اشكالية القارىء في النقد الألسني

د. إبراهيم السعافين
(الأردن)

ليس من شك في أن العملية الابداعية منذ القديم كانت تولي الملتقي/القارىء السامع، الناقد اهتماماً واضحاً، إذ ان الإبداع لا يمكن أن يتم بمعزل عن قارىء ما مدركاً أو متخيلاً، بيد أن النظر النقدي منذ أيام اليونان ركز على المبدع وعلى الإبداع دون أن يلقي اهتماماً حقيقياً إلى دور المتلقي في فهم النص وتلقي رسالة المبدع.

صحيح أن النقد اليوناني اهتم بوظيفة الإبداع وأثرها في القارىء أو المتلقي من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو وأثرها من الناحية الأخلاقية في التهذيب أو التعليم أو التطهير بيد أن هذا الاهتمام لم يتعد ذلك إلى مشاركة القارىء في قراءة النص أو شرحه أو تفسيره. . . وصحيح أيضاً أن النقد العربي اهتم بالمتلقي في العملية الإبداعية، حتى انه طالب المبدع بأن يستوفي شروط التوصيل الصحيحة، حتى بات من أقسام عمود الشعر الوضوح ومناسبة المستعار للمستعار له والمقاربة في التشبيه ونحو ذلك حتى بات الغموض غير مرغوب فيه، إذ ان الوضوح، كما أشرنا من أهم المرتكزات التي قام عليها النقد العربي القديم.

وليس بمقدورنا أن نتجاوز عدداً من الإشارات والنصوص النقدية التي ذكرتها المصادر العربية حول الغموض وتعدد المعنى أحياناً، وهي تتراوح بين غموض معنى أو إبهامه نتيجة لبناء النص أو بسبب أدوات المتلقي، وبين تعدد المعنى الذي يحتمله النص نتيجة لطبيعة بنائه الفنية، وقد رحب بعض النقاد بألوان من الغموض أو تعدد المعاني وعدّوها من إيجابيات النص[1].

ومما يبدو من حركة الإبداع الشعري عامة أن قضية الوضوح كانت في وعي كل من المبدع والناقد، وبدت قضية الوضوح والغموض قضية فنية أكثر منها قضية تعدد المعنى بصورة مطلقة، فالإشارات التي يمكن أن يلتقطها الباحث للاستدلال على وجود قيمة الغموض عند الشعراء والنقاد على السواء لا تبيح تعميم هذه الفكرة ولا توجيهها توجيهاً يخرج بها عن واقع الثقافة العربية خاصة والحضارة الإنسانية عامة في حقب تاريخية محددة، بحيث يبدو هذا التوجيه عزلاً للنصوص من سياقها وقسرها على ما تأباه، فعبارات من مثل «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» و«الوضوح» و«المقاربة في التشبيه»، و«مناسبة المستعار للمستعار له» ظلت أشيع بكثير من الغموض والاغماض (بالمفهوم الايجابي) في مختلف العصور، على ضرورة تقييد معنى الغموض والإغماض بالشروط اللازمة على ضوء النص والسياق والواقع والثقافة والتاريخ. . . إلخ التي

تساعد على فتح مغاليق النص وإيصاله فنياً إلى المتلقي.

لقد كان الشاعر (والمنشيء عامة) يهتم بالسامع أو القارىء، ويتعرف إلى جميع أحواله (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) ويجتهد في أن تصل الرسالة على وجهها المراد وإن كنا لا نستطيع أن نغض النظر عن حالات مشهورة تتصل بالإبلاغ والفهم والتفسير على نحو ما عرف عن أبي تمام، وما ذكر عن فهم النص القرآني بشيء من التأويل كما فعل المتكلمون، أو قراءته قراءة باطنية تمعن في التأويل كما فعل المتصوفة في قراءاتهم المتفاوتة. ولكنها على أي حال مناهج مختلفة في القراءة تفضي كل منها تقريباً إلى قراءة معينة لا تكاد تتخطاها.

ومنذ عصر النهضة بدأت التساؤلات تظهر حول القضايا الأساسية، إذ سرعان ما ظهر المناخ الرومانتيكي الذي وقف في وجه النظام القديم برمته فلا يبقي على شيء من أركانه في الفلسفة والاقتصاد والسياسة والفن والفكر واللغة، لقد ثار على الأطر والقواعد والقوانين والمنطق والوضوح والتوازن والانتظام والانسجام والتناسق والتناظر، وتبنى التعبير في مقابل المحاكاة، وحلت الذات محل الموضوع، وتعززت قضاياها في مقابل القضايا الإنسانية الكبيرة.

في هذا العصر المضطرب، بدأت الأفكار تتحاور وتتجادل وتتصارع، فيقود اتجاه إلى نقيض اتجاه آخر أو إلى تعديل له، فظهر الاتجاه الواقعي بصوره المختلفة، وكان أشدها تطرفاً ضد الذاتية، الطبيعية والفوتوغرافية أو واقعية الانعكاس الآلي، وكان لا بد أيضاً من إثارة الشك في وظيفة الفن في التعبير أو في التعامل مع الموضوع فدخلت الرمزية بالإيحاء من أوسع الأبواب لتدخل معها تيارات كثيرة تجاورت على اختلاف ما بينها واجتمعت في تاريخ الفن باسم الحداثة التي يؤرخ لها في الغرب بعام ١٨٩٠[٢].

لقد أنكر الرمزيون أن وظيفة اللغة تقوم في التعبير عن الواقع الموضوعي، مثلما أنكر منظرهم مالارميه عالم المادة والواقع وقال بأفكار كثيرة سنجد صداها عند رموز البنيوية وخاصة عند الشكليين الجدد من أمثال بارت في الحديث عن الرؤيا والكشف والسحر وما إلى ذلك.

ومن هنا كان قرن النقاد بين البنيوية وبين الرمزية إذ اعتبروا البنيوية ابنة شرعية للرمزية، على اختلاف المنطلقات الفكرية لكل منهما في الأغلب.

ومهما يكن، فإن البنيوية ابنة حضارة معينة تنتمي إليها وتحاور منجزاتها المادية والروحية، فهي ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة من جانب وبالدراسات اللغوية الحديثة ومدرسة النقد الجديد من جانب أخرى، إذ ان البنيوية في النقد الأدبي ثمرة من ثمار التفكير الألسني وآثاره في العلوم الإنسانية المختلفة مثلما أن صورتها الشكلية الأولى ذات قرابة واضحة كما لاحظ بعض النقاد، بحق، بمدرسة النقد الحديث[٣].

وعلى هذا النحو يجمل بنا أن نتعرض بإيجاز لأهم ملامح النقد الألسني فيما يتصل بإشكالية القارىء ودوره في هذا النقد. وإذا كان المجال لا يسمح بدراسة تفصيلية لاسباب موضوعية، فإننا سنحاول أن نتأمل دور القارىء وربما الناقد في هذا الاتجاه النقدي مثلما نحاول أن نتفهم ما قد يمنحنا في دراسة الأدب والشعر خاصة ونحن نتصور الأمور الآتية.

أولاً : ظهور الاتجاه البنيوي بصورة أساسية كاتجاه فلسفي ينطلق من العلوم الطبيعية والانسانية وعلم اللغة ويجد أضعف حلقاته في النقد الأدبي.

ثانياً : كان الشعر أقل الأجناس الأدبية حظاً في التطبيق، ولعله ـ من وجهة النظر البنيوية ـ أقلها قابلية بالفعل.

ثالثاً : يعد الاتجاه البنيوي وليد حركات فلسفية ونقدية غربية متتابعة ومتوالدة والتطبيق فيها على الأشكال الغربية لا يتماثل بالضرورة مع الأشكال الغربية، إذ ان ثمة ملاحظات للنقاد الغربيين البنيويين توحي بهذا على نحو ما فعل جاك ديردا مثلاً[٤].

ولعل الدراسات الكثيرة التي تناولت البنيوية تعفينا من الحديث التفصيلي عن جذور البنيوية ونشأتها وسنكتفي بالالماع إلى المبادىء الأساسية التي حددت وظيفة

القارىء/الناقد في النقد الألسني ودوره في تلقي النص وتفسيره وشرحه. ومن نافلة القول أن نشير إلى أن البنيوية لا يمكن أن نتصورها في شكل واحد، فالجدل والنقاش وربما العداء أحياناً في ساحة المذاهب والاتجاهات الفلسفية والنقدية ولد صوراً من البنيوية نجد لزاماً علينا أن نشير إليها من الزاوية التي تختص بموضوع هذا البحث.

إذا كانت البنيوية تتشابه في بعض الوجود مع المذاهب الأدبية أو الاتجاهات النقدية في بعض الوجوه فإن لها منطلقاتها، فالبنيويون والشكليون منهم بخاصة، خالفوا الفلاسفة الذين عاصروهم والذين سبقوهم في مقولاتهم عن الوجود و «الذات» و «الإنسان» و «التاريخ» وأصبحوا لا يكادون يتحدثون إلا عن «البنية»، و «النسق» و «النظام» و «اللغة»[٥]. فمن منطلق هجوم البنيوية على الذات أو التنكر لها وصفها روجيه غارودي بأنها «فلسفة موت الإنسان» وانتقد البنيوي الماركسي ألتوسير بشدة لأنه انتقد من يتحدثون عن الذات حتى ماركس نفسه[٦].

ولقد أفاد البنيون وخاصة شتراوس من علم الأصوات عند تروبتسكوي في مبادئه الأربعة[٧]. مثلما أفادت البنيوية من منجزات العالم اللغوي سوسير وخاصة فيما يتصل باللغة والكلام، وبالمحور التزامني والتعاقبي والحديث عن الفونيم والدال والمدلول وغيرها.

وقد أسهم رومان ياكوبسون عالم اللغة الشكلي بجهد كبير في إيجاده لعناصر الاتحاد الستة، وقد حاول الناقد الشكلي بروب أن يقرأ الحكايات من خلال وظائف معينة تشكل نسقاً ثابتاً، مما جعل البنيوية تتحدث عن بنية ثابتة بمعزل عن الذات والتاريخ، فالبنية على هذا النحو لازمانية، على نحو ما نرى في اللغة والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والثقافة وغيرها.

وإذا كان النص نتاج ذات فردية في زمن معين ضمن شروط اجتماعية معينة فكيف يمكن فهم بنية النص بمعزل عن شروط انتاجه، وكيف يمكن أن نخضع هذا الانتاج الفردي لنظام شامل يخضع لبنيات جماعية سابقة وثابتة لا زمنية... هذه هي المعضلة التي وقفت في وجه أتباع البنيوية. إن كلود ليفي شتراوس يرى أن «قوانين الفكر، البدائي أو الحضاري، هي قوانين واحدة كتلك التي تجد تعبيراً في الواقع المادي والواقع الاجتماعي، والتي هي مظهر من مظاهرها»[٨].

ولما كانت البنيوية بمعناها الواسع «هي طريقة بحث في الواقع، ليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات بينهما»[٩] ففي «النقد الأدبي عمل الشكليون الروس وأخلافهم البنيويون على اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغته، من تركيب البناء الوظيفي حتى الصيغ الشعرية»[١٠].

لقد تعرضت الطريقة البنيوية الشكلية للهجوم من البنيويين أنفسهم وخاصة في تجاهل المعنى أو المضمون، إذ ان جينيت أشار إلى خطر قراءة الأعمال الأدبية باعتبارها أشياء مغلقة و «نهائية» من أجل معاملتها على أنها خاضعة لأنظمة معينة[١١].

ويشير شولز إلى أن هجوماً قد وجه إلى ذلك النقد:

«الذي يرفض الاعتراف بوجود عالم ثقافي خلف العمل الأدبي ونظام ثقافي خلف العمل الأدبي. ولا بد من الاقرار أن الوصف الشكلي الصرف للأعمال الأدبية والأنظمة الأدبية جزء مهم من الطرائق البنيوية. لكن المغالطة لا تكمن في هذا العزل الضروري لبعض المظاهر المدروسة بل تكمن في رفض الاقرار أن تلك المظاهر ليست المظاهر الوحيدة، أو في الالحاح أن تلك المظاهر تعمل في نظام مغلق إغلاقاً تاماً من دون تأثير. إن البنيوية أبعد من أن تنقطع عن العالم في سجن شكلي، انها تسير من عالم غير الأدب.

أن البنيوية أبعد من أن تنقطع عن العالم في سجن شكلي، انها تسير إليه مباشرة في مستويات مختلفة من البحث»[١٢].

هذا الاتجاه الشكلي الذي أغلق النص على علاقات وأنظمة ذاتية جعل ناقداً لامعاً هو لوسيان جولدمان تلميذ جورج لوكاتش يفيد من عالم النفس البنيوي جان بياجيه في تعريفه للبنية ويحاول أن ينطلق بها إلى آفاق تنسجم مع التفسير الماركسي للتاريخ على خلاف ما ذهب إليه التوسير

فقد عرف جان بياجيه البنية بأنها شمولية ومتحولة وتتميز بالضبط الذاتي[١٣].

فلم تعد البنية في نظر غولدمان ثابتة كما يفهم من التزامن أو مطلقة، بل هي نسبية تتأثر بالتاريخ متحركة باتجاه التقدم.

لقد وقف جولدمان ضد الشكليين الذين يرون أن الأثر مبني كلية. ومادته «كلها منظمة، كما يصرح بخاصة شلوفسكي Chklovski . وهذا التنظيم في المنظومة الأدبية هو داخلي. ما من جملة واحدة في الأثر الأدبي تستطيع أن تكون تعبيراً مباشراً عن عواطف الكاتب الشخصية، ولكنها دائماً بناء ولعب»[١٤].

فاهتم جولدمان بربط الأثر بوضعه الاجتماعي ضمن سياقه الزمني والتاريخي فألح على الكلية والانسجام، مثلما يهتم بمفهوم رؤية العالم وهي في رأيه:

«هذا المجموع من التشوقات والعواطف، والأفكار التي تجمع جماعة وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية ـ وتجعلهم على تضاد مع الجماعات الأخرى»[١٥].

وهذا ما يتناقض مع رؤية الشكليين في وعيهم ما هو الأدب، الذين يلغون كل تفسير تكويني. فهو يرى أن الواقع الاجتماعي لأثر «إنما هو واقع كتابة، وإشارات تؤلفه والمعنى... لا يسبق الأشكال وجوداً، وليس بمسجل فيما وراء الأثر. والكتابة إنما هي تنتج المعنى»[١٦] وهناك بعدان لكل عمل فني، وهما:

«بعد اجتماعي (منطلق من الواقع المعاش) وبعد فردي (منطلق من خيال الفنان). ولذا فإننا نفترض وجود «آخرين» غير الفنان، لهم علاقة قراءة أو نظر أو سماع، يتوخون من خلالها إيجاد رؤيا أو أفق أو حل مشكلة مشتركة للفنان وجمهوره.

فعلى أقل تعديل، هناك مرسل ومتلق بينهما علاقة عفوية. وكما أننا، في علم النفس، لا نستطيع الفصل بين «الأنا والغير» كذلك في الفنّ لا نستطيع الفصل بين البعد الجماعي «الطبقات والفئات الاجتماعية» والبعد الفردي داخل العمل الفني»[١٧].

ويلح غولدمان على الرؤية الشمولية للواقع الاجتماعي التي لا تتوافر للناقد إلا حين يساير تطلعات الفاعل التاريخي أي الطبقة الاجتماعية المحرومة والكبرى التي تحدد مسار التاريخ والمستقبل، ويحذر القراء من فهم حسابي ورياضي صارم لمقولة الشمولية. النص ومجمله... ويؤكد غولدمان أننا لا نستطيع أن نفهم الجزئيات إلا إذا وضعناها في إطار النص الأدبي ككل...[١٨].

ولذلك نراه يخالف الشكليين الذين يرون أن البنى تخلف الأحداث التاريخية واللغة هي التي تخلف البشر كما رأى تودوروف وأن علاقات الانتاج توزع الأدوار على الناس كما ذهب إلى ذلك ألتوسير فيؤكد غولدمان أن البنية أو اللغة أو علاقات الانتاج لا يمكن أن تكون بمثابة فاعل. فالفاعل الوحيد الممكن هو الانسان الذي يصنع التاريخ في إطار بنى ولغات وعلاقات إنتاج معينة. وما التاريخ من هذا المنظور إلا محصلة الممارسة التي تؤيها الجماعة البشرية[١٩].

وقد خالف سوسير وأتباعه في نظرته إلى اللغة ورأى أنها منقوصة «فاللغة... مرتبطة بجماعة بشرية معينة، ولا يمكن فهمها دون ربطها بالجماعة»[٢٠].

ومثلما اهتم بالبنية الدلالية اهتم أيضاً بالشرح والتأويل[٢١]، ويرى أيضاً أن ثمة علاقة عضوية بين عمليتي الإرسال والتلقي أو الكتابة والقراءة أو الكاتب والجمهور. فالعلاقة بين الكاتب والمتلقي ليست سالبة تحيل المتلقي إلى شيء:

«... فالعلاقة ليست بين إنسان (الكاتب) وشيء القارىء غير المتفاعل أو بين شيء (الكتاب) وشخص (القارىء/العادي المتمتع بنوايا حسنة) وإنما بين شخص وشخص (كاتب/قارىء) أي أنها فاعلة وإيجابية»[٢٢].

ويشترط في المتلقي أن يكون إيجابياً وفاعلاً وهو يرى فائدة في سيرة الكاتب والفئة الاجتماعية التي يرتبط بها العمل المدروس فهما بنيتان حقيقيتان[٢٣].

بيد أنه يحذر في حالة الانطلاق من سيرة الكاتب أن

يماثل القارىء أو الناقد بين علاقات الشخصية الفنية وعلاقاته هو، مثلما يحذر في تحليل المضمون الثقافي والأيديولوجي للعمل الأدبي مستقلاً عما يتضمنه من تجربة مباشرة وشخصية من إضفاء طابع الفكر المفهومي والزوغان عن الموضوع[٢٤]. ولعل من أبرز الأفكار التي جاء بها غولدمان هي مقولة الوعي القائم والوعي الممكن، والوعي الممكن يتصل بعقليات خاصة من أبرزهم المبدعون العباقرة[٢٥].

فإذا كان الشكليون الروس والشكليون البنيويون قد أغلقوا النص على المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ من جهة وعلى القارىء من جهة أخرى، وإذا كانت البنيوية التكوينية قد ربطت النص بالتاريخ من ناحية وبالمتلقي من ناحية أخرى فإنها لم تذهب في فتحها النص إلى ما ذهب إليه البنيويون الجدد/التفكيكيون/الشكليون الجدد، من مثل رولان بارت وتودوروف وديريدا وكريستفا.

لقد أولى هذا الاتجاه القارىء أهمية بالغة ذات صلة وثيقة بفهم النص ودور المبدع وطبيعة اللغة، وسنحاول أن نشير إلى بعض النظريات الأخرى التي أولت القارىء أهمية كبرى من مثل النظريات الاجتماعية ونظرية التخاطب ونظرية الاتصال.

> فثمة اهتمام من إدجار آن بو ومن الشاعر بول فاليري بالقارىء، «ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارىء، أول ما برزت واعية بمقصدها في نطاق علم اجتماع يعنى بالظاهرة الأدبية... فلئن ركزت الدراسات في هذا الاتجاه عنايتها على تدخل السياقات التاريخية في نشأة الآثار الأدبية، لقد ذهبت، مع ذلك إلى أن المجتمع لا يتدخل في الانشاء الأدبي من حيث هو مصدر لها فحسب، وإنما هو يتدخل فيها أيضاً من حيث هو متقبل يتلقاها. ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للانشاء الأدبي من بعد اجتماعي مجسم في القراءة وفي عملية القراءة»[٢٦].

وقد أفضت نظرية التخاطب إلى الغموض الذي يعد في نظرها ظاهرة لازمة للأدب، إذ ان الباحث يتوقع من القارىء أن يقوم بالتأويل في أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثرى البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده، يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارىء، كلما واجه نصاً أدبياً، إلى امتحانه فيختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة تحتمل التأويل. ومن هنا كان الأثر الأدبي، في نظرية التخاطب، أثراً مفتوحاً يستدعي التأويلات المتعددة ويتقبلها، فيزداد بها ثراء على ثرائه.

وثمة حديث عن ارتباط الكاتب بالراوي والقارىء، الضمني أو المتوهم[٢٧] وظهرت فكرة ياوص حول «أفق الانتظار» من خلال مفهوم المسافة الجمالية: «ويعني به البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود افعال القراء على الأثر»[٢٨].

ومن أبرز الدراسات التي تصدت لدور القارىء في الإبداع الدراسات الظواهرية وخاصة «نظرية الاتصال» التي قدمها وطورها فولفغانغ ايزر Wolfgang Iser في كتابيه القارىء الضمني The Implied Reader وفعل القراءة The of Reading[٢٩]. لقد آمنت فلسفة الظواهر بالذات وجعلتها حاضرة في الأشياء وجعلت الوعي قائماً فيها إذ ليس من الممكن إدراك الظاهرة أو الوعي بها إلا من خلال الذات، إذ من الصعب أن يتصور عالم موضوعي مثلما فعل الكلاسيكيون، خارج الوعي الإنساني أو خارج وعي الذات، مثلما لم تعزل الظاهراتية البنية والنظام اللغوي وسواهما كما فعلت الشكلية والبنيوية الشكلية.

ولعلنا لا نجد فرقاً كبيراً بين ما كتبه آيزر الذي ينطلق من الفلسفة الظاهرية وبين موقف التفكيكيين أو أصحاب النقد الجديد حول أهمية القارىء فالقارىء هنا ليس وسيلة منهجية كالقارىء العمدة أو القارىء الفائق عند ريفاتير[٣٠] وإنما هو وراث النص الشرعي الذي يفسره وبتعبير أدق يشكله في وعيه على هواه، فلقد حاولوا أن يولوا القراءة أهمية فائقة أثارت جدلاً واسعاً من مثل ما فعله بارت وتودوروف

وديـريدا في سبيـل تحديـد مفهوم النص المفتـوح، الـذي تجـاوز انغـلاق النص عنـد النقـاد الجـــدد في الأربعينـات والخمسينات وعند الشكليين الـروس والبنيويين الشكليين، فنجـد بارت يفجـر النص ويعلن موت المؤلف ويعـد النقد كتابة على الكتابة ونصاً يضاف إلى نص، فنسب ذلـك إلى قارئه وأصبح قارىء النص، كمـا يرى، منتجـاً لا مستهلكاً فلم يعد ثمة معنى معين بل ليس هناك من معنى، فالمعنى يسلم إلى معنى حتى يستحيل النص مجرة من الدلالات غير المتناهية.

فالنص بمفهومه التقليدي، والتقليدي هو مـا سوى نص النقاد الجدد، لم يعد له وجود في أذهان النقاد، ولا شك أن موقفهم قيمي في الإبداع وفي القراءة على السواء، فـالذي حدث، ان كان قد حدث، كما يقول جاك ديريدا: هو نوع من التجاوز أو الاجتياح أطاح بكل هذه الحدود والتقسيمات وأجبرنا على أن نوسع المفهـوم السائـد والفكرة المسيـطرة حول مفهوم النص، إذ لم يعـد النص جسداً من الكتـابة أو شيئاً من المضمون محشوراً في كتاب أو في حدود، بل نسيجاً مرجأ تعود بشكل لا متناه، أكثر من رجوعها إلى نفسها هي، إلى آثار مرجأة أخرى. وعلى هذا النحو فإن النص يجتاح كل الحدود المرسومة له الآن. (ليس بـاغراقهـا أو إخفائهـا في تجانس ليس فيهـا اختـلاف) بـل يجعلها أكثر تعقيداً... هذه الحـدود التي يراهـا معارضـة للقـراءة من مثـل: القـــول، الحيـاة، العـــالم، الحقيقي، التاريخ، وسواها الحقول المرجعية للجسد والعقل، الوعي واللاوعي، والسياسة والاقتصاد وهكذا دواليك فديريدا يؤكد أهمية تحطيم كل الجاهز والمؤطر والمشكل والنظامي سواء أكـان نظريـاً أم ثقافيـاً مؤسساتيـاً أم سياسيـاً أم أياً كـان من الأنظمة الأخرى.

ويـلاحظ ديريـدا على النصـوص أنهـا ليست متجـانسـة دائماً، ويحدد مطلبه من القراءة في قوله:

«ما يهمني في القراءة التي أحاول إقامتها هو ليس النقـد في الخـارج، وإنما الاستقـرار والتمـوضـع في البنيـة غيـر المتجـانسة للنص، والعثـور على تـوتـرات، أو تنـاقضـات داخلية، يقرأ النص خـلالها نفسـه، ويفكك نفسـه... أن يفكك النص نفسه، فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مراجعية ـ ذاتية، حركة نص لا يرجـع إلا إلى نفسه، ولكن هنـاك في النص متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته...»[٣١].

ويتجاوز ديريـدا في طموحـه كل أشكـال النقد القـائم، فـالنقد الـذي يفكر بـه لن يكون لا بنيـوياً، ولا مضمـونيـاً محايثاً، وهذا النقد لو تحقق كما يرى:

«فلن يحمل اسم النقد الأدبي، اعتقد، دون أية نيـة في التلاعب بالكلمات أن الناقد، كما يشير إليه اسمـه، يحتاج إلى ملكـة الحكم والتقويم والقـرار، حين يجد نفسـه أمام بعض البنيات غير القابلة للتحديـد، والتي أثارت اهتمـامي باستمرار. أعتقـد أنه يحتـاج أيضاً إلى ضمـانة فيمـا يتعلق بجوهر الثقافة الأدبية.

إن الناقد يجيبك ببساطة أنه لا يتمتع بهذه الضمانة»[٣٢].

وديريدا في كل ما يقـوله أو يحلم بـه لا نجده واثقـاً من شيء إلا الشك في جدوى الأشياء فالقـراءات لا ترضيه، فهـو يعتقد أن هنـاك بين خارج النص وداخله تـوزيعاً آخـر للمجال أو الحيز ولكنه لا يعرفـه وتعليقه أنـه يظل شيء مـا ناقصـاً، دائماً، ويشيـر إلى أن المادية والتاريـخ نفسيهمـا محكومان بطرائق النظر الميتافيزيقية. فنراه يهجس بالخوف من المثـالية التي تهـدد نظريـة النص التي يتبناهـا وآخرون وليس من قبيل التبسيط فإنه في القوة والدلالة يرى أن الكتابة هي الطموح غير الممكن، هدف الكـاتب ووهمه معاً، ثم يرى أن الكاتب لم يكتب أبداً والسعي نحو وهم أو يوتوبيا.

ويعد رولان بارت من أهم النقـاد الذين عـالجوا مسـألة القارىء بتفصيل فكان نقده كتابة أو نصاً على النص، ففي كتابه «الكتابة في درجة الصفر» يصف كيف تحولت الكتابة على يد مالارميه من موضوع لنظرة ثم لصنع وأخيراً لقتـل، وكيف بلغت الآن تحولاً أخيراً إذ تصبح موضـوعاً لغيـاب، وهو يتحدث عن شعره.

فـاللفظ الشعري عنـد بارت «يشـع بحـريـة لا متنـاهيـة ويتأهب لأن يمد أشعته نحو ألف علاقة غير مؤكدة إلا أنهـا ممكنة» وحين تهدم العلائق الثابتـة، لا يعود اللفظ سـوى، مشروع عمودي، يغدو كالكتلة عمـوداً يغوص في مجمـوع

المعنى وردات الفعل ورواسب الانفعالات: إنه إشارة واقفة على قدميها: اللفظ الشعري هنا فعل بدون ماض مباشر فعل بدون ضواح لا يقترح علينا إلا الظل السميك لـردود الفعل ذات الجذور مع كل ما يرتبط به، بذلك يرقد في كـل لفظ للشعر الحديث، نوع من الجيولوجيا الوجودية حيث يتجمع المضمـون الكلي للرسم، لا مضمونه الانتقـائي كمـا هـو الشأن في النثر وفي الشعر الكلاسيكيين[٣٣] ويتحدث عن انفجار اللفظ خلال لغة رمزية مكثفة[٣٤]، مثلما يتحدث عن طموحه في تحرير اللغة الأدبية في سبيل خلق كتابة بيضاء، ليصل إلى يوتوبيا اللغة في سعيه إلى لغة محايدة نقية بريئة حلمية[٣٥].

وهو يرى أن القراءة/النقد/الكتابة الجديدة على الكتابة الأولى أو تحرير النص «هـو في الواقـع، فتح للطريق أمـام تناوبات غير متوقعة، أمام لعبـة المرايـا اللامتنـاهية، وهـذا الانفلات هو ما يكون محل شك»[٣٦]، ويظل يشير إلى أن الأثر الأدبي يوحي بقـراءات متعددة وأن النص ينطوي على معـانٍ متعددة. فقـد تحول من معنى مفـرد إلى معنى جمع وتحول الأثر إلى نص مفتوح.

فالناقد كما يراه رولان بارت «يـواجه مـوضوعـاً ليس هو الأثر الأدبي وإنما قوله الخـاص»[٣٧] وهو بـلا شك تصـوير لدوره الايجابي في قراءة العمل وموقف من فتح النص وعدم ارتباطه بمعنى محدد أو بنية المؤلف.

ويتحـدث بشكل مبـاشـر عن القـراءة فيـرى أن القـراءة وحدها تعشق الأثر وتقيم معه عـلاقة شهـوة، بيد أن قـراءة الناقد، أو الانتقال من القراءة إلى النقد فمعناه تغيير الشهوة بحيث لا نعود نشتهي الأثر الأدبي وإنما لغتنا الخاصة، لكن من هناك أيضاً نعيد الأثر إلى شهوة الكتابة التي صدر عنها. هذا يلف الكلام حول الكتاب:

القراءة، الكتابة ـ من شهوة إلى أخرى يذهب كل أدب. كم كـاتب لم يكتب إلا لأنـه قـرأ؟ وكم نـاقـد لم يقـرأ إلا ليكتـب؟ . . .[٣٨].

وقد فرق بارت بين نص الكتابـة ونص القراءة. فـالنص الكتـابي جعل للقـارىء دوراً فلم يعد مستهلكـاً بـل منتـج يتمتع بلذة القراءة على عكس قارىء نص القراءة.

ولتـودوروف نظريـة في القراءة وقـد تحدث عـن ثـلاثة أنواع تقليدية من القراءة هي الاسقـاط والتعليق والشاعـرية فالأولى تهتم بالمؤلف أو المجتمع أو أي شيء خارج النص يهم الناقد، والتعليق مكمل للاسقاط، فكما يسعى الاسقاط إلى المتحرك عبر وخلف النص، يسعى التعليق إلى البقـاء داخـل النص وهو مـا ندعـوه في الغالب التفسيـر أو القراءة الدقيقة، والشعرية هي التي تبحث في المبادىء العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة. والشعرية يجب ألاّ تختلط بالرغبة في رؤية الأعمال الخاصة أمثلة محضة للقانون العام[٣٩].

و«الشعـرية ذاتهـا منفتحة إلى حـد القول انهـا نوع من الاسقاط الذي لا ينصف العمل الفردي، مهما كانت درجة امتياز هذه الشعرية. لذا لا بد أن يكون ثمة فعـالية مـرتبطة بالشعرية ولكنها تنظر إلى العمل الفردي كأنما هو غـاية في ذاته ويدعو تودوروف هذه المقاربة النقدية» القراءة[٤٠].

والقـراءة تميـز العمـل حتى تبـدو عمـلاً قيميـاً إذ يـرى تودوروف أنه ليس ثمة أية قراءة صحيحة، لأي عمـل أدبي معقد[٤١]. وقـد قدم تودوروف تمييزاً بين الوصف والنقـد الوصفي من القراءة[٤٢].

فتـودوروف ينظر إلى تـأكيد الاهتمـام بشكل متسـاو بين العمليتين المتكـاملتين: الكتابـة والقـراءة. والقـراءة عنـده منهجاً هي المبادىء العـامة التي تتضمنهـا الأعمال الفـردية بنفسها.

وسنسعى في ما يلي إلى محاولة إظهار أثر هذا النقد الألسني في نقدنا العربي الحديث في جزئية واحدة أحسب أن توسعنا فيها لا يقف عند حدها بل تجاوزه إلى قضايا رحبة، وهـذه الجزئيـة هي إشكاليـة القارىء/النـاقـد في العمليـة الابداعية، وليس من همي في هذه الورقة استقصاء جهـود النقاد العرب في هذا المجال، فليس هـذا الأمر في مكنتي ولا في مقدوري، بل لست مؤهلاً له بصراحة شـديدة على الرغم من المحاولة المخلصة، وإنمـا هي محاولـة أحسبها موضوعية في تتبع هذه المحاولات لاطرح أسئلة، إن كانت لدي أسئلة حقيقية، قبل أن أقدم إجابات ولا أخالني أملك

مثل هذه الاجابات.

ولقد حظي النقد الألسني باهتمام واضح في السنوات الأخيرة في العالم العربي، إذ ظهرت مجموعة من المقولات والأطروحات والدراسات التي تستلهم هذا النقد، أو تدور في فلكه على اختلاف ما بينها في فهم أصوله وإدراك الأسس الفكرية التي قام عليها، أو تجاهلها في الأقل، وتفهم المراحل الحضارية التي نشأ فيها وتطور خلالها...

وإذا كان دور الناقد أو القارىء يشكل ركيزة أساسية في فهم هذا النقد، فان صدى هذا النقد الألسني عند العرب سيفرد جانباً واضحاً للحديث عن دور القارىء.

وبوسعنا أن نجد أمثلة مختلفة لاتجاهات النقاد تستلهم اتجاهاً أو أكثر، وربما توفق أو تمزج أو تخلط بين أكثر من اتجاه، فمن النقاد يستلهم الشكلية على نحو ما عرفت عند الشكليين الروس والبنيويين الشكليين، ومنهم من ينتقي حتى يكاد يضطرب عنده المنهج فتارة يقول بمقولات الشكليين وطوراً يمزج الشكلية بالاجتماعية. ومنهم من يعلن أنه يقرن المنهج الجدلي أو الاجتماعي بالبنيوية على غرار تكوينية لوسيان غولدمان، ومن هؤلاء النقاد من يتبنى وجهة نظر النقد الجديد أو الشكلية الجديدة، وينتقي منهج أحد أعلامه رولان بارت...

وعلى اختلاف ما بين هؤلاء من حيث المنهج ومن حيث الممارسة أو التطبيق فإنهم عرفوا شيئاً عن النقد الألسني وتتبعوا بعض اصوله وظروف نشأته من خلال المعطيات الفلسفية والحضارية، وحاولوا أن يجدوا ما يصله بحلقات الفكر الذي نما خلاله وتطور من الناحية النظرية في الأقل، في حين أننا نجد الكثرة الكاثرة من شداة الباحثين والدارسين من يقتات على الدراسات العربية التي تعد في مجموعها محاولات واعدة أو تجارب تحتاج إلى كثير من الصقل والاهتمام، فأصبح النقد الألسني بين أيديهم مجالاً لتطبيق مهارات شكلية تحاول أن تفكك النص على غير هدى دون أن تعرف الغاية، فلا العناصر ذات دلالة، ولا مجموعها قادر على أن يفيد النص بأي منظور، فبدت أشبه بـ «موضة» أو كليشيهات أو رواسم والفرق أن الأمور الأخيرة ذات دلالة ما... وهو خطر يتهدد أدباً عرف من التعقيدات في القواعد والشكليات ما عجل بتحجره[٤٣].

وسنحاول ما وسعنا الجهد أن نشير إلى أبرز الاتجاهات التي تتصل بدور القارىء مدركين أننا لا بد أن نقع في التعسف لصعوبة التقسيم، محيلين الأفكار التي تنبتها هذه الاتجاهات إلى أماكنها في الصفحات السابقة عند أصحابها من النقاد الألسنيين كما سنجتهد أن نشير إليها باقتضاب:

الاتجاه الشكلي:

وإذ كان من الصعوبة بمكان إجراء تقسيمات حقيقية فإن الصعوبة هنا تبدو أشد إذ من المألوف أن يجري الناقد دراسته على العمل من حيث هو نص مغلق ويتمثل بأدوات الشكليين وأفكارهم، ثم يدخل إلى النص بما هو من خارجه، لا بد من باب الاسقاط، كما أشار تودوروف، وإنما من قبيل فرض الموقف المبدئي على بنية النص.

ومهما يكن، فالنص عند الشكليين بنية مغلقة على ذاتها لا يسمح بتفسير يقع خارج علاقاته ونظامه الداخلي ويمكننا أن نجد أمثلة له في كتابات موريس أبو ناضر من مثل: «الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة»[٤٤]. وقد قصره على الفنون النثرية من مثل الأدب الشعبي والرواية وهي ألصق بالتطبيق الغربي للمناهج الشكلية من مثل وظائف بروب البنيوية.

وتبدو خالدة سعيد بنيوية شكلية في كتاباتها النقدية على نحو ما نرى في كتابها «حركية الابداع» فلو تأمنا تحليلها «النهر والموت» لبدر شاكر السياب لوجدنا أنها تغلق نفسها داخل النص وشبكة علاقاته، وهي حين تشير إلى البعد الاجتماعي لا تستطيع أن تشير إلى خارج النص، ولا تستطيع أن تفصل بين الشكل والمضمون، بل إن حديثها يشير بوضوح إلى أن المضمون ذاته هو بنية شكلية، وتظل المصطلحات المشتركة بينها وبين أدونيس تملأ أفق الدراسة من مثل القصيدة الكونية ـ الرؤيا ـ الخلق، تقول خالدة سعيد مثلاً: «حتى لنستطيع القول، إن التخطيط الشكلي للقصيدة (شكل رقم ٣) وهو تجريد محض لحركتها الاجمالية ـ هو

في الوقت نفسه، وبالقدر ذاته، تخطيط تجريدي لمضمون القصيدة. بل إن لغة القصيدة وبنيتها الحركية، هي التي تحفر في آلية الحركة الكونية طريقاً لحركة إنسانية خارقة»(٤٥).

ومن الذين اهتموا بهذا الاتجاه الشكل البنيوي كمال أبو ديب، فمقدماته النظرية تشير إلى جمعه بين الشكليين والاجتماعيين من ياكوبسون إلى تودوروف وغولدمان يجمع بين ماركس وهيجل وشتراوس وسوسير ولكنه فيما يبدو أسير القراءة الشكلية من جانب، وأسير اختياره وموقفه الانتقائي أيضاً ولكنه يكاد يهمل السياق في مواضع كثيرة(٤٦).

وثمة نقاد شكليون هم أقرب إلى الشكلية الجديدة أو التفكيكية وهذا الاتجاه لا يقف، أصلاً، عند حد معين بل إنه يمعن في الارتباط بالألسنية من جانب، ويمعن في فتح النص على احتمالات غير متناهية، تتفجر على يديه اللغة وتتشظى، فتصبح مجرة تفضي إلى ما لا يعرف من النجوم المتناثرة في فضاء لا حدود له.

ويمكننا أن نقرأ صورة غير متبلورة لهذا الاتجاه في كتابات أدونيس، إذ يبدو أنه بدأ من حيث انتهى الشكليون فعرف بعض مقولات الشكليين الجدد منذ فترة مبكرة فتبنى موقفه في تفجير اللغة وتشظي دلالاتها، وفتح آفاق النص، وإشراك القارىء فعلياً في تلقي النص وفي تفسيره، وقبول تعدد القراءات من قراء مختلفين أو من قارىء واحد مرات عدة ويبدو أنه أفاد مما احتدم في ساحة النقد الفرنسي حول النقد الألسني منذ فترة مبكرة، إذ ان مقولات رولان بارت في كتابه «درجة الصفر للكتابة» تجد صداها في أعمال أدونيس النقدية.

بيد أن أدونيس يترخص في تبني الآراء أو ادعائها، حتى اننا أحياناً نلاحظ أنه يجمع بين المتباعدات أو المتناقضات مثلما يجمع بين مقولات عدد من النقاد، فلعلنا نقع على تعريفه للقصيدة في مزاج من كتابات الألسنيين من غولدمان إلى بارت وعند النقاد الجدد وعندالرمزيين والسرياليين من مثل مالارمية وفاليري وايلوار وبريتون. . . إذ يقول:

يقيم الشاعر الجديد القصيدة ـ الدفعة الكيانية، القصيدة ـ الرؤيا الكونية، وهذه قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلاته وتنمو أفقياً، في تحولات العالم. وهي لا تصدر، مصادفة عن «مزاج» أو «وحي» بل تصدر بدفعة واحدة ورؤية واحدة، وحدث واحد.

وهكذا بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها، التي لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد. . .

ومن هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والمشكل المغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي(٤٧). . .

يتأثر أدونيس بالتفكيكيين دون أن يتقيد بمصطلح فيرى أن الشعر:

«يسبق القاعدة، ويحرر الطاقة يفجرها ويضيئها»(٤٨).

ويتحدث عن الشعر والنثر ويميز بينهما على أسس مختلفة عن الأسس التقليدية ويتحدث عن القصيدة الكلية الكونية الرؤياوية الإشراقية الحدسية(٤٩)، ويتحدث عن شهوة الإبداع(٥٠)، وهيام المتلقي(٥١).

ويبدو النقد عند أدونيس كتابة إبداعية على نحو ما فعل رولان بارت. وهو يرفض الغائية ويعد الشعر لوناً من «السحر يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل»(٥٢).

والذي يتابع أدونيس يجده انتقائياً في مفهوماته النقدية وقد تقود هذه الانتقائية إلى مغالطة أحياناً، وهو يحاول أن يقنع القارىء بأنه ينطلق من أيديولوجيا اجتماعية معينة، ولكنه لا يلبث أن يبدو شكلياً يتوسل بتعميمات كثيرة ويجمع في جعبته بين المركسية والتصوف ورفض الوظيفة والغائية، إذ يبدو الخليط العجيب الذي يكاد يستحيل فهمه على الإطلاق في تعريفه للحداثة في كتابه «الشعرية العربية»(٥٣). أو في تعريفه لوظيفة الشعر في «زمن الشعر»(٥٤) أو في تعريفه لوظيفة اللغة في «سياسة الشعر»(٥٥).

وهناك محاولات قام بها عبدالله الغذامي مستهدياً بالبنيوية الشكلية عامة وبالناقد رولان بارت خاصة، إذ حاول أن يقوم بتطبيق منهجه على الشعر العربي الحديث مع أن رولان

بارت كما يذكر جوناثان كولر Johnathan Culler في كتابه «رولان بارت»، لم يتطرق لدراسة الشعر إلا حين كتب عن راسين. وانشغل طيلة حياته تقريباً بالكتابة عن فنون النثر القصصية لأسباب تدخل في صميم عمله النقدي أو الكتابي[٥٦]، إلا أن الغذامي طبق منهجه على الشعر العربي وعلى شعر الشطرين في باكورة أعماله على وجه التحديد.

ففي كتابه «الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية» قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر يقدم له بعرض عدد من الاتجاهات النقدية الألسنية، ويختار منهج رولان بارت التفكيكي لقراءة نموذجه الشعري «حمزة شحاتة» إذ يريح الباحث من مشقة العثور على منهجه إذ يقول عن أدب حمزة شحاته وعن منهجه المختار:

«وهو أدب وجدته يعين على تبني هذه التصورات ذلك لشموليته وتنوعه وعمق مادته وغزارته. وجعلت المنهج التشريحي سرجاً يعينني على الثبات على صهوة النص السابح، ولا يمكنني من السباحة، وبذا تمارس الإشارات حريتها، وتنطلق في تأسيس شفرتها. ومن هذا المنطلق دخلت على النص الأدبي على أنه (جسد حي) على وصف العرب له، كما نقل عنهم بارت (لذة النص)»[٥٧].

ثم يحدد سبب اختياره لمنهج بارت دون منهج ديريدا، ويعلن إعجابه بكتابي بارت: «لذة النص» و «حكاية عاشق» «حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارىء والنص، وصار القارىء عاشقاً للغة يهيم فيها ولها، ويلتذ بالتداخل معها ليتوحدا معاً في بناء يشتركان في تصوره وتمثله»[٥٨].

ونجد الغذامي يفيد مما أتاحته الدراسات النقدية للبنيويين الشكليين القدامى والجدد، فلقد اهتم بسياق ياكوبسون وتداخل النصوص عند كريستيفا ويمعن في تبني موقف بارت من أن الرسالة غاية في ذاتها فيستعير مثال «فص البصل» ويتبنى نظرية القراءة عند تودوروف.

ومع أن الغذامي ـ كما يبدو ـ استطاع أن يضع يديه على المبادىء الأساسية لاتجاهات النقد الألسني وأصولها، إلا أنه لم يستطع أن يقنعنا في تطبيقه هذه المبادىء على النموذج / حمزة شحاته، إذ أقام منهجه على اتجاه نقدي له أسسه الفلسفية أي أن صاحبه انطلق من موقع ورؤية تخالف ما عند الغذامي. فلعل محاولات الغذامي تذهب بعيداً في الانتقاء، وتكاد تفصل فصلاً واضحاً بين المنهج والممارسة.

وقد بدأ المنهج ذاته معرضاً للخلل من خلال العمل نفسه أي من التطبيق فجاء أوله من الشاعر الذي اختار، وثانيه من الاهتمام بكل ما صدر عن الشاعر وثالثه من الاهتمام البالغ بحياته وعلاقاته، ولم يستطع أن يقنعنا أنه يستطيع أن يفصل بين الشخص والفنان.

وإذا تأملنا المنهج الذي تبناه الغذامي وهو منهج بارت رأيناه يقوم على التفريق بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث، إلى جانب خصوصية اللغة والحضارة.

الاتجاه الجدلي والاجتماعي:

وقد نحا بعض النقاد منحى آخر له جذوره في النقد الجدلي الاجتماعي وبالتحديد في أعمال لوسيان جولدمان تلميذ الناقد الماركسي «جورج لوكاتش» وجاءت هذه المحاولات لتخرج بالنص من نطاق بنية النص المغلقة، دون الاهتمام بطروحات الخارج الاجتماعية والسياسية والنفسية على حساب القيم الجمالية أو علاقات النص وبنيته الأساسية. ويبدو أن عدداً من النقاد تأثروا تأثراً كبيراً بهذا الاتجاه من الوجهة النظرية، بيد أن الممارسة لم تسعف كثيراً في تطبيق هذا المنهج بجدارة.

ومن بين الذين أسهموا بجهد في هذا المجال «يمنى العيد» وخاصة في كتابها «في معرفة النص»، إذ قدمت له بتوطئة نقدية تربط بين ممارستها النقدية وبين الأصول النظرية لمنهجها، وأوضحت، كما فعل غولدمان، أن لا تعارض بين النظر إلى النص بنية ذات منطق خاص، وذات استقلال في أنظمتها وفي علاقاتها وبين النظر إلى سيرة كاتبه وإلى الظروف الاجتماعية التي ساعدت على إنتاجه إذ تقول:

«إن القول الأدبي ليس مجرد لغة، وإن كانت اللغة مادته. وإنه إذ يستعمل اللغة، ليس مجرد تركيب، أو ليس إنشاء يحفظ، أو يتوارث، أو يلقن، . . . بل القول تمرد

على ذلك، يحقق تمرده بالصياغة، ويولد بالتعبير، وهو في هذا اجتماعي/فني يخلق حجمه وفضاء: حجمه في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنيته كجنس أدبي . . .»[٥٩].

فهي ترفض أدلجة الأدب مثلما ترفض عزل البنية واستقلالها عن الإنسان والتاريخ وترفض مفهوم التزامن على نحو ما فعل غولدمان[٦٠]. وتنتقد الشكلانية وخاصة شكلانية بروب[٦١]. مثلما تعبر عن عدم اقتناعها بالأدبية[٦٢]. وخاصة فيما يتصل بالقارىء. بحيث تقترب في دور القارىء من الشكلانيين الجدد.

وقد أسهم محمد بنيس بجهود في هذا المجال وخاصة في أطروحته «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ مقاربة بنيوية تكوينية»[٦٣]. وهي تمثل صورة لإشكالية القراءة التي لا تقف عند حدود المتن كما يقول بل ترتفع من داخل المتن إلى خارجه[٦٤]. ومع أنه يأخذ بمقولات البنيويين والتفكيكيين من مثل بارت إلا أنه يؤكد أهمية القراءة من وجهة النظر الاجتماعية[٦٥].

وقد أخذت يمنى العيد، على هذا العمل ملاحظات التطبيق تعفينا من التفصيل[٦٦]. ويمكننا أن نلاحظ على عملها أنه لا ينجح كثيراً في تحقيق منهجها إذ يميل التحليل إلى الشكلية.

وقد اهتم جابر عصفور بهذا المنهج في دراساته وترجماته وقد أثمر جهده دراسة عن نقد طه حسين سماه «المرايا المتجاورة»[٦٧] وقد أعفانا شكري عياد في مراجعته ونقده من ملاحظات منهجية يتعرض لها الباحث في التطبيق[٦٨].

وليس من همنا أخيراً الاستقصاء بقدر الاشارة إلى موقف النقد الألسني من القارىء وعملية النقد والقراءة.

ملاحظات ختامية:

إن أسئلة قد تثار في إطار استخدام المنهج البنيوي فيما يتصل بإشكالية القارىء بخاصة من واقع ممارسات النقاد في شكل ملاحظات:

١ ـ يركز النقاد الغربيون والبنيويون خاصة على ربط مناهجهم بطبيعة الحضارة التي يعيشون وبالأسئلة التي تثار من خلالها، فيما يتجاهل بعض نقادنا خصوصية اللغة والأدب والحضارة وربما لا يولونها الاهتمام المناسب، ويتضح ذلك في قسر النصوص القديمة أو الكلاسيكية خاصة على مناهج مستنبطة. في ظروف مختلفة وكثيراً ما نجابه بحركات عفوية تربط بين مقولات الغربيين منها وبين ما يمكن أن يكون في التراث العربي مماثلاً أو مشابهاً بصورة انتقائية جزئية.

٢ ـ يصرح النقاد البنيويون أنفسهم أن البنيوية على الرغم من إنجازاتها الهائلة في تحليل النصوص وفهم أنظمتها وعلاقاتها لا تستطيع أن تقرأ لنا نصاً إذ يظل الناقد أو القارىء المحترف هو القادر على الافادة من المناهج وليس العكس.

٣ ـ إن الامعان في القراءة الشكلية يقود إلى جمود يذكرنا، كما أشار النقاد، إلى جمود وتحجر شكا منه أدبنا في العصور المتأخرة، ولعل مما يدفع إلى الخشية احتفال بعض الشكليين بشكليات فيها من جمال الهندسة أو الزخرفة أكثر بكثير من جمال الفن الخلاق.

٤ ـ إهمال السياق والتاريخ قاد النقاد إلى تفسير النص خارج السياق فأدى إلى سوء فهم يستحق الرثاء المنصوص علماً بأن بارت نفسه دافع حين اتهم بسوء فهمه للفظة بأنه يهتم بالسياق وأن اللفظة تحتمل أكثر من معنى.

٥ ـ في ظل الظرف التاريخي الذي نعيشه يبدو أن تفجير اللغة، والقول بالإشارة العائمة، والقول بلاغائية النص ولا وظيفته يقودنا إلى مخاطر هائلة علينا أن نتدبرها فهل نحن في حاجة إلى عبثية جديدة؟

٦ ـ ثم إن الحركات الفلسفية الأدبية في الحضارة الغربية لا تشكل تياراً رئيساً في مجرى الحضارة، فطبيعة الحضارة وقوة مؤسسيها تسمح بكل اتجاه، على عكس ما يبدو في عالمنا العربي الذي يواجه تحديات مختلفة، وتهب عليه منذ زمن طويل رياح التمزق التي تزداد ضراوة وشراسة.

٧ ـ إن النقد الألسني وكل اتجاه نقدي منبثق عن حضارة ومن مجتمع، يجاور اتجاهاً ويحاوره ويناقضه، في حين نرى نقادنا يهجمون على التطبيق دون أن يناقشوا منطلقاته النظرية وأصوله الفكرية والفلسفية، فبم نبدأ أولاً؟

٨ ـ إذا كان الفكر في حركة دائمة فلماذا لا نأخذ الأمور بتسامح، ونكف عن فرض مواصفات حاسمة لكل شيء، ولماذا لا ننظر إلى النقد الألسني من حيث هو منهج لا غاية؟

٩ ـ إن النقد الألسني يتنكر للقيمة ظاهرياً ولكنه ينطلق من موقف ورؤية ينطويان على حكم قيمي، ولا بد من الاهتمام بالقيمة حتى لا تختلط الأمور، كيف نختار عملاً للتحليل أو القراءة، أيتم ذلك بطريقة عشوائية؟

١٠ ـ وأسوأ ما في الأمر، في رأيي، هو ذلك الانتاج الميكانيكي أو الآلي الذي يستلهم الممارسات النقدية التي تفقد النص شروطه الابداعية وأعفي نفسي من ضرب الأمثلة.

وبعد فإننا نقف على هامش الحضارة الغربية نتأثرها دون أن نتفهم حقيقتها فمن الواضح أن هذه الاتجاهات تنبت طبيعية، فيما أظن، في ظل حضارة لها مشكلاتها ومعطياتها، وقوتها وقسوتها، عنفوانها واستبدادها تولد الاتجاهات تختلف وتتفق في جدلية نابعة من الفكر والمجتمع والحضارة ومفهوم الذات والإنسان والوعي في إطار حركة علمية تجذب الإنسان من المركز إلى الهامش ثم تقذف به إلى الفراغ ثم تعود به سيد الأشياء، لا تفهم ظاهرة أياً كانت بمعزل عنه.

فأين نحن من الحضارة الغربية... إن الشكلية والتفجيرية وموت المؤلف ولقاء الكتابة بالموت أو الانتحار وغيرها أفكار نتفهمها ونقدر دوافعها لأنها نبات طبيعي في ظل حضارتها... وهي، على أي حال، لا تؤثر بشكل رئيسي في مجرى التحولات الثقافية أحسبها كذلك... فلعلها حركة احتجاج أو صيحة احتجاج في الأقل في عالم استهلاكي إنتاجي براجماتي ينتج الثقافة ويستهلكها، كما ينتج السلع المصنعة بفعل الثورة التكنولوجية... فهل نظن أن ثقافتنا معافاة، وقادرة على تحمل تبعة هذه الموجة العبثية التي تتعدى فهم النص أو قراءته إلى دعوى ترى عدم ربط النص بحركة التاريخ، فتميت الإنسان في البداية، ثم تعود لتميت المؤلف ثم النص ليتشظى وليكون على قدر مع هاوية العدم.

محض اسئلة تدور في ذهني لا ادعاء ولا تعالماً ولا ما يشبه التعالم!.

هوامش

(١) يمكن التعرف على بعض هذه النصوص في: أسرار البلاغة إذ يقول عبدالقاهر الجرجاني في التشبيه: «ثم إن ما طريقة التأول يتفاوت تفاوتاً شديداً. فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء وهو ما ذكرته لك. ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل على التعقيد والكلام البليغ المتوقف على دقة الفكر (ص ١٢٢ وما بعدها) وقد تحدث عن شيء من هذا عبدالقاهر الجرجاني في فصل عقده في دلائل الاعجاز عنوانه: «الكناية والاستعارة والتمثيل بالاستعارة» ص ٦٦ وما بعدها قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي القاهرة د. ت.

(٢) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة ترجمة مؤيد حسن فوزي أنظر الفصل الأول مصطلح الحداثة ص ١٧ وما بعدها دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ١٩٨٧ م.

(٣) يلاحظ شكري عياد أن فكرتي السياق وتعدد المعنى ليستا من الأفكار المميزة للمدرسة البنيوية، «فأنت تجدهما عند غير البنيويين من النقاد المحدثين، بدون اختلاف مهم في المدلول أو في الاصطلاح غالباً» ويقول: «والشبه واضح ـ على الخصوص ـ بين «النقد الجديد» الذي سيطر على الدراسات الأدبية في أمريكا في الأربعينات والخمسينات والنقد البنيوي الذي انطلق من فرنسا في الستينات».
تابع هذه الأفكار في مقالته: موقف من البنيوية مجلة فصول م ١ ع ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب يناير ١٩٨١ ص ١٩٠ وما بعدها.

(٤) ذكر جاك ديريدا لجهاد كاظم في حديث نشر في مجلة الكرمل أنه لا يستطيع أن يتحدث عما هو خارج الثقافة الغربية، مما يوحي بأنه يعترف باختلاف الثقافات وبالتالي اختلاف المناهج مجلة الكرمل عدد ١٧ قبرص ١٩٨٥ م.

(٥) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية من سلسلة مشكلات فلسفية (عدد ٨) مكتبة مصر القاهرة د. ت ص ٧.

(٦) روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان ترجمة طرابيشي دار الطليعة بيروت ط ٣، ١٩٨٥ م ص ٤٩ وما بعدها.

(٧) مشكلة البنية ص ١٠.

(٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢) روبرت شولز: البنيوية في الأدب ترجمة حنا عبود، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٨٤، ص ١٣، ١٤، ١٦، ٢١، ٣١.

(١٣) جان بياجيه: البنيوية ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري منشورات عويدات بيروت - باريس ١٩٧١ ص ٩ - ١٦.

(١٤) جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ترجمة د. فهد عكام دار الفكر دمشق ١٩٨٢، ص ٩١.

(١٥، ١٦) المرجع السابق ص ٨٠، ٨٣.

(١٧) جمال شحيد: في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان دار ابن رشد للطباعة والنشر ط ١، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٨.

(١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣) المرجع السابق ص ٤٤، ٨٠، ٨٢، ٨٥، ٨٦، ٨٩.

(٢٤) لوسيان غولدمان وآخرون: البنية التكوينية والنقد الأدبي ترجمة عدد من الباحثين راجع الترجمة محمد سبيلا مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٤، ص ٣٠.

(٢٥) المرجع السابق: الوعي القائم والوعي الممكن (لوسيان غولدمان) ٣٣ وما بعدها.

م ١٤٥ (الأسلوبية ١) مجلة فصول ١٩٨٤، ص ١١٤.

(٢٦) نفسه ص ١١٦.

(٢٧) نفسه ص ١١٧.

(٢٨) نفسه ص ١١٨.

(٢٩) Wolfgang Iser, The Act reading - Atheory of Aesthetix response, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London Second Printing 1981.

(٣٠) ميكل ريفاتير مقالة (معايير لتحليل الأسلوب).

ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي - اختيار، ترجمة وإضافة شكري عياد، مكتبة دار العلوم بالرياض ١٩٨٥، ص ١٢٣ وما بعدها.

(٣١) جاك ديريدا مقابلة أجراها كاظم جهاد مجلة الكرمل عدد ١٧، ١٩٨٥، ص ٥٩.

(٣٢) نفسه ص ٦٠.

(٣٣) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة ط ٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٦٢.

(٣٤) نفسه، ص ٦٥.

(٣٥) نفسه، ص ٩٥.

(٣٦) رولان بارت: النقد والحقيقة ترجمة إبراهيم الخطيب (مجلة الكرمل عدد ١١، ١٩٨٤ م).

(٣٧) نفسه ص ٢٨.

(٣٨) نفسه، ص ٣٦.

(٣٩) روبرت شولز: البنيوية في الأدب ترجمة حنا عبود، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

(٤٠) نفسه، ص ١٦٤.

(٤١) نفسه، ص ١٦٤.

(٤٢) نفسه، ص ١٦٥.

(٤٣) جورج والحسن الفكر الأدبي المعاصر ترجمة مصطفى بدوي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، من كلمة المترجم، ص ٩.

(٤٤) موريس أبو ناصر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٩ م.

(٤٥) خالدة سعيد: حركية الابداع، دار العودة بيروت ١٩٧٩ م، ص ١٩٢.

وأنظر لمزيد من الاطلاع، رأي فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا دار الجيل، بيروت ١٩٨٥، ص ٤٥٧.

(٤٦) كمال أبو ديب: أنظر جدلية الخفاء والتجلي دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، في قراءته لنص نواسي.

وفي قراءته لسينية شوقي فصول.

(٤٧) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ط ٣، ١٩٧٩، ص ١٠٦ - ١٠٧.

(٤٨) نفسه، ص ١٠٩.

(٤٩) نفسه، ص ١١٧ - ١١٨.

(٥٠) نفسه، ص ١١٧ - ١١٨.

(٥١) نفسه: ص ١٢٤.

(٥٢) نفسه، ص ١٢٦.

(٥٣) أدونيس: الشعرية العربية، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥، ص ١٠٧ - ١٠٨).

(٥٤) أدونيس: زمن الشعر (بيروت: دار العودة د. ت) ص ١١٢ - ١١٣.

(٥٥) أدونيس: سياسة الشعر (بيروت: دار الآداب) ص ١٧٩.

(٥٦) Ronald Barthes, P. 58.

(٥٧) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي بجدة ١٩٨٥، ص ٨٦.

(٥٨) نفسه: ص ٨٧.

(٥٩) يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط ٣، ١٩٨٥، ص ٨٢.

(٦٠) نفسه، ص ٧٢.

(٦١) نفسه، ص ٦٧.

(٦٢) نفسه، ص ٦٧.

(٦٣) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت ١٩٨٥.

(٦٤) نفسه، ص ١١.

(٦٥) نفسه، ص ١٢.

(٦٦) في معرفة النص، ص ١٢٧، وما بعدها.

(٦٧) جابر عصفور: المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣.

(٦٨) شكري عياد: مجلة فصول.