جوليا كرستيفا ومفهوم اللغة الشعرية

حليمة الشيخ

جامعة وهران ، الجزائر

يمكننا الوقوف عند مفهوم اللغة الشعرية (Le Langage Poétique)، عند الكاتبة والناقدة الفرنسية والبلغارية الأصل "جوليا كرستيفا" (Julia Kristéva) من تسليط المزيد من الضوء للكشف عن تصورها للممارسة النَّصية، ذلك أنَّها خصَّت اللغة الشعرية بالتفاتات عديدة من خلال حضور مساءلتها بصورة متكررة في جلِّ دراساتها.

تقيم "كرستيفا"، ضمن البحث عن خصائص النَّص الأدبي بوصفه ممارسة من الممارسات السيميائية، تعارضا بين اللغة الشعرية واللغة اللاشعرية (Langage Poétique /langage non poétique)، واللغة الشعرية عندها تشمل الشعر والنثر معا(1). ذلك بأنها تمتلك منطقا واحدا يميزها عن اللغة اللاشعرية أو اللغة التواصلية، فهي لا تخضع لتقنين النحو، ولا لحدود المنطق. إنها اللغة المكتفية بذاتها، اللغة التي تغير نظام الأشياء، ونظام النظر فيها. وهذا فعل لا يتأتى عند "كرستيفا" إلاَّ بالاختراق والانتهاك، أي التمرد على اللغة بوصفها مؤسسة لها قوانينها الخاصة بها، وهو التمرد الذي يترتب عنه المس بالمقدسات الاجتماعية والتاريخية (Tabous Sociaux et Historique) (2) وعليه ليست اللغة الشعرية وصفا للواقع أو تعبيرا عنه أو انعكاسا له، وإنما هي اختراق لكل قوانين اللغة المتمثلة في القواعد والتركيب والدلالة أو قوانين المنطق والمجتمع، حيث لا تشتغل وفق منطق{0−1}وإنما وفق{0−2}أي أنَّ رقم(1) يمثل المحظور الذي ينبغي للغة الشعرية اختراقه(3).

ومن هنا انفردت "كرستيفا" بمفهومها للغة الشعرية، التي ليست" شفرة تحوي الشفرات الأخرى، ولكنها جزء تكافؤ A، له نفس قوة الدالة Q(X1...Xn) للانهائية الشفرة اللسانية وكلُّ

اللغات الأخرى (لغة "الاستعمال"،"اللغات الواصفة"،...) وهي محتواة في A"(4). وعلى الرغم من غموض هذا التعريف، وهو غموض أملته المرجعية الرياضياتية، فإنه يمكن فهم اللغة الشعرية وفق منظور "كرستيفا" على أنها هي الحاملة للغات الأخرى، وهذا ما يفسر قولها: "إنَّ اللغة الشعرية تتضمن شفرة المنطق الخطي،بالإضافة إلى أنَّه يمكننا أن نجد فيها كلَّ صور الترابطات التي شكلها الجبر في نسق من العلامات الاصطناعية، والتي لا يمكنها البروز على مستوى تمظهرات لغة الاستعمال"(5).

ولعلها تريد بالترابطات التي شكلها الجبر، القوانين التي وضعها "دي مورغان" (A. De morgane)(6). الذي يعود له "الفضل في موضوعين رئيسين في المنطق: إصلاحه للمنطق التقليدي وإقامته مبادئ نظرية جديدة هي نظرية العلاقات (...) حيث خرج عن المنطق التقليدي في اعتبار القضية الحملية الصورة الرئيسية والوحيدة لكل قضية، وإمكان ردّ أي صورة أخرى للقضية إلى الصورة الحملية، رأى هو أنَّ قضية العلاقة — ما تحوي صنفين من الأشياء بينهما علاقة– صورة من القضية تختلف عن الحملية، ولا يمكن ردَّها إلى حملية بل أضاف أنَّه يمكن ردّ القضية الحملية إلى قضية علاقة"(7).

وتتمثل العلاقات التي قام بتحديدها في علاقات الهويَّة والتعدي والعكس والسلب والجمع والربط(8). وهذا المنظور هو الذي أدى بكرستيفا إلى القول بأنَّ الرياضيات والرياضيات الواصفة (Les mathématiques et les Métamathématiques)(9) كفيلة بوصف الاشتغال الشعري للغة، ذلك بأنها تنفلت من قيود المنطق الذي كرسته الجملة الهندوأوروبية والمتمثل في المسند والمسند إليه(10). فلم يعد موضوع الرياضيات الواصفة هو" الكائنات الرياضية التي تتحدث عنها الرموز، بل الرموز والعبارات الرياضية نفسها بقطع النظر عن معناها، إن هذه الرموز والعبارات التي تنشأ للتعبير عن الكائنات الرياضية تصبح هي نفسها كائنات ذات طبيعة أصلية وجديرة بدراسة خاصة"(11). الأمر الذي جعل الفكر يقف "أمام نسق آخر من الموضوعات الملزمة بأن تتركب وأن تتفكك حسب قوانين محددة"(12).

وهذه المرجعية الرياضياتية هي التي ساعدت"كرستيفا" على اعتبار اللغة الشعرية جزء تكافؤ يشمل اللغات الأخرى، وهو تصور أمدتها به "نظرية المجموعات" "Théorie des Ensembles" و"نظرية المجموعات نظرية رياضية تعنى خاصة بالتأليف بين الأعداد وهي تنطلق من ثلاثة حدود أولية–لا معرفة — هي: المجموعة، العنصر، ينتمي (...) وإذا نظرنا إلى هذه الحدود الأولية الثلاثة التي تتأسس عليها نظرية المجموعات، نجدها غير ذات معنى في الرياضيات إذا أخذت منفردة.ولكن القضية التي تركب بواسطتها لها معنى واضح (...) ولا بد أن يكون كل عنصر من عناصر المجموعة محددا بوضوح، متميزا عن العناصر الأخرى، ولا بدَّ أن يكون انتماء هذا العنصر إلى المجموعة انتماء واضحا للجميع. فالمجموعة إذن، مفهوم أولي يدُّل على حشد من الأشياء المتناهية أو اللامتناهية العدد، مهما كانت طبيعة هذه الأشياء(...) والذي يميز المجموعة عن الحشد هو وجود رابطة تجمع بين أعضائها، أي العناصر المكونة لها، فالمجموعة بهذا الاعتبار هي جملة من العناصر تربطها رابطة ما، رابطة هي عبارة عن خاصية ما مشتركة بين العناصر"(13).

وهذه القاعدة الرياضياتية هي التي سمحت لكرستيفا من أن تبني تصورا خاصا للغة الشعرية، تعارض به ما كان سائدا من تصورات.

لم تكن "كرستيفا" هي أوَّل من حاول التركيز على خصائص الأدب من خلال التركيز على اللغة بوصفها العنصر المركزي في بناء النَّص، فقد سبق إلى ذلك "رومان ياكبسون" حيث قال:"إنَّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية "Littérarité" أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"(14)، وهو المنظور الذي جعله يعتبر الشعرية وظيفة من بين وظائف اللغة،تتحقق حين يتم التركيز على المرسلة في حدِّ ذاتها، وذلك بإسقاط مبدأ التماثل في محور الاختيار (Sélection)، على محور التركيب "La Combinaison"(15). فهي"مجرد مكون من بنية مركبة، إلاَّ أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع، وعلى نفس المنوال فإنَّ الزيت ليس وجبة خاصة، ولكنه ليس أيضا مجرد مكمل عرضي أو مكون ميكانيكي: إنَّه يغير مذاق كل ما يؤكل ويكون دوره أحيانا مؤثرا"(16). ويحضر الزيت في سياق تحديد الشعرية للتدليل على أنها لا تمثل سوى عنصر وسط عناصر أخرى دون أن يمنعها هذا التموقع من أن تؤثر على بقية العناصر

الأخرى مثلما أنَّ الزيت يغير نكهة الأطعمة، ممَّا يعني استقلالية الوظيفة الشعرية دون انعزالها عن بقية المكونات.

كما قابل "ليف ياكوبينسكي" (Iakoubinski) (1852–1945) بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، مؤسسا تفرقته على هدف الذات المتكلمة من استعمال اللغة، فإذا كان الهدف تواصلا، تعلق الأمر باللغة اليومية، وإذا ابتعدت اللغة عن كونها أداة تواصل، ارتبط الأمر عندئذ باللغة الشعرية. وفي موازة"ياكوبينسكي" تعرض فيكتور شكولوفسكي "Chkolovski" للمسألة نفسها، من خلال مفهومه للغة غير العقلية، معتمدا في ذلك على وجود كلمات لا معنى لها في الشعر(17).

حاول الشكلانيون الروس، إذن، فهم طبيعة الأدب من خلال مساءلة طبيعة اللغة. وإذا كانوا قد أثاروا القضية في العشرينيات من القرن العشرين، فإنَّ باحثا آخر أعاد إثارتها عام 1942، وهو الباحث "توماس كلارك بولوك" (Thomas C.Pollok) في كتابه "طبيعة الأدب"(The nature of Littérature)، من خلال التمييز بين اللغة الأدبية واللغة اليومية،وبما أنه يصعب تحديد المقصود باللغة اليومية التي قد تعني في الوقت نفسه اللغة التي تنتشر بين عامة الناس، ولغة فئة معينة من المجتمع كلغة التجار أو لغة الحرفيين، فإنَّ رينيه ويلك وأوستين وارين، وجدا الحل في إقامة التمييز بين لغة العلم ولغة الأدب، حيث تكون اللغة العلمية لغة دلالية، هدفها التطابق الدقيق بين الدال والمدلول. وتكون اللغة الأدبية، لغة تضمينية مكتظة بالالتباسات والجناسات والتداعيات(18).

وميَّز "نورثروب فراي" (Northrop Frey) في الإطار نفسه، عام 1957،بين الاستخدام الأدبي والاستخدام غير الأدبي للغة حيث يقول : "الأدب هو شكل لغة خاصة مثلما أنَّ اللغة هي شكل معين للتواصل"(19). وضمن هذا الاتجاه نفسه، الرامي إلى تحديد خصائص اللغة الشعرية، ذهب "جون كوهين" إلى أن اللغة الشعرية هي خرق لشفرة اللغة العادية، وأنَّ معرفة هذه الشفرة المتحكمة في التواصل اللغوي وحدها، هي الكفيلة بتمكننا من إنجاز الشعرية بمعنى أنَّ تحقق الشعرية مرتبط بمدى الانزياح الذي يمكنها تحقيقه(20). وعلى الرغم من عدم رفضه لتصور "ميكيل ديفرون"(Michel Difreune) المتمثل في اعتبار الشعرية ظاهرة عامة تطال جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي تحمل إمكانية إثارة الانفعال الشعري(21)، فإنه ظل حبيس المنظور الثنائي الذي يميز

بين النثر والشعر. وقد يكون لجون بول سارتر أثر في ذلك، من خلاله كتابه "ما الأدب؟ "الذي أسست إجابته ثلاث أسئلة هي: ما الكتابة؟ولماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟

انطلق "سارتر" من أنَّ الأدب هو من بين كلِّ الأنواع الفنية الأقوى تعبيرا عن الحياة وقضاياها، وهو لذلك الأكثر نفوذا والأخطر تأثيرا، ولا يستطيع إلاَّ أن يكون ملتزما، والنثر أقدر على الالتزام من الشعر، حيث يقول:" لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة أو بالأحرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدر المساواة مع الأدب في الالتزام"(22). التفرقة بين الأدب والفنون الأخرى جلية هنا، على أساس الاختلاف الموجود في الشكل والمادَّة؛ حيث يعتمد الأدب الكلمة أي اللغة بينما يعتمد الرسم الألوان، أمَّا الموسيقى، فإنَّ مادَّتها قائمة في الأنغام، وهي مادة لا تحيل على شيء خارج عنها.

ويكون هنا، عمل الكاتب هو الإعراب عن المعاني، ووسيلته في ذلك هي الكلمة والكلمات ليست أشياء، وإنما هي دلالة على الأشياء، وميدان المعاني هو النثر، وإذا كان الشعر يستخدم الكلمات مثل النثر فإنه يستخدمها بطريقة مختلفة. ويعود هذا في رأي "سارتر" إلى أن الشعراء يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية، ولا يفكرون في الدلالة على العالم وما فيه(23).

هكذا يعد "سارتر" الكلمات عوالم يخدمها الشاعر بدل أن يستخدمها، فالكلمات لا توجد في القصيدة بتوجيه من معنى في نفس الشاعر يريد تبليغه إلى الآخرين، ولكنها تتجمع بطريقة سحرية.

ويبدو أنَّ سرَّ إخراج الشعر من دائرة الالتزام عند "سارتر" يرتبط باستقلال عالم الشعر عن عالم المعنى في رأيه، وتبقى الكتابة النثرية وحدها، مجال الالتزام، فهي ليست نشاطا يجد غايته في ذات الشعر، ولكنها "كشف للعالم" ثم اقتراحه واجب يقوم به القارئ، والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملا جوهريا في مجموع الكون رغبة في أن يحيا معترفا له بذلك على يد وسطاء من الناس(24).

فالكتابة إذن، هي دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القراء، ويكون من ثم، في النثر اتصال بين الكاتب والقارئ يقوم على أساس حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب، ويكون

الكاتب ملتزما بمعنى أنه في موقف، وبمعنى أنه مرشد نحو الحرية، وهو الموقف الذي لا يمكن للشعر اتخاذه. وعليه يبقى مفهوم الأدب عند"سارتر" محكوما بإطار فلسفي تاريخي سياسي.

نخلص ممَّا تقدم ، إلى أنَّ هناك منطقا واحدا يجمع بين كلَّ هذه التصورات التي أتينا على ذكرها، وهذا المنطق هو تحديد اللغة الشعرية بوصفها انزياحا عن اللغة العادية أو خرقا لقانون اللغة العادية، وهي الفكرة التي تمثل محور تفرد "كرستيفا" ضمن الجدل النقدي الذي شهده مفهوم اللغة الشعرية، وذلك من خلال اعتبار اللغة الشعرية شفرة اللاانهائية ونسقا متكاملا من الشفرات، مما يجعل اللغات الأخرى أي اللغة العادية واللغة الواصفة مجموعات جزئية تحويها اللغة الشعرية. وقد دفع هذا التصور "كرستيفا" إلى استبدال مفهوم "القانون" بمفهوم النظام اللساني بحيث لا تكون اللغة وكأنها إوالية تتحكم فيها مبادئ قبلية وإنما تكون بمثابة الكائن العضوي، تكمل أقسامه بعضها بعضا في صورة متداخلة(25)، وهذا يعني أنَّ المنطق الشعري يقوم على فكرة التعايش أي أنَّ الاختراق مشروط بوجود القانون ممَّا يؤدي إلى انعدام إمكانية الفصل في اللغة الشعرية بين الرقابة والحرية والوعي واللاوعي والطبيعة والثقافة(26).

وتأسيسا على ما سبق، يمكننا القول إنَّ اللغة الشعرية في تصور "كرستيفا" هي ممارسة سيميائية، تحقق كلية الشفرة التي تتوفر عليها الذات، ممَّا يعني أنَّ الممارسة النصية التي تكشف عن إمكانيات اللغة بوصفها نشاطا، تواجه فيه الذات مجموعة من الشبكات اللسانية، والنفسية والاجتماعية، وعليه يرفض منطق اللغة الشعرية منطق الهوية ومنطق المونولوجية، ومنه تكون علاقة النَّص باللغة علاقة تدمير وبناء في الوقت ذاته. إنَّه إذن اشتغال على اللغة" يقوم على التغيير والانفلات، ممَّا يعني أنَّ طبيعته ثورية، تطال المقدسات الاجتماعية والتاريخية، حيث إنه لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، لأنَّه لا يمثل اللغة التواصلية التي يحددها النحو بقواعد خاصة، وبالتالي فهو يشارك في تحريك وتغيير الواقع، وهي الفكرة التي طرحتها "كرستيفا" في نَّص غامض حيث تقول :"يفترض الاشتغال على اللغة العودة إلى البذرة الأولى التي يتحدد انطلاقا منها، المعنى وذاته، ممَّا يعني أن "منتج" اللغة "مالارمي"(27" مضطر إلى الولادة المستمرة أو بتعبير أفضل، أنه وهو على أبواب الولادة، يعمل على اكتشاف ما سبقها، ودون أن يكون ذلك "الطفل" الهرقليطي

الذي يمرح في لعبه، إنَّه هذا الشيخ الذي يعود إلى ما قبل ولادته لينبِّه أولئك الذين يتكلمون إلى أنهم متكلمون (Ils sont parlés)"(28).

واستئناسا بذكر كل من اسم الفيلسوف اليوناني "هيراقليطس" واسم "مالارمي" يمكننا القول إن نصوصهما مكنت"كرستيفا" من إمداد تصورها للغة الشعرية، برافد فلسفي وإبداعي، رسخ انتساب "كرستيفا" إلى أفق النصوص الذي مثله هؤلاء، حيث كان "هيراقليطس" "يعلق أهمية كبرى على الناحية اللفظية في اللغة التي نستخدمها، وعلى صوتية الكلمات وإيقاعها وعلى التراصف التناظري لكلماته وجمله. ولم يفوت أي فرصة وهو يتبع هذه الغاية دون أن يستخدم قوة تعبير الكلمات التي يختارها وإيجازها، والصور المكيفة مع الأمثال والحكم، والأقوال المأثورة والأحاجي التي يحبها الشعب"(29).

وكان "مالارمي" يعمل من أجل تفجير أشكال ما هو سائد ومألوف. وبهذا لا تمتلك اللغة الشعرية شعريتها من خارجها، وإنما من بنائها النَّصي الذي يراهن على إنتاج المعنى من خلال الإنتاجات السابقة المرتبطة بأزمنة وثقافات مختلفة.

لقد وجدت "كرستيفا" في لفظ الثورة ما ينسجم مع تصورها للغة حيث حملت دراستها عن مالارمي، و"لوتريامون"(30) الصادرة عام 1974، عنوان "ثورة اللغة الشعرية"(La révolution du langage Poétique)، لأنَّه بالثورة تكف اللغة عن الاحتفاظ بعلاقتها المألوفة مع الأشياء، وتتأسس في تجدد مستمر، ذلك بأنَّ للثورة في تصورها، ارتباط بالرؤية التي تؤسس النَّص، حيث ينفتح على إمكانيات لانهائية تتجاوز بها اللغة محدوديتها. وبهذا يشكل العمل الشعري والعمل السياسي قسمين من كلَّ واحد، هو العمل الثوري بحيث يحدث الأوَّل في النَّص ما يحدثه الثاني في المجتمع(31). على الرغم من أن لكل ثورة خصوصيتها، وإنما التشابه قائم من أنَّ كلَّ ثورة هي تحطيم لقيم سائدة موروثة، وفتح لآفاق جديدة، ومن هنا يكون النَّص ممارسة ثورية وليس دعوة لها.

وتذهب "كرستيفا" إلى القول بأنَّ النصوص الثورية في الثقافة الفرنسية والمرتبطة بالقرن التاسع عشر، هي نصوص ظهرت في الوقت ذاته الذي عرف الأزمات الكبرى، أي أزمة الدولة وأزمة الأسرة وأزمة الدين(32)، أي أنَّ انقلاب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية لا بد أنَّ

يرافقه انقلاب آخر في لغة الكتابة، فالثورة ضد النظام السائد على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي، ترتبط بها ثورة أخرى على مستوى اللغة، تتمثل في كسر بنية اللغة وإعادة بنائها، ولذلك تعتبر كرستيفا أن نصوص، "مالارمي ولوتريامون" تشكل ثورة ضدَّ الخطابات الإيديولوجية السائدة. ومن هذه الوجهة، يمكننا القول إن "سيمانااليز" كرستيفا تجمع بين السوسيولوجيا والسيميائية أي أنها سوسيوسيميائية (Sociosémiotiqué) (33)، من منظور يحاول الكشف عن المعنى الاجتماعي ليس على مستوى الموضوع، بل على مستوى اللغة ومستوى الكتابة(34).

وهو منظور ملازم لتفكير"كرستيفا" حيث تتبناه بعد مرور أكثر من عشر سنوات من طرحه الأول، ويتجلى ذلك في قولها: "من هايدغر إلى بلانشو مع استحضار هولدرين ومالارمي، ومرورا بالسرياليين، نلاحظ أن الشاعر في العالم الحديث – بدون شك مهمش من طرف السلطة السياسية- يلتفت نحو مسكنه الخاص الذي هو اللغة، وينشر ثرواتها بدلا من أن يهاجم بسذاجة تمثيل موضوع خارجي"(35).

ولا بد من الإشارة إلى أنَّ الربط بين اللغة الشعرية والثورة، كان قد سبق إليه "فيليب سولرس")، في كتابه الذي صدر عام 1968 بعنوان:"الكتابة وتجربة الحدود" (L'écriture et l'expérience des limites)(36)، حيث درس خصوصية الكتابة عند بعض الكتاب الذين مارسوا عمليات الاختراق للأطر التقليدية أمثال لوتريامون وساد ومالارمي، وغيرهم، وتبيَّن له أنَّ هؤلاء المبدعين، ساهموا بنصوصهم في نشأة بنية ثقافية ثورية.

كما ينبغي أن "نذكر أنَّ المجلة الأمريكية (Transition) أعلنت عام 1929 بيانا عن حلول "ثورة الكلمة" مؤكدة أن استقلال الخيال الشعري يبرر انحراف الكتاب عن قيود الكتابة المنهجية والقواعد"(37). ومن بين الأسماء التي وقفت عندها المجلة، نجد عزراباوند (Ezra Pound) و ت-س-إليوت (T.S.Eliot)، وجيمس جويس (James Joyce)، وهي الثورة التي حاول "جاكوب كورك" تفسيرها بقوله:"إنَّ الثورة ضدَّ التقليد الأدبي، ترتبط بصورة عامة بالمبدأ القائل إنَّ الفنَّ والأدب بل كلَّ صيغ المعرفة والتعبير، تحتوي على طاقات خلاقة لا مناص لها من أن تتدخل في تركيب المادَّة التي تعالجها والتي ينبغي ألاَّ تترك تعمل في الظلام أو أن تقع فريسة لبواعث بالية"(38). وهو منظور لا يختلف عن ذلك الموجود عند "كرستيفا" حيث تتمثل القيمة النصية في فعل الثورة.

ولا يخلو اصطناع" كرستيفا" لمفهوم الثورة من تأثير الفكر الصيني خصوصا وأنَّ المصطلح ارتبط مع أواخر الستينيات من القرن العشرين بالحركة السياسية التنظيمية التي شنها "موتسي تونغ"ضد خصومه مستهدفا استعادة سيطرته التي فقدها بعد فشل خطته الاقتصادية التي عرفت باسم"القفزة الكبرى إلى الأمام"(39).

ولا نجانب الصواب إذا قلنا إنَّ"طه حسين" كان صادرا عن الوعي نفسه في قوله :"لست أعرف ثورة سياسة بالمعنى الحديث أو القديم للفظ الثورة، إلاَّ وقد سبقتها ثورة أدبية عقلية، كانت هي التي أغرت الناس ودفعتهم إليها وأخرجتهم عن أطوارهم فلم يستطيعوا صبرا على ما يكرهون ولا إبطاء عمل يريدون. هناك إذن ثورتان، أولاهما ثورة العقل التي يصورها الأدب، والثانية ثورة السياسة التي تعتمد على القوة فتغير نظاما وتقيم مكانه نظاما آخر"(40).

كما صدر الباحث العربي "عبد الغفار مكاوي"عن الوعي نفسه في دراسته للشعر الأوروبي الحديث التي حاول من خلالها الكشف عن بناء الشعر الحديث عند أعلامه أمثال بودلير ورامبو ومالارمي، وهي الأسماء الأثيرة عند "كرستيفا". فقد تبين له أنه على الرغم من الاختلافات الموجودة بين هؤلاء الشعراء إلاَّ أنَّ هناك عناصر مشتركة في بنائهم للشعر، وقد تمثلت تلك العناصر في رأيه، في "وضعه الخيال في مكان الواقع، وتأكيده لحطام العالم لا لوحدته، ومزجه بين عناصر متنافرة وناشزة، وتعمده الاضطراب والتشويه، وتأثيره السحري، عن طريق الغموض والألغاز وسحر اللغة، وإغرابه لكل مألوف أو معتاد، وإيثاره للتفكير الرزين المحسوب الشبيه بالتفكير الرياضي، واستبعاده للعاطفة الساذجة (...) وغياب ما يسمى بشعر الإلهام أو الشعر المباشر، وطغيان المخيلة الخلاقة التي يسيرها العقل والوعي، وتدمير نظام الواقع والأنظمة المنطقية والانفعالية المألوفة، واستغلال الطاقات الموسيقية في اللغة إلى أقصى حد يمكن والاعتماد على الإيحاء بدل الفهم، وإعلان القطيعة مع التراث الإنساني والمسيحي، وإحساس الشاعر بانتمائه إلى عصر حضاري متأخر، وشعوره بالتوحد والتميز وتزاوج التعبير الشعري مع التأمل المستمر في هذا التعبير"(41).

وإدراك هذه الخصائص، هو الذي دفع به إلى عنونة دراسته "ثورة الشعر الحديث" وهو عنوان شديد القرب من عنوان كرستيفا. والمثير في الأمر أنَّ دراسة عبد الغفار مكاوي، صدرت

عام 1972، أي قبل دراسة كرستيفا بعامين ممَّا يؤكد أنَّ عبد الغفار مكاوي كان على وعي كبير بالفعل الثوري الذي مارسه الشعر الحديث.

وهذه الثورة التي تمارسها اللغة الشعرية، والتي تتجلى في مختلف المستويات، هي التي تستدعي في نظر كرستيفا اللجوء إلى علوم دقيقة مثل الرياضيات، ذلك بأنَّ مناهج الفكر الكلاسيكي كانت تفضل لحظات الثبات، وليس لحظات الأزمة التي تقتضي دراستها وفهمها، تغيير الجهاز النقدي والمفهومي (42). وهذا اللجوء إلى الرياضيات لدراسة الأدب هو الذي عرَّض "كرستيفا" إلى نقد لاذع على لسان كل من: آلان سوكال وجون بريكمون (43) (Alan Sokal et Jean Bricmont) ضمن النقد الذي وجهاه إلى خطاب ما بعد الحداثة، متمثلا في الأسماء البارزة أمثال: لاكان ودولوز وغواتاري، وغيرهم.

لقد أكدت "كرستيفا" أنَّ استعمال الرياضيات في فهم النَّص ما هو إلاَّ استعارة(44)، وهو الأمر الذي يبدو غريبا، فكيف يمكن الاعتماد على علم دقيق مثل الرياضيات، وفي الوقت ذاته ينبغي النظر إلى ذلك من باب الاستعارة؟ ثم أين يكمن وجه الشبه بين النَّص، وبين المفاهيم الرياضياتية؟

من هذا المنطلق، ذهب سوكال وبريكمون إلى القول بأن"كرستيفا" في استخدامها للرياضيات، تسعى إلى إدهاش القارئ والتأثير عليه بكلمات لا تفهمها حيث إنها لا تملك إلاَّ فكرة عامَّة في الرياضيات دون أن تفهم دلالة المصطلحات التي تستخدمها، فالرموز التي تستخدمها أي 0 و 1، هي في المنطق الرياضياتي تشير إلى "الصحيح" و"الخطأ"، وبهذا المعنى يستخدم منطق (Boole) المجموعة $\{1،0\}$ في حين لا تفرق "كرستيفا" بين المجموعة $\{1،0\}$، المكونة من عنصرين 0 و 1، وبين المجال $[0\ ،1]$ المكون من كل الأعداد الحقيقية الموجودة بين 0 و 1 (45). وعليه تكون كتابة كرستيفا بالنسبة لهما استعراضية ومعرفتها بالرياضيات خاطئة ومشوشة.

ومهما يكن من أمر تلك الانتقادات، فلا بد من القول إنَّ "كرستيفا" في فهمها للغة الشعرية كانت تحكمها نظرة واحدة، تتمثل في أنَّ اللغة الشعرية هي شبكة من التعالقات تفرض الانفتاح على كلِّ العلوم

الهوامش

J. Kristeva, Sémèiotiké, Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1969. P.185. -1

P.11.. Ibid-2

Ibíd., P.122-3

Ibid., P117 -4

Ibid., P117-5

6–أوغسطس دي مورغان (1806–1871) يعد من كبار علماء المنطق والرياضيات الإنجليز في القرن التاسع عشر.

7–محمود فهمي زيدان، المنطق الرمزي – نشأنه وتطوره، بيروت دار النهضة العربية،1979،ص 66–67.

8–محمود فهمي زيدان، المنطق الرمزي – نشأنه وتطوره ،ص 71.

9– يترجم الجابري هذا المصطلح في كتابه الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة بـ: ما بعد الرياضيات، وترجمه محمود اليعقوبي ب:

الرياضة الشارحة، وهي الترجمة القريبة من المقابل الذي وضعناه، ويعد (هيلبرت) Hilbert، أوَّل من أثار هذا المبحث ابتداء من 1917.

Kristeva, Sémèiotiké, P. 113-10

11–محمد عابد الجابري، تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة، بيروت، دار الطليعة،ط 02، 1982، الجزء الأوَّل، ص112.

12–روبير بلانشي، المصادريات، الأكسيوماتيك، ترجمة محمود اليعقوبي، الجزائر، ديوان المطبوعات ديوان الجامعية،2004،ص60.

13–محمد عابد الجابري، تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة،ص89.

14–تزيفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، 1982،ص35.

Roman Jakobson, Essais de Linguistique Générale, Traduit de l'anglais et Préfacé par Nicolas-15 Ruwet, Paris, Minuit, 1963, P.220.

16-رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى،1988، ص 19.

17–تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية،ط01 ، 1982، ص:36–37–38.

18–رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981،ص 21–22–23.

Northrop Frye, Anatomie de la Critique, Paris, Gallimard, 1969, P.94.-19

Jean Cohen, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, P.190.-20

08. P. Ibid., -21

22–جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، مصر،دار النهضة،ص 9-10 .

23-المرجع نفسه،ص 13.

24-سارتر، ما الأدب؟ ص 65.

25- Julia Kristeva, Sémèiotiké, P. 118.

26- Ibid. , P. 122.

27-**ستيفان مالارمي** (Stephane Mallarmé) (1842-1898) من أبرز شعراء القرن 19 في فرنسا ، تتشكل أعماله من أشعار، ونصوص نظرية عالج فيها قضايا مختلفة ترتبط باللغة والشعر والموسيقى، إلى جانب مراسلاته العديدة، والتي تحظى فيها رسائله مع صديقه الطبيب الشاعر Cazalis باهتمام كل دارسيه، انتخب أميرا للشعراء (Prince des Poètes) **في جانفي** 1896. ولا بد من الإشارة إلى أنَّ قصيدته المعنونة بـ"رمية نرد"(Un coup de Dés) هي القصيدة الأكثر إثارة فيما تركه من أعمال إبداعية.

28- Julia Kristeva, Sémèiotiké, P.10.

29-تيوكاريس كيسيديس، جذور المادية الديالكتيكية، هيراقلطس، ترجمة حاتم سلمان، بيروت، دار الفارابي، ط01،1987،ص136.

30-لوتريامون (Lautréamont) (1842-1870) من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا، اسمه الأصلي: (Isidor Ducasse) و"لوتريامون" اسم استعاره من رواية "Latréaumont" "Eugène sue" التي تتحوَّل فيها هذه شخصية) من شخصية الفارس الذي يضع نفسه في خدمة الخير إلى شخصية وحشية، وهنا نلتمس التشابه مع شخصية "مالدورور" في نص" Les Chants de Maldoror" وهو النص الذي صنع ويصنع شهرة "لوتريامون".

31- Julia Kristeva, La révolution du langage Poétique, l'avant – garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé, Paris, seuil, 1974, P.14.

32- Julia Kristeva, Polylogue, Paris, Seuil, 1977, P.517.

33- Pierre V. Zima, Manuel de Sociocritique, Paris, Harmattan, 2000, P. 68.

34-تؤمن كرستيفا بأن الثورة الحقيقية لا تكون بدون ثورة في العقليات، التي تتمظهر في ثورة اللغات بحيث يكون تغيير المجتمع معناه تغيير طرق التعبير. ولذا لا تتحدد الذات المتكلمة عند كرستيفا بوعيها الاجتماعي الذي تترجمه مكانتها في إنتاج القوانين والمؤسسات السياسية. و من هنا نجدها تربط بين خصوصية النَّص المالارمي وبين إشكاليات الحضارة الغربية في القرن التاسع عشر الميلادي.

35- Julia Kristeva, Soleil Noir, Dépréssion et mélancolie, Paris, Gallimard, 1987, P.232.

36- Philipe Sollers, L'écriture et l'expérience des Limites, Paris, Seuil, 1968.

37-جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد، دار المأمون 1989، ص 13.

38-المرجع نفسه،ص 23.

39-سامي خشبة، مصطلحات فكرية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1994، ص 235.

40-طه حسين، خصام ونقد، بيروت، دار العلم، الطبعة الثالثة،ص 157.

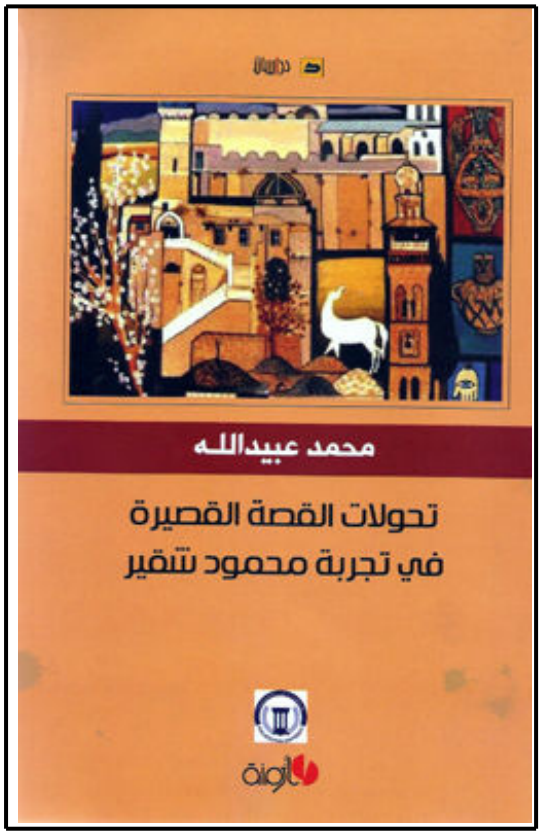
41-عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، الجزء الأول، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1972، ص 13.

42- Julia kristeva, Polylogue, P.519.

43-ألان سوكال أستاذ الفيزياء في جامعة نيويورك، أمَّا جون بريكمون فهو أستاذ الفيزياء النظرية بجامعة لوفان (Louvain).

Julia Kristeva, Séméiotiké, P.140.–44
Alan Sokal et Jean Bricmont, Impostures Intellectuelles, Paris, Edition Odile Jacob, 1997, P.43.–45

صدر للباحث الأردني محمد عبيد الله


محمد عبيدالله
تحولات القصة القصيرة
في تجربة محمود شقير