلى (٢) العناصر المتضامنة فى مساق فعلى يتشكل منه كلام Parole. هذا التمييز ينطبق على كل

^(١١) الحبسة اضطراب أو خلل فى التعبير بالكلام أو الكتابة، أو فى فهم معنى الكلمات المنطوق بها، أو فى تسمية الأشياء. وقد عالجه ياكوبسون معالجة عمقت النظرية اللغوية البنيوية، فميز بين الحبسة التى تقع على مستوى اختيار الكلمات، والحبسة التى تقع على مستوى التضام بين الكلمات، واصل بين هذين النوعين والمحورين الأساسيين فى اللغة، ومؤكدا ما يترتب على التمايز بينهما من استخدام كثنائى يركز على علاقات التابع، واستخدام استعارى يركز على علاقات الترابط، ويحاول أن يستخرج من ذلك تطبيقات فى الآداب والفنون.

المستويات من أصغرها إلى أكبرها، أى ينطبق على الفونيم والمورفيم والكلمة والجملة فى الوقت نفسه. وقد لاحظ ياكوبسون أن الأطفال المصابين بالحبسة يفقدون القدرة على استخدام بعد من هذين البعدين (الأفقى / الرأسى)، فيكتشف نمط "اعتلال المجاورة" من الحبسة، فى عجز الطفل عن ضم العناصر اللغوية فى مساق، بينما يتكشف النمط الثانى - وهو "اعتلال المشابهة" - فى العجز عن استبدال العناصر بغيرها. ويبدو ذلك واضحا فى اختبار تداعى الكلمات، فإذا قلنا: "كوخ" - مثلا - فإن الطفل المصاب بالاعتلال الأول (المجاورة) ينتج سلسلة من المترادفات والأضداد وغيرها من البدائل: "عشة"، "زريبة"، "مكان"، "حار"، "جحر". وفى حين يقدم الطفل المصاب بالاعتلال الثانى (المشابهة) عناصر تتضام مع "كوخ"، لتشكل مساقات ممكنة: "متداع"، منزل صغير فقير". ويمضى ياكوبسون موضحا أن كل نوع من هذين الاعتلالين يستجيب إلى نوع بعينه من مجاز الكلام - استعارة أو كناية. ويوضح المثال السابق أن اعتلال المجاورة يفضى إلى استبدال فى البعد الرأسى من اللغة على نحو ما يحدث فى الاستعارة ("وچار"، لـ "كوخ")، بينما يقض اعتلال المشابهة إلى إنتاج أجزاء من سياقات تشير إلى علاقة الجزء بالكل على نحو ما يحدث فى الكناية ("متداع" لـ "كوخ"). ويرى ياكوبسون أن كلامنا العادى يسلك سلوكا جمليا يميل به إلى أحد البعدين أو القطبين، وأن الأسلوب الأدبى نفسه يتكشف عن ميل إلى القطب الاستعارى أو القطب الكنائى، وأن التطور التاريخى من الرومانسية إلى الرمزية - عبر الواقعية - يمكن فهمه بوصفه تحولا أسلوبيا من القطب الاستعارى (الرومانسية) إلى القطب الكنائى (الواقعية) وعودة إلى القطب الاستعارى (الرمزية) مرة أخرى. ويطبق ديفيد لودج David Lodge فى كتابه "طرز الكتابة الحديثة"^(١٢) (١٩٧٧) هذه النظرية على الأدب الحديث، مضيفا درجات أخرى من التحول إلى العملية الدائرية التى أشار إليها ياكوبسون، على نحو تغدو نزعة "الحداثة" و "الرمزية" واقعة فى القطب الاستعارى، بينما تغدو النزعة "الواقعية" والنزعة "المضادة" للحداثة فى القطب الكنائى.

(١٢) هناك جزء مفيد مترجم من كتاب ديفيد لودج بعنوان "لغة الرواية الحداثية" - الاستعارة والكناية. - وهو تطبيق لنظرية ياكوبسون عن "الحبسة". وقد قام بالترجمة صبحى حديدى، فى العدد الثالث والعشرين، من الكرمل ١٩٨٧.

وإذا أردنا مثالا على ذلك، فلنلاحظ أن الكناية – بمعناها العام – تتضمن انتقالا من عنصر إلى آخر فى المساق نفسه، أو تضع عنصرا فى سياق آخر، تماما كما يحدث حين نطلب "كوبا" من شئ ما ونحن نقصد مضمون الكوب وليس الكوب نفسه، أو نشير إلى "المضمار" ونحن نقصد السباق، أو إلى أسطول من مائة شراع ونحن نقصد مائة سفينة. إن الكناية – أساسا – تتطلب سياقاً لعملها، ومن هنا يصل ياكوبسون بينها وبين الواقعية، فالواقعية تتحدث عن موضوعها بأن تعرض على القارئ جوانب وأجزاء وتفاصيل سياقية، تستخلص الكل بواسطة الجزء. خذ – مثلا – مفتتح رواية ديكنز "الآمال العظيمة"، حيث يبدأ بيب فى تعرف نفسه – من "حيث هو هوية ذاتية" – فى مشهد طبيعى، فيأخذ فى تأمل حال يتمه، ويخبرنا أنه لا يستطيع أن يصف والديه إلا مستعينا بذكرى بصرية عن مقبرتهما: "حيث إنى لم أر أبى أو أُمى ... فإن أول ما انطبع فى نفسى عنهما جاءنى على نحو غير معقول (التأكيد من مؤلف الكتاب) من مقبرتهما، فقد أعطانى شكل الحروف المنقوشة على مقبرة أبى فكرة غريبة عن أنه كان رجلا ربة قويا". هذا الحدث الاستهلالي لتحديد الهوية فعل كنائى، من حيث إن بيب يربط بين عنصرين فى سياق، والده من ناحية والشاهد المنقوش لقبر هذا الوالد من ناحية ثانية. على أى حال، هذه ليست كناية واقعية وإنما اشتقاق غير واقعى، أو فكرة غريبة، رغم أنها تتناسب وعالم الطفولة (وبهذا المعنى تغدو واقعية من الناحية النفسية). وعندما يتقدم بيب إلى المشهد المباشر لأمسية ظهور المحكوم عليه، وهى لحظة الصدق فى حياته، فإنه يقدم لنا الوصف التالى:

"موطنى كان أرضا سبخة تتحدر مع النهر، وتلتف معه إلى مسافة عشرين ميلا من البحر، وأول انطباع حى واضح يظهر لى عن هوية الأشياء يرجع إلى غروب قارس، أذكره. فى هذا الوقت وجدت على سبيل اليقين أن هذا المكان الكئيب المكسو بالقراص كان ساحة كنيسة، وأن فيليب بريب الراعى الراحل لهذه الأبرشية وجيورجيانا زوجته كانا ميثين ومدفونين. وأن.... البرية المترامية وراء فناء الكنيسة المنقطعة مع الأسيجة والروابى والبوابات والقطيع المتناثر الذى يرعى فيها كانت المستنقعات، وأن الخط الرصاصى المنخفض وراءها كان النهر، وأن

الوجار الوحشى البعيد الذى تتدافع منه الريح كان البحر، وأن الكومة الصغيرة من الارتعاشات المتصاعدة الخائفة من ذلك كله والبادئة فى البكاء كانت بييب".

وذلك وصف يكشف عن الطراز الذى يدرك به بييب "هوية الأشياء" بوصفه طرازاً كنائياً فى المحل الأول وليس استعارياً، فهناك ساحة الكنيسة والمقابر والمستنقعات والنهر والبحر وبييب، كل ذلك يتم استحضاره من الملامح السياقية إذا جاز التعبير، على نحو يتم معه تقديم الكل (شخص، مشهد) من خلال جوانب مختارة. ومن الواضح أن بييب أكثر من "كومة صغيرة من الارتعاشات" (إنه كومة من اللحم والعظام والأفكار والمشاعر والقوى الاجتماعية والتاريخية بالمثل). ولكن هويته تتأكد - هنا - من خلال الكناية؛ أى من خلال التفصيل الدال المقدم بوصفه ذاته كلها فى هذه اللحظة.

ويطور ديفيد لودج نظرية ياكوبسون موضعها توضيحاً سليماً أن المهم فى النظرية كلها هو السياق؛ ذلك لأن السياق المتغير يمكن أن يفسر نوع المجاز نفسه. وفيما يلى المثال الشائق الذى يقدمه لودج:

هذه الاستعارات السينمائية المحببة عن العملية الجنسية فى دور العرض المتساهلة، حيث الصواريخ النارية والأمواج التى تدق الشاطئ يمكن النظر إليها بوصفها مهزاداً كنائياً إذا كان الفعل الجنسى يحدث على شاطئ فى يوم عيد الاستقلال، ولكننا يمكن أن ندركها بوصفها استعارات واضحة إذا كان الفعل يحدث فى عشية الميلاد (٢٤ ديسمبر) فى شقة عازب فى مدينة.

وذلك مثال يحذرنا به لودج من استخدام نظرية ياكوبسون بطريقة جامدة.

الشعرية البنيوية: جوناثان كوللر:

وقد قام جوناثان كوللر Jonathan Culler بأول محاولة لتمثيل البنيوية الفرنسية من منظور نقدي أنجلو - أمريكى عام ١٩٧٥، وتقبل المسلمة القائلة بأن علم اللغة يزود العلوم الإنسانية والاجتماعية بأفضل نموذج معرفى، ولكنه أثر ما طرحه نوام شومسكى

Noam Chomsky من تمييز بين "القدرة" و "الأداء"^(١٣) على تمييز سوسير بين "اللغة" و "الكلام"؛ إذ رأى أن فكرة القدرة تتميز باتصالها الوثيق بمن يتكلم اللغة، فقد أظهر شومسكى أن نقطة الانطلاق فى فهم اللغة هى استعداد من يتكلمها على إنتاج وفهم جمل محكمة الشكل، نتيجة معرفته المتمثلة لا شعوريا بنسق اللغة. ويوضح كوللر أهمية هذا المنظور بالنسبة إلى النظرية الأدبية حين يقول: "إن الموضع الفعلى للشعرية Poetics^(١٤) ليس العمل الأدبى نفسه وإنما تعقله إذ لابد للباحث من أن يحاول توضيح الكيفية التى يتم بها فهم الأعمال الأدبية، بصياغة نظرية للمعرفة الضمنية أو الأعراف التى يتمكن بها القراء من فهم هذه الأعمال". ويتمثل المسعى الرئيسى لكوللر فى تحويل مركز الاهتمام من النص إلى القارئ (انظر الفصل الخامس)، فهو يؤمن أننا نستطيع تحديد القواعد التى تحكم تفسير النصوص وليس القواعد التى تحكم النصوص، وأنها يمكن أن تؤسس المعايير والإجراءات التى تنتج التفاسير، عندما نبدأ بإقامة مجال من التفسيرات المقبولة لدى القراء الماهرين.

بعبارة أبسط، يرى كوللر أن القراء الماهرين يعرفون كيف يفهمون النص عندما يواجهونه، ويعرفون الكيفية التى يميزون بها بين التفسير الممكن والتفسير المستحيل، مما يعنى أن هناك قواعد تحكم نوع الفهم الذى يخرج به المرء من أكثر النصوص الأدبية

^(١٣) القدرة Competence والأداء Performance: يوازى هذان المصطلحان الخاصان بنوام تشومسكى مصطلحي "اللغة" و "الكلام" عند دى سوسير، فالقدرة تتصل بالنظام الكامن من القواعد أو المعايير التى تتحكم فى السلوك اللغوى المتحقق وتوجيهه إلى المعرفة المضمنة التى ينطوى عليها المتكلمون داخل النسق اللغوى، أما الأداء فهو التحليلات الظاهرة المتولدة عن هذه القدرة والمؤدية إليها فى آخر المطاف.

^(١٤) "الشعرية" مصطلح أتخذ يشيع فى الكتابات العربية مؤخرا. وهو فى استخدامه البنىوى ذو صلة بأصله عند أرسطو، فالشعرية هى الدراسة المنهجية - التى تقوم على نموذج علم اللغة - للأنظمة التى تنطوى عليها النصوص الأدبية، فهدف "الشعرية" هو دراسة "الأدبية" أو اكتشاف الأنساق الكامنة التى تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التى توجهه القارئ فى العملية التى يفهم بها أدبية هذه النصوص. وللمصطلح - إلى جانب هذا المعنى البنىوى العام - معنى خاص يتصل بالخصائص الأدبية عند مدرسة، أو حركة، أو أديب، ومن ثم يمكن الحديث عن "شعرية الحداثة" على سبيل المثال .

غرابية، ويعنى - فى الوقت نفسه - أن كوللر لا ينظر إلى "البنية" فى النسق الذى يحدد النص بل فى النسق الذى يحدد ما يقوم به القارئ فى التفسير. وإذا أردنا مثالا طريفا على ذلك فلنتوقف عند هذه القصيدة التى تتكون من ثلاثة أسطر:

"الليل عادة وقت تجوالى.

كان خير الأوقات وكان أسوأ الأوقات.

أما فيما يتصل بتحديد السنة فلا لزوم لذلك".

فقد سألت مجموعة من زملائى أن يقرأوا هذه القصيدة. وانطلقت حركات متنوعة من التفسير، فقد رأى أحدهم صلة من ناحية "الموضوع" (أو القيمة) تصل بين الأسطر ("ليل"، "وقت"، "أوقات"، "سنة"). وحاول زميل ثان أن يتخيل موقفا (نفسيا أو خارجيا). ونظر ثالث إلى القصيدة من خلال عملية تتميط شكلية (الزمن الماضى - "كان" - يحده زمن مضارع - "يكون"). ورأى رابع فى الأسطر تقبلا لثلاثة اتجاهات مختلفة إزاء الزمن: اتجاه متعين، واتجاه متناقض، وثالث غير متعين. وأدرك خامس أن السطر الثانى مأخوذ من فاتحة رواية ديكنز Dickens "حكاية مدينيتين" ولكنه نقبله بوصفه "تضمينا" يودى وظيفة داخل القصيدة، وكان على - أخيرا - أن أكشف لهم أن السطرين الباقيين هما - بدورهما - من فاتحتى روايتى ديكنز "دكان الغرائب القديمة"، "وصديقنا المشترك". وما هو مهم - من وجهة نظر كوللر - ليس أن هؤلاء الزملاء القراء كانوا يتصيدون معنى للأسطر بل إنهم كانوا يتبعون إجراءات - يمكن تمييزها - لفهم هذه الأسطر. ويجب أن أضيف أن زميلا من هؤلاء الزملاء قد أثبت مهارته عندما قال: "أليست هذه الأسطر من روايات؟". إن الصعوبة الأساسية فى منهج كوللر تدور حول السؤال عن الكيفية التى يمكن أن يتسق بها المنهج فيما يتصل بالقواعد التفسيرية التى يستخدمها القراء. إنه يعترف بأن إجراءات القراء الماهرين تختلف حسب النوع والحقة الأدبية. ولكنه لا يأخذ بعين الاعتبار الاختلافات الإيديولوجية العميقة بين القراء، تلك التى تقوض الضغوط المؤسساتية للامتثال فى ممارسات القراء، فمن الصعب التفكير فى مصفوفة من القواعد التفسيرية يمكن أن تنتج فى حقبة واحدة حول نصوص فردية. وعلى أية حال، فإنه يمكن

التسليم بوجود أى كيان نطلق عليه اسم القارئ الماهر الذى نحدده بوصفه نتاج المؤسسات التى نسميها "النقد الأدبى".

إن البنيوية تجتذب نقاد الأدب لأنها تعد بأن تأتى بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب. ولكن هذه الدقة لها ثمنها؛ إذ عندما يضع البنيوى "الكلام" موضع الإذعان إلى "اللغة" فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص، ويعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من برادة للحديد أنتجت قوة خفية. وليس الخطر مقصورا على النص من هذا الثمن، إذ ينتهى البنيوى إلى إلغاء المؤلف عندما يضع - بين قوسين- العمل الفعلى والشخص الذى أنتجه، فى سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه - وهو النسق. وقد كان المؤلف - فى الفكر الرومانسى التقليدى - هو الكائن المفكر الذى يعانى، والذى يسبق بوجوده العمل، بل الذى تغذى تجربته العمل وترفده، فهو منبع النص وخالفه وجده الأعلى. هذا المؤلف يتم نفيه لحساب الكتابة عند البنيويين، بالمعنى الذى لا يجعل للكتابة أصلا، فكل ممارسة فردية تسبقها لغة، وكل نص مصنوع مما هو (مكتوب من قبل).

وعندما يقوم البنيويون بعزل النسق لدراسته فإنهم يقومون بإلغاء التاريخ، فتغدو الأبنية التى يكتشفونها كلية لا زمنية (لعقل إنسانى، مجرد)، أو أبنية هى أجزاء اعتباطية من عملية متغيرة متحولة أبدا. وما يميز الأسئلة التاريخية تحديدا أنها أسئلة عن التغير والابتداع، ولكن البنيويين يضطرون إلى استبعاد هذه الأسئلة فى سبيل عزل النسق، فلا يهتمون بتطور الرواية أو تحول أشكالها الأدبية من الإقطاع إلى النهضة مثلا، بل يهتمون ببنية القص فى ذاتها، وداخل نسق جمالى يحكم العصر الذى يتحدثون عنه. ومن هنا، فإن منهجهم ساكن، غير تاريخى بالضرورة، منهج لا يهتم بلحظة إنتاج القصص (أى سياقه التاريخى وصلاته الشكلية بالكتابة السابقة، إلخ) ولا بلحظة استقبال النص (أى التفسيرات المفروضة على هذا النص بعد إنتاجه).

ولا جدال فى أن البنيوية تطرح تحديدا أساسيا على ما هو سائد من النزعة النقدية التى تواصل نقاليد الدكتور ليفز/Dr. Leavis وعلى الأنماط إنسانية النزعة فى الممارسة النقدية بوجه عام. هذه الأنماط السائدة تنظر إلى اللغة بافتراض أنها شئ قادر على الإمساك بالواقع، وتتصور اللغة بوصفها انعكاسا لعقل الكاتب أو انعكاسا للعالم على

نحو ما يراه الكاتب، وذلك بالمعنى الذى لا يفصل لغة الكاتب عن شخصيته أو بالمعنى الذى يجعلها تعبيراً عن وجود المؤلف نفسه، ولكن المنظور السوسيرى للغة يقلب ذلك كله رأساً على عقب، ليولى الانتباه كله إلى اللغة السابقة فى وجودها، وفى البدء كانت الكلمة، والكلمة هى التى خلقت النص. وبذل القول التقليدى بأن لغة المؤلف تعكس الواقع يأتى القول البنيوى بأن بنية اللغة تنتج "الواقع". وفى ذلك تعرية للسر الصوفى Demystification للأدب، بحيث لا يغدو مصدر المعنى راجعاً إلى تجربة الكاتب أو القارئ بل إلى العمليات والتعارضات التى تحكم اللغة، ولا يتحدد المعنى بواسطة الفرد بل بواسطة النسق الذى يحكم الفرد.

وهناك طموح علمى تتطوى عليه قراءة البنيوية، طموح يسعى إلى اكتشاف الشفرات والقواعد والأنساق الكامنة وراء كل الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية، وهو طموح يماثل بين نماذج المسعى البنيوى ونماذج المسعى المعروض فى مجالات الأركيولوجيا والجيولوجيا، حيث يغدو ما نراه على السطح مجرد آثار لتاريخ أعمق، وحيث لا نملك سوى الحفر تحت السطح لاكتشاف الطبقات الجيولوجية أو المستويات التحتية التى تزودنا بالتفسيرات الصحيحة لما نراه على السطح. ويمكن للمرء القول إن كل علم بنيوى بهذا الاعتبار، فنحن نرى الشمس تتحرك عبر السماء، ولكن بالعلم وحده نكتشف البنية الحقة لحركة الأجرام السماوية (ومع ذلك، فلا يملك المرء إلا أن يتساءل مع جورج مور فى رواية "الواثيون" لستوبارد: ماذا كان يصبح الحال لو ظهر أن الأرض كانت تدور على محور؟).

وسوف يدرك القراء الذين عندهم فكرة سابقة عن الموضوع أننى لم أعرض سوى النمط "القديم" من البنيوية - لسبب عملى - فى هذا الفصل، هذا النمط يؤمن أنصاره بوجود مجموعة من العلاقات (تعارضات أو مساقات وظيفية، أو قضايا، أو قواعد نحوية) تكمن وراء الممارسات الفعلية، وأن أنواع الأداء الفردى تصدر عن أبنية تحددها بالطريقة التى تحدد بها الطبقات الجيولوجية التحتية المنظر الطبيعى الذى يعلوها، فالبنية - فى هذا النمط - أشبه بالمركز أو نقطة الأصل التى تحل محل غيرها من نقاط الأصل (الفردية أو التاريخية). ولكن عرضى لإسهام جيرار جينيت قد أظهر أن تحديد

التعارض نفسه داخل الخطاب القصصى يستهل تلاعبا لمعنى يقاوم أى عملية بناء Structuration ثابت ساكن. مثال التعارض بين "الوصف" و "السرد"؛ حيث يتجه التعارض إلى تشجيع "إيثار" السرد (فالوصف ثانوى بالقياس إلى السرد، والسارد يصف على نحو عابر عندما يسرد). ولكن إذا سألنا هذه الثنائية المترابطة من التعارض سهل علينا أن نقلبها رأسا على عقب، بإظهار أن "الوصف" هو العنصر المهيمن آخر المطاف، فكل سرد يتضمن وصفا. وبهذه الطريقة نبدأ فى فك البنية التسي تمركزت حول "السرد". هذه العملية من "التفكيك" Deconstruction التي يمكن إطلاقها فى نواة البنيوية نفسها هى أحد العناصر الرئيسية فيما نسميه الآن "ما بعد البنيوية Post Structuralism".

قراءات مختارة
نصوص أساسية

Barthes, Roland

Elements of Semiology, trans. A Lavers and C. Smith (Jonathan Cape, London, 1967).

Brathes, Roland,

Writing Degree Zero, trans, A Lavers and C. Smith (Jonathan Cape, London, 1967).

Brathes, Roland,

Critical Essays, tran., R. Howard (Northwestern Universty Press, Evanston, Illinois, 1972).

De Saussure, Ferdinand,

Course in General Linguistics, trans W. Bakhin (Fontana/ Collins, London, 1974).

Ehrmann, Jacques (ed.),

Stuctualism (Doubleday, Anchor Books, New Yourk, 1970).

Genette, Gérard,

Narrative Discourse (Blackwell, Oxford, 1980).

Genette, Gérard,

Figures of Literary Discouse, trans, A. Sheridan (Blakwell, Oxford, 1982), Esp. chap 7, "Frontiers of narrative"

Jakobson, Roman,

“Linguistics and Poetics” In *Style in Language*, ed. T. ed Sebeok (MIT Press, Cambridge, Mass., 1960), pp. 350-77.

Jakobson, Roman,

Structuralism: A Reader (Jonathan Cape, London, 1970)

Lévi- Strauss, Claude,

Structural Anthropology, trans. C.Jakobson and B.G. Schoepf (Allen Lane, London, 1968), esp. chaps 2 and 11.

Lodge, David

The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and The Typology of Modern Literature (Arnold, London, 1977).

Propp, Vladimir,

The Morphology of the Folktale (Texas University Press, Austin and London, 1968).

Todorov, Tzvetan,

The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre, trans. R. Howard (Cornell University, Ithaca, 1975).

مقدمات

Culler, Jonathan

Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature (Routledge & Kegan Paul, London, 1975).

Hawkes, Terence,

Structuralism and Semiotics (Methuen, London, 1977).

Robey, David (ed.),

Structuralism in Literature: An Introduction (Yale University Press, New Haven and London, 1974).

Todorov, Tzvetan,

Introduction to Poetic, trans. R. Howard (The Harvester Press, Brighton, 1981).

قراءات إضافية

Doubrovsky, Serge,

The New Criticism in France, trans. D. Colman (University of Chicago Press, Chicago and London, 1973).

Heath, Stephen,

The Nouveau Roman: a Study in the Practice of Writing (Elck, London, 1972). chap. 1

Jameson, Fredric,

The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism (Princeton University Press, Princeton and London, 1972).

الفصل الرابع
نظريات ما بعد البنيوية

نظريات ما بعد البنيوية

تمخضت البنيوية عن " ما بعد البنيوية" في أواخر الستينيات على وجه التقريب. ويرى بعض المعلقين أن "ما بعد البنيوية" كانت بمثابة تطور لجوانب متضمنة في البنيوية نفسها، على نحو يمكن معه القول إن "ما بعد البنيوية" ليست سوى ثمرة لهذه الجوانب المتضمنة. غير أن هذا الرأي ليس مقنعا كل الإقناع، فمن الواضح أن ما بعد البنيوية تنقص من قدر الدعاوى العلمية للبنيوية. وإذا كانت البنيوية ذات نزعة بطولية في رغبتها في السيطرة على عالم العلامات التي يصنعها الإنسان، فإن ما بعد البنيوية تسخر من هذه النزعة وتهزأ بدعاويها. ولكن سخرية ما بعد البنيوية من البنيوية إنما هي نوع من التهكم الذاتي، فممثلو ما بعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ.

ومن الممكن تلمس بدايات الحركة المضادة التي انطوت عليها ما بعد البنيوية في نظرية دي سوسير اللغوية نفسها. لقد رأينا أن اللغة *Langue* هي الجانب النسقي الذي يعمل بوصفه أساسا تحتيا للكلام *Parole* أو الحالات الفردية للنطق أو الكتابة، ورأينا أن العلامة *Sign* بدورها ثنائية تنقسم إلى دال ومدلول، هما أشبه بوجهي العملة الواحدة. ومع ذلك، فقد لاحظ دي سوسير عدم وجود صلة ضرورية بين الدال والمدلول، فأحيانا تؤدي كلمة واحدة (أو دال واحد) في لغة من اللغات مفهومين (أو مدلولين) مختلفين، كما يحدث في الكلمة الفرنسية *Mouton* التي تؤدي مدلولين تعبر عنهما اللغة الإنجليزية بكلمتين: تشير أو لاهما إلى الحيوان نفسه وهو "الضأن" *Sheep* وتشير ثانيتهما إلى لحم "الضأن" *Mutton*. ويبدو الأمر - عند دي سوسير - كما لو كانت اللغات المتنوعة تصوغ عالم الأشياء والأفكار، في مفاهيم (مدلولات) اختلافية من ناحية، وكلمات (دوال) اختلافية من ناحية ثانية، على نحو يقول معه دي سوسير: "إن النسق اللغوي سلسلة اختلافات لأصوات تتضام مع سلسلة اختلافات لأفكار. ومعنى هذا القول أن الدال

"هجم"^(١) - على سبيل المثال - لا يؤدي دوره بوصفه جانباً من علامة إلا لأنه يختلف عن "هزم" و "هدم" و "هشم" و "هضم" إلخ. هذه "الاختلافات" يمكن أن تتماشى مع اختلافات لأفكار، ولذا يخلص سوسير إلى ملاحظته الشهيرة: "لا يوجد في اللغة سوى اختلافات بلا مصطلحات موجبة". غير أن سوسير ينبهنا - قبل القفز إلى استنتاج خاطئ - إلى أن هذه الملاحظة لا تصح إلا إذا نظرنا إلى طرفي الدال والمدلول على نحو منفصل. أما إذا وصلنا بين الطرفين في النظر، فإننا سنلاحظ نزوعاً طبيعياً يبحث به كل مدلول عن دال له يشكل معه وحدة موجبة. هذا النوع من تأكيد ثبات الدلالة أمر طبيعي لمفكر لم يتعرف إسهام فرويد في التحليل النفسي. فعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية فإن المتكلمين - في ممارستهم الكلام - يحتاجون إلى الربط بين كل دال معين ومفهوم معين ربطاً وثيقاً، ومن ثم يفترضون أن الدال والمدلول يشكلان معاً كلاً متحداً ويحتفظان بوحدة معينة في المعنى.

لقد اكتشف فكر ما بعد البنيوية الطبيعة التي هي في أساسها غير ثابتة للدلالة، فالعلامة - في هذا الفكر - ليست وحدة ثابتة ذات جانبيين، كأنها "الاصق" يلصق مؤقتاً طبقتين متحركتين. لقد أدرك سوسير من قبل أن الدال والمدلول نسقان منفصلان، ولكنه عجز عن أن يدرك إلى أي حد يمكن أن تصبح وحدات المعنى غير ثابتة عندما يتلاقى هذان النسقان، وبعد أن أثبت أن اللغة نسق كلي مستقل عن الواقع المادي حاول أن يبقى على الإحساس بتلاحم العلامة، على الرغم من أن قسمته العلامة نفسها إلى قسمين (دال / ومدلول) كانت تهدد بتفكيك هذا التلاحم، أما ممثلو ما بعد البنيوية فإنهم يفصلون شطري العلامة بطرائق متباينة.

وهنا قد نتساءل: ألا يتأكد هذا الفصل في كل مرة نستخدم فيها المعجم لإيجاد معنى (أو مدلول) لكلمة (أو دال)؟ ولكن من الواضح أن المعجم لا يجزم بشئ سوى الإرجاء الحاسم للمعنى، إذ نجد فيه لكل دال مجموعة من المدلولات (حيث كلمة "الشكل"

(١) استبدلت بالمثال الإنجليزي في الأصل مثلاً عربياً لتوضيح المقصود.

- على سبيل المثال - تدل على الملبس من الأمر، وهيئة الشيء وصورته، والشبه والمثل، وما يناسب ويصلح، وصورة الدليل التي تختلف باختلاف نسبة الحد الأوسط إلى الحدين الأصغر والأكبر عند المناطقة). ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يتحول كل واحد من المدلولات إلى دال يمكن تتبعه - بدوره - في مجموعة مدلولاته في المعجم (حيث ترتبط كلمة "الملبس" - مثلاً - باللبس واللبسة واللباس والملبسة والتلبس واللبوس والتلبس، وتشير إلى الثوب والغطاء، والاستتار والاختفاء، والتعمية والشبهة، والاحتمال والمكابدة، والتغافل، والاتصال والاختلاط والمزاولة، والتعلق والمخالطة والعشرة، والحالة المتغيرة، والاستعمال والاستمتاع .. إلخ)^(١). وتمضى هذه العملية إلى ما لانهاية، كما لو كان كل دال يتحول إلى نوع من الحرباء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد. وينصب قدر كبير من جهد حركة ما بعد البنيوية على تتبع هذا التقلب الملحاح لنشاط الدال، وذلك في تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى، يتأبى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول.

رولان بارت: النص الجمع:

كان بارت، بخير شك، أكثر المنظرين الفرنسيين جرأة وذكاء وقدرة على جذب الانتباه طوال الستينيات والسبعينيات. ولقد مرت حياته العملية بأكثر من منعطف، ولكنه ظل على اهتمامه بموضوع أساسي هو عرفية كل أشكال التمثيل Representation وقد حدد الأدب (في مقال مبكر) بوصفه: "رسالة عن دلالة الأشياء وليس عن معناها، وأقصد بالدلالة تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام، وليس هذا المعنى أو ذاك؛ وذلك تحديد يردد صدى تعريف ياكوبسون الذي حدد "الشعرى" Poetic^(٢) بوصفه "تركيزاً على

(١) استبدلت بالمثال الإنجليزي مثالا عربيا للتوضيح.

(٢) وذلك في المخطط السداسي الذي عين به ياكوبسون وظائف "الحدث الكلامي"، حسب عناصره الستة: الشفرة، والرسالة، والسياق، والاتصال، والمرسل (المخاطب) والمستقبل (المخاطب)، وجعل الوظيفة شارحة في حالة التركيز على الرسالة بوصفها فعلاً مبنياً، وإشارية في حالة التركيز على السياق، واتصالية في حالة الاتصال، وانفعالية في حالة المرسل، وطلبية في حالة المستقبل، وقد أفاد المؤلف من هذا المخطط في تقسيم كتابه، حسب ما أشار إليه في المقدمة.

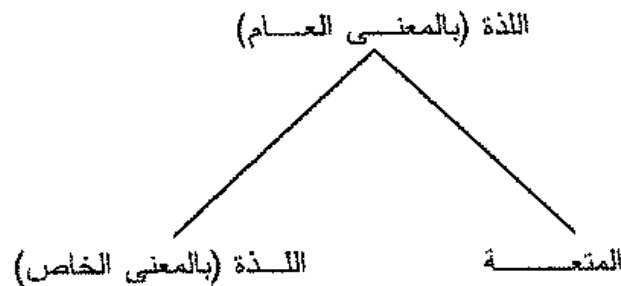
الرسالة" ، ولكن تحديد بارت يؤكد عملية الدلالة التي كان يعتقد كلما مضى قدما في عمله التأليفى، أنها أقل قابلية للتنبؤ، فأسوأ خطيئة يمكن أن يقرؤها الكاتب - عند بارت - هي ادعاء أن اللغة وسيط طبيعى شفاف، يستطيع القارئ من خلاله إدراك "حقيقة" أو "واقع" صلب متحد. أما الكاتب المبدع فيعى أن كل كتابة إنما هي عمل مصنوع، ويمضى فى التلاعب بها، غير أن الإيديولوجيا البرجوازية - وهى العدو اللدود لبارت - تدعم النظرة الأثمة إلى القراءة بوصفها عملية طبيعية، وإلى اللغة بوصفها أداة شفافة. وإذا كانت الإيديولوجيا البرجوازية لا تكف عن النظر إلى الدال بوصفه قرينا ثابتا لمدلول لا يفارقه، لتقمع كل خطاب فى معنى واحد، فإن الكتاب الطليعيين يتيحون المجال للغة اللاوعى كي تبرز إلى السطح، ويحررون الدوال كي تولد معنى حين تشاء، وتدمر رقابة المدلول وإلحاحه القمعى على معنى واحد.

وما يميز المرحلة ما بعد البنيوية لبارت هو تخليه عن المطامع العلمية [التي كان يعلنها فى مرحلته البنيوية]. لقد آمن - فى مبادئ السيملوجيا" (١٩٦٧) - أن المنهج البنيوى قادر على تفسير كل أنساق العلامة فى الثقافة الإنسانية، ولكنه أدرك - فى الكتاب نفسه - أن الخطاب البنيوى يمكن أن يغدو هو ذاته موضوعا للتفسير، حين يلاحظ الباحث السيملوجى لغته من حيث هى "نظام ثان" من الخطاب، يعمل بطريقة متباعدة عن لغة الموضوع التى هى "نظام أول". وحين أدرك بارت أن أية لغة شارحة يمكن أن توضع موضع لغة "النظام الأول"، كما يمكن أن تخضع لمساءلة لغة شارحة أخرى، فقد فطن إلى وجود دور لا نهاية له (أى إشكال منطقى لا يحل)، يقضى على سلطة جميع اللغات الشارحة. ومعنى ذلك أننا، عندما نقرأ بوصفنا نقادا، لانستطيع أبدا أن نتجاوز نطاق الخطاب، وأن نتخذ موقفا يتأبى على أية قراءة أو مساءلة لاحقة، مما يعنى أن كل ألوان الخطاب - بما فيها التفسيرات النقدية - تستوى فى كونها تخيلية Fictive ، وأنه لا يوجد خطاب منها يستأثر بالحقيقة.

وأفضل ما يمثل المرحلة ما بعد البنيوية لبارت هو مقاله القصير عن "موت المؤلف" (١٩٦٨)، حيث يرفض النظرة التقليدية التى ترى فى المؤلف أصل النص ومصدر معناه والسلطة الوحيدة لتفسيره. وعند باده النظر، تبدو نظرية بارت - فى هذا

المقال - كأنها تأكيد للمعتقد المؤلف للنقد الجديد عن استقلال العمل الأدبي أو "اكتفائه بنفسه" عن مهاده التاريخي وعن حياة صاحبه، فلقد آمن النقاد الجدد أن وحدة النص لا تكمن في مقصد المؤلف بل في بنية النص. ولكن لهذه الوحدة المكتفية بنفسها صلات خفية بمؤلفها، لأنها - فيما يرى النقاد الجدد - تمثيل بسنن لغوية معقدة (أو إيقونة لغوية) تناظر حدوس المؤلف عن العالم. أما فكرة بارت عن "المؤلف" فهي فكرة جذرية تماماً في رفضها لمثل هذه الأفكار "الإنسانية" التي ينطوى عليها النقد الجديد. إن "المؤلف" - عنده - عار تماماً من كل مكانة ميتافيزيقية، ويتحول إلى مجرد ساحة (مفروق طرق) تلتقي وتعيد الالتقاء فيها اللغة التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات، على نحو يغدو معه القارئ حراً تماماً في أن يدخل النص من أي اتجاه يشاء، فليس هناك طريق هو وحده الذي يعد صائباً. صحيح أن فكرة موت المؤلف متضمنة بالفعل في البنيوية التي تعالج الممارسات الفردية أو "الكلام" على أنها نتاج لأنساق لا شخصية (أو لغات)، ولكن الجديد عند بارت - في مرحلة ما بعد البنيوية - هو الفكرة التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحراراً في أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا - حين يشاءون - تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغاً قبضة المدلول، وإذا كان القراء - بدورهم - مواقع من إمبراطورية اللغة، فإن لهم الحرية في ربط النص بأنساق من المعنى، وفي تجاهل "مقصد" المؤلف.

ويستكشف بارت هذا التحرر الطليق لقارئ في كتابه "لذة النص" (١٩٧٥)، حيث يبدأ بالتمييز بين معنيين "للذة":



فداخل اللذة بمعناها العام توجد "المتعة" *Jouissance* ويوجد شكلها الخفيف وهو "اللذة" *Pleasure* بمعناها الخاص. اللذة العامة للنص هي كل ما يتجاوز المعنى المفرد الشفاف، هي ما يتولد فينا عندما نرى صلة أو مدى أو إشارة حين نقرأ، فهذا الانتهاك للتدفق المتتابع البريء للنص هو ما يمنحنا اللذة؛ أى أن اللذة تتضمن إقامة اتصال (وصلة، لفقة، أو لحمية) بين سطحين، وإذا كان الموضع الذى يتلاقى فيه اللحم العارى مع الثوب هو بؤرة اللذة الشهوية، فإن مثل هذا التأثير يحدث - فى النصوص - عندما نقيم ارتباطاً بين شئ خارج عن المؤلف، أو مرذول، واللغة العارية. ولكن هناك "اللذة" الأخرى التى نخلقها حين نقرأ رواية واقعية، إذ نطلق العنان لأنفسنا فنتجول أو نثب فوق أجزاء: "إن إيقاع ما نقرأ وما لا نقرأ هو بعينه ما يخلق لذة القص العظيم". ويصدق ذلك بوجه خاص على قراءة الكتابات الجنسية (رغم أن بارت يؤكد أن "الأدب الماجن" لا ينطوى على نصوص تجلب المتعة لأنه يجهد نفسه أكثر مما ينبغى لكى يمنحنا الحقيقة النهائية). أما قراءة اللذة المحصورة فى حدود أضيق فهي ممارسة مريحة تتمشى مع العادات الثقافية، وذلك على النقيض من قراءة نص المتعة الذى "يزرع المسلمات التاريخية والثقافية للقارئ.. ويفجر أزمة فى علاقته باللغة". ومن الواضح أن مثل هذا النص لا يتمشى مع ذلك النوع السهل من اللذة الذى يتطلبه اقتصاد السوق، بل إن بارت يرى أن "المتعة" قريبة كل القرب من السأم، فالمؤكد أن القراء لن يجدوا فى نصوص نزعة الحدائة سوى هذا السأم إذا قاوموا الإحساس بالنشوة الذى يولده انهيار المسلمات الثقافية القائمة. ترى كم من القراء تمتع حقاً بقراءة رواية (فينجانزويك) *Finnegans* wake لجيمس جويس؟

وأكثر كتب بارت إشارة للإعجاب فى مرحلته بعد البنيوية هو كتاب "S/Z"^(١) (١٩٧٠)، حيث يبدأ بارت بالإلماح إلى عقم مطامح البنيويين من دارسى القص الذين

(١) العنوان يشير إلى الثنائية الضدية بين حرفى (S) و (Z) على مستوى النطق الصوتى من ناحية ، وعلى مستوى نسبة الاسم الواحد إلى المذكر والمؤنث من ناحية ثانية، وعلى مستوى تعدد الأشياء ونسبيتها التى تبعث على الشك فى أية حقيقة أو صفة ثابتة من ناحية أخيرة. وعلى أى حال، فالحرفان بصوغان الخلاف بين اسمى - Sarra-sine و Sarrazin فى حالتى التذكير والتأنيث ... وقصة بلزك (ساراسين) تتحدث عن امرأة نكتشف فيما بعد أنها رجل - أو عصى.

يحاولون "حصر كل قصص العالم .. فى بنية واحدة، فمحاولة الكشف عن هذه البنية الواحدة إنما هى محاولة عقيم، لأن كل نص ينطوى على "اختلاف" . هذا الاختلاف ليس من قبيل التفرّد، وإنما نتيجة الخاصية النصّية نفسها، فكل نص يرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لا نهائى هو "المكتوب من قبل" صحيح أن بعض أنواع الكتابة تحاول أن تنهى القارئ عن إعادة وصل النص بهذا "المكتوب من قبل"؛ بواسطة الإلحاح على معنى بعينه وإشارة بعينها، مثلما تفعل الرواية الواقعية التى تقدم نصا "منغلقا" على معنى محدود، ولكن هناك نصوصا أخرى طليعية تشجع القارئ على إنتاج المعانى، فالأنا القارئة هى نفسها "كثرة من نصوص آخر"، والنص الطليعى يتيح لهذه الأنا أقصى درجة من الحرية فى إنتاج المعانى، عن طريق ايجاد صلة بين المقروء وهذه الكثرة. وإذا كان النوع الأول من النص "المنغلق" لا يسمح للقارئ إلا بأن يكون مستهلكا لمعنى ثابت، فإن النوع الثانى يحول القارئ إلى منتج. النوع الأول هو ما يسميه بارت نص "القراءة" Lisible فى مقابل النوع الثانى الذى يسميه نص الكتابة Scriptible . وإذا كان نص القراءة يصنع لكى نقرأه (أو نستهلكه) فإن الثانى يصنع لكى نعيد كتابته (أو نننتجه). غير أن نص الكتابة لا يوجد إلا على المستوى النظرى فحسب، رغم أن وصف بارت له يومئ إلى نصوص نزع الحداثة، إذ يصفه على النحو التالى:

"هذا النص المثل هو عالم كامل من الدوال، وليس بنية من المدلولات. وهو نص ليس له بداية.. فلنح نلجسه من مداخل عدة، لا يحق لواحد منها أن يزعم، عن ثقة، أنه المدخل الرئيسى - إذ إن الشفرات التى يبعثها هذا النص تمتد إلى أقصى ما تصل إليه العين".

ولكن ما الشفرات؟ إنها ليست الأنساق البنيوية لمعنى يمكن أن نتوقعه، كما يوضح الاقتباس السابق. وأيا كانت الأنساق التى نختارها لتطبيقها على النص (ماركسية أو شكلية أو بنيوية أو تحليلية نفسية) فإنها لا تستطيع أن تقوم بشئ أكثر من تنشيط صوت أو أكثر من الأصوات اللانهائية للنص. وبقدر اختلاف وجهات النظر التى يتخذها القارئ فإن معنى النص يتم إنتاجه فى شذرات وفيرة لا تتطوى على وحدة كامنة. وكتاب "S/Z" هو قراءة لرواية بلزاك القصصيرة "ساراسين" التى تقسمها إلى خمسائة وإحدى

وستبين مفردة (وحدات قراءة) Lexia⁽²⁾، ويقرأ بارت هذه المفردات متعاقبة، من خلال شبكة تتألف من خمس شفرات Codes⁽¹⁾.

Hermeneutic	تأويلية
Semic	دلالية
Symbolic	رمزية
Proairetic	أحداثية
Cultural	ثقافية

أما الشفرة التأويلية فتهمم "باللغز" الذي ينشأ حين يستهل الخطاب، وحين نطرح أسئلة من قبيل: ما الموضوع؟ ماذا يحدث؟ ما العقبة أو المشكلة؟ من الذى ارتكب القتل؟ كيف سيحقق هدف البطل؟ وهى أسئلة تظهر أوضح ما تكون فى الرواية البوليسية التى يطلق عليها أحيانا صيغة السؤال: "من فعلها"؟ وذلك للفت الانتباه إلى الأهمية الخاصة للغز فى هذا النوع من الرواية. ويدور اللغز فى "ساراسين" حول شخصية لازامبينيللا Lazambinella. ولكن قبل أن يجاب فى النهاية عن السؤال: "من هى" - ("هى" خصى يرتدى ثياب امرأة) - ينسج الخطاب من مجموعة متتابعة من الإجابات المؤجلة: "هى"، "إمرأة" (فخ) "مخلوق خارج الطبيعة" ("التباين") "لا أحد يعرف" (إجابة مشوشة). أما الشفرة الدلالية فتهمم بالمعاني الضمنية التى يستثيرها التشخيص أو الوصف فى كثير من الأحيان، حيث يؤجج وصف باكر لازامبينيللا - على سبيل المثال - السمة الدلالية الخاصة

(2) المفردة (وحدة القراءة) هى أصغر الوحدات النصية الدالة عند رولان بات فى كتابه "S/Z". وقد تتضمن بضع كلمات أو تتسع لبضع جمل، على نحو تغدو معه المفردة بمثابة وظيفة (أو دالة بالمعنى المستخدم فى الرياضيات) لنمط القراءة الذى يتعامل به القارئ مع النص.

(1) الشفرة مجموع السنن التى تخضع لها عملية إنتاج الرسالة وتوصيلها، والشفرة نسق من العلامات يتحكم فى إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالنسق فى علاقته بالمستقبل. وإذا كان إنتاج الرسالة نوعاً من "التشفير" Incoding فإن تلقى هذه الرسالة وتحويلها إلى المدلول هو "فك الشفرة" Decoding بواسطة تفاعل المتلقى مع الأطر المرجعية لهذه الشفرة ووظائفها التأويلية أو الدلالية أو الرمزية.. الخ.

بمعان من قبيل "الأوثة" و"الثروة" و "الأثيرة". أما الشفرة الرمزية فتهتم بالتعارضات والتقابلات التي تتيح تعدد المعانى وقابليتها للانعكاس. وهى تدل على أتماط من العلاقات الجنسية والنفسية يمكن أن تربط بين البشر، مثل ذلك شخصية ساراسين التى يقدمها إلينا الخطاب فى علاقة رمزية هى علاقة "أب و ابن" (" كان الابن الوحيد لمحام..")، وهى علاقة يلعب فيها غياب الأم (غير المذكورة فى النص) دورا دالا. وعندما يقرر الابن أن يصبح فنانا لا يعود "منفصلا" (أثيرا) لدى الأب، بل يصبح ملعونا على نحو يبدو معه التضاد الرمزي. وتتطور عملية التشفير الرمزي للقص عندما نقرأ- بعد ذلك - عن النحات العطوف بوشاردو الذى يحتل المكان الخالى للأُم ويسهم فى المصالحة بين الأب والابن. أما شفرة الأحداث فهى الشفرة التى تتصل بالتعاقب (التتابع) المنطقى للحدث والسلوك، وقد حدد بارت هذا التعاقب فيما بين المفردات ٩٥ - ١٠١، حيث تلمس صديقة الراوى الخصى العجوز فتجفل متصبية بعرق بارد، وعندما ينزعج أقرباؤه، تندفع إلى غرفة جانبية، وتلقى بنفسها فى رعب على أريكة. ويحدد بارت هذا التعاقب (التتابع) على أنه خمس مراحل من الفعل المشفر "يلمس"، فهناك:

١ - اللمس .

٢ - رد الفعل الخاص .

٣ - رد الفعل العام.

٤ - الفرار .

٥ - الاختباء .

هذه المراحل تشكل تعاقبا يدركه القارئ - بتطبيق الشفرة، على نحو لا واع - بوصفه أمرا "طبيعيا" أو "واقعا". وأخيرا، فإن الشفرة الثقافية تتضمن كل الإشارات إلى المخزون من "المعرفة" (الفيزيائية، والطبية، والنفسية، والأدبية .. إلخ) التى ينتجها المجتمع. وقد كشف ساراسين عن عبقريته للمرة الأولى "فى واحد من هذه الأعمال" التى تتصارع فيها موهبة المستقبل مع فورة الشباب (المفردة ١٧٤). وعبارة "واحد من هذه" هى صيغة معتادة للإشارة إلى هذه الشفرة. ويلاحظ بارت هنا -على نحو بارع - إشارة

ثقافية مزدوجة، تجمع بين شفرة العمر وشفرة الفن (أى الموهبة من حيث هى انضباط، والشباب من حيث هو "قوة").

ولكن لماذا اختار بارت أن يدرس قصة صغيرة واقعية وليس نصا طليعيا من نصوص "المنفعة" ؟ إن ما قام به بارت من تمزيق للخطاب وتشتيت لمعانيه عبر مدونة الشفرات الموسيقية، يبدو بمثابة إنكار للوضع التقليدى للنص من حيث هو قصة واقعية، فالقصة تعرض على أنها " نص محدود" من نصوص الواقعية، لكن عناصر الازدواج فى الدلالة تدمر وحدة التقديم التمثيلى التى نتوقعها فى هذا النوع من الكتابات؛ فموضوع الخصاء والخلط بين الأدوار الجنسية، والغموض المحيط بأصول الثراء الرأسمالى - كل ذلك يدعونا إلى قراءة مضادة للتقديم التمثيلى، ويبدو الأمر - فى النهاية - كما لو كانت مبادئ ما بعد البنيوية منقوشة بالفعل فى هذا النص الذى 'تنسب إليه الواقعية.

جوليا كريستفا: اللغة والثورة:

أهم إنجاز لكريستفا فى دراسة المعنى الأدبى هو كتابها عن ثورة اللغة الشعرية (١٩٧٤)، حيث تنطلق من منظور فكرى مختلف عن منظور بارت؛ إذ تعتمد على التحليل النفسى لاستكشاف العملية التى لاتكف فيها العناصر "اللاعقلية" ومتغايرة الخواص" عن تهديد العناصر المنتظمة والمقبولة عقليا.

لقد ظل الفكر الغربى يسلم لوقت طويل بضرورة وجود "ذات" موحدة، فمعرفة أى شئ تفترض وعيا موحدا يقوم بعملية المعرفة. وهذا الوعى أشبه بعدسة مركزة لا يمكن رؤية أى شئ دونها بوصفه موضوعا متميزا. والوسيط الذى تدرك به هذه الذات الموحدة الموضوعات والحقيقة هو التركيب النحوى Syntax. فالتركيب النحوى المنتظم يصنع ذهننا منتظما، ولكن الأحوال لم تكن على هوى العقل على الدوام، فقد كانت تهدده باستمرار الضجة المدمرة للذة (النبيذ، الجنس، الأغنية) وللضحك والشعر. وكان العقلانيون الخالص - من أمثال أفلاطون - ينظرون شذرا إلى هذه المؤثرات الخطرة التى يمكن تلخيصها كلها فى مفهوم واحد هو "الرغبة". ومن الممكن أن يتجاوز التأثير المهم لهذه العوامل المستوى الأدبى الخالص، ويمتد إلى المستوى الاجتماعى؛ إذ تكشف اللغة الشعرية عن الكيفية التى يمكن أن تنقوض بها ضروب الخطاب الاجتماعى السائدة بإيجاد

"مواقف" جديدة للذات، مما يعنى أن الذات ليست مجرد كيان فارغ ينتظر دوره الاجتماعى أو الجنسى، بل هى كيان متحرك In process قادر على أن يتجاوز نفسه.

وتقدم إلينا كريستيفا وصفا سيكولوجيا معقدا للعلاقة بين "العادى" Normal و"الشعرى" Poetic^(٧) فالبشر هم، منذ البداية، ساحة تتساق عبرها الدوافع الجسمية والنفسية على نحو إيقاعى، هذا التدفق غير المحدد للدوافع ينتظم تدريجيا بواسطة قيود العائلة والمجتمع (تدريب الطفل على الإخراج الجنسى، فصل العام عن الخاص.. إلخ)، وفى المرحلة الأولى السابقة على المرحلة الأوديبية يتركز دفق الدوافع على الأم، ولا يسمح بتشكيل ملامح الشخصية بل يسمح فقط بتمييز غير دقيق لأجزاء الجسد وعلاقاتها. ويؤدى الدفق غير المنظم للحركات والإيماءات والأصوات والإيقاعات إلى إرساء دعامة للمادة السميوطيقية التى تظل فاعلة وراء الأداء اللغوى الناضج للبالغ. وتصف كريستيفا هذه المادة بأنها "سميوطيقية" Semiotic لأنها تعمل بوصفها عملية دالة غير منظمة، نتعرف نشاطها فى الأحلام، حيث تشكل الصور تشكيلات غير منطقية (انظر ما سيأتى عن لاكان فيما يتصل بنظرية فرويد).

فى شعر مالارميه ولوتريامون، تتحرر هذه التشكيلات الأولى للإيقاع والنمط الصوتى من اللاشعور (هى لاشعورية فيما يرى لاكان). فى حين أن كريستيفا ترجع استخدام الصوت فى الشعر إلى الدوافع الجنسية الأولية، قالتضاد الصوتى بين كلمة "ماما" و "بابا" يضع الميم الأنفية فى مقابل الباء الانفجارية، بحيث تشير الميم إلى فمية (نسبة الغم) الأمومة، وترتبط الباء بشرجية الذكر^(٨).

(٧) التقابل بين "العادى" و "الشعرى" يتجاوز الثنائية البسيطة بين النثرى / الشعرى، والحقيقى / المجازى إلى ثنائية أكثر تعقيدا، وحذرية، بين مبدأ الواقع / مبدأ الرغبة، الإذعان / التمرد، الخنوع / الثورة، باختصار كل ما يضع الحدائى فى مواجهة التقليدى، أو السميوطيقى "المتحرر فى مقابل "الرمزى" "الحامد"، أو مقابل المرحلة الأوديبية قبل الإذعان إلى سلطة الأب واسمه (ومن ثم المجتمع)، فى مواجهة المرحلة الأوديبية التى يمثل فيها الأب السلطة الاجتماعية وديكتاتورية الرموز.

(٨) الإشارة إلى المرحلتين: الفمية والشرجية فى نمو الطفل النفسى - كما ورد فى التحليل النفسى عند فرويد (المترجم).

وبقدر ما تنتظم المادة السيميوطيقية، فإن السبل المطروقة تغدو هي المنطق، والتركيب النحوى المترابط، والعقلانية كما تتمثل فى الإنسان البالغ، وتطلق عليها كريستيفا مصطلح "الرمزى" Symbolic. فالرمزى يتفاعل مع مادة السيميوطيقى Semiotic^(١) ويحقق نوعا من الهيمنة عليه، ولكنه لا يستطيع أبدا أن ينتج مادته الدالة الخاصة به ولكنه يضع الذوات فى مواضعها، ويتيح لها أن تكتسب هويتها. وهنا، تتبنى كريستيفا تفسير لاكان الفرويدى لانبثاق هذه المرحلة.

إن كلمة "ثورة" فى عنوان كتاب كريستيفا ليست كلمة مجازية، فإمكان التغيير الاجتماعى الجذرى يرتبط فى رأيها بالقضاء على ألوان الخطاب التسلطية، واللغة الشعرية تتيح الانفتاح الانقلابى للسيميوطيقى "عبر" النظام الرمزى "المغلق" للمجتمع، فما تسعى إليه نظرية اللاوى "تمارسه اللغة الشعرية داخل النظام الاجتماعى وضده". وهى فى بعض الأحيان تنظر إلى شعر الحداثة بوصفه الشعر الذى يرهص فعلا بالثورة الاجتماعية الآتية فى المستقبل البعيد حين يصل المجتمع إلى تطوير شكل أكثر تعقيدا، غير أنها تعود - فى أحيان أخرى - فتبدى خشيتها من أن نتعافى الإيديولوجيا البرجوازية من هذه الثورة الشعرية بالتعامل معها على أنها صمام أمان للدوافع المكبوتة التى تنكرها

(١) تستغل كريستيفا ما تنطوى عليه اللغة الفرنسية من إمكان تحويل معنى مصطلح إلى معنى مقابل، بواسطة تغيير علامات التذكير والتأنيث، فالسيميوطيقى (بعلامة التأنيث) La sémiotique هو علم العلامات الذى سبق شرحه، ولكن السيميوطيقى (بعلامة التذكير) يشير إلى التنظييم المتفجر، المتكشف، من داخل الجسد، للدوافع الغريزية، على نحو يؤثر على اللغة وممارستها، وذلك عبر صراع جدلى مع الرمزى (بعلامة التذكير) Le symbolique الذى يرتبط بتأسيس أنظمة العلاقة، والذى لابد أن يتحداه السيميوطيقى (بعلامة التذكير) ليتجاوز هيمنته. والتقابل بين السيميوطيقى والرمزى على هذا النحو له صلة بتقابل آخر، هو الأصل، سيأتى شرحه عند لاكان، وكان الأجدل بالمؤلف فى الواقع أن يبدأ به قبل كريستيفا. لأنه الأصل والأسبق. ولكن يبدو أنه ذكر كريستيفا بعد بارت لعلمه أنها تلميذته. هذا، ومن المؤكد أن لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١) قد ترك تأثيره على بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) وعلى تلميذته كريستيفا، بعد عام (١٩٤١) فى بلغاريا، التى ذهبت إلى فرنسا (عام ١٩٦٦) حيث استقرت هناك.

هذه الإيديولوجيا في المجتمع. كذلك، فإن نظرة كريستيفا إلى الكتابة النسائية بوصفها إمكاناً ثورياً في المجتمع، تتسم بالقدر نفسه من الازدواجية (انظر الفصل الخامس).

جاء لاكان : اللغة اللاشعور :

طرحت كتابات لاكان في التحليل النفسي نظرية جديدة عن "الذات". وبعد أن كان النقاد الماركسيون والشكليون والبنويون يرفضون النقد "الذاتي" بوصفه نقداً رومانسياً رجعياً، قدم لاكان تحليلاً مادياً عن "الذات المتكلمة". وكما يرى عالم اللغة إميل بنفنيست Emile Benveniste فإن "أنا" و "هو" و "هي" وغيرها مجرد مواضع للذات تعلنها اللغة، فعندما أتكلم "أنا" فإنني أشير إلى نفسي بوصفي "أنا" وإلى الشخص الذي أخاطبه بوصفه "أنت"، ولكن عندما تجيب "أنت" فإن الوضع يتقلب فيصبح "أنا" "أنت"، و "أنت" "أنا"، ذلك لأننا لا نستطيع إقامة الاتصال اللغوي بيننا إلا إذا تقبلنا هذا الانعكاس الغريب للضمائر. ومن ثم فإن الذات التي تستخدم لفظ "أنا" ليست هي نفسها هذا الـ "أنا". وعندما أقول "أنا سأخرج غداً" فإن لفظ "أنا" الوارد في العبارة يعرف بأنه "الذات الفاعلة في العبارة"^(١٠). أما الأنا التي تنطق العبارة فهي "الذات القائلة". ويعالج فكر ما بعد البنيوية بالدراسة الفجوة الفاصلة بين هاتين الذاتين بعد أن كان الفكر الرومانسي يسقطهما من حسابه.

ويرى لاكان أن الذات الإنسانية تدخل نسقاً موجوداً من قبل مسن الدوال التي لا تتحدد معانيها إلا داخل نسق لغوي، فدخولنا في اللغة هو الذي يمكننا من أن نجد وضعاً للذوات داخل نسق علانقي (ذكر/أنثى، أب/أم/ابنة)، ويحكم اللاوعي هذه العملية والمراحل التي تسبقها.

ولقد كان فرويد يرى أن الدوافع الليبيدية (الجنسية) ليس لها، في أول مراحل الطفولة المبكرة، موضوع جنسي محدد، وإنما تمرح حول المناطق الشهوية المتنوعة من الجسد (سواء كانت فموية، أو شرجية، أو قضيبية)، فقبل تحديد الجنس أو الهوية، ينفرد

(١٠) هذه الفكرة لا تفهم بصورة كاملة إلا في ضوء السمات الخاصة باللغة الإنجليزية، حيث تدل كلمة Subject على الذات، بالمعنى النفسي والفلسفي، من جهة وتدل على الفاعل أو المبتدأ في الجملة الخبرية، بالمعنى النحوي، من جهة أخرى.

"مبدأ اللذة"^(١١) Pleasure Principle بالسيطرة. وبعد ذلك يأتى مبدأ الواقع Reality Principle متأخراً فى هيئة الأب الذى يهدد الرغبة الأوديبية^(١٢) للطفل فى أمه بعقاب "الخصاء"، ويتيح كبت الرغبة للطفل الذكر الذى يتحد مع مكان الأب ودور الذكر. أما المرحلة الأوديبية للطفل الأنثى فأكثر تعرجاً من رحلة الطفل الذكر، وتتطوى على مبالغة واضحة فى دور العامل الجنسى، مما جعل فرويد محلاً لهجوم ناقدات من الحركة النسائية (راجع الفصل السادس). وفى هذه المرحلة الأوديبية، يبدأ ظهور الأخلاق والقانون والدين، ويرمز إليها بوصفها "القانون الأبوى"، كما تؤدى إلى تطور "الأنا العليا" للطفل، ولكن الرغبة المكبوتة لا تتبدد بل تظل كامنة فى اللاشعور مما يؤدى إلى ذات منقسمة انقساماً جذرياً، بل إن قوة الرغبة هذه هى بعينها اللاشعور.

(١١) مبدأ اللذة / مبدأ الواقع: مبدآن يحكمان النشاط العقلى، عند فرويد، إذ يهدف النشاط النفسى إلى تجنب الانزعاج والحصول على اللذة. ويقدر ما ينجح مبدأ الواقع فى فرض نفسه مبدأ منظماً، يسلك مبدأ اللذة على نحو يمكنه من تعديله وتحقيق الإشباع.

(١٢) معروف أن عقدة أوديب، عقدة لاواعية تفسرها نظرية التحليل النفسى، عند فرويد، بالإشارة إلى أسطورة أوديب، وتنشأ هذه العقدة لدى الابن بسبب تعلقه (الجنسى) بالأم، مما يسفر عن شعور بالذنب ومشاعر تحذ لالأب إلى أن تنحل العقدة بتقبل الطفل وضعه داخل المثلث الأوديبى (الأب والأم والطفل) واستيعابه القيم الاجتماعية التى يرمز الأب إلى سطوتها. وقد نظر جاك لاكان إلى هذه العقدة من منظور جديد، يرتبط بمفاهيمه البنيوية (اللغوية)، فأصبحت العقدة الأوديبية أقرب إلى مسرحية يبدأ الصراع بين شخصياتها بتعرف الطفل مصطلحات القرابة، ولكن يصل الصراع إلى نسق الرموز اللغوية للمجتمع. ولكن علاقة الطفل الثنائية بأمه (التي تشبه العلاقة بين الدال والمندول) تمهد السبيل لعالم الخطاب الرمزى الذى يرتبط بلفظ ثالث، وهو لفظ الأب الذى يتوسط بين الدال والمندول، والذى يدخل معه الطفل إلى عالمنا الرمزى بتقبل اسم الأب وما يرتبط به من نواه وأعراف، وعلى نحو يغدو معه تقبل "اسم الأب" تقييلاً للقانون الاجتماعى ولنسق اللغة الذى يصنع الطفل ويصنعنا على السواء.

والواقع أن تمييز لاكان بين "الخيالي" Imaginary والرمزي Symbolic^(١٣) يفاطر تمييز كريستيفا بين السميوطيقى "فالخيالي" - عند لاكان - حالة لا تتطوى على تمييز واضح بين الذات والموضوع، ولا توجد فيها أنا مركزية تفصل الموضوع عن الذات. ولكن، فى إطار هذه الحالة "الخيالية"، يبدأ الطفل وهو فى مرحلة المرآة Mirror Phase^(١٤) السابقة على المرحلة اللغوية فى إسقاط نوع من الوحدة على صورة الذات المتجزئة فى المرآة (التي لايتعين أن تكون مرآة فعلية) فينتج مثالا "وهميا" أو "أنا". هذه الصورة المرآوية التي ينتجها الطفل تظل خيالية فى جانب منها (فليس واضحا ما إذا كانت هذه الصورة للطفل أو لغيره) ولكنها تتمايز - فى جانب ثان منها - بأنها "آخر". ويستمر الميل الخيالى حتى بعد تشكيل الأنا، لأن أسطورة الشخصية الموحدة تعتمد على القدرة على تعرف موضوعات العالم بوصفها "أخرى"، ولكن لابد للطفل أن يتعلم أيضا

(١٣) الخيالى / الرمزي. مصطلحان يستخدمهما جاك لاكان لوصف تطور الطفل. وهما وثيقا الصلة بنظريته الأساسية عن مرحلة المرآة. أما مصطلح "الخيالى" فيرتبط بالمرحلة السابقة على المرحلة الأوديبية، ويتصل بالوضع الذى يبدأ فيه الطفل تعرف نفسه بتعرف جسد أمه (كأنه يتعرف نفسه فى مرآة الآخر). وتغدو علاقته بالعالم علاقة ثنائية قوامها الاتحاد. ولذلك، يغدو "الخيالى" بوجه عام بعدا نفتقد فيه أى مركز محدد للذات، وتبادل فى الذات الموضع مع الموضوعات تبادلا متغلقا على نفسه لا يكف عن الحركة. ولكن هذه البنية الثنائية التي تدنى بطرفها إلى الاتحاد سرعان ما تنفصل فى المرحلة الأوديبية وتقتحم، وتغدو بنية ثلاثية العناصر (أطرافها المثلث الأوديبى) عندما يدخل الأب قاطعا الصلة المباشرة بين الطفل والأم، فيدخل - بدخوله - القانون والمحرم الاجتماعى، ويدخل الطفل - بدوره - البعد الرمزي الذى يتعرف معه (من خلال اسم الأب) وجود شبكة أوسع من العلاقات هو طرف فيها، ويتعرف النظام اللغوى الذى يغدو مفعولا له وليس فاعلا فيه.

(١٤) مرحلة المرآة مرحلة نفسية سابقة على المرحلة الأوديبية عند جاك لاكان، فهى المرحلة قبل اللغوية التي تتميز ببعدها "الخيالى" أو "السميوطيقى" عند كريستيفا ويمر بها الطفل ابتداء من الشهر السادس لولادته إلى الشهر الثامن عشر تقريبا، وتقوم على ما يقيسه من اتحاد خيالى مع صورته المنعكسة على المرآة وما يرتبط بهذا الاتحاد من آثار معرفية تسهم فى تطور عالم الطفل (الرجل المصغر) وتؤسس تعرفه نفسه من حيث هو كائن متميز، وعلى نحو تغدو تجربة الإشباع التي تحققها هذه المرحلة موازيا مجازيا لوحدة غير منفصلة بين الداخل والخارج، بل على نحو تغدو معه علاقة الطفل بصورته فى المرآة موازيا رمزيا (أو ممثلا) لعلاقته بأمه.

تميز نفسه عن الآخر لكي يصبح ذاتا مستقلة. ويفضل نواهي الأب، يندفع مباشرة إلى عالم "الاختلافات" "الرمزى"، (أنثى/ ذكر، أب/ ابن، حاضر/ غائب.. إلخ). والمؤكد - عند لاكان - أن القضيب Phallus (ليس العضو الجسمى بل رمزه) هو الدال المتميز الذى يساعد كل الدوال على تحقيق وحدتها مع مدلولاتها، فالقضيب فى المجال الرمزى هو الملك (وسنرى - فيما بعد - ما لدى نافذات الحركة النسائية من كلام كثير حول هذه الفكرة).

ولكن لا الخيالى ولا الرمزى يمكنهما إدراك الواقع The Real إدراكا كاملا، إذ يظل هذا الواقع فى مكان ما بالخارج بعيدا عن مطالهما. وتتشكل حاجاتنا Needs الغريزية بواسطة الخطاب الذى نعبر به عن مطلبنا فى الإشباع، غير أن صياغة الخطاب لحاجاتنا لا تؤدى إلى الإشباع بل إلى الرغبة التى تستمر فى سلسلة الدوال. فعندما أعبر "أنا" عن رغبتى بكلمات فإن الأنا الخاصة بى تواجه دائما عقبات من هذا اللاشعور الذى لا يكف عن الإلحاح بالأعيبه الجانبية خلال بدائل وإحالات استعارية وكنائية تراوغ الوعى، لكنه - أى اللاشعور - يتكشف فى الأحلام والنكات والفن.

ويعيد لاكان صياغة نظريات فرويد بلغة دى سوسير، فيوحد بين عمليات اللاشعور والدال المتقلب. وقد رأينا كيف ضاعت سدى محاولات دى سوسير لرأب الصدع بين النسقين المنفصلين للدوال والمدلولات، صحيح أن صلة ممكنة يمكن أن تنشأ بين الدال والمدلول عندما تدخل ذات من الذوات النظام الرمزى وتقبل موضع "الابن" أو "الابنة" على سبيل المثال، ولكن الأنا لا توجد حيث تظن بل توجد على محور الدال والمدلول كائنا منقسماء عاجزا أبدا على أن يعطى لموضعه الحضور الكامل، فالمدلول "ينزلق" تحت دال "يطفو" فيما يفسر به لاكان العلامة، وإذا كان فرويد قد نظر إلى الأحلام بوصفها المتنفس الرئيسى للرغبات المكبوتة فإن لاكان يعيد تفسير النظرية الفرويدية للأحلام بوصفها نظرية نصية. فاللاشعور يخفى المعنى من صور رمزية تحتاج إلى حل شفرتها، وصور الأحلام تخضع إلى عملية "تكثيف" (تجمع صورا متعددة) وعملية "إحلال" (تحولات الدلالة من صورة إلى صورة مجاورة). يطلق لاكان على العملية الأولى مصطلح "الاستعارة"، بينما يطلق على الثانية مصطلح "الكنائية".

(راجع ياكوبسون، الفصل الثالث). بعبارة أخرى، يرى لاكان أن العمل الكامن والملغز للحلم يتبع قوانين الدال. وفي الوقت نفسه، ينظر لاكان إلى "آليات الدفاع" defence mechanisms^(١٥) عند فرويد بوصفها مجازات (سخرية، حذفاً.. إلخ)، وينظر إلى أى نوع من أنواع التحريف بوصفه التواء فى الدال وليس مجرد حافظ غامض يسبق اللغة، وكل الدوال مشوهة عند لاكان. ومجمل القول إن التحليل النفسى عنده هو البلاغة العلمية للاشعور.

ولقد شجعت النزعة الفرويدية النقد الحديث على التخلي عن الإيمان بقدرة اللغة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار أو المشاعر، فكثيراً ما يكون أدب الحداثة مشابهاً للأحلام فى تجنبه القول بوجود مركز مسيطر تحته عملية القصص، وفى تلاعبه الحر بالمعنى. ولقد كتب لاكان نفسه تحليلاً مفصلاً لقصة إدجار آلان بو "الرسالة المسروقة". وهى قصة مركبة من حلفتين. فى الحلقة الأولى، يلحظ الوزير قلق الملكة بسبب رسالة تركتها عرضة للأنظار، على طاولة لم ينتبه إليها الملك الذى دخل حجرتها فجأة، فيستبدل الوزير بالرسالة رسالة أخرى مشابهة لها، دون أن تستطيع الملكة عمل شئ مخافة لفت انتباه الملك. وفى الحلقة الثانية، يرى دويان (المخبر الخاص) الرسالة مباشرة على حامل أوراق فى مكتب الوزير، بعد أن فشل مدير الشرطة فى العثور عليها فى منزل الوزير، فيعود إلى مكتب الوزير ويلهيه ليستبدل بالرسالة أخرى مشابهة لها. ويوضح لاكان أن محتويات الرسالة لم تعرف قط، وأن تطور القصة لا يتحدد بشخصية الأفراد أو محتويات الرسالة، ولكن بواسطة موضع الرسالة نفسها من حيث علاقتها بالشخصيات الثلاث فى كل حلقة، ويحدد لاكان هذه العلاقات التى تتدرج فيها الرسالة تبعاً لثلاثة أنواع من "النظرة"، فالنظرة الأولى (نظرة الملكة ومدير الشرطة) لا ترى شيئاً، والثانية (نظرة الملكة فى الواقعة الأولى، والوزير فى الثانية) ترى أن النظرة الأولى

(١٥) آليات الدفاع هى الوسائل التى تستخدمها الأنا لتحمى نفسها من القلق الذى ينشأ عن مصادر ثلاثة:

أولها ضغط الدافع الغريزى للـ "هو" لتحقيق الإشباع، وثانيها الضغط الأخلاقى الذى توقعه الأنا العليا لكبح الرغبة، وثالثها الخط الواقعى الذى يتمثل فى ألم أو ما أشبهه. وتمارس آليات الدفاع تأثيرها - إزاء هذه المصادر - لإزاحة القلق عن وعى الأنا.

لا ترى شيئاً ولكنها تعتقد أن سرها مصون، وأما الثالثة (نظرة المخبر دويان) فتري أن النظرتين الأوليين تتركبان الرسالة "الخفية" مكتشفة. وهكذا، فإن الرسالة تقوم بدور الدال، إذ تنتج مواضع (أو مراكز) للذات بالنسبة إلى الشخصيات في القصة. ويذهب لكان إلى أن هذه القصة بمثابة توضيح لنظرية التحليل النفسي القائلة إن النظام الرمزي هو الذي "يحدد الذات"، وإن الذات تتلقى توجيهها حاسماً من مسار الدال. ويقدر مايتناول لكان القصة بوصفها أمثلة على التحليل النفسي، فإنه ينظر إلى التحليل النفسي بوصفه نموذجاً لعملية قص، فتكرار بنية المشهد الأول في المشهد الثاني محكوم بتأثيرات دال خالص (الرسالة)، والشخصيات تنتقل إلى مواضعها على النحو الذي يحدثها عليه اللاشعور.

وفى وسع القارئ مراجعة بحث برياره جونسون^(١٦) Barabara Johnson الممتاز في كتاب ر. يونج R. Young عن "حل النص" Untying the Text، راجع قائمة القراءة) إذا أراد وصفاً أكثر اكتمالا لقراءة لكان لهذه القصة، وكذلك قراءة ديريدا النقدية لقراءة لكان، حيث تقوم جونسون بتوضيح بارع لفكر مابعد البنيوية، مقدمة المزيد من استبدال المعنى في المساق الذي لا تتضبط إمكاناته من بو إلى لكان إلى ديريدا إلى جونسون.

جاك ديريدا : التفكير :

استهل البحث الذي قدمه ديريدا Jacques Derrida^(١٧) بعنوان "البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية" في الندوة التي عقدت في جامعة جون هوبكنز عام ١٩٦٦ حركة نقدية جديدة في الولايات المتحدة. ولقد وضعت وجهة النظر المعروضة في

^(١٦) البحث بعنوان "الاختلاف النقدي : بارت / بلزاك" والعنوان نفسه يمضي في التقابلات التي يلصق إليها عنوان كتاب بارت S/Z ، فالعنوان الفرعي للبحث Barthes / Balzac يظهر التلاقي بين (باء) بلزاك وبارت. والتقابل بين (S) بارت و(Z) بلزاك، على نحو يقلب اللعبة، ويدخل الناقد مع القاص بوصفهما موضوعاً للتفكير. وقد نشر بحث باريه جونسون في كتاب ممتع بعنوان "الاختلاف النقدي ، مقالات في البلاغة المعاصرة للقراءة" عام ١٩٨٠ عن مطبعة جامعة جون هوبكنز.

^(١٧) أصبحت بعض كتابات ديريدا (الجزائري الأصل) متاحة في ترجمتها العربية (وهو عمل شديد المشقة) وأهم ما ترجم له مختارات بعنوان :

- الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد وتقديم محمد علال سيناصر، توبقال، والدار البيضاء ١٩٨٨.

هذا البحث المسلمات الميتافيزيقية الأساسية للفلسفة الأوروبية منذ أفلاطون موضع الشك. فقد ذهب ديريدا إلى أن فكرة "البنية" كانت تفترض دائما "مركزاً" من نوع ما للمعنى حتى في البنيوية. هذا المركز يحكم البنية ولكنه هو نفسه ليس موضوعاً للتحليل البنيوي (إذ إن إيجاد بنية للمركز يعنى إيجاد مركز آخر). وذهب ديريدا إلى أن البشر يرغبون في مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، فنحن نفكر - على سبيل المثال - في حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول "أنا". وهذه الأنا هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل ما يدور في فضائها. غير أن نظريات فرويد قد قوضت تماما هذا اليقين الميتافيزيقي بالكشف عن انقسام في الذات بين الشعور واللاشعور. وقد عبر الفكر الغربى بألفاظ لاحصر لها عن فكرة المبادئ المركزية هذه، من مثل الوجود والماهية والجوهر والحقيقة، والشكل والمحتوى، والبدائية والنهاية، والغاية والوعى، والإنسان والإله... إلخ. ومن المهم ملاحظة أن ديريدا لا يجزم بإمكان التفكير خارج نطاق مثل هذه المصطلحات، فهو يرى أن أية محاولة لإبطال مفهوم من المفاهيم محكوم عليها بالوقوع في شرك المصطلحات التي يعتمد عليها هذا المفهوم. فإذا حاولنا - على سبيل المثال - إبطال المفهوم المركزى للوعى بتأكيد القوة المدمرة لللاوعى، فإننا نواجه عندئذ خطر استحداث مركز جديد؛ لأننا لانملك سوى الدخول فى النسق المفهومى (شعور / لاشعور) الذى نحاول إبطاله، وكل ما نستطيع هو رفض السماح لأى من القطبين فى نسق ما (جسد / روح، خير / شر، جاد / هازل) بأن يكون هو المركز وضمن الحضور.

ويطلق ديريدا على الرغبة فى المركز مصطلح "نزعة مركزية اللوجوس"^(١٨) فى كتابه المهم "دراسة الكتابة"^(١٩) Logocentrism Of Grammatology : واللوجوس

(١٨) اللوجوس لفظ يونانى يشير إلى الكلمة التى تعبر عن الفكر الداخلى نفسه. ويستخدم فى الفلسفة - اصطلاحاً - للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود، وعلى نحو ما يتجلى فى القول. كما يستخدم - اصطلاحاً - فى البداية المسيحية للإشارة إلى كلمة الله، يسوع، بوصفه المبدأ الثانى فى التثليث. وما يقصد إليه ديريدا بالكشف عن "نزعة مركزية اللوجوس" هو تدمير مبدأ الأصل الثابت الواحد، وما يقترون به من مفهوم الغاية أو العلية. وتأكيد أهمية الكتابة التى لن تغدو تابعا لأصل، ولن يسعى بحثها إلى كشف عن بنية مركزية منغلقة على نفسها، وهو ما يؤكد الوهم البنيوى القديم، بل الكشف عن القيم الخلافية التى تتضمنها عناصر الكتابة.

(المقابل اليونانى لـ "الكلمة") لفظ يرد فى "العهد الجديد" فى أشد درجاته تركيزاً، حيث نقرأ : "فى البدء كانت الكلمة". وحيث إن الكلمة أصل الأشياء جميعاً فإنها ضمان الحضور الكامل للعالم، فكل شئ نتيجة لهذا السبب الواحد، وعلى الرغم من أن الإنجيل مكتوب فإن كلمة الله "منطوقة" فى الأساس. والكلمة المنطوقة، الصادرة عن جسد حى، تبدو أقرب إلى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة. ويرى ديريدا أن التفضيل للكلام على الكتابة (أو مانسميه "نزعة مركزية الصوت" Phonocentrism) هو سمة أصلية مميزة لمركزية اللوجوس (أو الكلمة).

ولكن ما الذى يمنع العلامة من أن تكون حضوراً كاملاً؟ إن ديريدا يسك كلمة - فى اللغة الفرنسية - يكشف بها عن الطبيعة المنقسمة للعلامة، وتلك هى كلمة Difference التى لانسمع فيها الحرف (a)، فذكر الكلمة - من حيث الصوت - على أنها Difference التى تشير إلى الاختلاف. هذا الالتباس لا يمكن إدراكه إلا فى الكتابة، فالفعل Differer - فى اللغة الفرنسية - يشير إلى "الاختلاف" والإرجاء على السواء. والاختلاف مفهوم مكانى تنبثق فيه العلامة من نسق للاختلافات التى تتوزع داخل النسق. أما الإرجاء فمفهوم زمنى تفرض فيه الدوال إرجاء لانهائياً للحضور (كما فى المثال السابق من المعجم). والفكر الذى يقوم على مركزية الصوت يتجاهل عنصر الإرجاء Difference ويلج على حضور الكلمة المنطوقة بذاتها.

إن نزعة مركزية الصوت تنظر إلى الكتابة على أنها شكل غير صاف من الكلام، فالكلام أقرب إلى الفكر الخالص، ونحن نعزو إلى الكلام - عندما نستمع إليه - "حضوراً" نراه مفتقداً فى الكتابة. وننظر إلى كلنم الممثل العظيم أو الخطيب السياسى على أنه كلام

(١٩) يقوم المفهوم الأساسى الذى يتضمنه المصطلح على التمييز بين اللغة من حيث هى أصوات مسموعة، منطوقة ومن حيث هى علامات أو نقوش مرئية مكتوبة. بقدر ما يحاول هذا المفهوم - الخاص بديريدا - نقض التراتب القديم الذى كان يعلى من الكلمة المنطوقة، فإن لا يستبدل تراتباً بآخر، إنما يحاول أن يؤسس لكتابة تقوم على الاختلاف، ومنهج يقوم على كشف الاختلاف الدائم فى الكتابة، وذلك بالمعنى الذى يجعل من دراسته للفاعلية الحرة التى تمارسها الكلمات المنقوشة على الصفحة - الكلمات التى تغدو آثاراً لا تفهم إلا من حيث علاقتها الخلافية بغيرها من الآثار.

يمتلك الحضور ويجسد روح المتكلم، إذا جاز التعبير. أما الكتابة فتبدو أقل صفاء من الكلام، وتبرز نسقها الخاص في علامات مادية ذات استمرار نسبي، والكتابة قابلة للتكرار، وهذا التكرار (بواسطة الطباعة وإعادة الطباعة... إلخ) يشجع على التفسير وإعادة التفسير. ومن هنا، فإن الكلام الذى يخضع للتفسير يتخذ عادة شكل الكتابة. ولاتحتاج الكتابة إلى حضور الكاتب، فى مقابل الكلام الذى يتضمن دائما حضورا مباشرا، أضف إلى ذلك أن الأصوات التى تصدر عن المتكلم تتبدد فى الهواء ولاترك أثرا (إلا إذا سجلت). ومن ثم، فإنها لا تشوه الفكر الخالق كما هو الحال فى الكتابة. لقد عبر الفلاسفة كثيراً عن كرههم للكتابة، وأبدوا خشيتهم من أن تدمر سلطان الحقيقة الفلسفية، تلك الحقيقة التى تعتمد على الفكر الخالص (منطق، أفكار، قضايا) الذى يتعرض لخطر التشويه عند كتابته، وذهب فرانسيس بيكون إلى أن حب الفصاحة واحد من أهم العقبات فى وجه التقدم العلمى، فقد (٢٠) "أخذ الناس بتصيدون الكلمات المهمة... والمجازات والحيل البلاغية على حساب أهمية الموضوع وسلامة الحجة". ولكن لما كانت الخصائص الكتابية التى يتعرض إليها فرانسيس بيكون هى الخصائص التى طورها الخطباء ابتداء، كما توحى كلمة "الفصاحة" نفسها، فإن سمات الإسهاب فى الكتابة، التى تعكر نقاء الفكر، كانت هى ذاتها معدة للكلام أصلا.

هذا الازدواج بين "الكتابة" و"الكلام" مثال على مايسميه ديريدا "الترايب القهرى"، فللكلام مرتبة الحضور الكامل فى مقابل المرتبة الثانوية التى تحتلها الكتابة التى تهدد ماديتها بتعكر نقاء الكلام. ولقد دعمت الفلسفة الغربية الترايب للحفاظ على الحضور، ولكن هذا الترايب يمكن نقضه بسهولة وقلبه رأسا على عقب، كما يوضح مثال فرانسيس بيكون. إذ نبدأ هنا فى إدراك أن كلا من الكلام والكتابة يشتركان فى ملامح كتابية، فهما

(٢٠) أعتقد أن ديريدا يغالط فى هذا المثل؛ لأن يكون وضع الكلمات فى مقابل المواجهة المباشرة للواقع، وكان فى ذهنه ذلك النسيج اللفظى الذى يكتفى به المدرسون (كما يفعل الآن كتاب الصحوة الإسلامية فى مجتمعاتنا) فيمتنعون عن رؤية الواقع المباشر، بينما يتعلق الأمر، هنا، بالكلمات المنطوقة فى مقابل المكتوبة (فؤاد زكريا).

معاً عمليتان دالتان تفتقران إلى الحضور، ويكتمل نقض هذا الترتاب عندما نضيف الآن أن الكلام نوع من أنواع الكتابة. هذا النقض هو المرحلة الأولى من التفكير، عند ديريدا.

ويستخدم ديريدا مصطلح "تكملة" Supplement ليعبر عن العلاقة غير الثابتة بين طرفي تلك الثنائيات، من أمثال الكلام/ الكتابة. وإذا كان روسو يرى أن الكتابة مجرد تكملة للكلام، ولن تضيف إليه إلا شيئاً ثانوياً، فإن ديريدا يلفت الانتباه إلى أن الفعل Supplier يشير أيضاً - في اللغة الفرنسية - إلى الإكمال والاستبدال (إحلال محل)، مما يعني أن الكتابة لا تكمل فقط بل تحل "محل" أيضاً؛ لأن الكلام مكتوب دائماً. إن كل نشاط إنسانى ينطوى على "التكملة" بهذا المعنى (إضافة - استبدال)، إذا قلنا إن "الطبيعة" تسبق "الحضارة" فإننا نؤكد ترتيباً قهرياً آخر بهذا القول، ترتيباً يتعالى فيه الحضور الخالص على حساب ما هو مكمل فحسب. ولكن إذا أضعنا النظر، وجدنا الطبيعة دائماً مشوبة بالحضارة، إذ لا توجد طبيعة "أصلية" وما هي إلا أسطورة نرغب فى بقائها.

ولنتأمل مثالا آخر. إن من الممكن القول إن "الفردوس المفقود" لميلتون يقوم على التمييز بين الخير والشر، فالخير هو الاكتمال الأسمى للكائن، ويرجع فى أصله إلى الله. أما الشر فطارئ، أو تكملة تعكر على الوحدة الأصلية للكائن، ولكننا إذا أضعنا النظر فإننا نبدأ فى رؤية ما ينقض هذه النظرية. فإذا بحثنا - مثلاً - عن زمن كان الخير فيه بلا شر، وجدنا أنفسنا واقعين فى هوة تسلسل بلا قرار، أكان هذا قبل السقوط؟ قبل إبليس؟ وما سبب سقوط إبليس؟ أهو الغرور؟ ومن الذى خلق الغرور؟ الإله الذى خلق لى الملائكة والبشر حرية الوقوع فى الخطيئة. وهكذا، فإننا لانصل أبداً إلى لحظة أصلية من الخيرية الخالصة. ويمكن أن نعكس هذا الترتاب ونقول إنه لا توجد أفعال "خيرة" للبشر إلا بعد "السقوط"، فأول فعل للتضحية قام به آدم كان تعبيراً عن حبه لدواء بعد سقوطهما، أى أن هذه الخيرية لاتأتى إلا عقب الشر، بل إن النهى الإلهى نفسه يفترض وجود الشر. ولقد ذهب ميلتون فى الأروباغيتكا Areopagitica إلى معارضة إباحة الكتب، لأنه كان يعتقد أننا لا يمكن أن نغزو فضلاء إلا إذا أتيحت لنا فرصة مقاومة الشر، ذلك لأن "ما يظهرنا هو الابتلاء، والابتلاء إنما يكون بما هو مضاد"، ومعنى هذا أن الخير يأتى بعد الشر. ومن المؤكد أن هناك خططا عدة، نقدية ولاهوتية، يمكن أن تحل هذا المشكل، ولكن يظل

هناك مجال للتفكيك، أى لهذا النوع من القراءة الذى يبدأ بملاحظة التراتب، ثم يمضى إلى نقضه، وأخيراً يقام وضع تراتب جديد، عن طريق إزاحة الطرف الثانى فى التراتب من المكانة العليا بدورها. ولقد كان بليك يعتقد أن ميلتون كان فى صف إبليس (ساتان) فى ملحمة العظيمة، وذهب شيلي إلى أن إبليس يسمو على الإله أخلاقياً. ولكن كليهما كان يكتفى بأن ينقض التراتب، مستبدلاً الشر بالخير. أما قراءة "التفكيك" فتمضى أبعد من ذلك، إذ توضح أن طرفى الثنائية لا يمكن أن يعطوا أحدهما الآخر دون "تراتب قهرى"، فالشر تكلمة واستبدال فى آن. ويبدأ "التفكيك"، عندما نعين اللحظة التى ينتهك فيها النص القوانين التى بدا أنه استنتها لنفسه. وعندئذ، تتمزق النصوص، إذا جاز القول.

ويحدد ديريدا فى بحثه "الإشارة، الحدث، السياق" ثلاث خصائص للكتابة: أولاً، العلاقة المكتوبة هى إشارة يمكن تكرارها، وليس فقط فى غياب الذات التى ابتعثتها فى سياق بعينه، بل أيضاً فى غياب مخاطب محدد توجه إليه هذه الإشارة. وثانية هذه الخصائص أن العلامة المكتوبة يمكن أن تخرج عن إطار سياقها الفعلى، وتقرأ فى سياق مختلف بغض النظر عما قصد إليها كاتبها، فأية سلسلة من العلاقات يمكن "استنباتها" فى خطاب ينتمى إلى سياق مغاير (كما يحدث فى اقتباس النصوص). وثالثة هذه الخصائص أن العلامة المكتوبة تقبل "الإبعاد" Espacement بمعنىين : فهى أولاً تتفصل عن غيرها من العلامات فى سلسلة بعينها، وهى ثانياً تتفصل عن "الإشارة الحاضرة" (أى أنها لا يمكن أن تشير إلا إلى شئ ليس حاضراً فيها) . هذه الخصائص تميز الكتابة عن الكلام حيث تتضمن الكتابة قدراً من عدم المسؤولية، لأنه إذا كان يمكن تكرار العلامات خارج السياق، فما السلطة التى يمكن أن تكون لها؟ ويمضى ديريدا فى نقض التراتب، فيشير مثلاً إلى ما نقوم به عند تفسيرنا العلامات الشفاهية، حين نبحث عن أشكال (دوال) ثابتة موحدة، بغض النظر عن النبوة أو النغمة أو التحريف الذى يمكن أن ينطوى عليه التلفظ . وهنا، يبدو أن من الضروري استبعاد المادة الصوتية العرضية فى سبيل استعادة شكل خالص. هذا الشكل الخالص هو الدال المتكرر الذى حسبناه من قبل مميزاً للكتابة وحدها. وهكذا تنتهى - مرة أخرى - إلى أن الكلام نوع من الكتابة.

ولقد طور ج. ل. أوستن J.L. Austin نظريته عن "أفعال الكلام" لتحل محل النظرة الوضعية المنطقية إلى اللغة، تلك النظرة التي كانت تفترض أن القضايا الوحيدة ذات المعنى هي القضايا التي تصف حالة من الأحداث الواقعة في العالم فحسب، وأن كل ما عداها ليس قضايا حقيقية وإنما أشباه قضايا. ويستخدم أوستن مصطلح "إخباري" Contative ليعبر عن النوع الأول من القضايا (الإشارية) ، في مقابل مصطلح "أدائي" Performative ليعبر عن تلك القضايا التي تؤدي بالفعل ماتصفه الأفعال.

(فعبارة "أقسم أن أقول الحق كل الحق ولاشيء غير الحق" تؤدي بالفعل قسماً). ويقر ديريدا بأن هذا التمييز ينقطع عن الفكر الذي يقوم على مركزية اللوجوس (الكلمة)، لما يؤكد هذا التعبير من أنه ليس من الضروري للكلام أن يتمثل شيئاً ليكون له معنى. غير أن أوستن يميز، أيضاً، بين درجات من القوة اللغوية، فهناك الفعل التعبيري Locutionary الذي يتمثل في الاكتفاء بإصداره عبارة التلفظ اللغوي العادي (كأن تنطق جملة إنجليزية مثلاً). وهناك القوة البلاغية Illocutionary لفعل الكلام الذي يتضمن أداء فعل (كالوعد والقسم والجدل والتأكيد... إلخ)، وهناك القوة التأثيرية Perlocutionary إذا أحدثت الكلام أثراً (كالاستمالة بالمحاجة، والإقناع بالقسم... إلخ). ويؤكد أوستن أن كل فعل من أفعال الكلام يقتضي سياقاً خاصاً به، فالقسم - مثلاً - لا يقع إلا في محكمة داخل إطار قضائي ملائم، أو في غير المحكمة من المواقف التي جرى العرف على أداء القسم فيها. ويتشكك في ذلك مشيراً إلى أن تكرار فعل الكلام أهم من إلحاقه بسياق.

ويشير أوستن إشارة عابرة إلى أن القضية اللغوية لكي تكون تعبيراً أدائياً لابد من أن يقال على نحو "جاد" وليس على سبيل الفكاهة أو الاستخدام في مسرحية أو قصيدة، فالقسم الذي نشهده في محاكم أفلام هوليوود - على سبيل المثال - تسم "طفيلي" بالقياس إلى قسم الحياة الفعلية. ويرد جون سارل John Searle على تشكك ديريدا في بحثه عن "تكرار الاختلافات" مدافعاً عن وجهة نظر أوستن فيذهب إلى أن الخطاب "الجاد" سابق منطقياً على اقتباساته الخيالية "الطفيلية". ويسبر ديريدا غور هذه الفكرة موضحاً توضيحاً حاداً أن فعل الكلام الأدائي "الجاد" لا يمكن أن يحدث إلا إذا كان تعاقباً للعلامات قابلاً للتكرار (أي ما أسماه بارت المكتوب دائماً من قبل) فالقسم الفعلي في المحكمة ماهو إلا

حالة خاصة للعبة التي يلعبها الناس في الأفلام والكتب، والسمة المشتركة بين الأدائي الخالص وصيغة الطفيلية غير الخالصة، عند أوستن، هي أنهما يتضمنان خاصيتي التكرار والاقتباس (الاستشهاد) اللتين هما خاصيتان مميزتان للمكتوب.

ولقد أصبح ديريدا شخصية أكاديمية شهيرة منذ ألقى بحثه "البنية والعلامة" في الولايات المتحدة عام ١٩٦٦، وأخذ الكثير من أقسام العلوم الإنسانية في الجامعات الأمريكية بنظرية التفكيك. وحصل ديريدا على وظيفة أستاذ في جامعة ييل.

وتتمثل قوة حركة التفكيك في أن عددا من التيارات الثقافية الأساسية الأخرى، التي كانت قد أصبحت مستقرة، قد وجدت نفسها مضطرة إلى إعادة تقييم جذرى لنفسها. مثال ذلك أن هناك عملية تقريب لافتة للنظر بين فلسفة التفكيك والماركسية الحديثة، قام بها ميشيل رايان، Michael Ryan في كتابه "الماركسية والتفكيك" (١٩٨٢)، وأوضح فيها كيف أن كلا المذهبين قد شجع "التعددية" بدلا من "الوحدة التسلطية"، والنقد بدلا من الطاعة، "والاختلاف" بدلا من "الاتحاد"، والنزوع العام إلى اتخاذ موقف متشكك إزاء الأنساق الكلية أو المطلقة.

نزعة التفكيك في أمريكا :

انجذب النقاد الأمريكيون إلى عدد من المؤثرات الأجنبية في محاولتهم التخلص من النزعة الشكلية المتأصلة للنقاد الجدد، فازدهر لفترة من الزمن كل من "نقد الأسطورة" Myth Criticism العلمى عند نورثروب فراى والماركسية الهيكلية عند لوكاش، وفينومينولوجيا بوليه Poulet والبنويوية الفرنسية بصرامتها. ولكن ما يثير الدهشة هو أن ديريدا قد هيمن على أفكار العديد من أقوى النقاد في أمريكا. ذلك لأن عددا من هؤلاء النقاد متخصص في الرومانسية، ولقد كان الرومانسيون منغمسين كل الانغماس في تجارب الإشراق اللازمى، أى "التجليات" التي تقع في لحظات متميزة من حياتهم، محاولين استعادة هذه الألفاظ (البور) الزمنية في شعرهم، وإشباع كلماتهم بحضورها المطلق، غير أنهم ينعون، في الوقت ذاته، ضياع هذا "الحضور" : "ثمة مجد قد نأى على الأرض". وليس من المستغرب إذن أن يجد بول دي مان Paul de man وأقرانه في

الشعر الرومانسى دعوة مفتوحة إلى التفكير، بل إن دى مان يذهب إلى أن الرومانسيين يفككون كتاباتهم حين يبينسون أن الحضور الذى يرغبون فيه غائب دوما سواء فى الماضى أو المستقبل.

والواقع أن كتابى بول دى مان "العمى والبصيرة" (١٩٧١) و"أمثولات القراءة" (١٩٧٩) كتابان يتميزان تميزا واضحا بدقتهما فى التفكير، وهما يدينان ديننا واضحا لدريدا، ولكن دى مان يطور فيهما مصطلحه الخاص. ويدور أول هذين الكتابين حول مفارقة مؤداها أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدى، فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التى تؤدى إليها. إن جميع هؤلاء النقاد (لوكاش Lukacs بلانشو Blanchot بوليه Poulet) يبدون مدفوعين، بصورة غريبة، إلى أن يقولوا شيئا يختلف عما قصدوا إلى قوله. وهم لا يتوصلون إلى تحقيق استبصاراتهم إلا لأنهم "فى قبضة هذا العمى الغريب". وعلى سبيل المثال، فإن النقاد الجدد فى أمريكا أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة كولردج Coleridge عن الشكل العضوى Organic Form^(٢١)، وهى الفكرة القائلة إن القصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعى. ولكن بدل أن يكشف هؤلاء النقاد فى الشعر وحدة العالم الطبيعى وتلاحمه، فإنهم اكتشفوا معانى متعددة الأوجه. وفى نهاية المطاف تحول هذا النقد الذى يبحث عن نقد للالتباس والتعدد فى المعنى". وهكذا تبدو اللغة الشعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المماثلة لوحدة الموضوع.

ويؤمن دى مان أن هذه البصيرة المقترنة بالعمى ييسرها انزلاق لاشعورى من نوع من أنواع الوحدة إلى الآخر، فالوحدة التى غالبا ما يكشفها النقاد الجدد ليست قائمة فى النص وإنما فى فعل التفسير، وتؤدى رغبتهم فى الفهم الشامل إلى ظهور "الدوائر

(٢١) مفهوم يرجع إلى كولردج (١٧٧٢-١٨٣٤) الذى فسر العملية الإبداعية تفسيراً يجعل العمل الأدبى

- خاصة الشعر - يبدأ "بذرة" فى الخيال الإبداعى للأديب، وتنمو البذرة على غير وعى منه بتشجيعها بعناصر مختلفة خارجه. وقد استند النقاد الجدد، فى الولايات المتحدة، إلى هذا المفهوم، وذلك فى تأكيدهم أن مهمة النقد الأولى هى الاهتمام بوحدة العمل الأدبى، فأجزأوه وعناصره لا يمكن بحثها منفردة، لارتباطها العلائقى الوثيق فى داخل ما يسمى بالشكل العضوى.

الهرمنيوطيقية "Hermeneutic circle" للتفسير، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر. هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة تنتج "الشكل" الأدبي. ولكن الخلط بين "دائرة التفسير" هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدي إلى استبصار بالمعنى المنقسم والمتعدد للشعر (أى بأن العناصر لا تشكل وحدة) كأنه لابد للنقد من أن يكون جاهلا بالبصيرة التى ينتجها.

ويطرح دى مان تساؤلات حول التمييز بين "الفلسفة" و"الأدب" وبين "المعنى الحقيقى" ^(٢٢) و"المجازى"، وهى تساؤلات توازى إشكوك التى أثارها ديريدا حول التمييز بين الكلام والكتابة. فالفلسفة لا يمكن أن تكون فلسفة إلا إذا تجاهلت أو أنكرت خاصيتها النصية، وهى تؤمن أنها تقف بمنأى عن هذا التحريف. وتتنظر للفلسفة إلى الأدب على أنه خيال محض أو خطاب يحكمه "المجاز". ويضع ديريدا الفلسفة "فى حالة كشط" (الفلسفة) ^(٢٣) عن طريق نقض التراتب الذى يقع فيه الأدب موقعا أدنى من الفلسفة، فالفلسفة نفسها تحكمها البلاغة، وإن ظلت شكلا متميزا من أشكال "الكتابة" (مازلنا نرى "الفلسفة" تحت علامة الكشط). ولكن قراءة الفلسفة بوصفها أدبا لاتمنعنا من قراءة الأدب بوصفه فلسفة، ويرفض ديريدا تأكيد تراتب جديد يعلو فيه الأدب على الفلسفة، وإن كان بعض المنتمين إلى مدرسته يقع فى هذا التفكير المنحاز. وبالمثل، نظهر أن اللغة "الحقيقية" هى فى الواقع لغة "مجازية" نسينا مجازيتها. ولكن ذلك لا يعنى استبعاد مفهوم الحقيقى وإنما يعنى تفكيكه فحسب، فهو يظل مفهوما، فاعلا، ولكن فى حالة كشط.

ويطور دى مان فى كتابه "أمثولات القراءة" نمطا "بلاغيا" من التفكير كان قد بدأه فى كتابه "العمى والبصيرة". و"البلاغة" هى المصطلح الذى يشير إلى فن الإقناع، ولكن اهتمام دى مان منصب على نظرية "المجاز" التى تصحب البحوث البلاغية،

(٢٢) "المعنى الحقيقى" يستخدم - فى هذا السياق - بدلا من البلاغة القديمة التى تجعله مقابلا (منافضا)

للمعنى المجازى.

(٢٣) هذا الشكل جزء من النص، لأنه هو "الكشط" erasure.

فالمجاز يتيح للكاتب أن يقول شيئاً آخر، كأن يستبدل علامة بأخرى (استعارة) أو ينقل معنى من علامة في سلسلة إلى أخرى (كناية) .. إلخ. والمجاز يتخلل اللغة ممارساً قوة تزعزع المنطق، ومن ثم تنفي إمكان الاستخدام الحقيقي المباشر أو الإشاري للغة. وآية ذلك أني أجيب عن السؤال "شاي أم قهوة" بقولي: "ما الفارق؟". وسؤالي البلاغي في الإجابة (الذي يعنى: "ليس هناك فرق فيما أختار") يناقض منطق المعنى "الحقيقي" لسؤالي "ما الفارق بين الشاي والقهوة؟". ويوضح دى مان أنه كما تنتج الاستبصارات النقدية عن العمى النقدي، فإن الفقرات التي تعبر عن تفكير نقدي مباشر أو العبارات الموضوعية (التيمية) Thematic في النصوص الأدبية تعتمد على كبت المعاني الضمنية للبلاغة المستخدمة في مثل هذه الفقرات. ويدعم دى مان نظريته بقراءة دقيقة لمجموعة من النصوص، ذاهباً إلى أن آثار اللغة والبلاغة هي التي تمنع التمثيل المباشر للواقع. وهو يتابع نيتشه في الاعتقاد بأن اللغة مجازية في المحل الأول وليست إشارية أو تعبيرية، وأنه لا توجد لغة أصلية غير بلاغية، مما يعنى أن الإشارة دائماً تشوبها خاصية المجاز. ويضيف أن "النحو" هو الطرف الثالث الذي يدفع المعنى الإشاري المباشر إلى الشكل المجازي (وهو موضوع لا نستطيع الخوض في تفاصيله في هذا المقام).

ويطبق دى مان هذه الحجج على النقد الأدبي نفسه، فالقراءة دائماً "إساءة للقراءة Misreading بالضرورة؛ لأن المجازات Tropes تتدخل حتماً بين النصوص النقدية والأدبية. والكتابة النقدية تتطابق أساساً مع المجاز الأدبي الذي نطلق عليه "الأمثلة" Allegory، فهي مساق من العلاقات يقف على مبعده من مساق آخر من العلامات، ساعياً إلى أن يحل محله. وهكذا يعود النقد - شأنه في ذلك شأن الفلسفة - إلى الخاصية النصية العامة للأدب. ولكن إلام تؤدي "إساءة القراءة" هذه؟ يعتقد دى مان أن بعض حالات إساءة القراءة صائب وبعضها خاطئ، فإساءة القراءة الصائبة هي التي تحاول أن تستوعب، لا أن تمنع، إساءات القراءة الحتمية التي تنتجها كل لغة. ويكمن في قلب هذه الحجة اعتقاد مؤداه أن النصوص الأدبية تفكك بناءها بنفسها Self-deconstructing، فالنص الأدبي "يؤكد سلطة نمطه البلاغي الخاص وينكرها في آن". وليس للنقاد المهتم

بالتفكيك - والأمر كذلك - من عمل سوى مسابرة العمليات الذاتية للنص، وإذا نجح الناقد في القيام بهذا التواطؤ أمكنه تحقيق إساءة قراءة صحيحة.

إن النهج النقدي الدقيق المتعمق الذى يسير عليه دى مان لا يتضمن إنكارا فعليا للوظيفة الإشارية للغة، (وإنما يكتفى بوضع الإشارة تحت الكشط). ولكن يبدو أن النصوص لا تثبتق أبدا من نصبتها، فإن هناك بعض الصواب فيما لاحظته تيرى إيجلتون Terry Eagleton على حركة التفكيك فى أمريكا (خصوصا عند دى مان) من أنها حركة تواصل طريق حركة النقد الجديد New Criticism فى إلغائها التاريخ ولكن بوسيلة أخرى. وإذا كان النقاد الجدد يحنطون النص فى "شكل" بحميه من التاريخ، فإن أنصار التفكيك يغرقون التاريخ فى محيط إمبراطورية متسعة للأدب، ناظرين إلى المجاعات والثورات، مباريات كرة القدم والكعك المسكر، على أنها "نص" آخر لا يمكن تحديده بعد. صحيح أن حركة التفكيك لا يمكنها، نظريا، تأسيس تراتب النص/ التاريخ، ولكنها - على المستوى التطبيقي- لا ترى سوى النص.

ويتخذ النمط البلاغى لما بعد البنيوية أشكالا متنوعة، ففي ميدان علم التاريخ يحاول هايدن وايت Hayden White القيام بتفكيك جذرى لكتابات المؤرخين المشهورين، ويذهب فى كتابه "مجازات الخطاب" (١٩٧٨) إلى أن المؤرخين يؤمنون بأن ما يروونه موضوعى، ولكن رواياتهم لا يمكن أن تفر من خاصية النصية ما دامت تتضمن بنية؛ ذلك لأن خطابنا ينحو دائما إلى الانفلات من معطياتنا متوجها إلى أبنية الوعي التى نحاول أن نستوعب بها هذه المعطيات". وفى كل حالة ينشأ فيها مبحث علمى جديد، يكون لزاما عليه إثبات التطابق بين لغته الخاصة والموضوعات المنتمية إلى ميدان بحثه. ولكن ذلك لا يتم بواسطة الحجة العقلية بل "بحركة قبل مجازية، تكون أقرب إلى المجاز منها إلى المنطق". وعندما يقوم المؤرخ بتنظيم مواد دراسته فإنه يطوعها باستخدام غير معلن لما أسماه كينيث بيرك Kenneth Burke "المجازات الرئيسية الأربعة" وهى الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والسخرية، فالتفكير التاريخى لا يتحقق إلا من خلال المجازات. ويتفق وايت White مع بياجيه Piaget على أن الوعي المجازى قد يكون جانباً من النمو السيكلوجى السوى. ويمضى وايت بعد ذلك إلى اختيار كتابات المفكرين

البارزين (فرويد، وماركس، وآى. ب. طومسون وغيرهم) ليظهر أن "معرفتهم الموضوعية" أو "حقيقتهم التاريخية العينية" تتشكل دائما بواسطة هذه المجازات الرئيسية.

ولقد استخدم هارولد بلوم Harold Bloom المجازات فى النقد الأدبى على نحو يثير الإعجاب. ومع أنه من أساتذة جامعة ييل فإن نزعته "النصية"، أقل جذرية من دى مان أو هارتمان؛ إذ يظل يعالج الأدب بوصفه مجالا خاصا فى البحث، ولكنه استطاع أن يجمع، بجرأة واضحة، بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدى والصوفية القبلانية. وهو يذهب إلى أن الشعراء منذ ميلتون - الذى هو أول شاعر "ذاتى" بحق - ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين فى الزمن، ويخشون، نتيجة لظهورهم المتأخر فى التاريخ، من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استفدوا كل إلهام متاح، فيعانون كرها أوديبيا للأب أو رغبة بانسة فى إنكار الأبوة، ويؤدى كبت مشاعرهم العدوانية إلى استراتيجيات دفاعية متباينة. فلا توجد قصيدة تنهض بذاتها، بل هى تتخلق دائما فى علاقة غيرها. ولذا، كان الشاعر المتأخر فى الزمن لابد له من الدخول فى معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة. وتلك المعركة تتضمن إساءة لقراءة الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد، هذا "التواطؤ الشعري" يخلق المساحة المطلوبة التى يتمكن فيها الشاعر من توصيل إلهامه الأصيل، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا التشويه العدوانى لمعانى أسلافه لخنقت التقاليد كل إبداع.

والكتابات القبلانية (النصوص العبرانية الربانية التى تكشف المعانى الباطنة فى العهد القديم) هى أمثلة لنصوص قديمة مراجعة؛ إذ يعتقد بلوم أن الصبغة التى وضعها إسحق لوريا فى القرن السادس عشر للصوفية القبلانية هى نموذج مثالى للطريقة التى كان يراجع بها الشعراء اللاحقون الشعراء السابقين فى شعر ما بعد النهضة. وهو يستخلص من صيغة لوريا ثلاث مراحل من المراجعة: التقييد Limitations (اتخاذ نظرة جديدة) والاستبدال (إحلال نظرة بأخرى) والتمثيل (استعادة المعنى)، وعندما يكتب شاعر فحل فإنه لا ينفك يمر بهذه المراحل الثلاث بطريقة جدلية (ديالكتيكية)، وذلك فى تصارعه مع الشعراء الفحول فى الماضى. (وأنا أترك عامدا عبارات بلوم الدالة على الذكورة مكشوفة).

ويصف بلوم في كتابه "خارطة لإساءة القراءة" (١٩٧٥) الكيفية التي ينتج بها المعنى في "صور ما بعد التنوير، بواسطة اللغة التي استخدمها الشعراء الفحول في دفاع مضاد للغة شعراء الفحول السابقين واستجابة لها في آن". و"المجازات" Tropes و"الدفاعات" Defenses أشكال قابلة للتبادل في "معدلات المراجعة" Revisionary Ratios ؛ إذ يتغلب الشعراء الفحول على "قلق التأثير" Anxiety of Influence بأن يتبنوا ستة أشكال من الدفاع النفسي على نحو منفصل أو متعاقب. هذه الأشكال تبدو في شعرهم ستة أنواع من المجاز تتيح للشاعر الابن الانحراف عن قصائد أبيه؛ وهي السخرية Irony، والمجاز المرسل Synecdoche، والكناية - Metonymy، والإغراق Hyperbole، والإثبات بالنفي Litotes، والاستعارة Meta Phor، والكناية بالصفة Metalepsis. ويستخدم بلوم ست كلمات قديمة لوصف الأنواع الستة من العلاقات التي تقوم بين نصوص الآباء والأبناء (معدلات المراجعة) هي: المخالفة Clinamen، والتفصيل Tessera، والهجر Kenosis، وحسن الاتباع Daemonisation، والمران Askesis، والتحريم Apophrades. أما المخالفة فهي "انحراف" Swerve يقوم به الشاعر ليبرر اتجاهها جديدا (اتجاها كان لابد للأستاذ من اتباعه أو عدم اتباعه) مما يعنى الانتهاك المتعمد لتفسير الشاعر الأسبق. والتفصيل بالتشذير، حيث يتناول الشاعر اللاحق مواد القصيدة السابقة كما لو كانت كسرا تحتاج إلى لمسة يدي الشاعر اللاحق، والمخالفة (معدلات المراجعة) تتخذ الشكل البلاغي السخرية (مجاز الكلام وليس مجاز الفكر)، وهي الدفاع النفسي الذي يطلق عليه مصطلح "التشكل المضاد" Reaction - Formation، فالسخرية هي أن نقول شيئا وتعنى شيئا آخر مختلفا (أحيانا النقيض). ويتم التعبير عن المعدلات الأخرى - بدورها - بوصفها مجازا ودفاعا نفسيا على السواء (التفصيل = المجاز المرسل = الانقلاب على النفس، إلخ) ولكن بلوم لا يعطى ميزة للبلاغة في قراءته كما يفعل دي مان de Man وروايت وWhite. ولعل الأدق أن نطلق على منهجه اسم منهج "تقدي نفسي".

وهو يهتم اهتماما خاصا بقصائد "الأزمة" الرومانسية عند وردزورث وشيللى Shelley وكيثس Keats وتينيسون Tennyson، حيث تمر كل قصيدة بمراحل للمراجعة، تعمل كل مرحلة منها عبر أزواج من معدلات المراجعة، فتبدو قصيدة شيللى "أنشودة إلى الريح الغربية" - على سبيل المثال - فى حالة عراك مع قصيدة وردزورث "الخلود" على هذا النحو: المقطعان الأول والثانى هما انحراف / تفصيل، والمقطع الرابع ترك/ حسن اتباع، الخامس مران/ تحرير. ولكن لابد من دراسة القسم الثالث من "خارطة لإساءة القراءة" للوصول إلى إدراك كامل لمنهج بلوم فى النقد.

أما جيفرى هارتمان Geoffrey Hartman فكان مرتبطا بالنقد الجديد ولكنه هرع إلى حركة التفكير بانغماس فرح، وترك فى أعقابها مجموعة شديدة التأثير من النصوص المجزأة التى تم جمعها فى كتاب "ما وراء الشكلية" Beyond Formalism (١٩٧٠) "وقدر القراءة" The Fate of Reading (١٩٧٥) و "النقد فى البرية" Criticism in the Wilderness (١٩٨٠). وهو يشبه دى مان فى نظريته إلى النقد بوصفه شيئا داخلا فى الأدب أكثر من كونه خارجا عنه، ولكنه يجعل من هذه النظرة مبررا لما يبدو أنه قام به من إتلاف عشوائى لنصوص أخرى (أدبية وفلسفية وشعبية) لكى ينسج منها خطابه الخاص؛ إذ يكتب فى أحد المواضع - على سبيل المثال - عن خشونة وخرابة أمثولات Parables المسيح التى خفف حديثها "علم التأويل القديم" الذى كان ينحو منحى الإدماج أو "التوفيق"، كما فى بيت الشاعر جون دون Donne عن "عنكبوت الحب" الذى يعيد تجسيد كل شئ. وقد اختار عبارة جون دون نتيجة لما توحى به من تداعيات، فإذا كانت "إعادة التجسيد" Transubstantiation تستخدم استعاريا فى قصيدة عن الحب، فإن هارتمان يستثير إحياءاتها الدينية، فطريقته فى الإدماج تلتقط الإحياءات التجسيدية فى لفظ "إعادة التجسيد". وبذلك يلغى أو يتجاهل بطريقة جزافية المعنى المرتبط بالسم (فى عصر دون) للعنكبوت. ومثل هذه الإشارات ناقصة الهضم تتخلل الكثير من قراءات هارتمان النقدية وتعقدها. ولكن عدم اكتمال القراءة يعكس وجهة نظره التى ترى أن القراءة النقدية لا ينبغى أن تهدف إلى إنتاج معنى متسق، بل يجب أن تكشف عن "التناقضات والالتباسات"، وذلك لكى يغدو الخطاب "الأدبى قابلا للتفسير

بجعله أقل إزعاجاً للقراءة". وما دام النقد الأدبي هو في داخل الأدب فإن عليه أن يكون، كالأدب، غير قابل للقراءة.

ويتمرد هارتمان على النقد الشائع المقبول من الدارسين المتابعين لتقاليد أرنولد (نقد "اللطافة والنور"). وهو بصورة أعم يأخذ بالاتجاه السائد في حركة ما بعد البنيوية "نحو رفض طموح العلم إلى السيطرة على ... موضوعه (النص، النفس) بواسطة صيغ تكنوقراطية تنبؤية ذات طابع سلطوي"، ولكنه يتشكك - بالمثل - في التحليق التأملي التجريدي للناقد الفيلسوف الذي يخلق عالماً ليلامس نصوصه الفعلية.. ومن هنا كان نقده الخاص ذو الطابع المعتدل في تأمليته والمفرط في نصيته محاولة توفيقية، وهو يعجب بالنظرة الراديكالية لديريدا بقدر خوفه منها. ويتحمس للإبداعية التي اهتدى إليها النقد حديثاً، ولكنه يقف متردداً قرب الهاوية المنفجرة التي تهدد هذا النقد بالإغراق في الفوضى. ولقد وصفه فنسنت ليتش Vincent Leitch بأنه أشبه بمن يسترق النظر إلى الحدود، فيراقب العابرين أو يتخيلهم ويحذر من الخطر. ومع ذلك فلا مفر من القول إن إغراء المتعة النصية يخفف من شكوك هارتمان الفلسفية. تأمل - مثلاً - هذا الاقتباس من مناقشته لبحث ديريدا بعنوان Glas حيث يورد فقرات من كتاب جينيه "يوميات اللص":

"إن Glas إذن هو "يوميات اللص" التي كتبها ديريدا نفسه، فهو كتاب عن لاهوت السرقة الوجودي للكتابة. فالكتابة دائماً سرقة للوجوس أو تلقينه. وتعيد السرقة توزيع الوجوس بواسطة مبدأ جديد من العدل... كما تتوزع البذور المتطابقة للأزهار. والملكية، حتى في شكل اسم العلم، ليست مشروعة. والكتابة هي فعل اجتياز حدود النص، أو جعله غير متعين أو إلقاء الظلال على ما هو واضح كالظهير"^(٢٤).

كان ج. هيلز ميللر J.Hillis Miller من النقاد المتأثرين تأثيراً عميقاً في الستينيات بالنقد الفينومينولوجي لمدرسة جنيف (انظر الفصل الخامس). وقد تركز عمله

^(٢٤) في الاقتباس الأصلي تلاعب بكلمات فرنسية متشابهة الصوت مختلفة المعنى، مثل midi, mi-

dit,nom-Propre

منذ عام ١٩٧٠ حول تفكيك القص (خصوصا فى كتابه عن "القص والتكرار: سبع روايات إنجليزية" عام ١٩٨٢)، وقد بدأت هذه المرحلة ببحث ممتاز قدمه عن ديكنز عام ١٩٧٠، يتبنى فيه نظرية ياكوبسون عن الاستعارة والكناية (انظر الفصل الثالث). وهو يبدأ بإظهار كيف أن واقعية "استكشاث بقلم بوز"^(٢٥) Boz ليست نتيجة للمحاكاة بل المجاز، فيوز ينظر إلى شارع مونماوث ويرى "أشياء، مصنوعات إنسانية، شوارع، مباني، عربات، ملابس قديمة فى المحلات". هذه الأشياء تشير كنائيا إلى شئ غائب يستدل عليه بوز بها (فيستدل على الحياة التى كانت لهذه الأشياء وبها). ولكن نقد ميللر لا ينتهى بهذا التحليل البنىوى نسبيا لواقعية ديكنز، فهو يظهر الكيفية التى تتبع بها ثياب الموتى الكنايية حية فى عقل بوز عندما يتخيل لابسها الغائبين: "الصدارى تتدافع فى لهفة لأن ترتدى". هذا التبادل الكنائى بين الشخص وما يحيط به (منزل، ممتلكات... إلخ) هو "أساس الاستبدالات الاستعارية المتكررة فى قص ديكنز". الكناية تؤكد ارتباطا بين الملابس واللباس والاستعارة توحى بمشابهة بين الاثنين وتتصل الملابس واللباسون بواسطة السياق أولا، ولكن عندما يبهت السياق - ثانيا - فإن الملابس تستبدل باللباسين - ويلحظ ميللر نزعة قصية واعية بذاتها على نحو أوضح فى ولع ديكنز بالاستعارة المسرحية، حيث يصف سلوك الأفراد غالبا بوصفه محاكاة لأساليب مسرحية أو أعمال فنية، فتودى شخصية من الشخصيات "قطعة تثير الإعجاب لبانتوميم جاد"، أو "تتكلم فى همس مسرحى"، وتبدو بعد ذلك "كأنها شبح الملكة أن فى مشهد الخيمة من مسرحية ريتشارد"، أى أن هناك تأجيلا لا نهائيا للحضور، فكل شخص يقلد أو يكرر سلوك شخص آخر حقيقى أو خيالى، وتشجع العملية الكنايية على القراءة الحرفية، (هذه لندن) فى الوقت الذى تكشف عن مجازيتها الخاصة، وبذلك نكتشف أن الكناية قصصية بنفس درجة الاستعارة. والواقع أن ميللر يفكك التضاد الأصلى الذى أقامه ياكوبسون بين الكناية "الواقعية" والاستعارة "الشعرية"، ويرى أن التفسير الصحيح لكليهما هو التفسير الذى ينظر إلى "المجاز بوصفه مجازيا. فكلاهما يدعو إلى انحراف فى التفسير يضيف أهمية جوهرية على ما هو فى الواقع مجرد أخيلة لغوية فحسب". ومهما كانت درجة استعارية

(٢٥) بوز Boz هو الاسم القلمى لديكنز فى بداية حياته الأدبية..

الشعر فإنه عرضة للقراءة الحرفية، وفي الوقت نفسه فإن الكتابة الواقعية - مهما كانت كنانيتها - تقبل "القراءة المجازية الصحيحة التي ترى هذه الكتابة خيالاً أكثر منها محاكاة". ولكن يمكن القول إن ميلر - هنا - يقع في خطأ النقض الناقص للتراتب الميتافيزيقي بين (الحقيقي/ المجازي)؛ إذ عندما يتحدث عن "تفسير صحيح"، وعن "انحراف في التفسير" تطبق عليه اعتراضات جيرالد جراف Gerald Graff على التفكير، كما طرحها (في كتابه "الأدب ضد نفسه" ١٩٧٩) حين ذهب إلى أن ميلر "يقضى على مجرد إمكان اللغة في الإشارة إلى العالم". ومن ثم فهو يفترض أن كل نص (وليس نصوص ديكنز فحسب) يضع مسلماته موضع الشك.

يحتوى كتاب باربرا جونسون Barbara Johnson عن "الاختلاف النقدي" (١٩٨٠) على قراءات دقيقة نيرة للأدب من وجهة النظر التفكيكية، حيث توضح أن النصوص الأدبية والنقدية على السواء تنتج "شبكة من الاختلافات التي تغوى القارئ بوعدهم". وآية ذلك أن رولان بارت في S/Z يحدد "الاختلاف" الذكرى/ الأنثوى في قصة بلزاك "ساراسين" (انظر ما سبق) ويميط اللثام عنه، ويبدو أن بارت - بتقطيعه الرواية القصيرة إلى وحدات للقراءة - يقاوم أية قراءة كلية لمعنى النص من منظور النزعة الجنسية. وتكشف جونسون عن أن قراءة بارت تعطى أهمية كبيرة، برغم ذلك، "للخصاء". كما أن تمييزه بين نص "القراءة" ونص "الكتابة" يناظر تمييز بلزاك بين المرأة المثلى (زامبنيلا كما يراها ساراسين) والخصى (زامبنيلا في الواقع)، وهو ما يعنى أن زامبنيلا تشبه الوحدة الكاملة للنص المقروء كما تشبه تفتت النص الكتابي المجزأ وتذبذبه.

ومن الواضح أن منهج بارت في القراءة ينحاز إلى "الخصاء" (التمزيق)، فصورة ساراسين عن زامبنيلا صورة ذات أساس نرجسي: إذ إن كمالها (المرأة الكاملة) هو النظر المساق للصور الذكورية الذاتية لساراسين، أى أن ساراسين يحب "صورة فقدان ما يظن أنه يملكه". والمفارقة اللافتة أن الخصى خارج الاختلاف بين الجنسين وممثل لحرفية التماثل الوهمي بينهما في آن، ولذلك فإن زامبنيلا تدمر ذكورة ساراسين الباعثة للثقة في نفسه بإظهار أنها مبنية على الخصاء والملاحظة الأساسية لجونسون على قراءة

بارت لقصة بلزأك هذه أن قراءته للقصة تفصح عن حقيقة الخضاء، فى الوقت الذى لا تنطق فيه قصة بلزأك هذه الحقيقة. وتلك قراءة يختزل بها بارت "الاختلاف" ويحيله إلى "وحدة". ولا توجه جونسون هذه الملاحظة على سبيل النقد لبارت، بل تقدمها نموذجاً لحتمية عمى البصيرة النقدية (إذا استخدمنا مصطلح دى مان).

الخطاب والقوة: ميشيل فوكو وإدوارد سعيد:

هناك اتجاه مغاير فى فكر ما بعد البنيوية يؤمن أنصاره بأن العالم شئ أكبر من أن يكون مجردة من النصوص، وبأن بعض النظريات النصية يتجاهل الترابط الوثيق بين الخطاب والقوة، فهذه النظريات تختزل القوى السياسية الاقتصادية والسيطرة الاجتماعية الإيديولوجية فى جوانب مرتبطة بالدلالة، فحين يقوم شخص مثل هتلر أو ستالين بإملاء أوامره على أمة بأكملها مستغلاً قوة الخطاب. فمن العبث معالجة النتائج كما لو كانت مجرد شئ يقع ببساطة داخل خطاب، إذ الواضح أن هناك قوة حقيقية تتم ممارستها بواسطة الخطاب، وأن هذه القوة لها آثار فعلية.

ويرجع هذا الاتجاه فى أصله الفكرى إلى الفيلسوف الألمانى نيتشه Nietzsche الذى قال إن البشر يقررون ما يريدون لأنفسهم أولاً ثم يكيفون الحقائق مع أهدافهم: "إن الإنسان - فى نهاية المطاف - لا يجد فى الأشياء إلا ما جلبه هو إليها"، وكل معرفة تعبير عن "إرادة القوة". ويعنى ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن حقائق مطلقة أو معرفة موضوعية. ولا يعترف الناس بصدق أية نظرية فلسفية أو عملية إلا إذا طابقت مواصفات الصدق والحقيقة، كما تحددها السلطات الفكرية أو السياسية السائدة فى مرحلة من المراحل، أو كما يحددها أعضاء الصفوة الحاكمة أو منظرو المعرفة الموجودة فى ذلك المجتمع.

ولا يختلف ميشيل فوكو Michel Foucault^(٢٦) عن غيره من مفكرى ما بعد
البنوية فى النظر إلى الخطاب Discourse^(٢٧) بوصفه نشاطا إنسانيا مركزيا، ولكنه
لا يراه "نصا عاما" كونيا، أو بحرا هائلا من الدلالة، فهو يهتم بالبعد التاريخى من التغير
الخطابى؛ ذلك لأن ما يمكن قوله يتغير من حقبة إلى أخرى. إن النظرية فى العلم لا
يعترف بها فى عصرها إذا لم تتوافق مع إجماع القوة فى المؤسسات والأجهزة الرسمية
للعلم، كما كان الشأن فى نظريات مندل عن الوراثة، تلك التى لم تصادف سوى آذان

(٢٦) هناك مجموعة من كتب فوكو قد ترجمت إلى العربية، منها:

- نظام الخطاب، ترجمة محمد سيلا، دار التنوير، بيروت ١٩٨٤.
- حضريسات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، بيروت - السدار
البيضاء ١٩٨٧.
- الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدى وسالم يفوت وبسدر الديسن هرودكى
وجورج أبى صالح وكمال اسطفان، وشارك فى المراجعة جورج زينساتى، مركز
الإنماء القومى بيروت ١٩٩٠.
- وقد ترجم حوله كتابان:
- جيل دلوز: المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، السدار
البيضاء ١٩٨٧.
- أوبر ديرفوس وبول راينوف: ميشيل فوكو، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبى صالح، مركز الإنماء
١٩٨٩.

(٢٧) يشير مصطلح الخطاب إلى الطريقة التى تشكل بها الحمل مكونة نظاما متتابعاً تسهم به فى نسق كلى
متغير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الحمل فى خطاب بعينه لتشكيل نصا مفردا، أو
تتألف النصوص نفسها فى نظام متتابع لتشكيل خطابا أوسع ينطوى على أكثر من نص مفرد. وقد
يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظى تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف
بأنه مساحة من العلامات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض معينة. وإذا كان "تحليل الخطاب"
محورا مهما من محاور علم اللغة التصنيفى (أو "التوزيعى") عند ز. هاريس وتلامذته، فإن مفهوم
الخطاب نفسه اكتسب أهمية متميزة، من حيث هو أداة للتحليل، مع إسهام إميل بنفيسست فى كتابه
"مشكلات علم اللغة العام". ولقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول البنوية.
ومن هنا، يتخذ الخطاب معنى متميزا فى كتابات فوكو، فيغدو مجموعة من "المنطوقات" التى تنتهى
إلى تشكيل واحد، يتكرر على نحو دال فى التاريخ، بل على نحو يغدو معه "الخطاب" جزءا من
التاريخ، جزءاً هو بمثابة وحدة انقطاع فى التاريخ نفسه.

صماء في الستينيات من القرن التاسع عشر، وظلت معلقة في "الخواء" تنتظر القرن العشرين ليتسم الاعتراف بها، مما يعنى أنه ليس يكفى أن نقول الحقيقة بل علينا أن نكون "فيها".

ولقد وجد فوكو في عمله المبكر عن الجنون أن من الصعب إيجاد أمثلة لخطاب "المجنون" (إلا في الأدب عند دي صاد De Sade و آرتو Artaud). وانتهى إلى أن القواعد والإجراءات التي تحدد ماهو سوى أو عقلاني تتجح في ما يخرج عنها (بخالفها) فالأفراد الذين يعملون في إطار ممارسات خطابية معينة لا يمكنهم الكلام أو التفكير دون الإذعان إلى "الأرشييف" المختزن عبر المنطوق من القواعد والنواهي وإلا أصبحوا عرضة للإدانة بالجنون أو أرغموا على الصمت، ولا يؤدي هذا التسلط الخطابي دوره عن طريق الاستبعاد فحسب، بل أيضا عن طريق الخلطة Rarefaction (فكل ممارسة تضيق من محتواها ومعناها إذ تقتصر على التفكير من خلال (المؤلف) و"المبحث العلمي"، فحسب). وأخيراً، هناك النواهي الاجتماعية وبوجه خاص قدرة النظام التعليمي على تشكيل العقول التي تحدد ما هو معقول وما ينتمي إلى مجاله العلمي. وتظهر كتب فوكو - خصوصاً "الجنون والحضارة" (١٩٦١) و"ميلاد العيادة" (١٩٦٣) "نظام الأشياء"^(٢٨) (١٩٦٦) و"النظام والعقاب" (١٩٧٥) و تاريخ النظرة إلى الجنس" (١٩٧٦) - أن أشكالاً متباينة من "المعرفة" عن الجنس والجريمة والعلاج النفسي والدواء قد ظهرت ثم حلت أشكال أخرى محلها. وهو يركز على التحولات الأساسية التي حدثت فما بين الحقب. ولكنه لا يقدم تعميقاً بشأن التقسيم إلى حقب بل يتتبع السلاسل التاريخية المتداخلة من المجالات غير المتصلة، فالتاريخ هو هذا الامتداد المنقطع من الممارسات

(٢٨) ذلك هو عنوان الترجمة الإنجليزية التي آثرها الناشر الأمريكي (بالاتفاق مع فوكو) على العنوان الفرنسي الأصلي وهو "الكلمات والأشياء" الذي صدر في باريس عن دار جاليمار عام ١٩٦٦، وصدرت ترجمته الإنجليزية التي وضع لها فوكو مقدمة خاصة عام ١٩٧٠ عن دار البائثيون في نيويورك. وكان السبب الأول وراء تغيير العنوان راجعاً إلى تسخوف الناشر الأمريكي من اختلاط الكتاب بكتابين آخرين - على الأقل - يحملان العنوان نفسه باللغة الإنجليزية. وعدم تنبيه المؤلف على ذلك أمر يدخل في عدم الدقة.

الخطابية. وكل ممارسة هي مجموعة من القواعد والإجراءات التي تحكم الكتابة والفكر في مجال معينه. هذه القواعد تسود عن طريق الاستبعاد والتنظيم وتشكل المجالات مجتمعة "أرشيف" الثقافة أو "لاوعيها الموجب".

رغم أن تنظيم المعرفة يرتبط غالبا بأسماء أفراد مثل (أرسطو وأفلاطون وتوما الأكويني وجون لوك .. إلخ) فإن مجموعة القواعد البنائية التي تشكل مختلف مجالات المعرفة تتجاوز تماما أي وعي فردي، وينطوي تنظيم المباحث المعرفية على قواعد محددة بكل دقة لإدارة المؤسسات وتدريب الدارسين ونقل المعرفة. وإرادة المعرفة التي تظهر في هذا التنظيم هي قوة غير شخصية. ونحن لا نستطيع معرفة أرشيف عصرنا فقط؛ لأن هذا الأرشيف هو اللاشعور الذي نتحدث منه، أما أي أرشيف سابق علينا فنحن لا نستطيع فهمه إلا بسبب اختلافنا وتباعدا التام عنه. مثال ذلك أننا حين نقرأ أدب عصر النهضة الأوروبية، نلاحظ في أحيان كثيرة ثراء لعبته اللغوية ووفرته. ويكشف فوكو - في كتابه "نظام الأشياء" - أن التشابه في ذلك العصر لعب دورا مركزيا في بنية كل معرفة، فكل شيء كان يردد صدى شيء آخر، ولم يكن هناك شيء بذاته، وذلك ما نراه بكل وضوح في شعر جون دون الذي لا يستقر عقله على موضوع واحد، بل يعاود الرواح والغدو ما بين الروحي والمادي، والإنساني والرباني، والكلبي والفردي. ففي قصائده "إتهالات" يصف أعراض الحمى التي كادت أن تقضى عليه بمصطلحات كونية، رابطا بين الكون الصغير (الإنسان) والكون الكبير (العالم)، على نحو غدت معه رعشاته "هزات أرضية"، وإغماءاته "كسوفات للشمس"، وتنفسه المحموم "نجوم ملتبهة". إننا نستطيع أن نرى - من موقفنا الحديث - مختلف أنواع التناظر التي تشكل خطابات عصر النهضة، ولكن كتاب ذلك العصر كانوا ينظرون ويفكرون من خلالها، ومن ثم لم يكن في وسعهم رؤيتها كما نراها نحن.

ويتابع فوكو نيتشه في إنكاره إمكان امتلاك معرفة موضوعية بالتاريخ. فهو يرى أن الكتابة التاريخية ستظل دائما تقع في شرك المجاز، ولا يمكن أن تصبح علما قط، وذلك ما يؤكد جيفري ميلمان Jeffery Mehlman في كتابه "الثورة والتكرار" (١٩٧٩) حيث يوضح أن ماركس في كتابه "الثامن عشر من برومير" يصور "ثورة"

لويس نابليون بوصفها "تكرارا هزليا" لثورة عمه^(٢٩)، وفي رأى ميلمان أن الوصف التاريخي الذي قدمه ماركس يقر باستحالة المعرفة، وعدم وجود شئ سوى ذلك المجاز العبثي الذي هو "التكرار". أما فوكو فإنه لا يتناول الاستراتيجيات التي يستخدمها المؤلفون لإضفاء معنى على التاريخ بوصفها مجرد لعبة نصية، بل يتناولها بوصفها خطابات تنتج داخل عالم فعلى من صراع القوة، فالقوة يتم الوصول إليها بواسطة الخطاب، سواء في السياسة أو الفن أو العلم، والخطاب هو "عنف نمارسه على الأشياء"، أما دعاوى الموضوعية التي تقال لحساب خطابات معينة فهي دعاوى زائفة دائما؛ إذ ليس هناك خطابات "صادقة" بالمعنى المطلق، بل إن كل ما هنالك خطابات قوية بدرجة أو بأخرى.

وأهم أتباع فوكو المتميزين في أمريكا هو إدوارد سعيد^(٣٠) الذي يجذبه وضعه الفلسطيني إلى الصيغة النيتشوية التي وضعها فوكو لما بعد البنيوية، لأنها صيغة تتيح له ربط نظرية الخطاب بالصراعات الاجتماعية والسياسية والفعلية، فهو في كتابه "الاستشراق" يبين كيف أن الصورة الغربية عن الشرق، تلك الصورة التي صاغت أجيال من المشتغلين بالعلم، تنتج أساطير عن كسل الشرقيين وخداعهم ونزعتهم اللاعقلية. ويتبع إدوارد سعيد منطق نظريات فوكو بتحديثه هذا الخطاب الغربي عن الشرق، فليس ثمة خطاب ثابت لكل الأزمنة، وإنما الخطاب سبب ونتيجة على السواء، وهو لا يستخدم القوة فحسب بل يستثير المعارضة.

وفي المقال الذي يتصدر عنوانه كتاب "العالم، والنص، والناساقد"^(٣١) (١٩٨٣) يستكشف إدوارد سعيد دنيوية Worldliness النص، رافضا النظرة التي ترى أن الكلام في العالم بينما النصوص متباعدة عن العالم ليس لها سوى وجود سديمي في أذهان النقاد،

^(٢٩) يقصد نابليون برنابرت.

^(٣٠) قدم كمال أبو ديب ترجمة متميزة لكتاب إدوارد سعيد "الاستشراق"، مع مقدمة لافتة، وصدر عن

مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨١.

^(٣١) هناك عرض قيم لهذا الكتاب قدمته فريال غزول بعنوان "إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد" في مجلة

فصول، القاهرة ديسمبر ١٩٨٣.

وهو يرى أن النقد فى الفترة الأخيرة يغالى فى "لامحدودية" التفسير؛ لأن هذا النقد يقطع الصلات بين النص والواقع، ولكن حالة أوسكار وايلد توحى لإدوارد سعيد بأن كل محاولة تفصل النص عن الواقع محكوم عليها بالفشل، فلقد حاول وايلد خلق عالم مثالى للأسلوب، يخلص فيه الوجود كله فى حكمة ساخرة مركزة (إجرام)، ولكن الكتابة جرفته إلى الصراع مع العالم "السوى" Normal فى النهاية، فقد أدانتها رسالة وقعها، وأصبحت الوثيقة الأساسية فى دعوى جنائية أقامتها الدولة، مما يؤكد أن النصوص "نبوية" إلى أبعد حد، وأن استخدامها ونتائجها وثيق الصلة بكل من "الملكية والسلطة والقوة وفرض القوة".

ولكن ماذا عن قوة الناقد؟ يذهب إدوارد سعيد إلى أننا عندما نكتب مقالا نقديا يمكن أن ندخل فى علاقة أو أكثر من بين علاقات متعددة مع النص والمتلقى. فالمقال يمكن أن يقف بين النص الأدبى والقارئ، أو يتخذ جانبا واحدا منهما، وي طرح إدوارد سعيد سؤالاً مهماً بشأن السياق التاريخى الحقيقى للمقال: "ما منزلة كلام المقال إزاء الواقع وفيه وبعيدا عنه، ذلك الواقع الذى هو حلبة النشاط والحضور التاريخى اللانصى الذى يحدث على نحو مترام مع المقال نفسه؟" وعبارة السؤال ملتوية بلا داع (المراد منها ببساطة: "ما علاقة المقال بسياقه؟") لأن فكر ما بعد النبوية يستبعد "اللانصى"، وكلمات السؤال (الواقع واللائص والحضور) بمثابة تحد لما بعد النبوية. ولا يكتفى إدوارد سعيد بذلك بل يمتضى لي طرح هذا السؤال الخاص بالسياق على نظرية فوكو المعروفة ليؤكد أن الناقد لا يمكنه أن ينقل المعنى المصمت للنص من نصوص الماضى بل عليه أن يكتب دائما داخل "أرشيف" الحاضر. مثال ذلك أن إدوارد سعيد نفسه لا يمكنه أن يتحدث عن أوسكار وايلد إلا بمصطلحات يقرأها الخطاب السائد الآن. وهذا الخطاب - بدوره - ينتج بطريقة لا شخصية عن أرشيف الحاضر، فإدوارد سعيد لا يدع أية سلطة لما يقول، ولكنه يحاول مع ذلك إنتاج خطاب قوى.

لقد أخذ النقاد النبويون على عاتقهم مهمة السيطرة على النص وإماطة اللثام عن أسرارها، ولكن نقاد ما بعد النبوية يؤمنون أن هذه الرغبة لاطائل من ورائها؛ لأن هناك قوى لا شعورية، أو لغوية، أو تاريخية، لا يمكن السيطرة عليها، فالدال ينفلت بعيدا عن

المدلول، والمتعة تذيب المعنى، والسميوطيقى يقضى على الرمزى، والإرجاء Difference يوقع الشقاق بين الدال والمدلول، والقوة تخل بنظام المعرفة السائدة. والواقع أن نقاد ما بعد البنيوية يطرحون من الأسئلة أكثر مما يقدمون من أجوبة، وهم يستغلون كل الاختلافات بين مايقوله النص وما يظن أنه يقوله، فيطلقون النص ليعمل ضد نفسه، ويرفضون إجباره على أن يعنى شيئاً. وهم ينكرون أن يكون "الأدب" مفارقاً، ويفككون الخطابات غير الأدبية بقراءتها على أنها أدب، ومن الممكن أن يضايقنا فشلهم فى الوصول إلى نتائج، غير أنهم متسقون تماماً مع أنفسهم فى محاولاتهم لتجنب "مركزية اللوجوس". ولكن رغبتهم فى مقاومة الجزم - كما يعترفون فى أحيان كثيرة - محكوم عليها بالفشل؛ لأنهم لايمكن أن يمنعونا من الاعتقاد بأنهم يعنون شيئاً، إلا إذا لم يقولوا شيئاً. وهذا العرض لوجهات نظرهم هو فى ذاته دليل ضمنى على فشلهم.

قراءات مختارة
نصوص أساسية

Barthes, Roland,

The Pleasure of the Text, trans . R. Miller (Hill & Wang, New York 1995).

Barthes, Roland,

S/Z trans R. Miller (Hill & Wang, New York; Jonathan Cape, London, 1975).

Barthes, Roland,

"The death of the author", in *Image Music - Text*, trans, S Heath (Hill & Wang, New York; Fontana, London, 1977).

Bloom Harold

The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry (Oxford University Press, New York and London, 1973).

Bloom Harold,

A Map of Misreading (Oxford University Press, New York, Toronto, Melbourne, 1975).

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix,

Anti-Oedipus: Capitalism and Schizo phrenia (Viking Press, New York, 1977).

de Man, Paul,

Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (Oxford University Press, New York, 1971).

de Man, Paul,

Allegories of Reading: Figural Language in Rouaueau, Nietzsche, Rilke, and Proust (Yale University Press, New Haven, 1979).

Derrida, Jacques,

Of Grammatology, trans G.C. Spivak (Johan Hopkins University Press Baltimore, 1976). The translator's preface is useful.

Derrida, Jacques,

"Signature Event Context", *Glyph*, 1 (1977) , 172-97.

Foucault, Michel,

Language, Counter-Memory, Practice, Selected Essays and Interviews, ed D.f. Bouchard (Blackwell, Oxford; Corhell University Press, Ithaca, 1977).

Harari Josue V. (ed.),

Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism (Cornell University Press, Ithaca, 1979).

Hartman, Geoffrey H.,

Criticism in the Wilderness (Johns Hopking University Press, Baltimore, 1980).

Johohson, Barbara,

The Critical Difference: Essays in The Contemporary Rhetoric of Reading (Yohns Hopkins University Press, Baltimore and London, (1980)

Lacan, Jacques,

Ecrits: A Selection, Trans. A.Sheridan (Tavistock, London, 1977).

Laplanche, Jean, and Pontalis, Jean-Baptiste,

The Language of Psuedo-Analysis, Trans. D. Nicholson-Smith (Hogarth Press, London, 1973).

Miller, J. Hillis,

The Fiction of realism" , in Charles Dickens and George Cruichshank (The Andrew Clark Memorial Library, California Universtity Press, Los Angeles, 1971).

Ryan, Michael,

Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1982).

Said, Edward W.,

Beginnings: Intention and Method (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1975).

Said, Edward W.,

The World the Text, and the Critic Havard University Press, Cambridge, Mass., 1983).

Searle, John,

Reiterating the differences", *Glyph* 1 (1977), 1198-208. Reply to Derrida's *Glyph* essay (above).

White, Hayden,

Tropics of Discourse (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978). On the use of "tropes" in the writing of history.

Younge, Robert (ed.)

Untying the Text: a Post-Structuralist Reader (Routledge & Kegan Paul, Boston, London and Henley, 1981).

مقدمات

Culler, Jonathan,

"Jacques Derrida" In *Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida*, ed. J. Sturrock (Oxford University Press, Oxford, 1979), PP 150 - 80

Jefferson, Ann,

Structuralism and Post-Structuralism", in *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, ed. A. Jefferson and D. Robey (Batsford, London, 1982), pp. 104-11

Leitch, Vincent B

Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction (Hutchinson, London, Melbourne, 1983).

Norris, Christopher,

Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice (Methuen, London and New York, 1984).

قراءات إضافية

Atkins, G. Douglas,

Reading Deconstruction: Deconstructive Reading (University Press of Kentucky, Lexington, 1983).

Coward, Rosalind, and Ellis, John,

Language and Materialism Development in Oeology and the Theory of the Subject (Routledge & Kegan Paul, London, 1977).

Culler, Jonathan,

On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (Routledge & Kegan Paul, London, Melbourne and Henley, 1983).

Hartman, Geoffrey H.,

Saving the Text: Literature/Derrida/ Philosophy (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1981).

Lentricchia, Frank,

After the New Criticism (Athlone Press, London, 1980) Favours Foucault and Said.

Mac Cabe, Colin,

The Talking Cure: Essays in Psychoanalysis and Language (Macmillan, London and Basingstoke, 1981).

Macksey, Richard, and Donato, Eugenio (eds),

Language of Criticism and the Sciences of Man (Johns Hopkins University Baltimore and London, 1972).

Norris, Christopher,

The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy (Methuen, London, and New York, 1983).

Wilden, Anthony,

The Language of the Self (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1968) Good account of Lacan.

الفصل الخامس

النظريات المتجهة إلى القارئ

نظريات القارئ

النظريات المتجهة إلى القارئ

المنظور الذاتي:

يشهد القرن العشرون هجوما مطردا على اليقين الموضوعي للعلم في القرن التاسع عشر. فلقد شككت نسبية آينشتاين فيما كان مسلما به من أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقائق، وأظهر الفيلسوف ت.س. كون T.S. Kuhn^(١) أن ما يظهر بوصفه حقيقة في العلم يعتمد على الإطار المرجعي لرجل العلم في النظر إلى موضوع الفهم، وأكد علم نفس الجشطالت أن العقل الإنساني لا يدرك الأشياء في العالم بوصفها أجزاء ومقطعات بل بوصفها تشكلا لعناصر وموضوعات أو كليات منتظمة ذات معنى، على نحو تبدو معه العناصر الفردية مختلفة باختلاف السياق، بل يختلف تفسيرها داخل المجال الواحد من الرؤية حسب النظرة إليها من حيث هي صورة أو مهاد. وألحت هذه المداخل وغيرها على أن المدرك يتسم بالفاعلية وليس السلب في فعل الإدراك. وآية ذلك أحجية البطة - الأرنب الشهيرة، حيث المدرك وحده هو الذي يقوم بتوجيه تشكل الخطوط ليحدد ما إذا كانت بطة تنظر صوب اليسار أو أرنباً يتطلع صوب اليمين:



كيف تتأثر النظرية الأدبية بهذا التركيز الحديث على المدرك؟ تأمل النموذج الذي وضعه ياكوبسون للتوصيل اللغوي:

شفرة

مرسل ————— رسالة ————— مستقبل

اتصال

سياق

(١) هناك ترجمة عربية لكتابه الشهير بنية الثورات العلمية أعدها على نعمت ونشرت في بيروت ١٩٨٧.

لقد آمن ياكوبسون أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره من أنواع الخطاب بتركيزه على الرسالة، فالقصيدة تلفتتنا إلى (شكلها وصورها ومعناها الأدبي) قبل أن تلفتنا إلى الشعر أو القارئ أو العالم. ولكن إذا رفضنا النظرة الشكلية لياكوبسون وتأملنا الأمر من منظور القارئ أو المتلقى، فإن توجه نموذج ياكوبسون يتغير بالكلية، وعندئذ يمكن أن نقول إن القصيدة ليس لها وجود فعلى إلا عند قراءتها، وإن معناها لا يمكن مناقشته إلا بقراءتها. إننا لا نختلف في التفسير إلا لأن طرائقنا في القراءة مختلفة، ولأن القارئ هو الذى يطبق الشفرة التى كتبت بها الرسالة فيحقق معناها وإلا ظل المعنى مجرد إمكان فحسب، وإذا تأملنا أبسط أمثلة التفسير وجدنا أن المستقبل غالبا ما يكون منغمسا على نحو فاعل فى تشكيل معنى. خذ على سبيل المثال النسق المستخدم لتمثيل الأرقام فى الطباعة الإلكترونية، حيث يتكون التشكيل الأساسى من سبعة أجزاء (8)؛ إن المرء يمكن له أن ينظر إلى هذا الشكل على أنه مربع غير كامل (n) تعلوه أضلاع من مربع مماثل (n) أو العكس، ولكن العين مدعوة إلى تفسير هذا الشكل من حيث هو مفردة فى النسق الرقمى الذى نألفه؛ ولذلك لا يجد المرء صعوبة فى تعريف الشكل بوصفه الرقم (ثمانية). ويستطيع المرء أن يكون الأعداد بسهولة من تنوعات هذا التشكيل الأساسى للأجزاء، حتى لو كانت التكوينات ضعيفة فى مقاربتها أحيانا. ولذلك فإن 2 هى الرقم اثنان و5 هى الرقم خمسة (وليس حرف S فى الأبجدية الإنجليزية). كما أن 4 هى الرقم أربعة (وليس حرف H ناقص فى الأبجدية الإنجليزية). ويعتمد نجاح هذه العملية من التوصيل على أمرين: أولهما معرفة المرء بنسق الأرقام، وثانيهما قدرة المرء على إكمال الناقص أو اختيار ما له دلالة واطراح مالميس كذلك. ومعنى ذلك أن المستقبل ليس متلقيا سلبيا لمعنى مكتمل التشكيل بل هو وسيط فاعل فى صنع المعنى، ولكن مهمة المستقبل مهمة بالغة اليسر فى هذه الحالة؛ لأن الرسالة مقررة داخل نسق مغلق تماما.

تأمل القصيدة التالية لوردزورث:

"أطبق السبات على روحى.

فلم تعد لدى مخاوف إنسانية.

إنها تبدو شيئاً لا يستطيع أن يحس

بلمسة السنوات الأرضية.

لا قوة لها الآن، لا حركة.

لا تسمع أو ترى.

تدور في الدورة اليومية للأرض.

مع الصخور والأحجار والأشجار".

إذا غضضنا النظر عن الخطوات التمهيدية اللاواعية، غالباً التي لابد أن يقوم بها القراء ليعرفوا أنهم يقرأون قصيدة غنائية، ويجعلوا من الصوت المتكلم في القصيدة صوتاً للشاعر نفسه وليس قناعاً درامياً، يمكن لنا القول إننا إزاء قضيتين Statement كل واحدة منهما في مقطع: (١) ظننت أنه لا يمكن أن تموت، (٢) إنها ميتة. ونسأل أنفسنا باعتبارنا قراء عن المعنى الذي نخرج به من العلاقة بين القضيتين. وتفسيرنا لكل عبارة يغذى الإجابة عن السؤال: كيف نتعامل مع اتجاه المتكلم إزاء أفكاره السابقة عن الأنثى (طفلة أو فتاة أو امرأة)؟ هل من الجيد أو المعقول أن لا تكون هناك "مخاوف إنسانية"، أم أن ذلك سذاجة أو بلاهة؟ هل "السبات" الذي أطبق على روحه نوم وهم أو حلم ملهم؟ هل توحى عبارة إنها تبدو بأن لهذه الأنثى كل علامات الكائن الخالد أم أن المتكلم كان مخطئاً فيما يمكن؟ هل توحى المقطوعة بأنه لم يعد لديها وجود روحى فى الموت وأنها أصبحت مجرد مادة هامدة (بلا حياة)؟ إن السطرين الأولين من المقطع يدعواننا إلى هذه النظرة. ولكن السطرين الآخرين يفتحان تفسيراً آخر ممكناً وهو أنها أصبحت جزءاً من عالم طبيعى وتشارك فى وجود أعظم - من بعض النواحي - من الروحانية الساذجة للمقطوعة الأولى، فقد اندمجت "الحركة" و"القوة" الفردية الخاصة بها فى الحركة والقوة العظمى للطبيعة.

من منظور النقد المتجه إلى القارئ فإن الإجابات عن هذه الأسئلة لا يمكن استخراجها ببساطة من النص، إن معنى النص لا يتشكل بذاته قط، فلا بد من عمل القارئ

فى المادة النصية لينتج معنى. يذهب فولفجانج أيزر إلى أن النصوص الأدبية تحتوى دائما على "قراغات" لا يملؤها إلا القارئ، وينشأ الفراغ بين مقطعى قصيدة وردزورث بسبب عدم تحديد العلاقة بينهما. ويتطلب منا فعل التفسير ملء هذا الفراغ. وتتركز مشكلة النظرية على التساؤل حول ما إذا كان النص نفسه هو الذى يطلق فعل التفسير عند القارئ أم لا، أو إذا كانت الاستراتيجيات التفسيرية الخاصة بالقارئ تفرض الحلول على المشكلات التى يطرحها النص. ولقد طور علماء العلامة هذا المجال ببعض الإثقان حتى من قبل الازدهار المعاصر لنظرية استجابة القارئ. ويذهب أمبرتو إيكو Umberto Eco فى كتابه "دور القارئ" (١٩٧٩ وهو مقالات ترجع إلى عام ١٩٥٩) إلى أن بعض النصوص "مفتوحة" (فينجانونيك Finnegans Wake موسيقى لا لغوية) تتطلب مشاركة القراء فى إنتاج المعنى، بينما النصوص الأخرى "مغلقة" (الهزليات والقصص البوليسية) وتحدد سلفا استجابة القارئ. وهو أيضا يتشامل الكيفية التى تحدد بها الشفرات المتاحة للقارئ ماذا يعنى النص عند قراءته.

ولكن قبل أن نبحث الطرائق المتنوعة لتتظير دور القارئ فى تشكيل المعنى فإن علينا أن نتعامل مع السؤال: من "القارئ"؟

جيرالد برنس: المروى عليه:

إن جيرالد برنس Gerald Prince يطرح السؤال - لماذا نبذل جهدنا عند دراسة الروايات فى التمييز بين الأنواع المتباينة للراوى (العالم بكل شئ، غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمنى، إلخ) ولا نطرح الأسئلة قط عن الأنواع المختلفة للشخص الواحد الذى يتوجه إليه الراوى بالخطاب، ويطلق برنس على هذا الشخص مصطلح "المروى عليه" Narratee. ولكن علينا أن لا نخلط بين المروى عليه والقارئ. إن الراوى قد يحدد المروى عليه بمصطلحات الجنس (سيدتى العزيزة) أو الطبقة (سيد) أو الموقف (القارئ فى كرسيه) أو العرق (أبيض) أو السن (ناضج). ومن الواضح أن القراء الفعليين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع الشخص الذى يخاطبه الراوى، فقد يكون القارئ الفعلى عامل تعددين شاباً أسود يقرأ فى فراشه. أضف إلى ذلك أن المروى عليه يمكن أن يتميز

عن "القارئ الضمني" (نوع القارئ الذى فى ذهن المؤلف عندما يطور القص) و "القارئ المثالى" (القارئ البصير تماما الذى يفهم كل حركة من حركات الكاتب).

ولكن كيف نتعلم تحديد المروى عليه؟ عندما يكتب ترولوب Trollope قائلا: "كان أرشيدوقنا دنيويا - ومن منا ليس كذلك؟" فإننا نفهم أن المروى عليهم فى هذه الحالة هم الناس الذين يدركون - مثل الراوى - عدم عصمة كل الكائنات الإنسانية، بما فى ذلك أنقى الأنقياء. وهناك إشارات عدة، مباشرة وغير مباشرة، تسهم فى معرفتنا بالمروى عليه. إن فرضياته يمكن مهاجمتها أو دعمها أو التشكيك فيها أو الدفاع عنها بواسطة الراوى الذى يدل دلالة ضمنية - من ثم - على شخصية المروى عليه، وعندما يعتذر الراوى عن بعض القصور فى الخطاب ("لا أستطيع التعبير عن هذه التجربة فى كلمات") فإن ذلك يخبرنا - على نحو غير مباشر - بشئ عن مشاعر المروى عليه وقيمه. وعندما تبدو الرواية كأنها لا تشير إشارة مباشرة إلى المروى عليه، فإننا نلتقط إشارات بالغة الصغر حتى من أصغر المجازات الأدبية؛ إذ غالبا ما يدل المشبه به - على سبيل المثال - على نوع من العالم المؤلف للمروى عليه (كانت الأغنية حقيقية كجلجلة التليفزيون). وأحيانا يكون المروى عليه شخصية مهمة؛ ففى "ألف ليلة وليلة" - على سبيل المثال - يعتمد بقاء الراوى نفسه، شهرزاد، على الانتباه المستمر للمروى عليه، الخليفة الذى يقتلها إذا فقد اهتمامه بقصصها. وما يترتب على نظرية برنس المتقنة هو تركيز الانتباه على بعد من أبعاد القص ظل مبهما غير محدد لا يفهمه القراء إلا على سبيل الحدس. إنها نظرية تسهم فى النقد الذى يتركز على القارئ بلفتها الانتباه إلى الطرائق التى تنتج بها القصص ما يخصها من "قراء" أو "مستمعين" قد لا يتطابقون مع القراء الفعليين. والعديد من النقاد الذين نعرض لهم فى الصفحات التالية يتجاهل هذا التمييز بين القارئ والمروى عليه.

الفينومينولوجيا

الاتجاه الفلسفى الحديث الذى يركز على الدور المركزى للقارئ فى تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر)؛ إذ يذهب هوسرل إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعى دائما وعى بشئ، وهذا

الشيء الذى يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة إلينا. أضف إلى ذلك أننا نكتشف فى الأشياء التى تظهر فى وعينا (والفينومينولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية التى تعنى ظهور الأشياء) خصائصها العامة أو الجوهرية، إذ تزعم الفينومينولوجيا أنها تكشف لنا عن الطبيعة الكامنة (الشاملة) لكل من الوعى الإنسانى و"الظواهر". كأن ذلك محاولة لإحياء الفكرة (التي خففت منذ عهد الرومانسيين) التي ترى أن العقل الإنسانى الفردى مركز كل معنى ومصدره. ولكن هذا المدخل – فى النظرية الأدبية – لم يشجع الاهتمام الذاتى الخالص بالبنية العقلية للنقاد، بل شجع نمطا من النقد يحاول الدخول إلى عالم أعمال الكاتب، والوصول إلى فهم الطبيعة الكامنة أو جوهر الكتابات على نحو ما تظهر لوعى النقاد، فتأثرت الكتابات الأولى للنقاد الأمريكى هيلز ميللر J.Hillis Miller الفينومينولوجية لمن أطلق عليهم اسم نقاد جنيف^(٢) الذين ضموا جورج بوليه George Poulet وجان ستاروبنسكى Jean Starobinski، مثال ذلك ما كشفت عنه دراسة ميللر لروايات توماس هاردى من أبنية عقلية منتشرة فى الروايات، أبنية تدور تحديدا حول "المسافة" و "الرغبة"، وقد أصبح فعل التفسير ممكناً – فى هذا المدخل – بتبرير مؤداه أن المصنوع تتيح للقارئ الدخول إلى وعى المؤلف، هذا الوعى الذى يصفه بوليه بقوله: "إنه مفتوح لى، يرحب بى، يتركنى أنظر عميقا داخله ... يسمح لى ... أن أفكر فيما يفكر، وأن أشعر بما يشعر". وذلك نوع من التفكير يعده ديريدا (انظر الفصل الرابع) داخلا فيما أسماه "مركزية اللوجوس"، لما يقوم عليه هذا التفكير من افتراض أن المعنى يركز على "ذات متعالية" (المؤلف) ويمكن ارتكازه على ذات أخرى مشابهة (القارئ).

(٢) نقاد جنيف أو "نقاد الوعى" أو المدخل الوجودى – الأنطولوجى إلى الأدبى، كلها تسميات متعددة أطلقت على النقد الذى كتبه ميشيل ريمون والبير ييخوين بوليه فى المرحلة الأولى، وجان – بيير رشار وجان ستاروبنسكى وج. هيلز ميللر فى المرحلة الثانية، وهى مدرسة ترفض النزعة الشكلية بحثا عن قراءة للتجربة الداخلية التى ينطوى عليها النص، والتى لا تكشف إلا من خلال الاتحاد الوجدانى بين النقاد واللاشعور النصى، وذلك كله بحثا عن ما يسمى تجربة المؤلف التى يوصلها النص، أو الوعى الفاعل للكاتب لحظة الخلق.

ولقد كان للنظرية النقدية التي تركز على القارئ إرهابيات فيما قام به مارتن هيدجر Martin Heidegger من رفض النظرية "الموضوعية"، عند أستاذه هوسرل Husserl، فقد ذهب هيدجر إلى أن ما يتميز به الوجود الإنساني هو وجوده المتعين^(٣)، Dasein فوعينا يسقط Project أشياء العالم في الوقت الذي يخضع فيه إلى العالم بحكم الوجود فيه، ونحن نجد أنفسنا "مطروحين" في العالم، في زمان ومكان لم نخترهما، ولكن هذا العالم - في الوقت نفسه - هو عالمنا بقدر ما يسقطه وعينا. وما دام الأمر كذلك فإننا لا نستطيع قط أن نتبنى اتجاهها تأمليا محايدا، اتجاهها ينظر إلى العالم من عل كما لو كان ينظر من قمة جبل، فلا بد أن نمتزج بموضوع وعينا نفسه، ولا بد لتفكيرنا أن يكون دائما في موقف، فهو تفكير تاريخي دائما، ذلك على الرغم من أن صفة التاريخ لا تشير إلى التاريخ الخارجى الاجتماعى بل إلى التاريخ الداخلى الشخصى. ولقد قام هانز جورج جادامر Hans George Gadamer بتطبيق مدخل هيدجر الموقفى على النظرية الأدبية، وذلك فى كتابه "الحقيقة والمنهج" (١٩٧٥)، حيث ذهب إلى أن العمل الأدبى لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخى لمن يقوم بتفسير هذا العمل، ولقد أثرت أفكار جادامر على نظرية الاستقبال (على نحو ما سنرى عند ياكوب بعد قليل).

فولفجانج أيزر : القارئ المضمّر :

ويرى أيزر Wolfgang Iser أن مهمة النقاد ليست شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التى يخلقها النص فى القارئ، فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة. ويمكن تقسيم مصطلح "قارئ" إلى "قارئ مضمّر" و "قارئ فعلى"، والأول هو القارئ الذى يخلق النص لنفسه، ويعادل "شبكة من أبنية استجابة"، تغرينا على القراءة بطرائق معينة. أما "القارئ الفعلى" فهو الذى يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء

(٣) الوجود المتعين أى الوجود هنا أو هناك. مصطلح ألماني استخدمه هيدجر وكثيرون غيرهما، وهو يتألف من مقطعين Sein بمعنى الوجود و Da بمعنى هنا أو هناك، وهو يدل على الوجود الجزئى المحدد كوجود الإنسان الفرد.

عملية القراءة. ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتما بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ، فإذا كان القارئ ملحدا فإن تأثيره بقصيدة وردزورث لابد أن يختلف عن تأثيره إذا كان مسيحيا، بالمعنى الذى تختلف معه تجربة القراءة باختلاف التجارب الماضية.

إن الكلمات التى نقرأها لا تمثل الموضوعات الفعلية بل الكلام الإنسانى فى رواء أدبى. هذه اللغة الأدبية تساعدنا على تشكيل موضوعات خيالية فى أذهاننا. وإذا توقفنا عند المثال الذى يطرحه أيزر فإننا نجد أن رواية "توم جونز" التى كتبها فيلدنج Fielding تقدم شخصيتين، ألورثى (الرجل الكامل) والكابتن بلفيل (المرائى). ولكن الموضوع الخيالى للقارئ - وهو "الرجل الكامل" - يمر بعملية تعديل؛ إذ إننا نقوم بتكييف هذا الموضوع عندما ينخدع ألورثى بالتقوى الماكرة لبلفيل، وذلك لنضع فى حسابنا افتقار الرجل الكامل إلى دقة التمييز. ورحلة القارئ خلال الكتاب هى عملية مستمرة من هذه التعديلات. فنحن نستبقى فى عقولنا توقعات معينة، مبنية على ذكرياتنا عن الشخصيات والأحداث. ولكن التوقعات تتعدل على نحو مستمر، وتتحول الذكريات أثناء مضينا فى النص. وما نمسك به فى ثنايا قراءتنا هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة وليس شيئا ثابتا مكتمل المعنى فى كل وجهة نظر على حدة.

وإذا كان العمل الأدبى لا يمثل الموضوعات، فإنه يشير إلى عالم خارج الأدب بواسطة اختيار معايير معينة، هى أنسقة قيمة أو وجهات نظر فى العالم. هذه المعايير هى تصورات عن الواقع، تعين الكائنات الإنسانية على تعقل هياولى تجربتها. ويختار النص "مخزونا" من هذه المعايير معلقا الحكم بسلامتها داخل عالمه الأدبى، فنجد فى رواية "توم جونز" شخصيات متباينة تجسد معايير مختلفة: ألورثى (الخيرية) وسكواير ويسترن (العاطفة الطاغية) وسكوير (التلاؤم الدائم للأشياء) وتوكسوم (العقل الإنسانى الغارق فى الإثم) وصوفيا (نموذج الاستسلام الطبيعى)، ويؤكد كل معيار قيما بعينها على حساب غيرها من القيم. ويميل إلى تقليص صورة الطبيعة الإنسانية فى مبدأ أو منظور القارئ. وتفرض الطبيعة غير المنجزة للنص على القارئ أن ينسب قيم البطل (الطبيعة الخيرة) إلى معايير متباينة ينتهكها البطل فى أحداث بعينها، فالقارئ وحده هو الذى يحقق الدرجة التى يتم معها رفض المعايير أو الشك فيها. والقارئ وحده هو الذى

يصوغ الحكم الأخلاقي المعقد على توم، ويرى أن الطبيعة الخيرة له تنتهك المعايير الصارمة لغيره من الشخصيات، وأن هذه الطبيعة تقوم بذلك لأسباب منها افتقار توم إلى "الحصافة" و "التعقل". ولا يخبرنا فيلدنج كاتب الرواية بذلك كله، ولكننا - نحن القراء - ندخل ذلك في تفسيرنا لنسب "ثغرة" في النص، إننا نقابل في الحياة الفعلية أحيانا أناسا يمثلون وجهات نظر مختلفة في العالم كأن يكونوا "كليبين"، أو "إنسانيين"، ولكننا نعزو إليهم مثل هاتين الصفتين على أساس من أفكار استقبلناها. وأنساق القيمة التي نواجهها نلقاها كيفما اتفق، فليس هناك مؤلف يختارها أو يحددها سلفا، وليس هناك بطل يظهر ليتمتع سلامتها، ولذلك فإن النص الأدبي - حتى رغم وجود "ثغرات" فيسه لا بد من سدها - أكثر بناءً بالقطع من الحياة.

وإذا طبقنا منهج أيزر على قصيدة وردزورث التي مرت بنا فإننا نرى أن نشاط القارئ يتمثل - أولا - في تكييف وجهة نظر بعينها "أ"، "ب"، "ج"، ثم "د" وفي ملء "الفراغ" بين المقطعين ثانيا (أي بين الروحانية المتعالية ومخاينة وحدة الوجود). قد يبدو هذا التطبيق غير عملي نوعا، لأن القصيدة القصيرة لا تحتاج إلى أن يقوم القارئ بكل هذه السلسلة الطويلة من التعديلات اللازمة عند قراءة الرواية، ولكن مفهوم "الثغرات" يظل مفهوما سليما رغم ذلك.

على أنه يظل غير واضح ما إذا كان أيزر يرغب في منح القارئ القوة على ملء الفراغات في النص حين يشاء، أم أنه يجعل من النص الفيصل النهائي فيما يحدده القارئ من معنى. هل تمتلئ الثغرة بين "الرجل الكامل" و "افتقار الرجل الكامل إلى دقة التمييز" بواسطة حكم لقارئ حر أم تمتلئ بواسطة قارئ توجهه تعليمات النص؟ إن نقطة التركيز عند أيزر فينوميولوجية في النهاية؛ لأن تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية؛ فالقراء يأخذون النص إلى وعيهم محولين إياه إلى تجربة خاصة بهم، بما يقومون به من التوفيق بين تناقضات وجهات النظر المتباينة التي تظهر في النص من ناحية، أو ما يقومون به - بطرائق متباينة - من ملء للثغرات بين وجهات النظر من ناحية ثانية. ويبدو أن "مخزون التجربة" الخاص بالقارئ يقوم ببعض الدور في هذه العملية، وفي الوقت نفسه يضع النص القواعد التي يحقق القارئ المعنى على أساس منها. ولا بد للوعي

القائم عند القارئ من أن يقوم بعملية تكيف داخلية متعينة، لكي يستقبل وجهات النظر الغربية التي يقدمها النص ويعالجها أثناء القراءة. وذلك موقف ينتج عنه إمكان تعديل "نظرة العالم" الخاصة بالقارئ بفعل التمثيل الداخلي والمفاوضة وتحديد العناصر غير المحددة تماما في النص. ومعنى ذلك أننا يمكن أن نتعلم شيئا من القراءة لو استخدمنا كلمات أيزر، فالقراءة "تمنحنا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغا".

هانز روبرت ياكوس : آفاق التوقعات :

ويعطى ياكوس Hans Robert Jauss - وهو ألماني بارز من أقطاب نظرية "الاستقبال" Rezeption-aesthetik - بعدا تاريخيا للنقد الذي يتجه إلى القارئ، وذلك في محاولته تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. ولقد بدأت كتاباته خلال فترة قلق اجتماعي في نهاية الستينيات، حين أراد هو وأقرانه إعادة النظر في القانون القديم للأدب الألماني، وتأكيد ضرورة النظرة النقدية الجديدة إلى هذا الأدب، بعد أن لم تعد النظرة القديمة مقبولة، شأنها في ذلك شأن فيزياء نيوتن التي فقدت جاذبيتها منذ بواكير هذا القرن.

ويستعير ياكوس من فلسفة العلم (ت. س. كون) مفهوم "الصيغة" Paradigm الذي يشير إلى الإطار العلمي للتصورات والفرضيات الفاعلة في عصر من العصور. وهو مفهوم يعني أن "العلم" يظل يقوم بعمله محل الصيغة القديمة، وتطرح مشكلات جديدة وتؤسس فرضيات جديدة. ويستخدم ياكوس مصطلح "أفق التوقعات" لوصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور. هذه المقاييس تساعد القراء على تحديد الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من قصائد بأنها ملحمية أو مأساوية أو رعوية مثلا، كما أن هذه المقاييس تحدد - بطريقة أعم - ما يعد استخداما شعريا أو أدبيا بوصفه مناقضا للاستخدام غير الشعري أو الأدبي للغة. وتتحرك الكتابة العادية والقراءة داخل هذا الأفق. فإذا نظرنا إلى الأدب الإنجليزي في العصر الأوغسطي، على سبيل المثال، رأينا أن شعر بوب كان يحكم عليه تبعا لمقاييس تقوم على قيم الوضوح والطبع واللياقة الأسلوبية (مطابقة الكلمات لمقتضى الموضوع) . ولكن ذلك لم يؤسس قيمة شعر بوب مرة واحدة وإلى الأبد؛ ففي النصف الثاني من القرن الثامن

عشر أخذ المعلقون يتساءلون عن ما إذا كان بوب شاعرا أصلا، وذهبوا إلى أنه كان ناظما بارعا ينظم النثر في قوالب مقفاة، ويفتقر إلى القوى التخيلية المطلوبة للشعر الحق. وإذا استبعدنا القرن اللاحق، أمكن أن نرى حركة القراءات الحديثة لشعر بوب داخل أفق متغير من التوقعات، فنحن، غالبا ما نقيم قصائد بوب - الآن - على أساس ما فيها من فطنة⁽⁴⁾ Wit وتعتقد وبصيرة أخلاقية وإحياء للتراث الأدبي.

إن الأفق الأصلي من التوقعات يخبرنا عن الكيفية التي تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائي. ويرى ياكوس أنه يستوى في الخطأ القول إن العمل الأدبي كوني وإنه ثابت المعنى أبدا، وإنه مفتوح لكل القراء في أي عصر من العصور. "إن العمل الأدبي ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية، فهو ليس أثرا من الآثار التي تكشف عن جوهرها اللازم في نجوى ذاتية". ويعني ذلك، بالطبع، أننا لانستطيع دراسة الأفاق المتعاقبة التي تنحدر إلينا من عصر العمل الأدبي إلى العصر الذي نعيش فيه، لنخلص - بتعال أوليمبي - القيمة النهائية أو المعنى النهائي لهذا العمل، ففي ذلك تجاهل لموقفنا التاريخي. وبأى سلطة نتقبل مانقبل من معنى العمل؟ ألسلطة القراء الأوائل؟ أم بسلطة الرأي المتجمع للقراء عبر الزمن؟ أم بسلطة الحكم الجمالي للحاضر؟ إن القراء الأوائل قد يعجزون عن رؤية الدلالة الثورية للكاتب (كما حدث مع ويليام بليك على سبيل المثال)، والاعتراض نفسه يمكن توجيهه إلى أحكام القراء المتأخرين بما فيهم نحن.

وتنبع إجابة ياكوس عن مثل هذه الأسئلة من "نظرية التأويل" أو الهرمنيوطيقا Hermeneutics⁽⁵⁾ الفلسفية عند هانز جورج جادامر، وهو واحد من أتباع هايدجر؛ إذ

(4) أو الابتكار الذكي في الكلام أو الكتابة، على نحو ما يعرفها مجدى وهبة في "معجم المصطلحات الأدبية"، حيث تشير إلى حسن التنسيق، والاختراع، وملائمة الأفكار للكلمات، وسرعة البديهة، والقدرة على التعبير في أسلوب بليغ عن معان تبدو غير مألوفة للوهلة الأولى.

(5) مصطلح يوناني الأصل يشير إلى عملية التفسير أو التأويل. وقد ارتبط بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته، ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر، وأصبح محالا معرفيا يصل بين علوم متعددة، تتلاقى فيما بينها حول مشكلة التفسير، من منظور العلاقة التأويلية بين النص ومن يقوم بتفسيره والأنظمة التي تقوم عليها عملية التفسير.

يذهب جادامر إلى أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها، وألنا نسعى - في الوقت نفسه - إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حوارها الخاص مع التاريخ. إن منظور الحاضر يتضمن دائما علاقة بالماضي، وفي الوقت نفسه لا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر، ولنقل إن قيمة تأسيس معرفة [خالصة] بالماضي مهمة لا أمل فيها، فالهرمنيوطيقا لاتفصل بين العارف وموضوع المعرفة في الفهم، على نحو ما هو مألوف في العلم التجريبي، بل تنظر الهرمنيوطيقا إلى الفهم من حيث هو "انصهار" للماضي والحاضر، فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا، ولقد كانت "الهرمنيوطيقا" أصلا علما يستخدم لتفسير النصوص المقدسة، وهو علم تستبقى صورته الحديثة الاتجاه التوقيري الجاد نفسه إزاء النصوص التي يحاول العلم النفاذ إليها.

وياوس على وعي بأن الكاتب قد يصدم التوقعات المنتشرة في عصره على نحو مباشر، وذلك وعي طبيعي بالنظر إلى مناخ التغيير الأدبي الذي تطورت فيه نظرية الاستقبال في ألمانيا خلال الستينيات، حيث برز كتاب من أمثال رولف هوخهت Rolf Hochuthh ، وهانز ماجنوس إنزينسبرج Hans Magnus Enzensberger وبيتر هيندكه Peter Handke ، وهم كتاب قاموا بتحديد الشكلية الأدبية المقبولة في هذا الوقت بواسطة الإلحاح على الاهتمام المباشر بالقارئ أو المستمع. ولقد درس ياكوس حالة بودلير الذي أحدث صدور ديوانه "أزهار الشر" هياجا استدعى الاتهام القانوني، عندما انتهكت قصائد الديوان معايير الأخلاق البرجوازية وقوانين الشعر الرومانسي، ولكن هذه القصائد نفسها أنتجت - على الفور - أفقا جماليا جديدا من التوقعات، فقد رأت الطليعة الأدبية فيها تجسيدا للنزعة التدهور، وأصبحت هذه القصائد - في آخر القرن التاسع عشر - بمثابة تعبير عن العبارة الجمالية للنزعة العدمية، وينقد ياكوس التفسيرات النفسية واللغوية والاجتماعية لقصائد بودلير رافضا إياها في الأغلب. ولكن المرء لا يسعد بمنهج يدرك محدوديته التاريخية ومع ذلك يشعر بالقدرة على وصف التفسيرات المخالفة لها بأنها تطرح "أسئلة زائفة غير شرعية". إن "انصهار الأفق" - فيما يبدو - ليس امتزاجا يشمل

كل وجهات النظر المطروحة بل تلك التى يراها الحس التأويلى (الهرمنيوطيقى) للنقاد بمثابة جزء من الكلية المنبثقة تدريجيا للمعنى التى تصنع الوحدة الحقة للنص.

ستانلى فيش: تجربة القارئ:

ولقد طور ستانلى فيش Stanley Fish - الناقد الأمريكى المتخصص فى الأدب الإنجليزى للقرن السابع عشر - منظورا للنقد الذى يتوجه إلى القارئ أسماه "أسلوبيات العاطفة"، وهو يشبه أيزر فى تركيزه على العمليات التى يكيف بها القراء توقعهم أثناء متابعتهم للنص، ولكنه يدرس ذلك على المستوى المحلى المباشر للجملة، ويفصل فصلا واعيا بين منهجه وكل أنواع الشكلية (بما فيها النقد الأمريكى الجديد) منكر أن يكون للغة الأدبية أى مكانة خاصة ، فنحن نستخدم استراتيجيات القراءة نفسها فى تفسير الجمل الأدبية وغير الأدبية، ويتجه بتركيزه إلى الاستجابات المتصاعدة للقارئ إزاء كلمات الجمل المتتابعة فى الزمن، ومثال هذا التركيز تحليله للجملة التى يصف بها ميلتون حالة وعى الملائكة الذين هبطوا من النعيم إلى الجحيم: "ما كانوا غير مدركين لموثق الشر"، حين يرى أن هذه الجملة لا يمكن تناولها بوصفها تقريراً يساوى (أدركوا موثق الشر)، فإن علينا أن نلتفت إلى مساق الكلمات الذى يخلق حالة من الترقب عند القارئ الذى يظل معلقاً بين وجهتى نظر مختلفتين لوعى الملائكة الهابطين. وذلك تفسير تضعفه - دون أن تدحضه - حقيقة أن ميلتون كان يقلد تقليدا واضحا للنفى المزدوج فى أسلوب الملحمة القديمة. ولكن الجملة التالية من وولتر باتر تنال تحليلا حساسا متميزا من ستانلى فيش :

"إن حياتنا هذه التى تشبه على الأقل اللهب، ليست سوى النقاء، يتجدد من لحظة إلى أخرى، للقوى التى ترتحل عاجلا أو آجلا إلى سبلها".

حيث يوضح أن باتر يمنع القارئ من تكوين صورة ثابتة أو محددة فى الذهن بواسطة "النقاء القوى" الذى "يتجدد من لحظة إلى أخرى"، وأن باتر يدفع القارئ - فى كل مرحلة من الجملة- إلى القيام بتعديل للتوقع والتفسير. ففكرة "الالتقاء" يعطلها "الارتحال"، وعاجلا أو آجلا تترك "الارتحال"، غير محدد زمانيا، ولذلك يتعدل توقع القارئ للمعنى على نحو مستمر، بحيث يغدو المعنى بمثابة الحركة الكلية للقراءة.

ولقد دعم جوناثان كوللر أهداف فيش، ولكنه انتقده بسبب فشله في تقديم صياغة نظرية حقيقية لما يقوم به من نقد؛ ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمل تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذي يكتسب "مقدرة لغوية" يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة، بالطريقة نفسها التي يكتسب بها "القارئ الخبير" للنصوص الأدبية "مقدرة أدبية"، أو (معرفة بالأعراف الأدبية). ويعترض كوللر على هذا الموقف بأمرين حاسمين؛ أولهما أن فيش يعجز عن تنظيم أعراف القراءة، أي أنه يفشل في طرح السؤال: "ما الأعراف التي يتبعها القراء حين يقرأون؟"، وثانيهما أن ما يزعمه فيش عن قراءة الجمل كلمة كلمة في تعاقب زمني إنما هو أمر مضلل، فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجمل فعلا على هذا النحو المتعاقب المنجز. ولماذا نفترض، مثلا أن القارئ الذي يواجه جملة ميلتون "وما كانوا غير مدركين" سوف يشعر بأنه قد علق بين نظرتين؟ إن هناك شيئا مصطنعا في استعداد فيش الدائم للاندماش بالكلمة اللاحقة في الجملة. أضف إلى ذلك ما يقر به فيش نفسه من أن نهجه يميل إلى إعطاء الميزة للنصوص التي تسير بطريقة التفويض الذاتي (ولقد أطلق على أحد كتبه "منتجات ذاتية الاستهلاك").

ويعترف فيش في بحثه "هل هناك نص في الفصل؟" (١٩٨٠) بأن كتبه السابقة عالجت تجربته في القراءة على أنها المعيار، وبمضي مبررا موقفه السابق بتقديم فكرة "المجموعات المفسرة" Interpretive Communities، مما يعني أنه كان يحاول إقناع القراء بتبنى "مجموعة من فرضيات الجماعة ليفعلوا ما فعلت عندما يقرأون". قد يكون هناك - بالطبع - مجموعات مختلفة متعددة من القراء الذين يتبنون أنواعا معينة من استراتيجيات القراءة (كاستراتيجيات فيش!)، ولكن استراتيجيات جماعة بعينها - في هذه المرحلة الأخيرة من عمله - هي التي تحدد العملية الكاملة للقراءة، أي تحدد الحقائق الأسلوبية للنصوص وتجربة قراءتها. وإذا قبلنا مقولة "الجماعات المفسرة" فإننا لن نكون في حاجة إلى الخيار بين الأسئلة عن النصوص أو القارئ؛ لأن كل المشكلة عن الذات والموضوع تتلاشى.

ميشيل ريفاتير : المقدرة الأدبية :

يتفق ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre مع الشكليين الروس في النظرة إلى الشعر بوصفه استخداما خاصا للغة، فاللغة العادية لغة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من الواقع، أما اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها. وهو يأخذ هذه النظرة الشكلية عن ياكوبسون، ولكنه يهاجم - في مقال مشهور - تفسير ياكوبسون وشتراوس لقصيدة "القطط" لبودلير، موضحا أن الملامح اللغوية التي يكتشفانها في القصيدة قد لا يدركها القارئ الخبير نفسه. ورغم أنه يرى أن طريقتيهما البنوية تبرز كل وسائل الأنماط النحوية والفونيمية، إلا أنه يرفض أن تكون كل الملامح التي يلحظانها - في القصيدة - جزءا من بنيتها الشعرية بالنسبة إلى القارئ. وفي مثال معبر يعترض على دعواهما بأن بودلير - عندما يختم سطرا من قصيدته بكلمة Volupté (لذة) (بدل Plaisir على سبيل المثال) - يتلاعب بالاسم المؤنث (La) Volupté ويستخدمه قافية "مذكرة"، على نحو يخلق غموضا جنسيا في القصيدة، ويشير ريفاتير بحق إلى أن القارئ الذي لديه خبرة معقولة قد لا يسمع إطلاقا عن المصطلح الفني للقافية "المذكرة" و"المؤنثة"^(٦). ولكن ريفاتير يجد صعوبة في تبرير السبب الذي يجعل من شيء أدركه ياكوبسون وشتراوس لا يعد دليلا على ما يلاحظه القراء في النص، فماذا عليك أن تفعل لتحصل على إجازة من قارئك؟

ويطور ريفاتير نظريته في كتابه "سميوطيقا الشعر"^(٧) (١٩٧٨) حيث يذهب إلى أن القراء الأكفاء يتجاوزون المعنى السطحي، فنحن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها سلسلة من الجمل قصرنا انتباهنا على المعنى الذي ليس سوى ما يمكن قوله لتمثيل

(٦) القافية المذكورة Masculine Rhyme في الشعر الفرنسي، هي القافية التي تنتهي بمقطع لا يليه حرف (E) الصامت، في حين أن القافية المؤنثة هي التي تنتهي بمقطع صالت يليه حرف الـ (E) الصامت. والمعتمد في الشعر الفرنسي المكون من أبيات سكندرية أن يلي فيه كل بيتين من القافية المؤنثة بيتان من القافية المذكورة.

(٧) قدمت فريال غزول ترجمة ممتازة لبعض ما كتبه ريفاتير في الفصل الأول من هذا الكتاب. ضمن كتاب مدخل إلى السميوطيقا الذي أعده نصر أبوزيد وسيزا قاسم. القاهرة ١٩٨٧.

وحدات الإعلام في القصيدة. وإذا قصرنا انتباهنا على "معنى" فحسب في القصيدة فإننا نختزلها في خيط من الأجزاء المنفصلة (التي قد لا يكون لها معنى). وتبدأ استجابتنا الحقة إلى القصيدة بملاحظة أن عناصر (علامات) القصيدة تتحرف غالبا عن النحو العادى أو المحاكاة العادية، فالقصيدة تؤسس دلالتها على نحو غير مباشر فحسب، وتهدد المحاكاة الأدبية للواقع بهذا الفعل. وإذا كان المطلوب من القارئ هو مجرد المقدرة اللغوية العادية لفهم "معنى" القصيدة فإن "المقدرة الأدبية" لازمة للتعامل مع اللانحويات المتكررة التى يواجهها القارئ أثناء قراءة القصيدة، فالقارئ مضطر - خلال عملية القراءة التى يواجهها فيها العائق المريبك من الانحراف النحوى - إلى الكشف عن مستوى ثان (أعلى) من الدلالة التى تفسر الملامح اللانحوية للنص. وما يكتشفه القارئ - فى النهاية - هو "مولد" Matrix^(٨) بنائى يمكن اختزاله فى جملة واحدة أو حتى كلمة واحدة. ولكن المولد لا يمكن اختزاله إلا على نحو غير مباشر، فليس له وجود فعلى بوصفه كلمة واحدة أو جملة واحدة فى القصيدة. وتتصل القصيدة بمولدها بواسطة ما يتولد عنه من صيغ فعلية فى هيئة تعبيرات مألوفة أو جاهزة أو اقتباسات أو ترابطات عرفية. هذه الصيغ هى Hypograms "المضمنات"^(٩) التى تدل على "المولد" الذى يعطى للقصيدة وحدتها فى آخر المطاف. وتتلخص هذه العملية فى القراءة كالتالى:

- ١ - حاول القراءة باحثا عن "معنى" عادى.
- ٢ - ركز الانتباه على تلك العناصر التى تبدو لا نحوية، والتى تعوق التفسير العادى القائم على المحاكاة.
- ٣ - اكتشف المضمنات (أو الركائز) التى تتال قسطا أكبر من التعبير الموسع أو غير العادى فى النص.

(٨) المصطلح مستخدم فى النحو التحويلي، حيث يعنى الجملة الأساسية التى تتولد منها الجملة الفرعية. وهو، عند ريفاتير، أقرب إلى المعنى المجرد أو الكلمة المفتاح التى تلخص الدلالة، إذ يصفه بأنه مفهوم مجرد لا يتحقق فى ذاته، أو بذاته، بل من خلال متغيراته أو ما يسميه ريفاتير "اللانحويات".

(٩) مصطلح يرجع إلى دى سوسير ويقصد به ريفاتير ما يظهر فى شكل كلمات مضمنة فى جمل يعكس نظامها المعانى اللازمة لنواة المولد.

٤- استخلص المولد من المضمنات؛ أى أوجد جملة واحدة أو كلمة قادرة على توليد "المضمنات" والنص.

وإذا حاولنا، تطبيق هذه النظرية تطبيقاً أولياً على قصيدة وردزورث "أطبق السبات على روحى"، فإننا قد نصل فى النهاية إلى أن المولد هو "روح ومادة"، وتبدو المضمنات التى تتشكل فى النص أنها:

١- الموت نهاية الحياة.

٢- الروح الإنسانى لا يمكن أن يموت.

٣- فى الموت نعود إلى الأرض التى جننا منها.

وتحقق القصيدة الوحيدة بتوليد هذه الركائز بطريقة غير متوقعة من مولد أساسى، ولا شك أن نظرية ريفاتير كانت تظهر أقوى مما عرضت لو قدمت واحداً من أمثله الخاصة التى يحل فيها قصائد بودلير أو جوتيه، فمنهج يبدو أكثر ملائمة من حيث هو طريقة لقراءة الشعر الذى يناقض المعتاد من النحو أو الدلالة، ولكن هذا المنهج ينطوى على صعاب عدة من حيث هو نظرية عامة فى القراءة. وليس أقل هذه الصعاب أنه يرفض الأنواع المتعددة للقراءة التى قد تظنه أنت أو أنا مستقيمة تماماً (كأن نقرأ القصيدة من أجل رسالتها السياسية).

جوناثان كولر : أعراف القراءة^(١٠)

يذهب جوناثان كولر إلى أن أية نظرية فى القراءة لابد لها من أن تكشف عن العمليات التفسيرية التى يستخدمها القراء، فكلنا يعرف أن اختلاف القراء ينتج التفسيرات المختلفة. وإذا كان هذا الاختلاف فى التفسير قد أفضى بالمنظرين إلى اليأس الكامل من

(١٠) قام جوناثان كولر بتعميق أطروحاته فى كتابه ملاحقة العلامات، ثم فى تعقيبه على نظرية التفكيك فى كتابه الذى صدر عنها عام ١٩٨٣. وقد قدم ياكوبسون قبيل موته نقداً لافتاً لاعتراضات كولر التى طرحها على آلياته القرائية فى بحث مهتم نشر بعد وفاة ياكوبسون بعامين، أى عام ١٩٨٤، وقد نشر فى كتابه قضايا الشعرية فى الترجمة العربية.

تطوير نظرية في القراءة، فإن كوللر يذهب إلى أن الاختلاف هو نفسه ما يجب أن تشرحه النظرية، فمن الممكن أن يختلف القراء حول المعنى ولكنهم يظلون يتبعون المجموعة نفسها من الأعراف التفسيرية. وأول مثال يقدمه كوللر على ذلك هو الفرضية الأساسية للنقد الجديد، أعنى فرضية الوحدة؛ إذ قد يكتشف قراء مختلفون هذه الوحدة بطرائق متعددة في نص بعينه، ولكن الأشكال الأساسية للمعنى الذى يبحثون عنه (أى أشكال الوحدة) تظل واحدة. وقد لا نشعر بما يلزمنا بإدراك وحدة تجاربنا فى الحياة الفعلية، ولكننا غالباً ما نتوقع العثور على هذه الوحدة فى حالة القصائد. وإذا عدنا إلى قصيدة وردزورث التى ناقشتها من قبل، نجد أنه من العسير جداً على أى قارئ لها أن لايسأل السؤال: "كيف أوجد بين شطرى القصيدة؟". ومهما يكن من أمر، فإن تنوع التفسيرات ينشأ بسبب تعدد النماذج التى يمكن للمرء أن يقدمها للوحدة، وعلى نحو ينطوى معه النموذج على طرائق متعددة للتطبيق على القصيدة. وهناك نموذج وحدة القيمة، حيث تكتسب قصيدة وردزورث وحدتها بما تنطوى عليه من نزعة "وحدة الوجود" أو نزعة "عدمية". وهناك نموذج بديل يمكن أن تكشف معه الوحدة عن طريق "نقض الحقيقة"، حيث توجد رؤية زائفة أو غير ملائمة أولاً، ثم يظهر نظيرها الحقيقى أو الملائم ثانياً (كوللر). وإذا طبقنا هذا النموذج على قصيدة وردزورث أمكن لنا أن نرى تحولاً من رؤية غير ملائمة لروحانية غيبية إلى رؤية أكثر ملائمة للاتحاد بالطبيعة. ويمكن القول بالتأكيد إن منهج كوللر يتيح تقدماً نظرياً مثمراً أصيلاً، فهو لا يصنع صنيع سنالى فيش الذى يعطينا منهجاً مفيداً ولكنه يخلق عينية إزاء المسائل الأساسية للنظرية، ولا يصنع صنيع ريفاتير الذى يقدم منهجاً ضيقاً. ولكن يمكن للمرء - فى المقابل - أن يعترض على رفض كوللر دراسة مضمون حركات تفسيرية بعينها، فهو يتوقف - على سبيل المثال - عند قراءتين سياسيتين لـ "لندن" بليك، وينتهى إلى "أن التفسيرات التى يقدمها قارئان مختلفان لما هو خطأ فى النظام السياسى تختلف بالطبع، ولكن العمليات التفسيرية الشكلية التى تمنح التفسيرات بنية تحتويها تبدو متشابهة تماماً". وهنا نوع من التعسف فى نظرية تعالج الحركات التفسيرية بوصفها شيئاً أساسياً فى الوقت الذى تعالج فيه مضمون هذه الحركات بوصفه شيئاً غير أساسى، فهناك أسس تاريخية قد

تكون قائمة فى آخر المطاف لتجعل من تطبيق نموذج تفسيرى أكثر سلامة ومعقولة من غيره، فضلاً عن أنه يمكن لقراءات بدرجات مختلفة من المعقولة أن تشترك فى الأعراف التفسيرية نفسها. والأكثر جدوى أن ننظر إلى قصيدة وردزورث - على سبيل المثال - من حيث هى تمثيل لوحدة الوجود أكثر مما هى تمثيل لنزعة عدمية (رغم أن كلتا النظرتين ليست مقنعة تماماً).

ولقد رأينا قبل ذلك ما ذهب إليه كولر فى "الشعرية البنيوية" من عدم إمكان وجود نظرية لبنية النصوص أو الأنواع، بسبب عدم وجود شكل شامل للمقدرة التى تنتج هذه النصوص أو الأنواع، ومعنى ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث إلا عن "مقدرة" القراء فى تعقل ما يقرأون، وعن شعراء وروائيين يكتبون على أساس من هذه المقدرة ما داموا يكتبون ما يمكن قراءته. ولابد لنا من أن نمتلك "مقدرة أدبية" لكى نقرأ النص بوصفه أدباء، فحاجتنا إلى هذه "المقدرة الأدبية" كحاجتنا إلى "المقدرة اللغوية" الأعم التى نتمكن بها من فهم ما نقابله من مخاطبات لغوية عادية. ونحن نكتسب "المقدرة الأدبية" أو هذا "النحو" للأدب فى المؤسسات التعليمية - صحيح أن كولر يقر بأن الأعراف التى نطبقها على نوع أدبى لا نطبقها على نوع آخر، وأن أعراف التفسير تختلف من عصر إلى عصر، ولكن نزعة البنيوية جعلته يؤمن بأن النظرية الأدبية لابد لها من الاهتمام بالأنساق الساكنة الأنية من المعنى وليس بالأنساق التاريخية المتعاقبة.

نورمان هولاند وديفيد بلايخ : علم نفس القارئ :

استمد ناقدان أمريكيان مدخلين إلى نظرية القراءة من علم النفس. أما نورمان هولاند Norman Holland فقد تبنى نظرية مؤداها أن كل طفل يتلقى عن أمه سمة من "هوية أولية". وينطوى الرائد على "تيمة هوية" أشبه بالتيمة الموسيقية التى تقبل التنويع مع بنيتها الأساسية الثابتة. ومعنى ذلك أننا عندما نقرأ نصاً نمارس معه عملية تتوافق مع "تيمة الهوية" التى تميزنا، ونستخدم العمل على نحو يرمز إلينا ويكرر نفسياتنا فى النهاية، ونعيد صياغته لنكتشف استراتيجياتنا المميزة الخاصة، ونتغلب على المخاوف العميقة والرغبات التى تشكل حياتنا الروحية، إذ لابد من تهدئة آليات الدفاع المشوشة عند القارئ لتتيح مدخلا إلى النص. والمثال المثير الذى يستشهد به هولاند على ذلك هو حالة

صبي دفع دفعا إلى قراءة القصص البوليسية لإشباع مشاعره العدوانية إزاء أمه، وذلك بإقامة علاقة تربطه بالقاتل، على نحو لم تتخذ معه هذه القصص سمة رغبات الصبي فحسب، بل أتاحت له تلطيف إحساسه بالذنب عن طريق ربط نفسه بالضحية والمفتش بالمثل، مما جعل الصبي قادرا على إشباع غرائزه وتقديم دفاعات تواجه القلق والذنب. والمثال غير نمطى ولكنه يثير عددا من الأسئلة عن نظرية هولاند الذى يطرح أمثلة أكثر نمطية من هذا المثال. وفي هذه الأمثلة الأخيرة، يسيطر القراء على النصوص باكتشاف تيمات موحدة وأبنية تساعد على استيعاب النص - "إنك عندما تنقل النص إلى داخلك تتحكم فى شئ يقع فى الخارج حيث لا يمكن السيطرة عليه بل يسعى إلى السيطرة عليك". ويؤكد هولاند التفاعل بين تيمة الهوية عند القارئ ووحدة النص التى يكتشفها القارئ بوصفها تعبيراً عن تيمة هويته. ولكن مثال الصبي يبدو كما لو كان يبطل الأفكار الخاصة بـ "وحدة" النص و "تيمة الهوية"، فإن أية قصة بوليسية كانت تسمح له بتشكيل المعانى التى يحتاجها نفسياً. وإذا كانت هناك وحدة نصية فواضح أنها تقع فى بنية قص القصص البوليسية أكثر مما تقع فى نصوص متعينة. وعلى أى حال، فإن قراءة هذا الصبي تمزق وحدة النصوص بإنتاج أوضاع متناقضة للذات يحاول الصبي الدخول فيها. ومن المؤكد أن هذا المثل (الذى لم يتابعه هولاند حتى النهاية) يطرح الشكوك حول فكرة تيمة الهوية كلها من حيث هى مبدأ للوحدة النفسية. وقد أوجت مناقشتها للاكان بنموذج بديل (الفصل الرابع).

أما ديفيد بلايخ David Bleich فإنه يقدم بكتابه "النقد الذاتى" (١٩٧٨) محاكاة محكمة فى سبيل التحول من الصيغة الموضوعية إلى الصيغة الذاتية فى النظرية النقدية. وهو يذهب إلى أن فلاسفة العلم المحدثين (خصوصاً ت. س. كون) قد أنكروا على نحو صائب وجود عالم موضوعى من الحقائق، فالأبنية العقلية للمدرك تحدد ما يعد حقيقة موضوعية حتى فى العلم، إذ "المعرفة يصنعها الناس ولا يجدونها" لأن موضوع الملاحظة يظهر متغيراً بفعل الملاحظة. ويمضى بلايخ فى الإلحاح على أن ما يحكم تطورات "المعرفة" هى حاجات "الجماعة"، فحين نقول إن العلم "حل محل الخرافة، فإننا

لا نصف انتقالنا من الظلام إلى النور بل نصف تغيرا في الصيغة التي تحدث، عندما نتصارع حاجات قاهرة معينة للجماعة مع المعتقدات القديمة لتفرض معتقدات جديدة.

ويذهب بلايخ إلى أن اكتساب الطفل للغة يمكنه من تأسيس سيطرة ذاتية على التجربة، فنحن لانستطيع فهم الكلمات الأخرى إلا بوصفها "فعلا دافعا"، أى بوصفها طريقة في السيطرة على الأشياء التي لها أهمية عند المتكلم. وإذا كان كل تلفظ يحدد مقصداً، فإن كل فعل لتفسير تلفظ هو منح لمعنى. ومادام ذلك صحيحا فيما يتصل بكل المحاولات الإنسانية لشرح التجربة فإننا نستطيع فهم الفنون على أفضل وجه عندما نسأل: ما دوافع هؤلاء الذين يخلقون ألوان الأداء "الرمزى" للتجربة؟ وما الظروف الفردية والجماعية للاستجابة والإبداع عندهم؟

ويقوم النقد الذاتى على افتراض مؤداه أن فهم النفس أهم الدوافع الملحة عند كل شخص". ولقد قادت التجارب التي قام بها بلايخ في قاعة الدرس إلى التمييز بين أمرين؛ أولهما "استجابة" القارئ العفوية للنص، وثانيهما "المعنى" الذى ينسبه القارئ إلى هذا النص. وي طرح القارئ المعنى عادة بوصفه تفسيرا "موضوعيا" (شيئا مطروحا للتفاوض فى موقف تربوى) ولكن هذا المعنى هو تطور - بالضرورة - لاستجابة ذاتية عند هذا القارئ. وأيا كان نسق الفكر المستعمل (أخلاقي، ماركسي، بنيوي، تحليل نفسي) فإن تفسيرات النصوص تعكس الفردية الذاتية لـ "استجابة" شخصية، إذ دون الصدور عن هذه "الاستجابة" فإن تطبيق أنساق الفكر يتم استبعاده بوصفه تركيبة فارغة لمعتقد جامد. وإذا كان بعض التفسيرات النقدية يبدو أكثر معقولة عندما يتجشم النقد عناء شرح نمو أفكارهم وأصلها، فإن هذا يتاح فى الموقف التعليمي بواسطة "تقرير استجابة" يعطى "المهاد الدافعي" للحكم التفسيري اللاحق. مثال ذلك استجابة السيدة (أ) إلى قصة كافكا "التحويلات"، فقد بدأت الاستجابة بنفور، كما لو كانت قراءة القصة "أشبه بتناول زيت كبدة سمك القد". ولكن السيدة (أ) شعرت بالحزن إزاء مأزق جريجور؛ لأنها وجدت بينه وأخيها الذى أهين وأقصى عن أبيه بالمثل. أما تحول جريجور إلى خنفساء روثية فقد أنتج نفورا متصارعا، إذ اعترفت السيدة (أ) بتبليدها الساذي إزاء الحشرات. وكان هناك ترابط أكثر بين جريجور وذكرياته عن فتاة قبيحة فى المدرسة شعرت إزاءها السيدة (أ) بالذنب.

وكانت مشاعرهما الغالبة متضادة (إعجاب - نفور) إزاء كل الشخصيات وبخاصة جريجور. وللحكم الأخير على "المعنى" الذى يبرز تقرير السيدة (أ) مظهر موضوعي، ولكن من الواضح أنه حكم مبنى على استجابة استهلاكية، فالقصة "مبنية على دراما ثنائية الضحية/ الجالد". وتذهب السيدة (أ) إلى أن الضحايا كالجلادين، كلاهما يعتمد على الآخر ولا يمكن التمييز بينهما فى النهاية. بكلمات أخرى، تسقط السيدة (أ) تنافر اتجاهاتها إزاء الناس على النص فتكتشف فيه "ثنائية". وكل ذلك، تفسير يجعل أى إنسان يشارك فى حلقة دراسية عن قصة كافكا يميل إلى أن يرى فى هذا التفسير تقريراً موضوعياً، قدم فى عبارة نقدية أدبية محايدة. ومهما يكن من أمر، فإن "النقد الذاتى" يرغب فى إعادة الوصل بين التفسير أو الاستجابة الشخصية للسيدة (أ) والدافعية الذاتية لهذه الاستجابة.

إن النظرية الأدبية التى تتجه إلى القارئ أشبه بالنقد النسائى، من حيث إنها لا تنطلق من نقطة بداية واحدة أو من منطلق فلسفى غالب، فالكتاب الذى عرضنا لهم ينتمون إلى تقاليد فكرية مختلفة. وإذا كان الكتاب الألمان - أمثال أيزر ويوس - يعولون على الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا فى محاولاتهم وصف عملية القراءة بمصطلحات وعى القارئ، فإن ريقاتير يفترض سلفاً قارئاً يمتلك مقدرة أدبية متميزة، فى حين أن ستانلى فيش يعتقد أن القراء يستجيبون إلى سياق الكلمات فى الجمل، سواء أكانت الجملة أدبية أم غير أدبية. أما جوناثان كولر فيحاول تأسيس نظرية (بنوية) للتفسير، نظرية تسعى إلى الكشف عن العناصر المنتظمة فى استراتيجيات القراء، وإن كان يدرك أن الاستراتيجيات نفسها يمكن أن تنتج تفسيرات مختلفة. ولقد رأينا فى الفصل الرابع كيف يحتفى رولان بارت بنهاية العهد البنيوى، وذلك بمنح القارئ القوة على خلق معانٍ، بواسطة "فتح" النصوص على اللعب اللامتناه لـ "الشفرات". وينظر هولاند وبلايخ الأمريكان إلى القراءة بوصفها عملية إشباع للحاجات السيكلوجية للقارئ، أو بوصفها عملية تستند إلى هذه الحاجات على الأقل. وأياً كان ما يظنه المرء فى هذه النظريات التى تركز على القارئ، فمن المؤكد أنها تطرح تحدياً خطيراً على النظريات السائدة التى تركز على النص فى "النقد الجديد" و"النزعة الشكلية"، فنحن لم نعد نستطيع الحديث عن معنى النص دون أن نضع فى تقديرنا إسهام القارئ فى هذا المعنى.

قراءة مختارة
نصوص أساسية

Bleich, David,

Subjective Criticism (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978).

Culler, Jonathan,

The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Routledge & Kegan Paul, London, and Henley, 1981). especially Part Two.

Eco, Umberto,

The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of the Text (Indiana University Press, Boomingotn, 1979).

Fish, Stanley,

Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature (California Univeristy Press, Berkely, 1972).

Fish, Stanley,

Is There a Text in This Class? (Havard Univeristy Prees, Cambridge, Mass., 1980).

Holland, Norman,

5 Readers Readging (Yale Univeristy Press, New Haven and London, 1975).

Ingarden, Roman,

The Literary Work of Art, Trans. George G. Grabowicz (Northwestern University Press, Evanston, Ill. 1973).

Iser, Wolfgang,

The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978).

Jauss, Hans R.,

Toward An Aesthetic of Reception, trans. T Bahti (Harvester Press, Brighton, 1982). The important first chapter is also in Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary History* (Routledge & Kegan Paul, London, 1974).

Prince, Gerald,

"Introduction to the study of the narratee" in Tompkins (below). French original in *Poétique* no. 14 (1973), 177-96.

Riffaterre Michael

"Describing Poetic Structures: two approaches to Baudelaire's *les Chats*," in J. Ehrmann (ed.) *Structuralism* (Doubleday & Co., Inc., Garden City, New York, 1970). Extract in Tompkins. Originally *Yale French Studies*, 36-7 (1966), 200-42.

Riffaterre Michael

Semiotics of Poetry (Indiana University Press, and Methuen, London, 1978).

Suleiman, Susan, and Crosman, Inge (eds.),

The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation
(Princeton University Press, Princeton, N.J. 1980) Includes essays by
Iser, Culler, Prince and Holland.

Tompkins, Jane P., (ed),

Reader- Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism.
(Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980) Basic anthology of
texts.

مقدمات

Introductions to Suleiman and Crosman, *The Reader in the Text*
(above) and Tompkins *Reader - Response Criticism* (above).

Eagleton, Terry *Theory: An Introduction* (Blackwell, Oxford, 1983).
Chap. 2

Fokkema, D. W., and Kunne-Ibsch, E.,

*The Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism,
Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics* (C. Hurst, London. 1977).

Holub, Robert C.,

Reception Theory: A Critical Introduction (Methuen, London and New
York, 1984).

الفصل السادس النقد النسائي

النقد النسائي

كان على النساء الكاتبات والقارئات أن يسيجن دائما ضد التيار، فقد أكد أرسطو " أن الأنثى أنثى أفضل ما تفتقر إليه من خصائص". وذهب القديس توما الأكويني إلى أن المرأة "رجل ناقص". وألمح جون دون: (ولم يرفض) - عندما كتب "هواء وملائكة" - إلى نظرية القديس توما الأكويني التي ترى أن الشكل مذكر والمادة مؤنثة، وأن العقل المقدس الأعلى المذكر يطبع شكله على المادة الطيبة الخاملة المؤنثة. ونظر الرجال إلى منيهم - قبل قوانين مندل للوراثة - على أنه البذور الفاعلة التي تهب الشكل لبيضة تنتظر بلا هوية إلى أن تتلقى ميسم الذكر، وفي الأورستيا - ثلاثية إيسخيلوس المسرحية - نصرت (الربة) أثينا حجة الذكور التي قدمها أبولو والتي تقول إن الأم ليست سبب وجود طفلها. وأنهى انتصار مبدأ الذكورة عهد "ربات الانتقام" (الفيوريات) الإنسا الحسيات Furies⁽¹⁾، وأعلى من شأن النظام الأبوي على حساب النظام الأمومي. والنقد النسائي يستحضر، أحيانا، غضب ربات الانتقام ليزعج اليقين الخائض للثقافة الأبوية، ويخلق مناخا أقل قمعا للنساء الكاتبات والقارئات، وتستخدم ناقدات الحركة النسائية الثورية الساخرة، أحيانا أخرى، لينقضن أساليب نظرة الذكور السائدة، فتقترح ماري إلمان Mary Ellmann - على سبيل المثال - النظر إلى الرحم على أنه جرى مستقل فردي (بدل النظر إليه على أنه "لامبال") وإلى المنى على أنه امتثالي خانع (بدل النظر إليه على أنه "متقد"). والفانطازيا السينمائية التي قدمها وودي آلان Woody Allen عن منى مذعور منهوك ينتظر خانعا الرحلة إلى المجهول فانطازيا تهزأ بفكرة الإخصاب الذكوري على نحو تسعد به أية منتمية إلى الحركة النسائية.

(1) الفيوريات في الأساطير اليونانية والرومانية الأرواح الأنتوية الرهيبة ذوات الشعر الشعباني اللامني يقمن بعقاب مرتكبي الجرائم التي لم يؤخذ بشأرها.

مشكلة النظرية النسائية:

وبعض ناقدات الحركة النسائية لا يرغب في تبني "نظرية" Theory على الإطلاق لأسباب عدة، فالنظرية مذكورة دائما في المؤسسات الأكاديمية، بل تتضمن صفات الفحولة من حيث هي المجال الفكرى الطليعى الصعب في الدراسات الفكرية، فالفضائل الرجالية للصرامة والعزم النافذ والطموح الوثاب تجد ملاذها في مجال "النظرية"، أكثر مما تجده في المنطقة الرهيفة للتفسيرات النقدية. وغالبا ما تفضح ناقدات الحركة النسائية الموضوعية المخادعة لعلم الذكر، ويوجهن أنفسى النقد إلى نظريات فرويد لما فيها من نزعة تمييز جنسى Sexism صارخة، ولما تفترضه هذه النظريات - على سبيل المثال - من أن النشاط الجنسى للمرأة يتشكل بواسطة حسد القضيب "Penis envy"^(١).

ويرغب الكثير من النقد النسائى فى الفرار من "ثبوتية وقطعية" النظرية، وتطوير خطاب أنثوى لا يمكن تقييده فكريا بنسبته إلى تراث نظرى معترف به (ومن ثم يمكن أن يكون نتاجا رجاليا). ولكن ناقدات الحركة النسائية ينجذبين إلى أنماط نظرية مابعد البنيوية عند لاكان وديريدا، ربما لأن هذه الأنماط ترفض الجزم بسلطة أو حقيقة "مذكورة". ولقد قدمت نظريات التحليل النفسى عن المحركات الغريزية عونا خاصا إلى ناقدات الحركة النسائية، فى محاولتهن الكشف عن ما تتضمنه بعض الكتابة النسائية من مقاومة مدمرة - واضحة فى عدم انتظامها الشكلى - للقيم الأدبية الرجالية السائدة، ولكن هذه المحاولة لم تنجح فى الكشف عن الاستراتيجيات الممكنة للمقاومة النسائية دون تنظير محكم إلا فى حالات قليلة.

(١) "حسد القضيب" عنصر أساسى فى النزعة الجنسية الأنثوية والقوة الحركية لجذليتها، عند فرويد، وينشأ من اكتشاف الفروق التشريحية بين الجنسين، فتشعر البنت بالظلم بالقياس إلى الصبى، وترغب فى امتلاك عضو ذكرى مثله.

ولقد طرحت سيمون دى بوفور Simon de Beauvoir بوضوح عظيم الأسئلة الأساسية للحركة النسائية الحديثة فى كتابها "الجنس الثانى" (١٩٤٩)، حيث ترى أن المرأة تبدأ بالقول "أنا امرأة" عندما تحاول تعريف نفسها، وليس هناك رجل يفعل ذلك. هذه الحقيقة تكشف التماثل الأساسى بين مصطلح "مذكر" و "مؤنث"، فالرجل هو الذى يحدد الفارق الإنسانى وليس المرأة، والتضاد بينهما يرجع إلى "العهد القديم". ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل، ولا تضامن طبيعى، فلم تتجمع النساء مثلما تجمع غيرهن من المجموعات المضطهدة. وظلت المرأة مستمرة فى علاقة غير متكافئة مع الرجل، فهو الواحد وهو الآخر. وأمنت سيطرة الرجل مناخا إيديولوجيا للإذعان، فهناك مشرعون وقساوسة وفلاسفة وكتاب وعلماء كثرا ليظهروا أن وضع الخضوع من المرأة مرغوب فى السماء ومفيد فى الأرض. وتدعم سيمون دى بوفوار محاجاتها وثائقيا بمعرفة واسعة لتكشف عن النظرة الدونية إلى المرأة، تلك النظرة التى يدعمها إيمان الرجل بأن النساء أدنى بالفطرة. إن الرجال المتعاطفين يستقبلون الفكرة المجردة عن "المساواة" بين الرجل والمرأة بمعسول الكلام. ولكنهم عادة يقاومون المطالبة الفعلية بهذه المساواة. وليس سوى النساء وحدهن - لا الرجال المتعاطفين - من يستطعن دعم الإمكانات الوجودية الحقيقية للنزعة النسائية. ومن الواضح أن هناك خمسة محاور أساسية تدور حولها أغلب المناقشات عن الاختلاف الجنسى؛ وهى :

البيولوجيا.

التجربة.

الخطاب.

اللاوعى.

الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية.

أما الحجج التى تتناول الجوانب البيولوجية من حيث كونها أساس الاختلاف بين الرجل والمرأة، والتى تقلل من أهمية "التنشئة الاجتماعية"

Socialization^(٣)، فهي حجج يستخدمها الرجال أساساً للإبقاء على النساء فى "مكانهن"، ويلخص القول المأثور "Tota Mulier in utero" (ليست المرأة سوى رحم)، هذا الاتجاه ، لأنه إذا كان جسد المرأة هو قدرها فإن كل محاولة للشك فى أدوار الجنس Sex Roles المعزوة إلى المرأة تتبدد فى مواجهة النظام الطبيعى. وفى المقابل، فإن بعض ممثلات الحركة النسائية يعلى من شأن الصفات البيولوجية للمرأة بوصفها مصادر للتفوق وليس الدونية. ولكن أية حجة متطرفة تقوم على التسليم بطبيعة خاصة بالنساء تنطوى على خطر الانتهاء - بطريق مختلف فحسب - إلى الوضع نفسه الذى يتخذه المتعصبون من الذكور. هذا الخطر ينطوى عليه - أيضاً - موقف أولئك الذين يلجأون إلى التجربة الخاصة للمرأة بوصفها مصدر القيم المؤنثة الإيجابية فى الحياة والفن، وتقول حجة هؤلاء إنه ما دامت النساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية (كالإباضة^(٤)، والطمث، والمخاض) فهن وحدهن اللاتى يستطعن الحديث عن حياة المرأة. يضاف إلى ذلك ما تتضمنه تجربة المرأة من حياة فكرية وانفعالية متميزة. فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم. ويقوم بدراسة التمثيل الأدبى لهذه الاختلافات فى كتابة المرأة من يطلق عليهن اسم "ناقداات الخصائص النسائية" Gynocritics، أما المحور الثالث الذى يدور حول الخطاب فإنه محور بنال قدراً عظيماً من اهتمام ممثلات الحركة النسائية.

ويوحى عنوان كتاب ديل سبندر Dale Spender "لغة من صنع الرجل" بما تراه المؤلفة من أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسى فى قمع المرأة. وإذا نقبلنا فكرة فوكو

(٣) عملية تلقين الفرد قيم المجتمع الذى يعيش فيه ومعاييره، ليصبح الفرد قادراً على التكيف مع المجتمع من

ناحية، ومستعداً لأداء الأدوار التى تسند إليه من ناحية ثانية.

(٤) خروج البويضات من المبيض.

التي ترى أن ما هو "صواب" يعتمد على من يهيمن على الخطاب، فمن المعقول أن نسلم بأن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة في فخ (حقيقة) الذكر. وطبيعي - من هذا المنظور - أن تصارع الكاتبات هيمنة الرجال على اللغة بدل مجرد الانحسار في قوقعة الخطاب الأنثوي، ولكن هناك نظرة مناقضة، تتبناها واحدة من دارسات علم اجتماع اللغة، هي روبين ليكوف Robin Lakoff التي ترى أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال؛ لأنها لغة تتضمن أنماط "ضعف" و "عدم اليقين"، وتركز على "التافه" و "الطائش"، و "الهزل" وتؤكد الاستجابات الانفعالية الذاتية. وتذهب ليكوف إلى أن خطاب الرجال "أقوى"، ويجب أن تتباه النساء إذا رغبن في تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجال. وأكثر الراديكاليات من ممثلات الحركة النسائية يرين أن المرأة تواجه عملية غسيل للمخ بواسطة هذا النمط من الإيديولوجيا الأبوية [البطريكية] التي تنتج قوالب مكرورة عن رجال أقوياء ونساء ضعيفات. وتطرح نظريات التحليل النفسي عند لاكان وكريستيفا ما يتصل بالمحور الرابع الخاص بعملية اللاوعي، حيث بعض كاتبات الحركة النسائية ممن يناصبن النزعة البيولوجية⁽⁵⁾ Biologism العداء، بواسطة إقامة صلة تربط بين "الأنثى" والعمليات التي تميل إلى تقويض سلطة خطاب "الذكر" فينظرون إلى كل ما يشجع أو يستهل اللعب الحر للمعاني ويمنع "الانغلاق" بوصفه "أنثى"، على نحو تغدو معه النزعة الجنسية الأنثوية ثورية تدميرية متغايرة الخواص "منفتحة". هذا النهج أقل تضمنا لخطر نزعة التوقع والقولية، لأنه يرفض تحديد النزعة الأنثوية، ويرى أنه إذا كان هناك مبدأ أنثوي فإنه ليس سوى البقاء خارج تعريف الذكر للأنثى. ولقد كانت فرجينيا وولف أول ناقدة تدخل البعد الاجتماعي (المحور الخامس) في تحليلها لكتابات المرأة. ومنذ ذلك الوقت، والماركسيات من الحركة النسائية على وجه الخصوص يحاولن الربط بين تغير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وتغير توازن القوى بين الجنسين، ويوافقهن غيرهن من ممثلات الحركة النسائية على رفض فكرة الأنوثة المطلقة.

(5) أي إرجاع الخصائص إلى المكونات البيولوجية للكائنات.

كيت ميلليت وميشيل باريت :

النزعة النسائية السياسية :

وصلت الحركة النسائية الحديثة إلى مرحلة فكرية مهمة مع كتاب كيت ميلليت Kate Millett "السياسات الجنسية"، (١٩٧٠)، حيث استخدمت مصطلح النظام الأبوى (دور الأب) لوصف سبب قمع النساء، قاصدة بذلك إلى أن النظام الأبوى يخضع الأنثى إلى الذكر، أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر، على نحو تتم معه ممارسة القوة - بكيفية مباشرة أو غير مباشرة - للحجر على النساء في الحياة المنزلية والأسرية. وتذهب ميلليت إلى أن إجبار النساء على الطاعة ظل مستمرا - رغم التقدم الديمقراطي - بواسطة دور الجنس المقولب الذي يخضعن له منذ أقدم العصور. وهي تستعير من العلوم الاجتماعية التمييز المهم بين "الجنس" Sex والهوية الجنسية Gender. أما "الجنس" فيتحدد بيولوجيا، في حين أن الهوية الجنسية مفهوم ثقافي مكتسب، فقد أظهرت مارجریت ميد- في دراساتها الأنثروبولوجية - أن الصفات التي تعزى إلى الرجال والنساء يمكن أن تختلف اختلافا كبيرا في المجتمعات الغربية، حيث يمكن للرجال أن يكونوا محبين للسلام بينما النساء محبات للحرب. وتهاجم ميلليت وغيرها من ممثلي الحركة النسائية علماء الاجتماع الذين يتناولون الصفات "الأنثوية" المكتسبة ثقافيا (كالمسلبية وغيرها) بوصفها صفات طبيعية، وتعترف أن النساء لا يختلفن عن الرجال في الإبقاء على هذه الاتجاهات في المجالات النسائية والإيديولوجيا العائلية. وترى أن "أدوار" الجنس المؤيدة في المجتمع قمعية، والخروج على هذه الأدوار من حيث العلاقة غير المتكافئة بين السيطرة والتبعية هو ما تسميه ميلليت "السياسات الجنسية".

ولقد كان التركيز في المرحلة الباكرة من الكتابة النسائية الحديثة عن الأدب (كيت ميلليت، و جيرمين جرير Germaine Greer ، ومارى إلمان Mary Ellmann) تركيزا سياسيا تماما في الغالب، بمعنى أن الكاتبات كن يعبرن عن مشاعر ساخطة على الظلم. وكن مشغولات بتعميق وعى النساء "السياسي" من حيث قهرهن بأيدى الرجال.

ومن الشائق أن نلاحظ أوجه الشبه بين هذا النمط من الحركة النسائية وأشكال أخرى من الراديكالية السياسية؛ إذ يمكن مقارنة النساء - من حيث هن مجموعة مقهورة - بالسود أو الطبقة العاملة، رغم أن النساء لسن أقلية كالسود أو نتاجا للتاريخ كالتبقة العاملة - فيما تشير سيمون دى بوفوار. ولقد قيل إن أكثر المجموعات المقهورة قاطبة: السود، والطبقة العاملة، والنساء. وتتخذ أفكار كل مجموعة من هذه المجموعات أشكالا متشابهة، على نحو يبدو معه القاهر واعيا بمحاولته الإبقاء على القهر إلى ما لا نهاية بواسطة إيديولوجيا (عرقية أو برجوازية، أو أبوية). وتدافع كل مجموعة عن أعضائها فى مواجهة إساءة التمثيل والقبولة فى الأدب ووسائل الإعلام. وتدير كل مجموعة صراعاً "سياسياً" للارتقاء بوعى أعضائها، وإحداث تغيير جذرى فى علاقات القوة بين القاهر والمقهور. ولكن الإيديولوجيا فى هذه النظريات السياسية غير الناضجة يتم اختزالها فى سلاح ذى بعد واحد فحسب، فتغدو الإيديولوجيا عند ميلليت - كما نقول كورا كابلان- "الهراسة القضيبية الكونية التى يستخدمها الرجال جميعا لضرب النساء"، ويقذف الرجال - ببساطة - النساء بصفات الضعف والمازوكية، وذلك فهم يتجاهل العمليات السيكلوجية اللاواعية لتشكل الهوية الجنسية؛ بالإضافة إلى المحركات الاجتماعية الاقتصادية اللاشخصية لقهر النساء.

كيف يؤثر ذلك على الأدب؟ أولاً، تتشكل القيم والأعراف الأدبية بواسطة الرجال، وتناضل النساء فى الأغلب للتعبير عن مطامحن الخاصة فيما يمكن النظر إليه بوصفه أشكالاً غير ملائمة، وفى القصص - على سبيل المثال - تغدو الأعراف التى تشكل المغامرة والمطاردة الرومانسية ذات زخم وهدف "رجالى". ثانياً، يخاطب الكاتب القراء كما لو كانوا رجالاً دائماً، وتزودنا الإعلانات بأمثلة موازية واضحة فى الثقافة الجماهيرية، حيث التلفزيون الذى يعلن عن "دش" كهربائى، يقدم امرأة تسقط المنشقة - على نحو مثير للمشاهد - (الذكر) - فى آخر لحظة من الإعلان ليختطف المشاهد نظرة إلى جسدها العارى، وذلك إعلان يستبعد المشاهد (الأنثى) على

نحو صارم. ولكن هذا المثال يوضح أنه يمكن – أيضا – للمشاهدة الأنثى أن تتواطأ مع عملية استبعادها وتنتظر نظرة (رجل)، تماما كما يمكن دفع المرأة (بلا وعى) إلى القراءة كرجل. ولكي تقاوم كيت ميلليت هذه النزعة التلقينية المفروضة على القارئة الأنثى، فإنها تعرى – فى كتابها "سياسات الجنس" – التمثيلات الجنسية الموجودة فى قصص الرجال، حيث تضع نظرة الأنثى القارئة فى الصدارة لتبرز هيمنة الرجل المنتشرة فى الأوصاف الجنسية لروايات د. هـ. لورنس D.H. Lawrence وهنرى ميللر Henry Miller ، ونورمان ميلر Norman Miller ، وجان جينييه Jean Jenet ، ومثال ذلك ما تقدمه ميلليت من نقد قاس لفقرة من رواية لميللر، هى رواية "جنس" Sexus التى يقول فيها "نزلت على ركبتي ودفنت رأسي ما بين فخذيها.. إلخ"، حيث تذهب إلى أن الفقرة "تحمل نغمة.. ذكر يحكى مآثرة من مآثره إلى ذكر آخر، فى مفردات رجالية تنطق نظرة الذكورة". وتصف ميلليت الأحداث الرئيسية فى عمل ميللر "الحلم الأمريكى"، حيث يقتل روجاك زوجته ثم يلوط بالخادمة روتا، بأنها "حرب تشن" ضد المرأة "بمصطلحات القتل واللوادة". ولكن مع أن كتاب ميلليت يطرح نقدا قويا لثقافة النظام الأبوى، إلا أن بعض ممثلات الحركات النسائية يرين أن اختيارها للكتاب من الرجال كان غير معبر، وترى أخريات أنها لم تفهم حق الفهم التدميرية للخيال القصصى، فهى تسيء فهم الطبيعة المتوترة العميقة لكتاب جان جينييه ، "يوميات لص" – على سبيل المثال – ولا ترى من عالم المثلية الجنسية الذى يصوره الكتاب سوى إذلال الأنثى والخط من شأنها، وتنتظر إلى علاقة السيطرة والتبعية بين الشواذ على أنها صورة أخرى من النموذج القمعى للمغايرة الجنسية. ويشن نورمان ميللر هجوما عدوانيا على ميلليت فى كتابه "سجينة الجنس" (١٩٧١)، حيث ينجح فى تسجيل نقاط على فشل ميلليت فى تفهم السياق الخيالى لمجموعة من الفقرات الروائية، ويكشف عن أنها لا ترى من القصاصين الذكور إلا أنهم مدفوعون بواسطة هويتهم الجنسية إلى استنساخ السياسة الجنسية القمعية للعالم الفعلى الذى تصوره قصصهم، وذلك نهج يظلم معالجة جويس للنزعة الجنسية الأنثوية على سبيل المثال، ولا

يقتصر الأمر على ميللر، فإن بعض ممثلات الحركة النسائية يرين أن ميلليت تتمسك بنظرة أحادية البعد عن سيطرة الذكر، وأنها تعالج الإيديولوجيا الجنسية كما لو كانت شعاراً قمعياً يرفعه كل الكتاب الذكور بالضرورة.

ويعالج الكتاب الذى أصدرته ميلليت وشولميت فايرستون Shulamith Firestone ، بعنوان "جدل الجنس" (١٩٧٢)، سيطرة الذكر بوصفها سيطرة مستقلة كل الاستقلال، ابتداءً، عن بقية الأشكال الاجتماعية والاقتصادية للقهر، على نحو يهدف إلى استبدال الجنس بالطبقة بوصفه العنصر الحتمى تاريخياً، فيغدو "صراع الطبقة" نفسه نتاجاً لتنظيم الوحدة البيولوجية للعائلة. وتذهب ميشيل باريت إلى أن فكرة النظام الأبوى على نحو ما استخدمتها ميلليت وفايرستون - فى كتابهما - إنما هى فكرة توحى بسيطرة مطلقة بلا أصول أو تنوعات تاريخية، فهى فكرة تتجاهل علاقة التشكل التى تربط النظام الأبوى بالرأسمالية، مما ينتج عنه تبسيط عملية معقدة تتضمن عناصر متعددة لا بد من الربط بينها. هذه العناصر تشمل التنظيم الاقتصادى للأسرة فى المنزل وإيديولوجيته العائلية المصاحبة، وتقسيم العمل فى النظام الاقتصادى العام، وأنظمة التعليم والدولة، والعمليات الثقافية التى يتم فيها تمثيل الرجال والنساء على نحو مختلف، وطبيعة الهوية الجنسية، والعلاقة بين النشاط الجنىسى وإعادة الإنتاج البيولوجية.

وتقدم باريت تحليلاً ماركسياً نسائياً لتمثيل الهوية الجنسية، فتستحسن - أولاً - الفكرة المادية التى تطرحها فرجينيا وولف عندما تذهب إلى أن الأوضاع التى ينتج النساء والرجال فى ظلها تختلف اختلافاً مادياً، يؤدى إلى التأثير فى شكل ومضمون ما يكتبه كلا الطرفين، على نحو لا تستطيع معه فصل الأسئلة الخاصة بقولية الهوية الجنسية عن أوضاعها الاجتماعية فى التاريخ، مما يعنى أن التحرر النسائى لن يأتى من مجرد التغييرات الثقافية وحدها. وتذهب باريت - ثانياً - إلى أن إيديولوجيا الهوية الجنسية تؤثر فى الطريقة التى تتم بها قراءة كتابات الرجال والنساء، كما تؤثر فى الكيفية التى تتأسس

بها معايير الامتياز في الكتابة. وترى باريت - ثالثا - أنه لابد للناقدا من أن يضعوا في اعتبارهم الطبيعة الخيالية للنصوص الأدبية، ولا ينغمسون في "نزعة أخلاقية هائجة" بإدانة كل المؤلفين الذكور والصاق تهمة التمييز الجنسي بكتبهم، واستحسان أعمال النساء لترحها قضايا الهوية الجنسية، فالنصوص ليس لها معان ثابتة لأن التفسيرات تعتمد على موقف القارئ وإيديولوجيته، ومع ذلك يمكن للنساء، بل يجب عليهن، القيام بمحاولة تأكيد تأثيرهن في طريقة تحديد الهوية الجنسية وطريقة تمثيلها الثقافي.

كتابة النساء

وناقدا الخصائص النسائية :

يقوم كتاب إلين شولتر Elaine Showlter " أدب خاص بهن" (١٩٧٧) بدراسة الروايات الإنجليزية منذ عهد الأخوات^(٦) برونتي Brontes من وجهة نظر التجربة النسائية. صحيح أن المؤلفة تسلم بعدم وجود نزعة جنسية ثابتة وفطرية أو ما يسمى خيالا أنثويا، غير أنها تذهب إلى وجود اختلاف عميق بين كتابة النساء والرجال، كما ترى أن تراثا بأكمله من الكتابة النسائية قد أغفله النقاد. هذا التراث هو "القارة المفقودة من التراث الأنثوي الذي يبرز كقارة أطلنطيس من بحر الأدب الإنجليزي". وتقسّم شولتر هذا التراث إلى مراحل ثلاث: الأولى هي المرحلة النسائية ما بين الأعوام (١٨٤٠-١٨٨٠)، وتتضمن أعمال إليزابيث جاسكل، وجورج إليوت George Eliot، تلك الأعمال التي حاكت فيها المرأة الكاتبة وتمثلت المعايير الجمالية الرجالية السائدة، حين كان على الكاتبات أن يكن سيدات مهذبات، وكان المجال الرئيسي لعملهن هو الدائرة المنزلية والاجتماعية المباشرة، مما أدى إلى معاناتهن من الشعور بالذنب لالتزامهن (الأنثي) بصناعة الكتابة، وإلى تقبلهن قيود التعبير التي تجنبهن الغضاظة والحسية. قد نقول إن كاتبة متطهرة النزعة

(٦) المقصود آن برونتي (١٨٢٠-١٨٤٩) وشارلوت برونتي (١٨١٦-١٨٥٥) وإميلي برونتي (١٨١٨-١٨٤٨).

[بيوريتانية] مثل جورج إليوت قد نجحت في أن تلمح إلى قدر طيب من الحسية في روايتها "طاحونة على الجدول"، ولكن الفظاظ والحسية لم تكونا مقبولتين ببسر حتى في قصص الرجال، فقد كان على رواية توماس هاردي "تيس سليلة آل أوبرفيل" التي أثار الجدل حولها أن تلجأ إلى المعانى الضمنية والصور الشعرية لتوصل النزعة الحسية للبطل.

وتتضمن المرحلة النسائية الثانية (١٨٨٠ - ١٩٢٠) كتابات من مثل إليزابيث روبنز Elizabeth Robins وأوليف شراينر Olive Schreiner. وقد دافعت الكاتبات الراديكاليات لهذه المرحلة عن يوتوبيات أمازونية انشاقية ووحدة نسائية تدعو إلى المساواة. أما المرحلة الثالثة (١٩٢٠ وما بعدها) فقد ورثت خصائص المرحلتين السابقتين، وطورت فكرة الكتابة النسائية المتميزة، فضلا عن فكرة التجربة النسائية، وكانت ريبكا وست Rebecca West وكاثارين مانسفيلد Katherine Mansfield ودورثي ريتشاردسون Dorothy Richardson أوائل الروائيات في هذه المرحلة - فيما نرى شولتر، ولكن ريتشاردسون اتخذت لنفسها موضوع وعي الأنثى في روايتها الطويلة "رحلة حج" في الفترة نفسها التي كان يكتب فيها جيمس جويس ومارسيل بروست روايات طويلة تقوم على تيار الوعي. وقد استبقت نظراتها في الكتابة النظريات النسائية المتأخرة، فقد مالت إلى نوع من القابلية السلبية، أو التلقى المفتوح الذي يرفض النظريات القطعية والآراء التي أطلقت عليها تسمية "الأسياء" المذكرة، وعقّلت^(٧) مشكلة "تدفقها الهولي" بالعمل على تأصيل نظرية مؤداها أن الهولانية تعبير طبيعي عن التقمص الوجداني Empathy للأنثى في مقابل النمط Pattern الذي هو علامة على أحادية البعد الخاص بالذكر. وحاولت على نحو واع إنتاج جمل مجزأة تقوم على الحذف، لتوصل ما رأت أنه شكل العقل الأنثوي ونسيجه. ولقد استجدت الصراحة في الحديث عن النزعة الجنسية (الزنا، السحاق، إلخ) بعد فرجينيا وولف، خصوصا عند جين ريس Jean Rhys، وظهر جيل جديد من النساء اللاتي أكملن تعلمهن الجامعي، واللّاتي لم يعدن يشعرن بالحاجة إلى

(٧) أي قامت بتقديم تبرير عقلي.

التعبير عن السخط الأنثوى، ويتضمن [هذا الجيل] أ. إس. بيات، A.S. Byatt ومارجريت درايل Margaret Drabble، وكريستين بروك روز Christine Brooke-Rose وبرجيد بروفي Brigid Brophy. ولكن حدث تحول في أوائل السبعينيات إلى نغمة أكثر غضبا في روايات بينولبي مورتايمر Penelope Mortimer، وميريل سبارك Muriel Spark، ودوريس ليسنج Doris Lessing.

ولقد كتبت فرجينيا وولف الكثير من الكتابة النسائية، فهي رائدة مهمة للنقد النسائي الحديث مثل دورثي ريتشاردسون. ورغم أنها لم تتبن الموقف النسائي قط، فإنها لم تكف عن دراسة المشكلات التي تواجه الكاتبات. فقد أدركت أنها كانت تواجه العوائق الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تعوق طموحاتهن الأدبية. وهي نفسها كانت واعية بالتعليم المحدود الذي تلقتَه (لم تكن تعرف اليونانية على سبيل المثال). غير أنها قبلت بانسحاب هادئ من الصراع بين النزعة الجنسية للذكورة والأنوثة بتبنى أخلاق بلومزبرى الجنسية عن "الخنائنة" - ورفضت الوعي النسائي آملّة في تحقيق التوازن بين التحقق الذاتي (الذكرى) والإبادة الذاتية (الأنثوية)، ولكن هجومها المتكرر على الجنون والانتحار النهائي يوحى بأن صراعها للتسامي على النزعة الجنسية قد فشل، فلقد أرادت لحسها النسائي أن يكون لا واعيا، لعلها بذلك تفر من مواجهة الذكورة أو الأنوثة ("غرفة خاصة بالمرء").

ورغم هذا الالتزام العسير بالخنائنة، فإن فرجينيا وولف قد كشفت عن وعيها العميق بتميز كتابة النساء؛ إذ يلفت وصفها لدوقة نيوكاسل الغريبة الانتباه - على نحو بارع - إلى الإبداعية "النسائية" للمرأة الكاتبة في القرن السابع عشر:

"رغم عقم فلسفاتها وثقل وطأة مسرحياتها وفطور شعرها بوجه عام فإن الحجم الضخم لكتابة الدوقة كان يمتزج بمسحة من لهب أصيل، بحيث لا يمتلك المرء سوى الإذعان إلى إغراء شخصيتها الغريبة المحببة. وهي تتلوى وتتألأأ، صفحة إثر صفحة، فهناك شيء نبيل ودون كبحوتي وجرىء ومختل ومتقلب بالمثل في هذه الشخصية".

ويرأى لى أن فرجينيا وولف تريد القول إن "الحجم الضخم" من الإنتاج "المذكر" الفاتر للدوقة يشرق بنزعة "أنثوية" متمردة "غريبة"، "تتلوى". والجملة الأخيرة كاشفة بوجه خاص؛ إذ إن الصفتين: "نبيل، ودون كيخوتي" تبدوان أشبه بالصفات المذكورة، بينما تبدو الصفتان "مخبّل"، و"متقلب" أشبه بالصفات المؤنثة. وتصل الجملة إلى نوع من الحيادية الخنثوية بهذا الجمع بين الدلالات الإيجابية المتقابلة.

وأكثر مقالات فرجينيا وولف عن الكتابات تأثيراً ولفناً للانتباه هي مقالة "حرف للمرأة"، حيث حصرت معوقات عملها في أمرين، أولهما أنها كانت سجيناً إيديولوجياً نسائياً، بسبب وجود العديد من الكتاب في القرن التاسع عشر، فقد كان المثل الأعلى عن "الملاك في المنزل" يفرض على النساء أن يكن متعاطفات غير أنانيات ونقيات. وكان على المرأة أن تستخدم المداينة والحيل النسائية لتخلق زمان الكتابة ومكانها. وثانيهما أن تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية قد منعها من "قص حقيقة تجاربها الخاصة من حيث هي جسد"، فهي لم تستطع قط أن تتغلب على هذا الإنكار الواعى للزعة الجنسية الأنثوية، سواء في عملها أو حياتها. مؤكداً أنها لم تكن تؤمن بوجود لا وعى أنثوى، ولكنها ذهبت إلى أن النساء قد كذبن بطريقة مختلفة، ليس لأنهن مختلفات نفسياً عن الرجال بل لأن تجربتهن الاجتماعية مختلفة. ولقد كانت محاولاتها في الكتابة عن تجارب المرأة واعية، تهدف إلى اكتشاف الأساليب اللغوية لوصف الحياة الحبيسة للنساء، وأمنت أنه عندما تحقق النساء المساواة الاجتماعية والاقتصادية بالرجال، فلن يوجد شيء يمنعهن من التطوير الحر لمواهبهن الفنية.

أما النص الباكر من نقد الخصائص النسائية الذي خلف في نفسى أعرق الأثر. فهو كتاب ماري إلمان "التفكير حول المرأة" (١٩٦٨)، فهي تنتمي إلى المرحلة "السياسية" الباكرة للحركة النسائية الحديثة، ولكنها تسبق الكثير من التطورات اللاحقة، وهي تهاجم براعة "النقد الذكري"، ساخرة من فكرة وولتر باتر العبثية عن "الرجولة في الفن"، تلك التي يحددها بأنها الصيغة الواعية تمام الوعى، "وتلاحم الحدس مع الغرض، وروح البناء التي تعارض ما هو متلاحم أدبياً أو آيل إلى السقوط، أو ما هو هستيري أو خبط عشواء". وعلى النقيض من شولتر، لا تميل إلمان إلى التوحيد بين الكتابة الأنثوية وتجربة الأنثى،

ولكنها تصل إلى الكتابة بأساليب أدبية متعينة فتذهب إلى أن الكاتبات غالبا ما يؤسسن منظورا تدميريا مختلفا بتقويض قطعية الحكم وتثبيت البؤرة، وذلك على نحو ما يحدث في روايات إيفي كومتون - بيرنيت - Ivy Compton Burnett التي تخنزل "وجهات النظر" القطعية في ثانويات هامشية تتفى عن وجهات النظر سلطة الأحكام "المذكورة". هذا النمط من الكتابة غالبا ما يحدث أثرا أشبه بأثر الموقف الكوميدي Comic Stasis الذي يتم فيه إحباط الأحكام وعدم الوصول إلى نتائج. وترى إلمان أن ليست كل الكاتبات يتبنين أسلوبا أنثويا في الكتابة، فماري ماكارثي Mary Mc Carthy تكتب بسلطة بالغة، وشارلوت برونتي تكتب بالتزام حاد وعاطفة جادة. وفي مقابل ذلك، فإن البراعة الأسلوبية التدميرية المراوغة التي ترجع إليها إلمان القيمة، قائمة عند أوسكار وايلد وعند جو أورتون Joe Orton، وكلاهما كان متحررا جنسيا.

وتلفت إلمان الانتباه إلى رواية جين بولز Jane Bowles "سيدتان جادتان" (١٩٤٣)، وهي رواية كوميديّة عجيبة عن امرأتين تتحدران إلى العالم السفلي للفسوق، في الوقت الذي تحافظان فيه على احتشام منفصل في الحديث والتصرف، فكلتا المرأتين تحتفي - على نحو غير واع تماما - بالمباهج المهدبة لاستقلال الأنثى. والرواية اكتشاف باهر مبكر لتدمير الأنثى قيم الذكر. إن فريدا كوبرفيلد تتحرق شوقا إلى فندق مريح في بنما تزوره مع زوجها. ولكن الزوج يفضل إنفاق النقود على "موضوعات" تبقى، وعندما تخالفه فريدا في الرأي يعبس:

"قال السيد كوبرفيلد:

"إذا كنت ستكونين تعيسة فلنذهب إلى فندق واشنطن".

وفقد وقاره، فجأة وغامت عيناه ولسوى شفتيه.

"ولكني أؤكد لك أنني سأكون تعيسا هناك، سيكون الأمر مملا تماما".

كان أشبه بطفل، وكان على السيدة كوبرفيلد أن تواسيه، فقد كان يمتلك الحيلة التي تجعلها تشعر بالمسؤولية".

وليس سوى روائية تستطيع أن تقوم بهذا الانتقام البارع من وقار الذكر و"روحه البناءة". إن جين بولز تستغل بطلات روايتها لاستكشاف وعى "الأنثى" ونسق القيمة. فهن بطلات ينجذبن إلى الممنوع لأنه يتحدى سلطة الذكر، ويبحثن جذلات بلا مسؤولية عن سعادة "وسلام داخلي"، ومثال ذلك كريستينا جورنج التي تتخلى عن احترام طبقتها العليا وتنتهي إلى أن تكون بغيا راقية في بنما، ولكنها تلاحظ - في ثانيا انحدارها - ألوان الدفاع والتناقضات الغريبة للمعجبين بها من الذكور، فوالد أرنولد الذي ينافس ابنه - على نحو سمح - في التودد إليها يشير فجأة إلى أمه في أن تتخذ جانبه. وعندما تسأله كريستينا: "ماذا يستلزم ذلك؟ فإنه يجيب: "يستلزم... أن تكونى امرأة صادقة، متعاطفة، ومستعدة للدفاع عن كل ما أقول وأفعل، وفي الوقت نفسه نزاعة إلى توبيخى بعض الشيء". ويظهر فى اليوم الثانى بياقة مفتوحة وشعر مصقول، محاولا صرف النظر عن مسؤوليات الزواج بعد اهتمام بوهيمى. ويعلن أن "جمال الفنان يكمن فى روحه الطفلة"، دون أن يدرك تناقضاته. وتساءل كريستينا نفسها أخيرا - فى مسعاها إلى "القداسة" - سؤال "الذكر": "هل يمكن أن يكون جزء منى، لا أراه، يكسد الخطيئة نلوا الخطيئة بالسرعة التي تتميز بها السيدة كوبر فيلد؟". ويقرر الراوى فى برود" رأت الأنسة جورنج أن هذا الإمكان الأخير ذو تأثير لافت ولكنه بالأمر الخطير".

إن رواية "سيدتان جادتان" تشير إلى النقد النسائى الذى يجاوز الجدالية العنيفة لكيت ميلليت، ومع ذلك تقوض - على نحو مراوغ - كل قوالب "الذكر" وقيمه. فالسيدة كوبر فيلد - على سبيل المثال - تعلن: "كنت دائما من عباد الجسد .. ولكن ذلك لايعنى أنى أحب من لهم أجساد جميلة، فبعض الأجساد التى أحببتها كان شنيعا". هنا، فإن ما يمكن أن يعده الرجال خصيصة أنثوية يتحول فى صمت إلى اختلاف أنثوى تنويرى.

النظرية النقدية النسائية الفرنسية

تأثرت الحركة النسائية الفرنسية تأثرا عميقا بالتحليل النفسى، خصوصا ما قام به لاكان من تجديد لنظريات فرويد (انظر الفصل الرابع). وعندما اتبعت ممثلات هذه الحركة نظرية لاكان فإنهن تجاوزن العداء الغالب على الحركة النسائية عموما لفرويد. فقد كانت نظريات فرويد - قبل لاكان، فى الولايات المتحدة بوجه خاص - مختزلة فى

مستوى بيولوجى فج، مما يجعل الأنثى تبدو طفلة تتطلع إلى عضو الذكورة، وتتعرف نفسها من حيث هى أنثى بافتقادها عضو الذكورة، فتحدد نفسها بالسلب وتعانى عقدة "حسد القضيب" بالضرورة. وقد ذهب فرويد نفسه إلى أن حسد القضيب عام فى النساء، وأنه المسؤول عما يصيبن من "عقدة خصاء" ^(٨) Castration complex، تنتج عن ملاحظتهن لأنفسهن بوصفهن رجالا ناقصين Hommes manqués أكثر منهن جنسا موجبا بذاته. وكن إرنست جونز أول من أطلق على نظرية فرويد "مركزية القضيب" ^(٩) Phallocentric، وهو مصطلح تبنته على أوسع نطاق ممثلات الحركة النسائية فى نقاشهن لسيطرة الذكر بوجه عام.

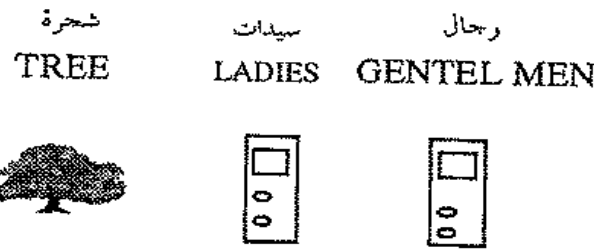
وقد دافعت جوليت ميتشيل Juliet Mitchell عن فرويد فى كتابها "التحليل النفسى والحركة النسائية"، (١٩٧٥)، فذهبت إلى "أن التحليل النفسى ليس تركيبة لمجتمع النظام الأبوى وإنما هو تحليل لهذا المجتمع"، وأن فرويد يصف تمثيلا ذهنيا لواقع اجتماعى وليس الواقع نفسه. ولكن دفاعها عن مفهوم فرويد عن حسد القضيب وأفكاره عن الاختلاف الجنسى لم يلق القبول عند العديد من ممثلات الحركة النسائية. وقد أظهرت جين جالوب Jane Gallop أن ميتشيل تدين لأفكار لاكان فى محاولتها رد اعتبار فرويد، ولكنها تفشل فى تعميق الاستخدام الاستراتيجى الذى يقوم به لاكان لعلم اللغة عند دى سوسير.

(٨) عقدة تدور حول هموم الخصاء التى تحمل الجواب عن اللغز الذى يطرحه الفرق التشريحي بين الجنسين على الطفل، من حيث وجود أو غياب عضو الذكورة؛ إذ يرجع هذا الاختلاف (فى عيني الطفل) إلى بتر العضو الذكري عند البنت.

(٩) القضيب Phallus هو الصورة المجازية لعضو الذكورة فى الحضارة اليونانية واللاتينية، ويشير استخدامه، فى التحليل النفسى، إلى الوظيفية الرمزية التى يقوم بها فى العلاقة الجدلية بين مكونات الذات من ناحية، والذات والآخر من ناحية ثانية. ولأنها المحور الذى تدور حوله نظرية التحليل النفسى، عند فرويد، فقد أطلق على النظرية هذه الصفة التى سرعان ما أصبحت، مع الحركة النسائية، مرتبطة بنزعة هيمنة الذكورة.

وحتم أن يصدر عن ممثلات الحركة النسائية رد فعل قاس على نظرة لاترى فى المرأة إلا أنها "سلبية، نرجسية، مازوكية Masochistic"^(١٠)، حاسدة للقضيبي" (ايجلتون)، كما لو كان لا يوجد منها شئ يمكن قياسه من حيث علاقته بمعيار الذكر، ولكن بعض ممثلات الحركة الفرنسية قد أكد أن "القضيبي"، أو "العضو"، مفهوم رمزى عند فرويد وليس حقيقة بيولوجية. فلاكان يستخدم المصطلح معتمدا على دلالاته الإيحائية فى شعائر الإخصاب، فضلا عن أن الكلمة نفسها مستخدمة فى الكتابات اللاهوتية والأنثروبولوجية بمعناها الرمزي الذى يرتبط بتمثيل القوة.

وقد أفادت ممثلات الحركة من أحد رسوم لكان التوضيحية فى الكشف عن اعتبارية الأدوار الجنسية على النحو التالى:



فالشكل الأول - الشجرة - علامة إيقونية^(١١) Iconic تصف التجارب الطبيعية، بين الكلمة والشئ، وهو علامة تلخص الفكرة الشائعة قبل سوسير عن اللغة، حيث تظهر الكلمات والأشياء متحدة اتحادا طبيعيا فى معنى عام. أما الشكل الثانى يتكون من بابين، فإنه يدمر التناغم القديم بين الكلمة والشئ، فالدالان "سيدات" و "رجال" ملحقان ببابين متمثلين. "ونفس" البابين مصنوعان لدخول نسق اختلافى فى اللغة، ومن ثم نراهما بوصفهما مختلفين. وإذا طبقنا هذا [الفهم للعلاقة بين الدال والنسق اللغوى] على المرأة،

(١٠) المازوكية شذوذ يرتبط فيه الإشباع بالألم أو بالإذلال الذى يلحق الشخص المصاب به.

(١١) العلامة الإيقونية من مصطلحات الفيلسوف الأمريكى تشارلز بيرس (الذى أسس علم السميوطيقا / السميولوجيا مع دي سوسير) حيث قسم العلامة Sign إلى أنواع، أولها العلامة الإيقونية التى تشير إلى الموضوع الذى تعبر عنه الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، كما سبق أن ورد فى المتن (راجع ص ٩١).

وجدنا أنه "المرأة" وليس أنثى إذ بيولوجية؛ لا يوجد تجاوب مباشر بين جسم معين والدال "امرأة"، ولكن ذلك لايعنى أننا لو أزلنا النقش المشوه للدال فإن امرأة "طبيعية" "حقيقية" تبرز الضوء كما لو كانت قبل بداية عملية الترميز اللغوى، فنحن لا نستطيع أن نخطو قط خارج عملية الدلالة إلى أرضية محايدة، كما أن أية مقاومة نسائية لمركزية القضيب (أو هيمنة القضيب من حيث هو دال) لابد أن تتبع من داخل العملية الدالة. ولقد رأينا - فى الفصل الرابع - أن الدال أقوى من "الذات" التى "تضمحل" وتعانى "الخصاء". و"المرأة" تمثل موضوع ذات منفية إلى الظلمة الخارجية (القارة المظلمة) بواسطة القوة الخصائية لمركزية القضيب؛ لأن هذه القوة تمارس سطوتها- بالقطع - بواسطة خطاب؛ أى بواسطة هيمنة منطق القضيب Phallocentrism .

ولا تنفصل مسألة مركزية القضيب عن بنية العلامة عند لاكان؛ فالدال -القضيب - يعد بالحضور الكامل والقوة، وكلا الأمرين لا ينادى أو يتحقق كاملا مما يهدد كلا الجنسين بعقدة خضاء، والعقدة تنبنى تماما بالطريقة نفسها التى تنبنى بها اللغة واللوعى، إذ ينتج دخول الذات الفردية إلى اللغة "انشطارا" يترتب على إحساس هذه الذات بالنقصان، عندما نفشل الدوال فى تحقيق ما وعدت به من حضور كامل (راجع الفصل الرابع). فينقد الذكور والإناث - بطرائق مختلفة - تكامل النزعة الجنسية المرموز إليه فى القضيب، وقد تزيد العوامل الاجتماعية المرتبطة بقولية الهوية الجنسية من أثر هذا النقصان أو تنقص منه. ولكن القضيب - من حيث هو الدال على الحضور الكامل وليس العضو المادى - يظل مصدرا عاما لعقدة الخضاء، فالنقصان الذى وعد بإكماله لا يكتمل قط.. ويطلق لاكان - أحيانا - على هذا الدال الملحاح "اسم الأب"، مؤكدا بذلك طراز الوجود غير "الواقعى" وغير "البيولوجى" لهذا الدال أو القضيب، ذلك الذى تنظم الإنسانية كلها علاقتها فى الحب والكراهة حول مسألة حضوره أو غيابه. هذا التأكيد للنموذج العام بنيوى تماما.

ويلعب الأب - بالمثل - دورا متميزا فى العملية التى تفضى إلى تشكيل الهوية الجنسية للأفراد. ويصف تفسير لاكان لعقدة أوديب - عند فرويد - ثلاث مراحل:

١- يتحد الطفل الذكر بأمه تماما، ويرغب - على نحو لاواع - فى إكمال كل شئ ينقصها، فيتحد بالقضيبي موضوع رغبة الأم. وبفعله ذلك يظهر على أنه غفل محض.

٢- يحرم الأب اتحاد الطفل بالقضيبي. وإمكان قبول الأم لهذا الاتحاد فى آن، مما يضع الطفل فى مواجهة قانون الأب الذى يهدده بالخصاء.

٣- يتحد الطفل عندئذ بالأب لأنه يمتلك القضيبي (بالمعنى الرمزي)، ويتشكل إحساس الطفل بهويته الخاصة من حيث هو كائن سيأتى عليه يوم يشغل مكان الأب، ويكبت الطفل رغبته الأصلية ويتقبل بسدلا منها القانون (الذى أسماه فرويد "مبدأ الواقع").

ولا يصل الطفل إلى الإحساس بالهوية إلا بدخوله نظام اللغة "الرمزي" المصنوع من علاقات المشابهة والاختلاف، ولا يستطيع شغل مكان الهوية الذى يعينه له النظام اللغوى إلا بتقبله الاستثناءات (إذا كان هذا فليس ذلك) التى يفرضها قانون الأب. ومن الأساسى أن ندرك الطبيعة الاستعارية لدور الأب الذى يتخذ موضع المشرع لأنه يقوم بالوظيفة التناسلية الأعلى (رغم ما آمن به الناس قديما) بل لأنه نتيجة من النظام اللغوى فحسب. إن الأم تدرك كسلام الأب لأن لديها وسيلة الوصول إلى دال الوظيفة الأبوية (اسم الأب) الذى ينظم الرغبة بطريقة "متحضرة" (أعنى غير مكبوثة)، أما الطفل فلا تتم تنشئته الاجتماعية إلا بتقبله ضرورة الاختلاف الجنسى (إما هذا .. أوداك) وضرورة تنظيم الرغبة .

وتعترض ممثلات الحركة النسائية - أحيانا - على الوضع المتميز الذى تعزوه نظريات لاكان إلى القضيبي فى عملية الدلالة. ويرين أن هذا الوضع غير متكافئ تماما حتى لو تقبلنا النظرة "الرمزية" الخالصة إلى القضيبي. وتذهب جين جالوب إلى أن تطبيق مقولات لاكان على الاختلاف الجنسى يبدو أنه يفضى حتما إلى التبعية الجنسية للأنثى. فالرجل يعانى "الخصاء" لأنه لا يحقق له الامتلاء الكامل الذى وعده به القضيبي. أما المرأة فهى "مخصاة" بسبب كونها ليست ذكرا. والطريق الذى تسلكه الأنثى خلال مراحل عقدة

أوديب أقل وضوحا من طريق الذكر. إن عليها - أولا - أن تحول عاطفتها من الأم إلى الأب من قبل أن يستطيع قانونه القيام بتحريم سفاح المحارم. ومادامت تعاني "الخصاء" سلفا فمن الصعب - ثانيا - أن نرى ما يحل - في حالتها - محل هذا الخصاء الذى يهدد تطور الذكر، فما الذى يجبرها على تقبل القانون؟ ولكن تظل لمنهج لاكان فائدته، فهو منهج يتخلص من الحتمية البيولوجية ويضع التحليل النفسى فى علاقة تماس مع النسق الاجتماعى (عن طريق اللغة).

وتلاحظ جين جالوب Jane Gallop أن لاكان يميل إلى دعم خطاب "نسائى" مضاد لمركزية اللوجوس، وأن هذا الخطاب - رغم عدم وعيه بمناصرة الحركة النسائية - "جذاب" "لعوب" "شعرى"، يرفض الجزم بنتائج أو تأسيس حقائق. وآية ذلك أن لاكان عندما يسترجع السؤال الذى لم يجب عنه فرويد: "ماذا تريد المرأة؟" ينتهى إلى أن السؤال لابد أن يظل مفتوحا، لأن الأنثى "سيالة"، والسيولة حالة "غير ثابتة" فالمرأة "لا تقول المماثل Pareil قط" وما نقذه منساب Fluent. ولكن هنا، مرة أخرى، يكمن خطر الارتداد إلى مركزية القضيب الذى ينفى النساء إلى الهامش، متجاهلا إياهن، لأنهن متقلبات متبدلات لا يمكن التنبؤ بما فعلن. وما يمنع هذا الارتداد إلى "الفتاح" الأنثى على نسق النظام الأبوى - فيما يبدو - هو التميز الإيجابى لهذا الانفتاح، حيث النزعة الجنسية للأنثى ترتبط ارتباطا مباشرا بالخاصية الإنتاجية الشعرية، أى بالمحركات النفس جسدية التى تمزق استبداد المعنى المركزى وخطاب مركزية اللوجوس (من ثم منطق خطاب القضيب)، وجوليا كريستيفا وهيلين سيكسوس هما أهم من قام بالتنظير لهذه النظرة.

يؤخذ تنظير كريستيفا عادة على أن المفهوم المركزى فيه هو الاستقطاب بين الأنساق العقلانية "المغلقة" والأنساق "المفتوحة"، "اللاعقلانية"، فهى تنظر إلى الشعر بوصفه "الموقع المتميز" للتحليل؛ لأنه يوازن بين هذين النمطين من الأنساق، ويفتح - فى أوقات بعينها - على الدوافع الأساسية للرغبة والخوف الذى يعمل خارج الأنساق العقلانية. ولقد ناقشنا من قبل (فى الفصل الرابع) تمييزها المهم بين "السميوطيقى" و"الرمزى"، الذى هو أصل العديد من الاستقطابات الأخرى، وفى الأدب الطليعى تغزو

العمليات الأولية Primary Processes^(١٢) (كما وصفها لاكان في قراءته التي قام بها لنظرية فرويد عن الأحلام) التنظيم العقلاني للغة، وتهدد بتمزيق "الذات" المتحدة لكل من "المنكلم" والقارئ، تلك الذات التي لا تنظر إليها كريستيفا بوصفها مصدر المعنى بل بوصفها موقع المعنى الذي يمكن أن يعاني من تشتت جذري للهوية وفقدان للتلاحم . إن المحركات التي يعانها الطفل في المرحلة قبل الأوديبية أشبه باللغة ولكنها لم تنتظم في لغة بعد. ولكي تصبح هذه المادة "السميوطيقية" مادة "رمزية" فلا بد لها من الاستقرار الذي يتضمن كتباً للمحركات الإيقاعية المناسبة. وإذا كان التلفظ الذي يقارب الخطاب السميوطيقي أكثر من غيره هو "البربرة" Babble^(١٣) قبل الأوديبية للطفل، فإن اللغة تستبقى بعض الدفق السميوطيقي لهذه البربرة، ويميل الشاعر بوجه خاص إلى إبراز هذا الدفق وما دامت المحركات الجسدية النفسية هي محركات قبل أوديبية فإنها ترتبط بجسد الأم، فالبحر المناسب تلقائياً من الرحم، والحسية التي تحيط بشدى الأم، هما أول مكانين للتجربة قبل الأوديبية. ومعنى ذلك أن "السميوطيقي" يرتبط ارتباطاً حتمياً بجسد الأنثى، أما "الرمزي" فيرتبط بقانون الأب الذي يراقب ويكتب لكي ينشأ الخطاب. إن المرأة هي صمت "اللاوعي" الذي يسبق الخطاب، "والآخر" الذي يقف خارجاً يهدد بتمزيق النظام الواعي (العقلاني) من الكلام. ولكن من ناحية أخرى، إذا كانت المرحلة قبل الأوديبية غير قائمة على التمييز الجنسي فإن السميوطيقي ليس أنثوياً تماماً. ويمكن للمرء القول إن كريستيفا تطرح الدعوى بالأصالة عن النساء لتؤكد حقهن في هذا الدفق غير المقموع وغير القامع من الطاقة المتحررة فالشاعر الطليعي - رجلاً أو امرأة - يدخل جسد الأم ويقاوم اسم الأب^(١٤). ومثال ذلك مالارمي الذي يمزق قانون الأب بتمزيق قوانين النحو، ويتحد بالأم باستخلاصه الدفق السميوطيقي "الأمومي". وتنظر

(١٢) تتصل العمليات الأولية بالنشاط الوظيفي للجهاز النفسي، على مستوى اللاشعور، عند فرويد،

وذلك مقابل العمليات الثانوية التي تميز نسق ما قبل الشعور - الشعور. ويتلزم التعارض بين هذين النوعين من العمليات مع التعارض بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.

(١٣) الأصوات الأولى للطفل، قبل أن يتعلم اللغة، ويدخل المرحلة الأوديبية التي ترتبط بالخضوع إلى

النظام، القانون، النسق، وكل ما يسميه لاكان "اسم الأب" أو قانون الأب.

(١٤) بعبارة تفسيرية، يعود إلى مبدأ التمرد، والاتحاد، المتدفق، اللذة، ويقاوم مبدأ الواقع، القانون، النظام

(اسم الأب).

كريستيفا إلى الثورة الشعرية على أنها وثيقة الصلة بالثورة السياسية بوجه عام وتحرر النساء، بوجه خاص، إذ لابد للحركة النسائية من ابتداع "شكل من الفوضوية" يستجيب إلى 'خطاب الطليعة"، فالفوضوية هي الموقف الفلسفي والسياسي الذي لابد أن تتبناه حركة نسائية عقدت العزم على تدمير هيمنة مركزية منطق القضيب.

وتذهب بعض ممثلات الحركة النسائية (من أمثال شانثال شافوaf Chantal Chawf ، وإكسفير جوثيه Xaviere Gauthier، ولوس إريجراى Luce Irigaray) إلى أن النزعة الجنسية الأنثوية كيان خفى مجهول. ولكن مقال هيلين سيكسوس Helene Cixous "ضحكة الميدوزا" بيان شهير عن الكتابة النسائية، بيان يدعو النساء إلى أن يضعن "أجسادهن" فيما يكتبنه. وإذا كانت فرجينيا وولف قد تخلت عن معركة الكلام عن الجسد الأنثوي، فإن سيكسوس تكتب منتقياً (وجداً) عن اللاوعي الأنثوي المتدفق "اكتبي نفسك، يجب أن تسمعي صوت جسدك، فذلك وحده هو الذى يفجر المصادر الهائلة للشعور". وليس هناك عقل أنثوي عام بل هناك خيال أنثوي جميل غير محدود. وعندما توجد الكاتبة المتحررة حقاً فإنها سوف تقول:

"إنى ... أتدفق. رغبائى تبتدع رغبات جديدة. جسدى يعزف أغنيات لم يستمع إليها أحد. مرة بعد مرة... أشعر أنى مليئة بسيل جارف ساطع أكاد أنفجر به - أنفجر بأشكال أكثر جمالا من تلك الأشكال المؤطرة التى تباع للحصول على ثروة ننته".

ومادامت الكتابة هي المكان الذى يمكن أن يتخلق فيه فكر تدميري، فمن العار أن تستسلم المرأة إلى تقاليد مركزية اللجوس التى سلبت المرأة - فى الأغلب - حقها فى الكلام. ويجب على المرأة أن لا تراقب نفسها، بل عليها أن تسترد "محاسنها، أعضائها، أقاليمها الجسدية الهائلة التى ظلت حبيسة". كما يجب عليها أن تتخلص من الشعور بالذنب (لكونها بالغة الحرارة أو بالغة البرودة، مفروطة فى عطفها الأمومي، أوفاقدة العطف). وجوهر نظرية سيكسوس يكمن فى رفضها للنظرية، فالكتابة النسائية: ستجاوز دائما الخطاب الذى ينظم نسق مركزية القضيب".

وتعارض سيكسوس نوع الثنائية الجنسية التى روجت لها فرجينيا وولف، لتدعه إلى ما تسميه "الثنائية الجنسية الأخرى" التى "تشير الاختلافات بدل أن تلغيها". ودراسة

بارت عن ساراسين (راجع الفصل الرابع) مثل كامل على هذه الثنائية في القصص، والمؤكد أن تصوير سيكسوس للنزعة الجنسية الأنثوية يذكر - في الأغلب - بوصف رولان بارت للنص الطليعي، فهي تكتب قائلة : "إن جسد المرأة بما فيه من ألف منطلق ومنطلق للحمية ... سوف يجعل اللسان القديم، المفرد، الرتيب، للألم، يدوي بأكثر من لغة". وهي تتحدث عن "المتعة" التي تجمع بين الدلالات الإيجابية للهزة الجنسية والكلام متعدد الأبعاد عند بارت وكريستيفا، أي أنها تتحدث عن لذة النص التي تصل إلى أزمة حادة (موت المعنى) بإزالة كل ألوان الكبت. هذا الانتهاك لقوانين الخطاب الذي يقوم على مركزية القضيب هو المهمة الخاصة بالمرأة الكاتبة، فهي في حاجة إلى "أن تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها"، بعد أن ظلت تعمل دائما "داخل" خطاب سيطرة الذكر.

إن منهج سيكسوس منهج رؤيوي، يتخيل لغة ممكنة أكثر مما يصف لغة موجودة، وهو ينطوي على خطر غيره من المداخل التي ناقشناها، أي الانتهاك بالمرأة إلى تراجع لاوعي غامض، حيث يحكم صمت لا نقطعه إلا "بربرة" رحيمة. وكريستيفا تدرك هذا الخطر، فهي تنظر إلى الكاتبات نظرة أشبه بنظرة فرجينيا وولف، فتراهن معلقات بين الأب والأم، فهن من ناحية يتواطأن حتما - بحكم كونهن كاتبات - مع هيمنة القضيب، فيدخلن العلاقة المتميزة بين الأب والابنة، تلك العلاقة التي تكون باعشا على الميل إلى التفوق والعلم والفلسفة والأساذية، إلخ. ومن ناحية أخرى، نحن نهرب من كل شيء يعد قضيبا لنجد ملاذنا في التثبيت المفروض على الجسد الصامت التحتي، فتتخلى عن كل ما يدخلنا إلى التاريخ.

هذا التخطيط الذي قدمته عن النظرية الأدبية النسائية يوحى - فيما أمل - بمجال المداخل المستخدمة في المرحلة المعاصرة وتنوعها. فلقد ثبت أنه من الصعب على ممثلات الحركة النسائية تطوير نظريتهن، دون الاستعانة بالمنظرين من الرجال. صحيح أن الكثيرات من ممثلات الحركة يذهبن إلى أن النظرية النسائية الملائمة لا يمكن أن تنشأ إلا من داخل تجربة النساء، أو من لا وعيهن، فالنساء لا بد أن ينتجن لغتهن وعالم مفاهيمهن الذي قد لا يراه الرجال معقولا. ولكن هيلين سيكسوس - وهي نبية العالم الأنثوي- تعتمد بشكل دال على نظريات رولان بارت وجاك لاكان . وأيا كانت المصاعب التي تواجه

المنظرات فى تطوير نظرية نسائية ، فإن النساء لهن الحق فى تأكيد قيمهن الخاصة، واستكشاف لواعيهن، وتطوير أشكال جديدة من التعبير تستجيب إلى قيمهن ووعيهن، إذ لابد من إعادة تقييم القوانين الأدبية للماضى وإعادة تشكيلها، بالقدر نفسه الذى يتغير به توازن القوة بين النقاد والناقدات، وبالقدر نفسه الذى يغدو معه السؤال الخاص بالهوية الجنسية أكثر بروزاً فى المجالات النظرية، فالنقد الخاص بهذه الهوية لن يقبل اللجوء إلى مادة مقبولة من نظرية قائمة. ويذهب تيرى إيجلتون - فى كتاب أخير له - إلى أن الحركة النسائية قد نجحت فى تطوير الوحدة - الأكثر أمانة وتحدياً- بين الفعل السياسى والفعل الثقافى. إن كل نظرية نقدية هى نظرية "سياسية"، بمعنى أنها تسعى دائماً إلى التحكم فى الخطاب. وممثلات الحركة النسائية يحاولن - عن وعى تام - انتزاع نصيبهن فى خطاب القوة من الرجال، مستغلات فى ذلك كل الإستراتيجيات النظرية التى تخدم هدفهن. ولذلك، فإن النظرية النسائية ليست سوى كون صغير لكون نظرى أوسع لا يخمد فيه صراع القوة.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

Abel, Elizabeth (ed),

Writing and Sexual Difference (Harvester Press, Brighton, 1982),
originally in *Critical Inquiry*.

Cixouse Helene,

The Laugh of the Medusa," *Signs*, 1 (1976), 875-93.

De Beauvoir, Simone,

The Second Sex, trans. H. M. Parshley (Bantam Books, New York,
1949, 1961; Penguin, Hamondswort, 1974).

Donovan, Josephine (ed),

Feminist Literary Criticism: Exploration in Theory (Kentucky
University Press, Lexington 1975).

Ellmann, Mary,

Thinking about Women (Harcourt Brace, 1968; Virago, London,
1979).

Jacobus, Mary, ed.,

Women Writing and Writing about Women (Coom Helm, London, and
Barnes & Noble New York, 1979).

Marks, Elaine and de Courtivron, Isabelle, (eds).

New French Feminisms: An Anthology (Harvester Press, Brighton,
1981).

Woolf, Virginia

Women and Writing, intro, M Barrett (Womh's press London, 1979).
Anthology.

خلفية عامة عن النسائيات

Eisenstin, Hester,

Contemporary Feminist Thought (Unwin, London and Sydney, 1984).

Firestone, Shulamith,

The Dialectic of Sex (Women's Press, London, 1979).

Gallop, Jane,

Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction (Macmillan, London and Basingstoke, 1982).

Millet, Kate,

Sexual Politics (Virago, London, 1977).

Mitchell, Juliet,

Psychoanalysis and Feminism (Penguin, Harmondsworth, 1975).

Rich, Adrienne,

On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966 - 1978 (Virago, London 1980).

قراءات إضافية

Culler, Jonathan,

"Reading as a Woman," in *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Routledge & Kegan Paul, London, Melbourne and Henley, 1983).

Fetterly, Judith,

The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction (Indiana University Press, 1978).

Mc Connell-Ginet, Borker, R., and Furman, N. (eds),

Women and Language in Literature and Society (Praeger, New York, 1980).

Ruthven, K.K.,

Feminist Literary Studies: an Introduction (Cambridge University Press, Cambridge, 1984).

Journals:

Feminist Review, m/f and Sishs, publish important work. Diacritics (Winter, 1975) was a special issue: Textual Politics: Feminist criticism.

هذا الكتاب

نحن نعيش في عصر تتزاحم فيه المعرفة. يصطخب فيه المشهد النقدي ويزداد تعقيداً. عصر يتسم بتداخل الحقول المعرفية وتدفق المعارف الجديدة عبر مئات الكتب والدوريات المتخصصة.

من هنا تبرز أهمية هذا الكتاب في كونه دليلاً للقارئ يعرفه الخطوط العامة لهذا المشهد النقدي. وهو تعرف يتيح للقارئ الإلمام بسأهم ملامح التيارات النقدية المعاصرة، مما يؤهله لأن يخطو خطوات أبعد في تعمق جدل وصراع هذه التيارات.

من ثم، يعد هذا الكتاب مدخلاً صالحاً للقارئ العادي وللقارئ المتخصص على السواء. فبالإضافة للخطوط العامة يتيح الكتاب لقارئه قوائم بالكتب الأساسية التي يمكن للقارئ الاستعانة بها من أجل تعميق معرفته بهذا التيار النقدي أو ذاك. كما أنه يقدم المشهد النقدي المعاصر في تجاوزه لسجن " المركزية الأوروبية" وانفتاحه على الأفق الإنساني الأكثر رحابة والأكثر ثراء.

عبد الله غريب

To: www.al-mostafa.com