وهم الوظيفة الجمالية في مقولات السياق

د.مصطفى درواش

جامعة مولود معمري تيزي وزو – الجزائر–

1 – الخطاب الأدبي في القراءة السياقية:

إنّ انتشار المذاهب الفكرية والعقائدية والاقتصادية، في عناصرها الاجتماعية والنفسية والتاريخية، ذات القرابة بالخطاب الأدبي، يرتبط في أساسياته بمقوّم الهوية والفاعلية فإنّ الهوية تتعالق فيها التعاليم النظرية التي تبحث في المفاهيم (تثبيت الشيء، مقايسة بنظيره أو منافسه)، بقيم الإدراك والوعي والاجتهاد في التماس الأدوات الناجعة لاحتضان الآخر والتأثير فيه بالتحكم في قصديته وحركيته وقد استغل المنهج كنظام وممارسة وأدوات إجرائية، لمعرفة المخفي وكشفه وتحديد سماته وتبرير هويته الثقافية والاجتماعيةمع شرط عدم الكفاية بالحدود الطبيعية التي تؤطر للثقافي والاجتماعي، للدلالة على التفوق والسيادة، في غياب فعل الانتشار وأسئلة التغيير والبدائل والإنتاج والتكيّف.

إنّ القول بالمنهج المطلق والفكر المطلق، لا يخلو على هذا النحو من نمطية ونسبية وانطوائية متعالية ولاسيّما إذا افتقد هذا الادعاء

إلى نقاش المعارضة والمنافسة والاختلاف فلقد درجت المناهج خارج النصية (الخطاب الأدبي نص لغوي) على تقديم تبريرات الأسس والمبادئ النظرية، التي تحقق للإنسان في جزئيته أو كليته، الحرية والسعادة والتقدم بما يستدعي تلقائيًا الوقوع في شراك الصدام الذي ستترتب عنه عصبيات التشويه والإقصاء عوض الاعتقاد بنعمة الاختلاف.

إنّ المناهج في اضطرارية البحث عن المبررات (مؤسسات نظرية) تتنافس ولا تتفاعل، تتعادى ولا تتآخى، تنفصل ولا تتصل، تلهث وراء عيوب سواها وتتغاضى عن عيوبها (النقائص في المنهج) وإذا اضطرت إلى الحوار، تحاور بمفردات الأنانية والعداء بينما المنهج في جوهره طريقة في البحث منظمة، تعتمد الموضوعية والصحة، وتعلو على الأحكام المجانية والتعسفية والمعيارية، وتوفر العناء وتكشف عن فكر متحضر ومتفتح وقد لا يخلو من تهميش للآخر وإقصاء إذا تعلق الأمر بالإزاحة والحلول فلقد خيّل للقارئ، أن لا تواصل، مثلا بين المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي مادام الأول كانزياح عن النسق المعهود (الانسجام)، يحمّل الثاني (المجتمع) مسؤولية الكبت والعقد والقلق والاضطرابات بأشكالها وأنواعها، التي ضغطت على سلوك الفرد وشعوره وإدراكه وحريته (عدم الإشباع ← العصاب) والأديب إنسانًا يتعرض لهذه الأحوال، فيكون منتوجه

علامة لهيمنة اللاوعي (التحكم) أما الثاني فإنّه يقول بلا شرعية هذا التفكيرإنّه إدعاء سافر ومريض فإنّ الإنسان بطبعه اجتماعي، بل مضمون اجتماعي، يجسد فيه الإنسان المبدع فكرة اجتماعية، فهو مترافد مع الآخر ومتساند ما دامت الضرورات المادية الملحة، هي الفاعل والموحّد والجامع، ومن منطلق فكري وإيديولوجي وتصورات نظرية، تكون فيها الروابط الدلالية مفتوحة وهادفة ومتداخلة تصاعديًايحدث ذلك بواسطة اللغة المفهوميةفقد أكّد تينيانـــوف: «أن العلاقة بين الأدب (النص) والمجتمع، لا يمكن العثور عليها إلا من خلال اللغة »[1] فالتداول والعلاقة الجدلية (التطورية) تحكمهما اللغة، التي تجسد بالمقابل التفاعل بين المؤلف ووعي الكتابةإنّه لا هوية (الحضور) خارج البنية الاجتماعية الإنتاجية التي تشترط المعرفة بالتاريخ والمجتمع الراهن، استنادًا إلى مقولة الفلسفة الأممية (إنّ الصراع الطبقي هو الذي يحرّك التاريخ).

إنّ الواقع الاجتماعي كلّ معقدأما الأدب فإنّه أسلوب ذو خصوصية لنقل الأحداث والتحوّلات ويتجسد الخلاف كذلك في ذلك العتاب المبطن الذي وجهته الفلسفة المادية إلى النزعة الرومانتيكية التي أبدلت قيم الإسهام في البناء الاجتماعي، بأحلام الأحاسيس ومراثي الذات الفردية المغتصبة بأصناف النفاق وعلاقات الاستلاب المادية المزيفة: فكان التحول من

التخاطب الجماعي الطبيعي إلى التخاطب الفردي المنطوي والمتشائم إنّ الذات الشاعرة هي نواة الخطاب ومركز هويته، فإنّ: «الناس ميّالون بطبعهم إلى الالتصاق الفطري بذواتهم، وأن ما يحدث معهم يندر أن يحدث خارجهم»[2] وهذا على الرغم من الدعوة إلى تغيير المواقع، فتصير الطبيعة جزءًا من كلّ متماسك هو الفن الذي لا يستهلكه المجتمع في أشعار المناسبات والطارئ من الحوادث اليومية ويظهر تباين المواقع كذلك في حجة البحث عن وسائل دينامية تحقق للذات المستقلة والمناضلة (الواقعية النقدية) كرامتها وسعادتها أو اعتماد التحولات الزمانية والحضارية مبررًا في إلغاء التواصل الثقافي والابستيمولوجي بين التراث والحداثة (مبدأ التعارض الطبيعي)، باسم الرؤيات الجديدة حيث يختفي الأوّل إحساسًا وذاكرة وجسدًا، لأنه أحادي الدلالة ومغلق وعاجز عن استيعاب حديث الحضارة والفكر إنّه مرشح للغياب، لأنه نص قد مضى هذا على الرغم من أن البداوة التي أطّرت لثقافة شفاهية في التفكير الشعري والنقدي التراثي، قد حسمت بها قضايا جمالية ورؤى كثيرة في خطاب السلف أما الحداثة فإنّها تتحرك بالضرورة لأنها متعددة الرؤى والدلالات وثرية ومفتوحة ومرشحة للحضور.

إنّها النص الراهن ويتم ذلك أحيانًا دونما حجج موضوعية ومقنعة، إلاّ الادعاء بأن الحداثة خارج التراث لها إمكانات تقديم

نظرة دقيقة وفاحصة عن الحياة بتعقيداتها، لأنها تستند إلى أدوات منهجية علمية ومنظمة، لا عهد للتراث بها في جزئيات تفسيراته وشروحه وتأويلاته، ما لا يسمح بتصوّر شمولي للحياة بإيقاعاتها وتفاصيلها وقوانينها وتبقى حجة التحولات التاريخية والحضارية أداة للقول بالفصل (المخالفة دليل توسع التجربة والثقافة والوعي) ولاسيّما أن هناك أسئلة متعددة وأساسية، لم يلتفت إليها التراث لكونه خبرة محددة، وقد تكون عادية، لكن تراث من هذا الذي يجب أن يغيب هل تراث الذوقيين أم النقاد والفلاسفة وشعراء الرؤيات المتجددة؟

من تجليات القراءات السياقية في أسسها المنهجية دفاع الفلسفة عن مشروعية أسئلتها ومشروعية إخضاع الأدب لمنطقها البرهاني إنّها الباب الذي يلج منه الأديب إلى عالم المعرفة والثقافة والحضور فيتضاعف بذلك التفوق، ولم لا يكون الشاعر عالمًا بالإنسان والحياة والوجودأم أن علمه تعقيد وغموض والشعر هو البيان والوضوح على نحو ما يذهب تفكير الذين يؤمنون بجري الكلام مجرى العادة، لأنه موافق للطبع والفطرة: «وذلك كمن فضّل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المآتي، وانكشاف المعاني، وهم الكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، ومثل من فضّل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني

ودقّتها..مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»[3] إنّها الهوة التي اتسعت وتشعبت بين مرجعيتين في الذوق والمعرفة متباينتين.

يمتد الخلاف في الاختصاص والمقاربة إلى عالم الدراسات البيبليوغرافية والسيرة الذاتية في أسئلتها ومباحثها — التي لا تخلو من طابع إحصائي وتوثيقي — عن مقاصد الشاعر (مثلا) وثقافته ونشأته وتعليمه فالتحصيل المعلوماتي والإسنادي، هو ما يستهويهم (أسماء الأعلام وأخبار الأصول)، ولاسيّما المعلومات التي تثبت هكذا تفوّق الشاعر واستعلائه، أو صورًا سلبية داكنة في حياته وإن كان الأساس معرفة أحواله وخواصه (الإجادة والتفوق ما يحدد نوعية الطبقة)، حتّى وإن كانت خرافية لا تقدّم معرفة حقيقية، لأن ما يحكمها وتحتكم إليه أهواء ومواقف، تتحول بالإثارة إلى مسلمات تلقائيةوبها يصير المؤلف ذاتًا غير عادية إنّها مصدر قطب في إنتاج الاستثنائي والمعرفي، ويحدث هذا في الغالب خارج الاشتغال بكشف إبداعية الشاعر، حين يعمل وبأسلوب جمالي مشوّق وممتع على إعادة صياغة تصوّره للعالم، فينفتح النص توازنًا أو تصادمًا بتعدد الدلالات إنّها معرفة تأويلية سابقة لتأويل القارئ إنّ مقولات الإخبار وقراءاته، تجسّدها أيضًا البحوث التاريخية التراثية في تحقيق النصوص

الجاهلية فكان الاعتماد على عامل الرواية، وصولا إلى تمييز الصحيح من المنتحل (وجوب أن يكون الراوية مصدر ثقة) والوسيلة المعتمدة في الإسناد الوصف والتمحيص والاستقصاء.

إنّ التركيز على الأصول لا يتعدى فيه الخطاب الشعري المرآة التي تعكس ولا تكشف وأن متلقيه، مجرد شخص يعتمد ذوقًا انفعاليًا ومتغيرًا واعتباطيًا، لا يلتمس العلل والأسباب (لأنها تأتيه جاهزة من الخارج) ولأنه لا يملك فعل الكشف حتّى عن كيفيات القول أما الفلسفة المثالية، فقد تحوّل فيها إبداع الفنان إلى مجرد مسخ لمحسوس وقبلها الآلهة وبعدها إفساد الأخلاق والقيم وبمنأى عن هلامية أفكار التشويه أو الإساءة التي رفضها أرسطو وبمقاربة نقدية أكثر احترافية بالخطاب الأدبي الذي عدّه إضافة جمالية نوعية، يصير فيها غاية (أصل)، لا مجرّد وظيفة من وظائف المقولات السياقية، لتعلقه المباشر بصلب البنية الإبداعية، أي يتخطى كونه مجرد فعل تواصلي وتخاطبي إنّ تخصص الناقد له شأن حاسم في طريقة قراءة النص والغاية من قراءته، تكشفه الوسائل المعتمدة والمتباينة في قراءات الظاهر/الباطن وبالتالي كما يقرر أدونيس: «نفهم كيف أن النص الإبداعي ليس مجرد إيصال: لكاتبه هدف مسبق يريد أن يحدثه كتأثيره في قارئه، وإنّما هو مشروع، ويريد كاتبه أن يدخل القارئ في مشروع دلالي متحرك، لا أن (يعلمه) أو ينقل إليه (تأثيرًا) فكريًا أو سياسيًا»[4] وبهذا الأسلوب المغاير لواقع العلاقة بين

المؤلف/القارئ فإنّ المنتوج الجمالي الحدث: «ليس تلبية أو جوابًا وإنّما هو على العكس، دعوة أو سؤال وقراءته هي حوار معه، لذلك لا بدّ من أن تكون إبداعية، هي أيضًا»[5] إنّه السبيل الأكثر مشروعية لضمان الهوية، التي: «ليست في إنتاج الشبيه، وإنّما هي في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتماثل، بل الكثير المتنوّع فالهوية إبداع دائم تغلغل مستمر في فضاء السؤال والحدث»[6] إنّها الإبداعية (التفوق) التي تمكن النص من أن يقرأ لذاته ولجمالية تشكيله.

إنّ المناهج السياقية، قد تزعم بفهم أفضل لهوية الخطاب الأدبي، من منظور الفاعلية والانتشار، ومن زاوية موقعه في المجتمع، بالتماس الأدلة على وجوب ربط التبعية بالشهرة (التبعية هنا إيجابية) إنّه بضاعة في عالم السوق، تسهم في صنعها وتداولها عناصر متشابكة ومختلفة وهو كذلك وثيقة رسمية للمعرفة على تعدد مصادرها، وتجسيد لرؤية المؤلف في شموليتها ووعيها (وعيٌ مركّب)، أو من حيث تبني منهج ما والتصريح بالانتماء والالتزام (على الرغم من المعارضة)، وما ينشأ عنه من قناعة وإيمان (حتمية) إنّ خبرة الكتابة والكفاءة فيها منوطتان بمسؤولية المبدع داخل المنهج وسيوظف ما يملكه من طاقات المعرفة باللغة وتقنيات تأدية أصواتها ومعجمها وتراكيبها وصورها، في الدعاية للمنهج المتبنى بالبرهنة على صحته وواقعيته، ما يقربه من وظيفة

الفيلسوف أو عالم الاجتماع (الدقة العلمية) إذا استدعت الضرورة الاحتجاج بقضية ماإنّه لا يتهيأ إلاّ على الكيفية، التي سيسخرها (مع شرط التدليل على القدرة والكفاءة العاليتين) للكم من المعلومات التي تستخدم فيها اللغة كإشارات بناء مع شروط مسبقة لمستوى التواصل بهذه اللغة (قانون المطابقة حتمي وإلزامي) وتلك هي وظيفة الخطاب ونتيجته أمّا المتلقي في الاتجاهات السياقية، فإنّه لا يجد عسرًا في الفهم قبولا أو رفضًا، مادام أمر السياقات النصية لا يعنيه كثيرًا، مقارنة بالأنساق الفلسفية أو الاجتماعية أو النفسية، التي تنبعث منها المعاني والمضامين إنّه شرط التداول (الانتشار) الذي يفرض تلقائيًا (لأنه حتمية) توظيفًا معينًا ومحددًا للغة، إذ إنّ الجوهري هو النظرة إلى الخطاب الإبداعي (في الأصل) على أنه منتوج المرجعية، غرضه الإقناع حينما يوجّه إلى المتلقي، أو يقصد إلى إعادة بناء المعرفة لديه، على نحو ما يؤكّده النقاد المشتغلون بمصطلح الحداثةومن ثمّ تكون كفاءة الاستقبال بمثابة القسمة المشتركة في خواص إنتاج الدلالة وتبنيّها، دون أن يكون القصد أن المؤلف مجرّد سارد للأفكار والمعلومات فإنّ طبيعته تفرض عليه إثبات الذات باختصار الواقع في تواصله مع الآخر فالروائي مثلا — وهو حال الشاعر أيضًا -:«ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنها جرت

في الواقع) فهو يعمد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد»[7] ولكن المناهج كتصورات ومقولات ومفاهيم، تمثّل من هذه الوجهة بدائل عن أسطورة المبدع العالم (الشاعر العالم في التراث النقدي العربي من يعرف أنساب العرب وحروبهم وأيامهم ومفاخرهم فضلاً عن المعرفة باللغة والنحو والعروض) الذي يعرف كلّ شيء إلا أنها لا تودّ الاستغناء عنه، خاصّة إذا كان القصد مضاعفة الانتشار والفاعلية والتأثير (رافد آخر من روافد سلطة منهج ما)وكأن المعرفة السياقية لا تكتمل فعلاً إجرائيًا إلا به، على الرغم من أنّه لا يصرّح بكلّ المنهج، لأن ذلك لا يتناسب وأسلوبه في استغلال الوسائل والإمكانات، التي لا يجب أن يستحيل معها وثيقة مرجعية أو إضافة معرفية (فالشاعر قد يضيف إلى المنهج) وفي هذه الحالة لا تستثمر كذلك خصائص الخطاب جميعها ولاسيّما في المستويات التي يهيمن فيها الإيحاء (ينفجر الخيال، فيأتي بما لم يكن منتظرًا)، فتسمو اللغة إلى عوالم يتعذر معها ترويضها لأفكار المقولات السياقية أما الذي سيصاب بخيبة الأمل، فإنّه القارئ الذي يبحث عن القيم الجمالية (جمالية الاستقبال)، فلا يعثر عليها في خضم صرامة المنهج.

إنّ المؤلف ليس واحدًا، لذا كانت الدعوة إلى إبعاد المؤلف الخارجي من عملية الإنتاج، على نحو ما تفرضه القراءة التداولية، لأنّه: «ليس شخصية نصية ملائمة للتحليل أو كاشفة عن

مراتب الخطاب، مما تقتضي بالضرورة فك الازدواج والاقتصار على هذا المؤلف المتضمن في النص ذاته»[8] وتأتي هنا شمولية النص، مقارنة بالعمل الأدبي فالنص يرمز: «إلى نشاط، إلى إنتاج وبهذا لا يصبح النص مجربًا، كشيء يمكن تمييزه خارجيًا، وإنّما كإنتاج متقاطع..يخترق عملاً أو عدّة أعمال أدبية»[9]ولهذا فإنّ: وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته بل إلى غيبة الأب، مما يمسح مفهوم الانتماء»[10] فالنص يقتضي بالضرورة قارئًا ليس من الطبقة العادية: قارئًا يعلم أنّ النص مفتوح بطبيعته وبقراءته التي تسهم في صناعة وجوده لا قارئًا يستهلك بالاستجابة (قارئ سلبي) إنّه امتحان عسير إذا كان المطلوب تجاوز عادات القراءة، إن لم يكن نقضها (كالبحوث البلاغية المعيارية، نحو الصدق والكذب، الغلو والتكلف، المماثلة والمخالفة) وهكذا تكشف القراءات السياقية عن تهميش منهجي للوظيفة الجمالية التي تنقلب إلى وهم يفاجأ به القارئ المميز الذي لم يكن يدرك أن المرجعية ستحرمه من الإمتاع بجمالية التعبير والإنشاء، فيتملّكه يقين وهو أن قراءات القصدية هي غير القراءات النصية إنّه منطق المرجع الذي ترتب عنه وهم الوظيفة الجمالية فكيف للتفسير والتأويل أن يقررا خلاف ذلك.

2 – وهم المرجع السلطة:

يقرر الاتجاه المعاكس أن ربط الخطاب الشعري بمقولات السياق، لا يجعل منه إلا محدودًا ونهائيًا ومسكوتًا عنه (النص كذات) فإنّ العلاقة آنية ونسبية وشفافة، قد تنفصم عراها في أية لحظة من لحظات المراجعة، يتغير فيها مجرى السيلان والتدفق، ولو: «أن من طبيعة الشعر الذي هو نبوّة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق ونهائي وأن لا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له»[11] خاصّة وأن أصول المناهج وقواعدها وتعاليمها ليست ثابتة إنّها فقط: «أدوات إجرائية يجب أن تخضع دومًا للفحص والتطوير»[12] ومن ثمّ: «لا ينبغي أن تصبح غاية البحث التدليل على الكفاية الإجرائية للمنهج»[13] إنّ المنهج في المفاهيم التي تتحرك في إطار خطاب الكتابة الإبداعية، وبدقة واستقصاء من هنا تأتي حتمية الممارسة (تضاف إلى الإحاطة بالمنهج بمعرفة أصوله وغاياته ووظائفه ليحقق صلاحه فينطوي على قيمة) فإنّ: «النظرية لا تكون إلا داخل التطبيق، ومن خلاله»[14] إنّ مقولات السياق، وفق هذه الرؤية تحاول عبثًا القول إنّها وسيلة عملية لانتشار الخطاب الأدبي ولو أن منطلقها إثبات الحقائق التي سيكون فيها هذا الخطاب – بالمقابل – عبارة عن مستودع لأفكارها ومبادئها وبسط مسائلها لكن لماذا لا يحتفظ الخطاب بهذه الكيفية الراقية

فتتم صيانة الوظيفة الجمالية، وبمعزل عن منطق السياق ولماذا لا يترك خطاب الإبداع حرًا طليقًا ليكشف عن مؤهلاته وكفاءاته ومزاياه الجمالية فيتعالى ولماذا تنتجه المرجعية، ولا تنتجه لغته التي هي هويته وقدره وإبداعه ولماذا تتكلم المقولات، ولا يتكلّم هويرى أدونيس أن: «دور الشعر في شعريته ذاتها، في كونه خرقًا مستمرًا للمعطى السائد وإذا كان لا بدّ من الكلام عن انحياز ما أو التزام، في هذا الصدد، فإنّه الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق»[15] إنّه مهما تكن فاعلية الخرق، فإنّ له حدودًا تحول دون ارتياد عالم الحرية الكاملة، كما يحلو لأدونيس أن يعبّر ويتصوّر بهذه المثالية المفرطة، التي سرعان ما تحنّ إلى واقعيتها، كقوله إنّ الشعر في الاتجاه الواقعي (مثلا)، ليس: «..شعرًا، بالمعنى الحقيقي وإنّما هو نصوص سياسية أو اجتماعية وقيمته، من هذه الناحية في وظيفته، أي أنّه ينتهي حينما تنتهي وظيفته»[16] والعلّة أن: «ليس الواقع هو الذي يحوّل الكلام إلى شعر، بل الفن هو الذي يحوّل الواقع إلى شعر»[17] ما يدحض مقولة الرؤية الاجتماعية من أن الأدب أداة المجتمع في التعبير عن أحواله وقضاياه (بليخانوف وفكرة المعادل السوسيولوجي)، بحيث تتحول اللغة إلى وسيلة للوصف والربط إنّ الشعر بتصوّر أدونيس، أكثر ارتباطًا بهويته: يكشف ويبتدع علائق، لا أن يعكس الواقع بعرفيته، فيكون الانعكاس الآلي الذي لا يسمح

بالابتكار، بل إنّه يكرّس التبعية والتقليدإنّ الشعر في الرؤية الحداثية تتسع به عناصر العالم وإيقاعاته بل لقد أضحى الشاعر نفسه وبسبب من هذه الرؤية مضمونًا شعريًا والعالم مضمونًا شعريًاما لا يتيح مجالاً أكبر لاحتكار مقاربات المرجعية فتتراجع، مثلما تتهاوى حجج من يفصلون الحداثة عن التراث على أساس زمني، لأنّ المحوري في طاقات اللغة الذاتية على هندسة عالمها الخاص الذي سيحررها من المحمولات الدلالية المتعاقبة والمتهالكة.

بادرت القراءات النصية، ولا سيّما ذات الأصول اللسانية إلى تبرير معارضتها المنهجية بموضوعية العلم والعقلانية فكان التحريض بغرض التقويض فمثلما لم تلتفت الاتجاهات النفسية والاجتماعية للأدب في بدايات التأسيس المنهجي، لاختلاف الطبيعة والوظيفة فإنّ خطاب المتخيّل بإمكانه أن يعبّر عن استقلاله وفردانيته بتبني الموقف نفسه، وبطريقة أكثر ذكاء ولباقة: يعترف بوجود العلاقة، لكن ليس بإلزاميتها، إذا تعلق الأمر بالهوية فقد أكد ميخائيل ريفاتير في أثناء تعرّضه للغة الشعرية: «أن القصيدة تقول شيئًا وتعني شـــيئًا آخـــر»[18] ما يحتم تعدية الأصول: «لأنّ الظاهرة الأدبية ليست في المؤلف، كما ظن النقاد زمنًا طويلاً، ولا في النص المعزول، بل هي في جدلية بين النص والقارئ»[19]وينتهي ريفاتير إلى القول بوهم المرجع،

ذلك «..أن النص الشعري مكتف بذاته: فإذا كان هناك إرجاع خارجي، فإنّه لا يكون للواقع، بل هو أبعد من هذا، ليس هناك إرجاع خارجي إلا إلى نصوص أخرى»[20] وبهذا المفهوم يصير التناص مكوّنًا من مكوّنات النص الهوية وتلك هي حداثته وحدثها إنّه الإقرار بالتعارض الواضح، وليس العقيم بين الواقع والخطاب الشعري، على الرغم من دعوات القول بالمرآة، أو أن الخطاب مساوٍ للواقع أو فرغ منه ويمتد هذا التعارض في التحول الجمالي الذي يتشكل بوساطة الدلالة وليس المعنى ما يجعل إبداع الكتابة نوعيًا (بلاغة التركيب على أنقاض المعنى المعجمي) وفارقًا، في حين كما يقول فيليب هامون: «الخطاب الواقعي هو مجرد خطاب كاشف للمعرفة.. عن طريق ترويجها»[21] وهو ما لا يضمن المتعة الجمالية في فرضية النص والمتلقي بينما يكون الدال المعجمي هو الفيصل الطبيعي والعلمي والمنهجي في الخطابات غير الأدبية، التي ليس من مهماتها البحث في الوظيفة الجمالية وآليات الكشف عنها (فحص النص من حيث نسيجه التركيبي والبلاغي) في أنساقها الابستيمولوجية (المحتوى الفكري) ولا البحث في القوانين التي تحكم هويته وهو ما بيّنه تزفيتان تودوروف لما تطرق إلى مسعى المقولات السياقية في استغلال الخطاب الشعري، إنها: «تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبره تجليًا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو

المجتمع أو (الفكر الإنساني) أيضًا.. فالعمل الأدبي تعبير عن (شيء ما) وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا (الشيء) عبر القانون الشعري»[22] فالخطاب غير المرجعي اتخذ له مسالك جديدة، أضحت اللغة فيها بمستوياتها نسقًا يتمرد على القراءات السياقية وبذلك حدث تحوّل في مفهوم (المادة) فلم تعد هي الفكرة التي تحيل إلى منفعة وتتضمنها، بل هي اللغة التي بها يصير الخطاب الشعري بنية نصية مستقلة، لا وسيلة للبحث في الأصول على اختلاف مصادرها وآلياتها وبالتالي فإنّ البديل في القراءة النصية عنده هو في الشعرية التي: «لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كلّ عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.. تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجرّدة) و(باطنية) في الآن نفسه»[23] بل إنّه يقول بالفواصل بين الحقلين، ذلك أن: «العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعًا، هي علاقة تنافر»[24] وهكذا يسمو هذا الخطاب على ارتجالية أحكام القيمة (صدق وكذب) إنّه كشف الخصائص النصية، لا بلاغة تصديق وإقناع (التصورات القبلية للسلطة النصوصية) وهو ما يوضّحه تودوروف استنادًا إلى قوله: «فليس الأدب كلامًا يمكن، أو يجب، أن يكون خاطئًا بخلاف كلام العلوم، إنّه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق، لا

هو بالحق ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال فذلك ما يحدّد منزلته أساسًا من حيث هو (تخيّل)، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة»[25] إنّ الخيال هو العنصر الفارق ولما يتّكئ إلى قوانين اللغة يكشف عن جماليته وانفتاحه فهي التي تصنع بلاغته وإيقاعه، لينتهي إلى المخالفة لا إلى المشاكلة (خاصية نوعية) وشعرية النص في منظور رومان ياكبسون تتجسد: «في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصّة»[26] إنّ نقد ياكبسون يحيل إلى عنصر الخرق الذي يمارس على المعجمي، ويصير به النص جميلا وإيحائيًا، لا أن ينظر إليه على أنه تعبير عن انفعال أو إحساس نفسي حادث، على نحو ما كان النقد الذوقي يقرأ شخصية شاعر من شعره وهو ما أظهره مؤلّفا (نظرية الأدب)، من أن: «العمل الأدبي ليس وثيقة لكتابة السير»[27] لأن هذا النوع من التحليل والرأي يعطّل الوظيفة الجمالية فتصبح وهما، لغياب الاشتغال بالعناصر المكونة للخطاب التي تجعل منه شعريًا لا وثيقة، يرجع إليها صاحبها إذا كانت هناك ضرورة وقد شرح شكلوفسكي كيف تكون الصياغة ميزة — مبدأ قار في تفكير

الشكلانية الروسيّة النقدية — الشعرية وأن الشعر تقنية نسيج وتشكيل باللغة: «إنّ دراسة الكلام الشعري في تراكيبه الصوتية والمعجمية، كذلك في خصائص التوزيع المميز للكلمات، وأيضًا في تراكيب الفكرة المميزة المركبة من الكلمات، نجد في كلّ هذا العلامة المميزة للفنية وهي — أننا نجد مادة خلقت قصدًا لكي تزيل الأتوماتية من عملية الإدراك»[28] وتتحقق هذه التقنية بخرق المألوف من التعبير، فتأتلف الغرابة بالمفاجأة في كلّ منظم وجميل وممتع وبالتالي فإنّ تحوّلاً في مسار النقد قد حدث بجهود الشكلانية الروسية التي رفضت وبشكل صريح وصارم: «تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقي»[29] وبهذه الكيفية يسترد الخطاب الشعري هويته كطريقة مخصوصة وشبكة كثيفة من الروابط ولم يعد الآخر المرجعي هو الذي يتحكم في اللغة والدلالة إنّها المفارقة في الاتجاه والتصور وهو ما يفسر هجوم بارت البنيوي على أحكام القيمة المسبقة، إذ: «رأى المجتمع الكلاسيكي — البرجوازي في الكلام، خلال حقبة طويلة، أداة أو وسيلة زخرفة، بينما نرى فيه الآن علامة وحقيقة»[30] إنّه المبدأ الليبرالي الذي أوحى إلى الآخر المتلقي أن الشكل هو كلّ شيءلذا ينبغي العناية به بتوشيته وزخرفته وهذا التوجه كان سببًا رئيسًا في معاداة الفلسفة المادية لهذا الفكر الذي يتخذ الشكل

"إن القراءة عند بارط ليست عملا طفيليا مكملا للكتابة التي تسبغ عليها صفات الخلق والإبداع، القراءة عمل لغوي، القراءة هي العثور على معان يعني تسميتها ولكن هذه المعاني التي نسميها تأخذنا إلى أسماء أخرى، فالأسماء تتداعى وتتجمع، وتجمعها يتطلب إسما، فأنا أسمي، وأزيل الإسم، وأسمي من جديد: على هذا النحو يمر النص، إنه تسمية في طور التشكل"(6).

وليست القراءة من هذا المنظور وقوفا عند حدود معاني معينة، وتأسيسها لحقيقة النص ومشروعيته، لأن القراءة تؤسس لمشروعيتها من نسيان المعاني المتوصل إليها أو على الأقل نقد ما تم التوصل إليه، لأن النسيان في عمومه يبرر استمرارية القراءة.

كان رولان بارط دون شك، أكثر المنظرين في الستينات والسبعينات جرأة وذكاء وقدرة على جلب الانتباه من بين العديد من النقاد والمنظرين الفرنسيين "ولقد مرت حياته العلمية بأكثر من منعطف، ولكنه ظل على اهتمامه بموضوع أساسي هو معرفة كل أشكال التمثيل وقد حدد الأدب بوصفه رسالة عند دلالة الأشياء وليس عند معناها، وأقصد بالدلالة تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام، وليس هذا المعنى أو ذاك"(7) هذا التحديد الذي يكرس التعريف الذي ذهب إليه رامون جاكبسون حين حدد معنى الشعرية بكونها تركيزا على الرسالة، إلا أن تحديد رولان بارط يؤكد مقولة الحقيقة المعتمة، التي تتلخص في الدلالة حيث أن

يسهم في البناء ويصنع الدلالة فلا غرو أن يكون كاللغة بأدواتها علامة نصية، لا مرجعية معرفية تبحث في شروط إنجاز الخطاب والسياق الذي ينتظمه وظروف التبليغ والإبلاغ، خاصّة وأن الأدب في الرؤية الحداثية هو لغة مستقلة ببلاغة تركيبها وصياغتها: «إنّ قدرات اللغة هي أوسع مما قد يقدره الاستعمال النفعي لها إنّ اللغة بالفعل لا يمكن اختزالها في الوظيفة التواصلية أو التمثيلية.. وفي هذه الحالة فإنّ العمل النصي بامتياز هو العمل الذي يختار استغلال كلّ الإمكانيات اللغوية إلى الحدّ الأقصى وهكذا يظهر الأدب إذن كحقل مميز للإنجاز النصي، لأنه يلجأ وبشكل أساسي إلى موارد اللغة المجمدة عادة بسبب الوظيفة التواصلية لها»[32] فلا خيار لتأكيد الاستقلالية إلا بمنطق اللغة الاستثنائي الذي به يكون النص جميلا وممتعًا، إذ: «إنّ الأدب سيصبح بدون شك إشكالية لغوية إذا ما تمّ رفض العلامات التي طالما شوّهت هويته إنّه وهو ينبني على البحث عن دال مستلب سيصبح قبل كلّ شيء سؤالاً عن الشكل»[33] ولاسيّما أن سياق الخطابات غير النصية سيتخذ صورة أخرى بفعل الانزياحات البلاغية والأسلوبية التي تصنعها اللغة الشعرية، فتتميز من العادي واللاشعري وهو ما حاول جان كوهن إبلاغه في ضوء ربط الانزياح بمصطلح الأسلوب: «فالأسلوب هو كلّ ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف.. إنّ

الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية إنّه انزياح بالنسبة للمعيار، أي أنّه خطأ ولكنه كما يقول برونو خطأ مقصود»[34] بل إنّ الانزياح الأسلوبي يمثّل تعارضًا جماليًا بين الشعر والنثر، حيث إنّ: «وظيفة النثر هي المطابقة، ووظيفة الشعر الإيحاء»[35] وكأن كوهن يبيح للنثر أن يكون أداة المقولات السياقية في عرض أفكارها وتحتل بلاغة الاستعارة مكان الصدارة لإمكانات اللغة على صنعة الشعر بها إنّها عنوان الخرق والانزياح وبها يكشف النص عن هويته ووظيفته معًا: «..إنّ الاستعارة في الشعرية ليست مجرّد تغير في المعنى، إنّها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهوم إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كلّ استعارة كيف ما كانت شعرية.. وبهذا تفسر التجاء الشعر الحديث.. إلى الاستعارة على نطاق واسع، ولهذه الغاية عمدت إلى المنافرة القائمة على أولويات (Primitifs) اللغة»[36] إنّه الخروج على نمطية التفكير النقدي الكلاسيكي الذي يشترط في بلاغة الاستعارة، المناسبة والمقاربة والدلالة على المعنى بينما هي في الرؤية الحداثية سرّ كبير من أسرار جمالية اللغة والتلقي (إثارة المفاجأة والغرابة والدهشة) ذلك: «أن الخروج عن المألوف فيما يتعلق بالشفرة والنحو وبالقاعدة هو دائمًا من مظاهر الكتابة فحيث تخرق القاعدة تظهر الكتابة كقسوة، ذلك لأنها تستعمل لغة لم تكن

منتظرة»[37] إنّ الخطاب الأدبي يتخذ الانزياح اللغوي أداة للتحرر من قيود المرجعية واسترجاع الهويةأما حضور القارئ في إنجاز عملية الكتابة (اللغة العليا)، فإنّه ضروري ينتج بدوره قراءاته الخاصّة به، شرط تعدية القراءة الأولية أحادية الاتجاه التي تكتفي بالتلقي المباشر وتدفع إلى احتكار الذوق والانطباعية للنص إنّه وجوب التحوّل من القراءة القائمة إلى القراءة المحتملة أما خلاف ذلك، فلن يكون النص سوى بوتقة تلتقي فيه الخطابات وتتنافس، بالإسقاط الدلالي الذي ينجم عنه التحليل والتأويل لغرض كشف المعنى (تشكيل قصدية النص خارج مركبته النحوية والأسلوبية والبلاغية والإيقاعية) إذ إنّ اللغة هنا لا تفهم إلا في إطار السياق (التحوّل في الهوية من اللغة إلى التخييل إلى الفكرة وتوليد المعرفة استنادًا إلى الخلفيات المنهجية) وبالتالي فإنّ القراءة السياقية بطبيعتها لا تستغرق الخطاب الشعري ولا تفحصه من الناحية الجمالية (تجربة الشعر باللغة العالية من حيث الاختيار والتركيب والاتساع) فكيف للاتجاهات السياقية أن تلهث وراء الدلالة الهامشية التي هي أداة النص ونتيجته (هويته) ويختص بها القارئ الخبير الذي يمنحها قيمة حضورية (شروط استقبال النص)، ولا يؤمن بالمطابقة والعلامة الإشارية الدالة إلا أن هذه الدلالة الهامشية تأخذ بالمقابل وجهة أخرى، حين تخضع للعلاقة بين النص الأدبي وقراءات السياق التي تلوذ بها القراءة، ولا

يتوقع إلا الوصف فالنصّ ليس حرًا في حركته ولا في أسئلته ومن هنا: «يظهر الوهم المرجعي الخاص بالأدب إنّ كلّ شيء يلعب في الاختلاف بين المعنى والدلالة ففي اللغة اليومية، تبدو كلّ كلمة مرتبطة عموديًا بالواقع الذي تدعي أنها تمثله.. لكن في الأدب، تكون الوحدة المعنوية هي النص ذاته فالآثار التي تحدثها الكلمات في بعضها (بصفتها عناصر شبكة تامة) تستبدل العلاقة الدلالية العمودية بعلاقة جانبية تنزع نحو إبطال المعنى الفردي الذي يمكن أن يكون للكلمات في القاموس.. وينتهي الأمر بالقارئ الذي يحاول تأويل المرجعية، إلى اللغو: وهذا يجبره على البحث عن المعنى داخل الإطار المرجعي الجديد الذي يعطيه النص وهذا المعنى الجديد هو الذي نسمّيه دلالة»[38] فالدلالة هنا خارج المرجعية، ولا صلة لها بتغيير المجتمع أو تحسينه بل إن المسألة أكبر من مجرد تغيير شيء بآخريقول رينيه ويليك في هذا المقام: «إنّ الأدب ليس بديلاً عن علم الاجتماع أو السياسة، وهو يمتلك هدفه وتبريره الخاصّين به»[39] ويشير إلى إلزامية الفرق بين الأدب والأدب الاجتماعي الذي ما هو إلا نوع منه فالاجتماعي (والمرجعي بشكل عام) ينعدم فيه عامل التغريب الذي ينشأ عن جمالية اللغة، فهو: «العملية التي يجدد الأدب بها نفسه، من جهة، وهو فلسفيًا، إعادة طرح العالم أمام الرؤية والرؤى، لجلائه من جديد وبعد أن يكون قد استقر على وضع من المألوفية المستحاثة، والتغريب بهذه

الصفة، هو خلق الفجوة: مسافة التوتر بين العالم والنص، من جهة، وبين النص ومجموعة النصوص الموجودة تزامنيًا وتوالديًا في بنية النتاج الأدبي، والتي أدت إلى خلق المألوفية، من جهة أخرى»[40]

إنّ إنكار مسؤولية المؤلف، بل إقصاءه في عملية البناء (الإسهام في تأسيس اللغة الجمالية)، إلى جانب الإقصاء العمدي للقيمة، كان في منظور هنري ميشونيك والكثيرين من خصوم البنيوية، أثر سلبي، إذ: «أضيفت صفة القداسة على مفهومي الكتابة والنص وأصبح ينظر إليهما على أساس اللغة، وليس على صعيد الخطاب»[41] فالبنيوية في عدائها للمؤلف والتاريخ أخفقت في: «أن تشكل نظرية للخطاب، لكونها مجرد نظرية للغة»[42]، ولعلّ المبدأ أن الخطاب الأدبي أكبر من اللغة ومن هنا كان توجه رولان بارت وآخرين إلى النص فقد ذهبت جوليا كريستيفا — التي سبق أن شنّت حملة على القراءات المرجعية ومحمولاتها في كتابها (علم النص) — إلى: «أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قولإذ إنّه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة غير لغوية، بمعنى أنها مكوّنة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها وبهذه الطريقة فإنّ النص جهاز غير لغوي.. والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية»[43] إنّ تحديد النص وسياقه في ضوء التحولات المنهجية

يجعله أكثر فاعلية فهو ليس فقط اللغة وقد تكون تكوينية لوسيان جولدمان، دليلا آخر عن مأزق النزعة العقلانية في مباحثها عن اللغة الشعرية، مضافًا إلى هذه الرؤية عدم الاشتغال بالفروق بين طبقات النصوص ومستوياتها وأنماط التحوّلات التاريخية التي ينفتح بها الخطاب الأدبي فينتشر أمّا إذا تعلق الأمر بما يميز الشعر من اللاشعر، فإنّ للوظيفة الجمالية فعل قيمة ووجود في تصورات القارئ وتوقعاته التي تتبخّر في منطق المقولات السياقية، فيكون التوتر الذي قد يرتد إلى الرفض والقطيعة.

3 – الدراسة النفسية والعبث بجمالية النص التراثي:

اتجه قسم من الدراسات النقدية العربية الحداثية إلى الدعاية لأحد مكونات المقولات السياقية وهو الدراسة النفسية واقتصرت البدايات على تحليل الشخصيات الشعرية التراثية التي افتقدت إلى التوازن والانسجام مع الذات والآخر الاجتماعي، بحيث يصير البحث في جمالية الإنشاء والتركيب ضربًا من الوهم، بخلاف ما يعتقد محمد خلف الله أحمد الذي يرى أن النقد الأدبي الحديث: «وساطة بين المنشئ والمتذوق، يقوم فيها الناقد بجولة في آفاق التجربة الأدبية التي مرّ بها المنشئ في إبداعه، يتعرف أسرارها ويتقمص مشاعر صاحبها ويعود بعد كلّ ذلك إلى المتذوق ليساعده على أن يعيش التجربة ذاتها وينفعل بأحاسيسها، ويسرح مع خيالها، وفي ذلك يكمن السرّ الأكبر للذة الأدبية

ويبلغ الفن غايته من الإبداع والإمتاع»[44] فكيف للناقد أن يتمتع ويتذوق إن كانت الغاية النظر إلى النص على أنه وسيلة كشف العقد والاضطرابات (عدم التكيف) وتلك هي طبيعة التحليل النفسي ولعلّها من أسباب انتشاره، مضافًا إليها ما أعلنه عباس محمود العقاد في علّة تبنيّه لهذا المنهج فإنّ الناقد النفسي: «يعطينا كلّ شيء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب، ولا بدّ أن تحيط هذه البواعث، إجمالاً أو تفصيلا، بالمؤثرات التي جاءته من معيشته في مجتمعه وفي زمانه»[45] وهذه دعوة صريحة بشرعية العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي الذي يختصر المؤثرات والدوافع ويجمعها منهجيًا، ومن اتجاهات في القراءة مختلفة ومتباينة وكأن النص لا يكشف عن هويته وأسراره وطاقاته وكفاءته إلاّ بالبحث في صلته بمؤلّفه الذي عدّته دراسات الشعرية مجرد مؤلف خارجي صنعته قراءات السياق (غير شرعي) تجلّى تطبيق التحليل النفسي الكلاسيكي في دراسة العقاد لنرجسية أبي نواس ولوازمها التي تتمثل في التشخيص والعرض والارتداد إنّها: «تنطبق على أبي نواس في خلائقه الأوّليّة وخلائقه التبعية وتفسر جميع أحواله حيث لا يفسرها ضرب آخر من ضروب الشذوذ في المسائل الجنسية»[46] إنّها علل مفتعلة فاللثغة عيب صوتي (وقد يكون مستحبًا)، وليس مزية وكيف يكون مجرّد التوحّد في الاسم

(حَسَن، حُسْن) مع الجارية دليلاً من دلائل النرجسية (قد يتعلق الأمر بمفاجآت الصدفة) وهل كلّ من يدين بالخمرة (لازمة الارتداد) فيكثر من الحديث عن مجالسها ومرتادیها هو نرجسي وما دخل الاعتزاز بالملك الفارسي في تأكيد هذه النرجسية (لازمة العرض) وهو أمر طبيعي ومعتاد عند الذين يميلون لأسباب إلى المفاخرة ثمّ إن الإغراق في تعظيم الذات لا يعني في الأحوال كلّها، الدعوة إلى استباحة المحرمات، كالذي رآه العقاد وهو يصدر حكمًا نهائيًا على أبي نواس فإنّ نرجسيته مرضية وليست طبيعية، ولا سيّما فيما يتعلق بالغدد والجنس وبياض البشرة وضعف جهاز التنفس وكلّها علامات أخرى على عقدة الشاعر، مثلما توضّحه دراسته عن أبي نواس إنّ ما مضى يكشف كيف تحدث التضحية بالوظيفة الجمالية من خلال مقولات سياقية تعتمد التفسير والتأويل ثمّ أليس من الإجحاف أن يعتمد خبر أو لفظ أو عبارة وثيقة لا تقبل النقاش، لإصدار حكم نهائي عن تجربة في الكتابة طويلة تصدر عن رؤية جمالية للإنسان والحياة والعالم؟

وتنتهك حرمة الوظيفية الجمالية في دراسة نفسية أخرى استخلص فيها العقّاد أوصاف ابن الرومي البدنية وهيئاته الحركية من شعره وأخباره توهم أنها تكشف عن طبيعة فنية استثنائية فما إن قرأ وصف ابن الرومي للأرض في فصل الربيع:

تبرّجت بعد حياء وخفّرْ تبرّج الأنثى تصدّت للذكر

حتّى اتهم الشاعر باضطراب في جهاز التناسل[47]، وأن كلّ صفة من صفاته دليل على شذوذه على نحو ما يكشفه كتابه (شخصيته ابن الرومي من شعره) فلا يعني أن يكون التبرّج وسيلة لتحقيق الوظيفة الجنسية عند كلّ النساء ولا يعني أيضًا أن وصف ابن الرومي للطبيعة دلالة على اضطراب في جهازه التناسلي أما إبراهيم عبد القادر المازني فقد وصف جهاز ابن الرومي العصبي بالخلل والتوتر والاضطراب (وهو ما ينطق به منتوجه) وعدم الانتظام، فضلا عن سرعة الغضب وحدّة المزاج ومصدر كلّ هذا طيرته التي عرف بها[48] وهو ما يقول به العقاد أيضًا ولكنها طيرة ذات سمات جمالية ومزايا تعبيرية في تشكيل الصورة فهي عند العقاد تظهر في تذوق الجمال وتداعي المعاني وهي عند المازني في قدرته الفائقة — مقايسة بغيره من شعراء العربية — على التشخيص والتصوير (ومنه أسلوبه في الهجاء).

وتناول العقاد والمازني ظاهرة السخرية - التي هي حالة مرضية شاذة، ناجمة عن خلل في الجهاز العصبي — عند ابن الرومي، فأرجع المازني أسبابها إلى حدّة طبعه وسرعة غضبه وإلى المجتمع الذي كان يبيح للشاعر أن يفحش في القول[49] بينما يراها العقاد طبيعة فيه، تجلت في دقة الملاحظة والشعور بالمتناقضات في ذاته وفي المجتمع وهذا العبث الذي طبع عليه سمة لم تحدث لشاعر آخر

لأنهم فحول (تفوّقوا) غلبوا معاصريهم بالإجادة والمعرفة باللغة والكفاءة في ممارستهالكنهم في ضوء قراءات السياق أضحوا أناسًا معقّدين يتحكم في مسار حياتهم وإنتاجاتهم شبح الكبت الذي عرّفه فرويد بقوله: «ونحن نسمي الحالة التي تكون فيها الأفكار قبل أن تصبح شعورية (بالكبت)، ونذهب إلى أن القوة التي سببت الكبت وعملت على استمراره إنما تظهر لنا أثناء التحليل في صورة مقاومة»[55] وهو ما أكده في إشارته إلى قدرة الخيال على كشف الكبت وتحريرهما يعني إمكانات الفنان العصابي والانطوائي على علاج نفسه بسعة خياله عندما يعود إلى الواقع، بعد أن فشل في تحقيق أحلامه ومآربه وبالتالي ألا تمثل آراء العقاد والمازني صدمة لدى القارئ جمالية واجتماعية (التراث كمرجعية) فألقت الفجوة بثقلها على هذه العلاقة وكيف تكون الكتابة تجربة حضور وتفاعل أو تصادم، وفي الوقت نفسه عرضًا مرضيًا لمريض هو الشاعر ألم يتعمد المترع الفرويدي في التراث العربي، إيهام القارئ بأن الشاعر يتحكم فيه اللاوعي ويهيمن؟ وهل هناك داعٍ الآن إلى قراءة منتوج شخصية مرضية إلا الداعي المنهجي وإذا كان هناك من إمتاع، فلأن العقد ذاتها هي التي ولدته لقد كان على النقد العربي الحداثي وفي بحوثه النفسية الكلاسيكية، أن يتريث في التعامل مع الشخصيات التراثية بفهمها وكشف إبداعيتها، لا في الصدور عن خلفيات معرفية

مسبقة وأحكام معممة إنّ التركيز كلّه انصب إزاء خيال الشاعر فهو يحمل قيمة إيجابية (شرعية بالممارسة): إنّه المحرك الفعلي للكتابة النوعية، إذ يجعل صاحبه يعلو على الخطاب اليومي وهو أداة علاجية فاعلة إنّ المبدع الفنان لا يحتاج في هذه الحالة إلى استشارة طبيب نفساني في عيادته ومع ذلك فإنّ الدراسة النفسية تضطر القارئ إلى تغيير رأيه في الشاعر: فلم يعد الملهم والمختار والعالم والفطن إنّه مجرد ركام من العقد والاضطرابات التي تنتظر حلولاً لكن ألا يمكن أن يكون التحليل النفسي في النقد العربي مجرّد إخراج النقد كبحث ونقاش من أحكام القيمة، التي ربطت جودة القول بأحوال المتلقي في الإشارة إلى أخطاء اللغة والنحو والمقاييس البلاغية المعيارية والجزئية أو تلك الأحكام التي تتصل بشخصية المؤلف (المعتاد من الأحكام)، بالتكرار تفقد قيمتها إنّ عقد الشاعر في حال كشفها تحليلا وتأويلا، تدخل ضمن شهرته تمامًا كالعبقري فإنّه بالنسبة إلى التفكير العام ذكي وكفء، يملك قدرات خاصّة على التمييز والربط، فيشار إليه بالبنان (يعلو) إلا أنه في التحليل النفسي يصير شاذًا والشذوذ مرض نفسي، لكنّه لا يفقد الشخصية إبداعيتها علمًا أنه ليس كلّ الشعراء معرضين لعقد الكبت وسلطان اللاشعور وخوارقه وبالتالي فإنّ المقولة النفسية الكلاسيكية: (إنّ مصدر الإبداع هو اللاوعي) نسبية ومحددةولا يمكن أن تنقلب هكذا إلى نظرية في الدراسات الأدبية

لأنّ ذلك يتعارض وفرضية فرويد بأن الفنان عصابي وانطوائي من حيث المبدأ والسبب في هيمنة اللاشعور بفعل الأوامر والنواهي التي يتعرض لها الطفل منذ عهد الطفولة كما يؤكد فرويد، وتتكدس في باطنه، لعدم القدرة على الرفض ما حدا بأدونيس إلى القول: «إنّ اللاشعور يشغل في الحياة النفسية مكانًا أوسع من المكان الذي يشغله الشعور، وأن محتويات اللاشعور تتناقض أو تتعارض، إجمالاً، مع محتويات الشعور ومن هنا تقوم الحياة النفسية، حياة الفرد، على التناقض ومن هنا تبدو حياة الإنسان جدلاً بين باطنه وظاهره، بين لا شعوره وشعوره، بين الذات والمجتمع»[56] لكن هذه العلاقة تحكمها تصورات أولية فلماذا لا تكون حالات أخرى، هي التي توجّه الصلة بين المؤلف وما ينتج كحالات الشوق والطمع والغضب والطرب، التي سبق لابن قتيبة أن دلّل بها على الدافع إلى الكتابة من ذلك إشارته إلى إجابة كُثيّر الشاعر لمّا سئل: «كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعرقال: أطوف بالرباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل علي أرصنه ويسرع إليّ أحسنه»[57] والأمر نفسه مع أبي نواس الذي أورد له ابن رشيق جوابًا لسؤال الكتابة: «أشرب حتّى إن كنت أطيب ما أكون نفسًا بين الصاحي والسكران صنعتُ وقد داخلني النشاط وهزّتني الأريحية»[58] أو في إجابة أرطأة بن سهية الشاعر عن سؤال الخليفة الأموي عبد الملك بن

مروان في سكوته عن تأليف الشعر: «كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب، وإنما يكون الشعر على هذا»[59] إنّ سؤال الشاعر يكشف عن وعي المتلقي واندماجه معه (الملاحظة) أما الإجابة فإنّ منبعها الوعي والإدراك والسلوك فلماذا إذن أصرّ العقاد والمازني ونقاد آخرون نحو محمد النوّيهي ومحمد خلف الله، على إصدار هذا النمط من الأحكام، مع أنها تتضمن إيجابيات هي الحلول التي تتم بالخيال في الكشف عن المكبوت من الرغائب، إلى جانب الخلل الذي يحدث للموهبة فجأة أو في حالات الرغبة في القول، فيكون البديل هو الحالات التي يستعاض بها عن الإخفاق بل هل هناك أدلة حاسمة تثبت أن الشاعر معقد، وأن خياله يحرّره خاصة وأن التحليل النفسي لا يقر بالإلهام والعقل الواعي والأثر الإيجابي للإطار البيئي والاجتماعي وحتّى كارل يونغ يؤسّس تصوّره النفسي على فكرة اللاوعي الجمعي الذي يحوّل الشعر إلى دافع فطري إنّ التحليل النفسي يبدو أنه ألقى بثقله على البدائية النفسية ولا يتعداها إلى عوالم الواقع التي تكشف عن التفاعل، لا عن التصادم وعدم التكيفبل إنّ فرويد يصرّح وبأثر من تعاليم اتجاهه النفسي أن: «الاختيار الواعي للموضوعات والفهم الجوهري للفن الشعري لا يجعلان منّا مبدعين»[60] إنّه تطرّف غير مبرر نقديًا وعلميًا، ولا يبعد عما سبق للفكر البدائي والخرافي أن ادّعاه بربط الموهبة (الفحولة) بقوى خفية مقنعة، ليظل الشاعر

أعلى منزلة فهو بقدر ما يمتع ويغري، يخيفنّ إن فرويد يعترف بفشل البحوث النفسية في حل إشكالية الكتابة وهنا يوهم بأنه يملك القدرة على الإحاطة بمجموع المشكلة الإبداعية إنّه لو افترض أنّ الوعي لا دخل له في إبداع التفوّق لكان الأمر هيّنًا، ويكون الرد عليه هينًا وظريفًا إلا أنه يصرّ على أن الشاعر مريض وانطوائي وعصابي.

إنّ العمل الأدبي في فلسفة فرويد تتولّد عنه لذة خاصّة لدى المتلقي، يصحبها انفعال أوّلي يحسّ به المؤلف ولهذا ينطلق من النص، لكونه تشخيصًا لحالة معينة تحرر المؤلف/القارئ معًا من بعض التوتر والقلق إن الوصول إلى لا وعي الشاعر يبدأ من النص ذاته، عكس ما كان معروفًا من التركيز على الحياة الخاصّة، وصولا إلى الفعل الذي يحدث داخل النفس لذة تختلف عن المتعة الجمالية التي نجمت عن الشكل[61] إنّ التأويل الفرويدي يبدأ من النص ← لذة — استجابة (انفعال) خلافًا لنقد السيرة الذي يبدأ من حياة المؤلف ← النص أما النقد العربي الحديث في بدايات تطبيق النظرية الفرويدية، فإنّه ركّز على أثر الكبت وتجلياته في المؤلف لا في المتلقي، وكأن هذا الأخير يكتفي بما يزوّده الناقد النفسي من معلومات وبالتالي، فلا أثر للوظيفة الجمالية، ولا حتّى للذة التي تكشف عن حال من المطابقة مشتركةويتحمل التحليل النفسي الكلاسيكي مسؤولية تجزئة الدلالة الكلية للنص، ما يؤثر

سلبًا في محاولات البحث عن سمات الوظيفة الجمالية ومن حسن حظ هذا النمط من القراءة الانتقائية/الإقصائية، أن ظهرت جهود مميزة في تفعيل هذا المنهج، إذ: «تطورت المقولات النفسية وجاوزت تحليل الشخصية الأدبية ودخلت في ميدان ما يسمى (لاشعور النص) فقد عقد جان لاكان الصلات بين الدال والمدلول والعلوم اللسانية من جهة وبين أنساق من قبل الشعوري من جهة أخرى»[62]، إلى جانب دراسات شارل مورون للصّور المجازية المكرورة اللاوعية، التي تحيل إلى شبكة دلالية تكشف عن الأسطورة الخفيّة للمبدع أو تلك المباحث التي كشفت عن روابط قربى بين الدراسات النفسية والأجناس الأدبية والأخرى اللسانية والبنيوية والسيميائية والاجتماعيةما سمح بانفتاح هذه الدراسة وتنوّع مصادرها، فلم تعد تتربص بالكلمات المجردة التي تحمل معاني الجنس أو العدوانية أو الخلل العصبي، ويبقى: «أن فهم النص نفسيًا هو فهم خاص لقراءة خاصّة»[63]، ولكنها قراءة: «تجعل النص تعبيرًا عن حالات غير فاعلة كقضايا المكبوتات واللاشعور وعقد النرجسية والسادية...»[64]وهي حالات تجعل هذا النص غريبًا عن هويته ووظيفته لأن القصد هو كشف الغامض وتفسيره وتأويله بغية المعاينة القريبة لمقاصد المؤلف إنّه الفرق بين تجربة إنسانية شعورية وواعية يقدّمها الشاعر إلى الآخر المتلقي، وتجربة أخرى شاذة ومريضة ينقلها بالمقابل إلى المتلقي وفي

كلتا الحالتين لا يمكن تهميش ما يقدمه التحليل النفسي للناقد والشاعر على السواء من معارف جديدة وأفكار ونتائج.

الهوامش:

1 – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 2001، ص 135.

2 – صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2003، ص159.

3 – أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي، الموازنة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ص 10.

4 – علي أحمد سعيد أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1996، ص 60.

5 – المرجع نفسه، ص 60.

6 – المرجع نفسه، ص 69.

7 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، 2000، ص 21.

8 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة)، الكويت، 1992، ص 108.

9 – المرجع نفسه، ص 231.

10 – المرجع نفسه، ص 231.

11 – علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط 1، بيروت، 1972، ص 50.

12 – عبد العالي أبو الطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مقالة في مجلة عالم الفكر، م 23، ع 1 و2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص 455.

13 – المرجع نفسه، ص 461.

14 – هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر، 2003، ص 22.

15 – أدونيس، سياسة الشعر، ص 20.

16 – المرجع نفسه، ص 19.

17 – المرجع نفسه، ص 21.

18 – مجموعة مؤلفين، الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي، ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر، 2003، ص 45.

19 – المرجع نفسه، ص 45.

20 – المرجع نفسه، ص 67.

21 – المرجع نفسه، ص 90.

22 – تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1987، ص 22.

23 – المرجع نفسه، ص 23 ويؤكد أن خصائص الخطاب الأدبي هي موضوع الشعرية، وليس الأدب في حدّ ذاته.

24 – المرجع نفسه، ص 24.

25 – المرجع نفسه، ص 84.

26 – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1988، ص 19.

27 – رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، بيروت، 1972، ص 98.

28 – فيكتور شكلوفسكي، الفن باعتباره تكنيكًا، ترجمة عباس تونسي، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع 1، دار قرطبة للنشر، الدار البيضاء 1986، ص 111.

29 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط 3، بيروت، 1985، ص 60.

30 – رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، الدار البيضاء، 1985، ص 53.

31 – المرجع نفسه، ص 65.

32 – فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ص 57.

33 – المرجع نفسه، ص 30.

34 – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1986، ص 15.

35 – المرجع نفسه، ص 196.

36 – المرجع نفسه، ص 205، 206.

37 – جوف، ص 53.

38 – مجموعة مؤلفين، ص 47.

39 – ويليك، أوستن، ص 140.

40 – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت 1987، ص 126.

41 – ميشونيك، ص 25، 26.

42 – المرجع نفسه، ص 26، 27.

43 – فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 229.

44 – محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية (جامعة الدول العربية)، ط 2، القاهرة 1970، ص 249.

45 – عباس محمود العقاد، يوميات، ج 2، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت)، ص 10.

46 – عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت، 1968، ص 40وينظر: ص 154، 155وفي معرفة القصد من اللوازم، تنظر: ص 38 – 40.

47 – ينظر: عباس محمود العقاد، الفصول، المكتبة التجارية، ط 1، القاهرة، 1922، ص 133، 134.

48 – ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، ط 4، القاهرة، 1954، ص 252 – 267.

49 – ينظر: المرجع نفسه، ص 267.

50 – ينظر: العقاد، ابن الرومي، ص 134، 135.

51 – ينظر: عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت، 1966، ص 127 – 130.

52 – ينظر: عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت، 1966، ص 110.

53 – ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، بشار بن برد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1944، ص 22 – 35.

54 – ينظر: العقاد، مطالعات، ص 186 – 197وينظر: المازني، حصاد الهشيم، ص 137 – 143.

55 – سيجموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة محمد عثماني نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 27، 28.

56 – أدونيس، سياسة الشعر، ص 120، 121.

57 – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، المؤسّسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص 184.

58 – أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 4، بيروت، 1972، ص 207.

59 – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، تحقيق محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص 27.

60 – سيجموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط 2، بيروت، 1981، ص 137.

61 – ينظر: جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، ط 1، دمشق 1982، ص 41، 42.

62 – محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مقالة في مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، م 19، ع 1 و2، دمشق، 2003، ص 22.

63 – المرجع نفسه، ص 25.

64 – المرجع نفسه، ص 63.