21151

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران
كلية الآداب ، اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

سيمانااليز "جوليا كرستيفا"

قراءة في الأسس و المفاهيم

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر

إعداد:
حليمة الشيخ

تحت إشراف:
الأستاذ الدكتور عبد الملك مرتاض

أعضاء لجنة المناقشة :

أ.د. الشيخ بوقربة	رئســـا.
أ.د. عبد الملك مرتاض	مشرفا و مقررا.
أ.د. أحمد يوسف	عضوا مناقشـــا.
أ.د. الطاهر رواينية	عضوا مناقشـــا.
أ.د. رشيد بن مالك	عضوا مناقشـــا.
د. يوسف وغليسي	عضوا مناقشـــا.

السنة الجامعية: 2008-2009

سيميانالیز "جوليا كريستيفا"

قراءة في الأسس والمفاهيم

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

ما كان لهذا البحث أن يخرج على صورته الراهنة لولا الرعاية المستمرة من أستاذي المشرف الدكتور عبد الملك مرتاض، الذي لم يألُ جهدا خلال سنوات طويلة في توجيهي، وإسداء النصائح التي أعتز بها .

جزاه الله كل خير.

كما أتوجه بالشكر الجميل إلى كل من مدّ إلي يد العون والمساعدة لإنجاز هذا البحث.

مقدمة

شهدت الحياة الفكرية والأدبية الفرنسية في الستينيات من القرن العشرين تغيرات وتحولات كان لها الأثر الأكبر في دفع النقد الأدبي إلى مساءلة قناعاته التقليدية، وصياغة رؤى جديدة في ضوء الكشوف اللسانية والسيميائية التي عبرت عنها كتابات دوسوسير،ورومان ياكبسون،وتشومسكي،وميشيل فوكو،وجاك ديريدا،وكلود ليفي شتراوس،وجاك لاكان،ورولان بارت،وتودوروف،وغريماس،وإمبرتو إيكو وغيرهم.

لقد ارتكز الفعل النقدي على النَص الأدبي ذاته، وتجاوز المسعى الذي كان يعنى بخارج النَص، ويتجاهل داخله، وبهذا صار خطابا على خطاب، يسعى إلى تحقيق أدبيته الخاصة، وأصبح تشكيل العمل النقدي، لا يمر عبر التلقي السلبي والاختزالي للنَص الأدبي، بل عبر معرفة تتداخل فيها المجالات والاختصاصات.

وفي هذا السياق الفكري لم يكن الوعي الإبداعي في منأى عن هذه التحولات الجذرية حيث ظهرت نصوص تراهن أكثر ما تراهن على الكتابة النصية، وعلى النَص المختلف مثلما تجلى ذلك في بعض الأقلام : نتالي ساروت،وآلان روب غرييه، وأندريه جيد، وميشال بيتور،وسيلين،وفرنسيس بونج (Francis Ponge)،ومارغريت يورنسار (Marguerite Yoursenar)، وغيرهم.

ظهرت في ظل هـذه الأجواء مجلة Tel quel *التي أسـسها الناقـد والروائي الفرنسي فيليب سولرس (Philippe Sollers) (1936) في شهر مارس من عام 1960، ضمت الكثير من المبدعين والمفكرين الذين همشتهم المؤسسة الجامعية أمثال :جون تيبودو (Jean Thibaudeau)،وجون ريكاردو (Jean Ricardeau)،ومـرسلين بلينيت(Mercelin Pleynet)،وجون لوي أودبين(Jean Louis Houdebine)،ودونـــي روش(– Denis Roche)، جمعتهم إرادة حادة في تغيير السائد من أنماط التفكير. ولذا احتلت المجلة موقعا بارزا في خريطة الفكر المتشكلة يومئذ عن الكتابة،والنَص،واللاوعي،والتاريخ، وهي المفاهيم التي استأثرت بالاهتمام، ووضعت موضع المساءلة. فلم تعد الكتابة تمثيلا ولم يعد الكاتب هو المالك الحقيقي للنَص الذي أصبح ينظر إليه بوصفه مكان اشتغال اللغة يحتل المبدع فيه موقع الناسخ الذي تتحقق عن طريقه عملية ذلك الاشتغال، وعليه يمكن اعتبار المجلة صدى لإديولوجيات جديدة من جهة، وعنصرا فعَالا في تطور الفكر النقدي من جهة أخرى خصوصا وأنَ المجلة كانت تطمح إلى تحقيق ثورة ثقافية عن طريق تثوير فعل الكتابـة ومن ثم ربط مشروع ثورة اللغة بثورة المجتمع، والإسهام في التجديد الذي عرفه النقد الأدبي بالارتكاز على المعارف المختلفة: اللسانيات والسيميائية،والفلسفة ،والتحليل النفسي.

---

* عرفت الساحة الفرنسية في القرن العشرين، مجلات مهمة قبل تل كيل مثل : مجلة « Esprit » التي أسسها « Emmanuel Mounier » عام 1932، ومجلة « Les temps Modernes » التي أسسها الفيلسوف جون بول سارتر عام 1945 .

وقد كان من الطبيعي أن ترتبط المجلة بالماركسية التي لم يكن لأي مجلة فكرية في ذلك الوقت الفكاك من قبضتها، ويتجلى ذلك في تبني المجلة لأفكار ماركس ولينين وألتوسير، وانتماء بعض أعضائها للحزب الشيوعي الفرنسي، الأمر الذي جعل من المجلة منبرا للأفكار الجديدة، وفضاء مفعما بفكر الثورة مما أدى إلى نعت جماعة كما هو بالجماعة الإرهابية[1]، ومن هنا نجد عندهم ذلك الإعلاء من شأن الأعمال التي قاومت طرق الفهم المتبذل، وعملت على اختراق قوانين اللغة والعقل والمجتمع، وهذا ما يفسر تركيز اهتمامهم على أرتو ومالارمي ولوتريامون وباتاي.

وقد كانت "جوليا كرستيفا" (Julia Kristeva)، الوجه النسائي الوحيد في هذه الجماعة التي احتضنتها عند قدومها إلى فرنسا في شتاء 1965، قادمة من بلغاريا لتكملة دراستها، وقد وافقت توجهات الجماعة ميول "جوليا كرستيفا" كلَّ الموافقة ولبت كل ما في نفسها من تعطش للمعرفة، وغمرها ذلك التيار الثوري الذي حملت لواءه المجلة، فانساقت فيه، وشاءت الظروف أن تقف عند الثقافة الفرنسية، فانغمست فيها، وراحت تعب منها كما عبَّت من ينابيع الثقافات الأخرى.

[1] Nathalie Heinich, le Mauvais coup fait à Philippe Sollers, contribution à une sociologie de la reconnaissance, Revue International de psychosociologie, Autour de l'Art et des Arts, N° 18, Volume VIII, Printemps 2002, Editions Eska, P.82.

لقد وفدت"كرستيفا" على فرنسا، وهي تحمل منذ ذاك الزمن نوعا من الزاد الفكري والتكوين الشرقي، وزادها الفكري كان أيضا بعضا من آثار الغرب الوافدة على "بلغاريا"، فهي قصدت فرنسا لتزداد معرفة ونضوجا ولم تفد عليها صفحة بيضاء، بدليل أنها تلقت تربية فرنكوفونية منذ نعومة أظافرها، فكانت على معرفة بـ: La Marseillaise ،وفولتير،وفيكتورهيجو،وأناتول فرانس إلى جانب معرفتها ببعض الكتاب الفرنسيين الحداثيين: موريس بلانشو وسيلين. وفي هذا ما يشير إلى أنَّ المناخ الثقافي الباريسي لم يكن غريبا كلّ الغرابة على "جوليا كرستيفا" عند وصولها إلى فرنسا[1].

إن فكر "جوليا كرستيفا" كان محصلة لتفتحها على الثقافة الغربية بتياراتها المتحررة دون أن تحصر نفسها في تخوم إديولوجية معينة لا تعدوها، ومن هنا نجد لديها، ذلك الإعلاء لقيم التفاعل والتداخل، وهي تتميز بصفة جليلة هي الوحدة في التنوع، فتنوع الوجوه والنوافذ التي تطل منها "كرستيفا" وتعدد المسالك التي طرقتها خلال سيرها الطويل، لا يستطيعان إخفاء نوع من الاستمرار والتماسك في سير فكرها وكتاباتها.

[1] Julia Kristeva, Mémoire, L'Infini, 1, 1983, P.42.

وبهذا ندرك أنه لا يمكن فهم موقع كرستيفا في تطور النقد الأدبي بمعزل عن فهم جماعة "Tel Quel"، إذ يكاد توجه كرستيفا أن يكون توجها لأطروحات هذه الجماعة التي شكلت مجلتها مدخلا لفاعلية "كرستيفا" الفكرية، وقد أسهمت في تكوّن هذه المجلة بقدر ما أسهمت المجلة في تكوينها أيضا .

ولا يسع المتقصّي لمسيرة النقد الأدبي الغربي بعامة، والفرنسي بخاصة إلاَّ أن يعترف لجوليا كرستيفا(Julia Kristeva) بحضور استثنائي متميز كان له الأثر الفعال في الثقافة الإنسانية. فقد شاركت في تحقيق ثورة تحويلية في تصور فعل الكتابة عبر فهم جديد، ينظر إلى الكتابة على أنَّها تتجاوز ذاتيتها إلى كونها فعلا تحويليا فاعلا.ومن هنا، كان طموح كريستيفا وسعيها لتحميل السيميائية مهمَّة تغيير فهمنا للنَص الأدبي.

إنَّ مساءلة أيَّ نص تتطلب جهدا معرفيا في مقاربة الأسئلة التي تؤسس منطقه والتي تستند إلى فهم النَص ووعي إشكالياته التي يطرحها أفقه المرجعي، ومن هنا يندرج موضوع بحثنا ضمن هذه المساءلة التي تخوض في فهم الأسس والمفاهيم التي انبنت عليها سيميائية "جوليا كرستيفا".وأمَّا أهمية هذا البحث والأسباب التي دفعت بنا بي إلى دراسته، فتعود إلى أمور عديدة، وليس هناك من ينازع بكلِّ تأكيد في أهمية مكانة كرستيفا السيميائية في النقد الأدبي، وهذه الأهمية وحدها كافية لتبرير البحث

في ذلك، غير أنَّ السبب الأوَّل يعود إلى "رولان بارت"، وذلك أنَّه أثناء مطالعتنا لنصوصه، وقع نظرنا على نَّص بعنوان الغريبة (L'étrangère) بمناسبة صدور أوَّل كتاب لجوليا كرستيفا، وفي هذا النَّص، وصف "بارت" "كرستيفا" بقوله:"جوليا كرستيفا تغير مواقع الأشياء: إنها تهدم دائما الحكم الأخير، ذلك الذي كنا نعتقد أنه بإمكاننا أن نطمئن إليه و نمجده، إن ما تغير موقعه، هو ما سبق قوله : أي إلحاح المدلول، وهذا يعني أنَّها تغير التفاهة، وأما ما تهدمه فهو السلطة، سلطة العلم الذي يخاطب نفسه، وسلطة النسب، إن عملها كله جديد و دقيق"[1].

ومنذ إطلاعنا على هذه العبارات، تملكتنا الرغبة في قراءة نصوص هذه المرأة التي نالت إعجاب"بارت" ليكتب عنها، وهي الفتاة الشابة القادمة من بلد أجنبي وكان ممَّا قوّى من تلك الرغبة ما لاحظته "كرستيفا" نفسها من عدم اهتمام الفرنسيين بها وقراءة نصوصها*، وهو القدر الذي تشارك فيه "جاك ديريدا" الذي كان يحاول فهم عدم قراءة الفرنسيين له.

---

[1] Roland Barthes, le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, P.197.

* لقد كان للتميز الفكري الذي فرضته كتابة كرستيفا دوره، هو الآخر، في محدودية القراءة،من قبل الفئة المثقفة. غير أن هناك دراسات رائدة حاولت تسليط الضوء على مفاهيم كرستيفا.نذكر منها :

- مقال تزفيتان تودوروف" في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة،1972 .
- مقال بارت في الموسوعة العالمية، 1973.
- مقال ميشال أريفي "السيميائية الأدبية"، 1982.
- جيرار ديسون "Gérard Dessons "،1995.

وهذه الدراسات كلها اعتمدت في المقام الأول على ما ورد من أفكار في كتاب كرستيفا الأول "Sémiotiké".

وقد يكون عدم الاكتراث الفرنسي[1] لكرستيفا وراء قلّة الرسائل الجامعية المنجزة عنها في الجامعات الأجنبية، وانعدامها في جامعاتنا الجزائرية والعربية.

ولأجل ذلك يحاول هذا البحث أن يسلط الضوء على أطروحات "كرستيفا" التي أسستها في نصوصها الأولى، وهي النصوص التي تمثل كتابة واصفة دقيقة، تعرض ملفوظا نظريا مسكونا بالتفاصيل الدقيقة في أسلوب غاية في التعقيد .و قد أشار إلى ذلك برنار توسان "Bernard Toussant" بقوله " نظريات ج.كرستيفا صعبة إلى حد بعيد، ببلورة دقيقة، بتوثيق محدد، متقنة تقريبا،بإطناب مثبط في بعض الأحيان"[2]. ولهذا كان عمل كرستيفا حسب استعارته " صخرة في البركة السيميولوجية"[3] ولمّا كان هاجس هذه الدراسة هو فهم الأسس والمفاهيم التي انبنت عليها سيميائية "كرستيفا" جاء البحث موزعا على أربعة أقسام.

ولقد تناولنا في الفصل الأوّل بالدراسة والتحليل مفهوم "السيمانااليز" (Sémanalyse)، وأوضحنا الرؤية التي على أساسها نحتت "كرستيفا" بها هذا المفهوم سعيا منها لتحميل مشروعها البعد النقدي الذي أقامت عليه سيميائيتها .

---

[1] من الأمور المثيرة في حياة كرستيفا أن الجريدة الفرنسية (Minute) اتهمتها في ربيع 1967 بكونها جاسوسة سوفياتية.

[2] برنار توسان، ما هي السيميولوجيا؟ ، ترجمة محمد نظيف، المغرب،إفريقيا الشرق،ط 01 ، 1994، ص 91.

[3] المرجع نفسه. ص 92.

وبعـــد هذا التأطير وتبيان المسعى النقدي للسيميانالیز، انكب الفصل على توضيح طبـــيعة الموضوع التي حددتها "كرستيفا" بوصفـــها مجال تحـرك السيـمانالیز وذلك من خلال تناولنا لمفهوم الممارسة الدَّالة،وينتهي هذا الفصل إلى بلورة رهان السيميانالیز كما يسعى هذا الفصل من جهة أخرى إلى الكشف عن المبـــادئ المضمرة والافتراضات الضمنية التي تنطلق منها "كرستيفا"، وكذا الآليات التي تشغلها في صياغتها للمفاهيم.

وقد تميز مشروع السيميانالیز ضمن البحوث السيميائية بكونه مشروعا امتد خلال سنوات عديدة، استطاعت "كرستيفا" أن تطرح من خلاله مفاهيمها بشكل عميق ودقيق، وتحقق نقلة نوعية في كيفية التعامل مع الأنساق الدَّالة.

وأمَّا الفصل الثاني فعقدناه للحديث عن مفهوم "كرستيفا" للنَّص الأدبي من خلال توضيح مفهومها للكتابة. كما تطرقنا إلى مفهومها للغة الشعرية وعلاقة كل ذلك بمفهوم السلبية الذي يعود في جذوره إلى أعماق الفلسفة الغربية.وأوضحنا كيف أنَّ كرستيفا تنظر إلى النَّص من منظار الممارسة الدَّالة التي تدخل ضمن لعبة التفاعل التي تثبت مادية العلامة وكثافتها، ولا تعتبرها مجرد مظهر لمثول المعنى وتمثيله.

وفيما يتصل بالفصل الثالث، فقد اضطلعت مباحثه بمدارسة مفهوم التناصية قبل "كرستيفا" أي كما تجلّى في الممارسة الأدبية، وفي قضية السرقات الأدبية في التراث العربي، وفي فكرة الحوارية عند "ميخائيل باختين"، وانصب اهتمامنا بعد ذلك على تبيان مفهوم التناصية عند "كرستيفا" كما حددته نصوصها النظرية، وكما مارسته في أوّل عمل إبداعي يصدر لها عام 1990، ثم تطرقنا إلى مفهوم التناصية كما تجلى عند بعض النقاد أخذا عن "كرستيفا". لأنه ينبغي في نظرنا أن نراعي الفرق الموجود بين التناصية عندما تؤخذ في ذاتها، أي في حدودها التي رسمتها "كرستيفا" وبين التناصية ذاتها عندما تؤخذ من خلال حقيقتها التي تظهر عليها في تاريخ النقد عبر عصوره وبتعبير آخر إنَّ مفهوم التناصية الذي كان له تأثير واضح في تاريخ النقد الأدبي، لا يوجد في ذاته فحسب، بل يوجد أيضا عبر القراءات المختلفة التي مورست عليه. ويتضح ذلك في نصوص النقاد الذين عملوا على قراءة النصوص الأدبية، سواء سارت قراءاتهم بالتناصية في الاتجاه الكريستيفي بالتفصيل والإضافة أو كانت قراءات نقدية تضع الحدود وتروم التجاوز. وعالجنا بعد ذلك مفهوم المناقلة، وحاولنا تفهم الأسباب التي دعت "كرستيفا" إلى تخليها عن مصطلح التناصية، وتبنى مصطلحا آخر بدلا منه، وهو مصطلح المناقلة (Transposition).

ثم خصصنا الفصل الرابع لتوضيح حضور الذات في النَص كما كانت تراه "كرستيفا"،والاهتمام الذي جسدته في مفهومها لسيرورة الذات، مركزة في ذلك على فتوحات التحليل النفسي، ممَا استدعى منَا الوقوف عند أطروحات كل من سيغموند فرويد، وجاك لاكان. وعند الإشكال الأول لمفهوم "الذات في السيرورة" الذي ليس نقدا للذاتية من حيث كونها مبدأ،وإنما هو نقد لأساسها الديكارتي، يرتكز على رؤية مختلفة أدت إلى إحداث القطيعة، وانتزاع مفهوم الذات من وهم الجوهر القار.

لقد حاولنا من خلال هذا البحث القبض على حدود "السيمانااليز"بناء على تقصي أسسها ومفاهيمها التي تمتد جذورها في عمق مجالات مختلفة تجمع بين اللسانيات، والفلسفة، والتحليل النفسي،والرياضيات وغيرها حيث تمَ استثمار مفاهيم هذه العلوم من أجل التأسيس النظري للسيمانااليز.

كما حاول البحث أيضا رسم الإطار العام الذي انبثقت منه تلك المفاهيم دون أن يكون هدفه محصورا في عرضها، والذي يسعى هذا العمل البسيط إلى أن يطرحه للنقاش والمساءلة والتفكير، هو في مجمله يتعلق بأهمية النَص الكرستيفي وجدته. غير أنَ إدراك هذه الأهمية وإبراز ما تنطوي عليه من جدة فكرية، يصطدم بطبيعة النَص الكرستيفي نفسه، الذي هو نص صعب، كثيف ومتداخل الرتب التي ينفذ بعض طبقاتها في بعض ويؤدي كل نمط منها إلى ما عداه. ومن هنا تأتي الصعوبات الجمة التي

تعترض القراءة، فتغدو نوعا من المغامرة، وقد اختار هذا البحث أن يسلك طريق المغامرة في قراءته للنص الكرستيفي بالرغم من أنه طريق شاق. والعمل الفكري الأصيل عبارة عن تجربة خاصة، تصنع تفردها واختلافها فيما هي تمتاح من العام والمشترك ،وهذا ينطبق، بلا شك، على العمل الكرستيفي ولعل أحسن وصف يليق بكرستيفا هو الوصف الذي أطلقته هي نفسها على الشخص الأجنبي الذي يكون في عمله أشبه بـ"الجرافة" (Bulldozer)[1]. وإنَّ كرستيفا-في نظرنا- كانت أشبه بالجرافة التي اكتسحت أرض المفاهيم والتصورات لتسويتها وتهيئتها لبناء جديد، برؤى مغايرة.

والله ولي التوفيق .

[1] Julia Kristeva, Etrangers à nous -mêmes, Paris, Fayard, 1988, P. 31.

الفصل الأول : دائرة "السيمانالين"

1 . مصطلح السيمانالين .

2 . موضوع السيمانالين .

3 . رهان السيمانالين .

« Je suis un monstre de Carrefour »*.

Julia Kristeva

* Julia Kristeva, l'avenir d'une révolte, Calmann - Lévy, 1998,P. 67.

من المؤكد أن "جوليا كرستيفا" قدمت سيميائيتها على صورة منهج متكامل قوي البناء، أثبتت من خلالها قدرة مذهلة على فهم خبايا الأنساق الدالة، وما فيها من معطيات سيميائية جسدت الوعي الكامل بطبيعة الإبداع الإنساني؛ الأمر الذي أضفى عليها -في رأينا- عمقا إنسانيا، تأتى لها من سمتين غالبتين: الأولى أنَّ السيمانااليز انبنت على استيعاب الرَّوافد السابقة عليها، إذ قد استفادت من كل ما توفر لديها من مناهل الفكر الغربي خاصة، وباستيعابها للثقافة الإنسانية عامة، اكتسبت بعدا إنسانيا كانت به حلقة تواصل وامتداد. والسمة الثانية هي أنها مع مبدأ الاستيعاب والتمثل قد استندت إلى مبدأ الخصوصية من حيث إنَّها تفردَت بأفكارها الخاصة. وقد اتخذ تفكير كرستيفا مداه كله في فترة شهدت زخم اللغات النقدية القادمة من جميع الأمكنة المعرفية. ووسط ذلك الزخم، استطاعت كرستيفا أن تشيد جهازا مفاهيميا، أقامت عليه صرح عمارتها النقدية مما مكنها من احتلال موقع بارز في خريطة النقد الأدبي المعاصر،ليس في فرنسا فقط، بل في العالم أجمع.

وحتى تتمكن من إدراك آلية إنتاج المفاهيم لديها، وتحديد الخلفية النظرية والمعرفية التي تضبط عملية صياغتها وتوظيفها، سنحاول البحث داخل ثنايا المفاهيم عن الأفكار التي ساهمت في تحديدها، وتحديد إحداثياتها المتعددة بهدف الوصول إلى جذور الأسس الفكرية في أدق حيثياتها، ذلك بأنَّ الحديث عن أيِّ تصور نظري خارج

حدود مفاهيم خاصة به، حديث لا معنى له.ولعل مما يهدي إلى إدراك مشروع السيمانااليز في كليته واستبيان خفاياه أن نتقصى بالنظر والفحص والتحليل أصول المفاهيم، وذلك من خلال العناصر التالية:

1 . مصطلح السيمانااليز .

2 . موضوع السيمانااليز .

3 . رهان السيمانااليز .

1 . مصطلح السيمانااليز

قدمت "كرستيفا" مشروعها الطموح لبناء سيميائية خاصة في أول كتاب صدر لها بباريس عام 1969 عن دار النشر "Seuil"، تحت عنوان : "سيميوتيك : أبحاث في السيمانااليز" "Sèméiotiké, Recherches pour une Sémanalyse"، والكتاب في الأصل مجموعة من المقالات التي كتبت ما بين 1965 و1968، ومثلما نلاحظ شكّل مصطلح "السيمانااليز" العنوان الفرعي للكتاب، وهو مصطلح نحتته من شقين :

- الشق الأول: Séme
- الشق الثاني: Analyse

و"السيم" (Séme) هو أصغر وحدة دلالية تتموقع على مستوى المحتوى، ولا توجد منفردة، وإنما يكتمل وجودها بارتباطها بوحدات دلالية أخرى، بمعنى أنَّ معرفة "السيم" هي بالضرورة معرفة بناء دلالي معين، بحيث لا يتحقق إلاَّ خارج وحدة أشمل منه هي "السيميم" (Sémème)، وعليه تكون طبيعته طبيعة علائقية[1]. ومن هنا يركز التحليل السيمي (Analyse Sémique) على مجموعة السيمات المكونة للسيميم الواحد، فسيميم الكرسي -على سبيل المثال- هو أنه للجلوس -لشخص واحد، له مسند، وبهذا يكون السميم هو مجموع السيمات.[2]

أمَّا الشق الثاني "التحليل" فتريد به"كرستيفا" التأكيد على ارتكازها على التحليل النفسي من جهة، وتريد به من جهة أخرى معناه الاشتقاقي.[3] أي معنى التفكيك والانحلال مع العلم أن كلمة (Analyse) ذات الأصل اليوناني (Analusis)، استخدمت في بداية استعمالاتها بمعنى تفكيك العناصر التي تكون من طبيعة ثقافية ومجردة في ظاهرة ما، لنقدها.[4] وفيما يخص "كرستيفا" فهي بطبيعة الحال تسعى إلى

---

[1] Algirdas Julien Gremas et Josef courtés, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage, Paris, Hachette, 1979 Sème Sémème.

[2] Jean Dubois et autres, Dictionnaire de Linguistique, Paris, Larousse, 1973.Séme.

[3] Julia Kristeva , Sèméiotiké, Recherche pour une Sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, P.08.

[4] Robert, Dictionnaire Historique de la Langue Française, Paris, Le Robert, 1972, Anachronisme.

تجاوز المفاهيم السابقة للمعنى، ومن هنا نفهم أنَّ ما ستقدمه، لا يمكن أن يخرج عن دائرة دراسة المعنى، وسيرورة تشكله. ذلك بأنه "لا يمكن تقديم تصور لماهية العلامة دون الوقوف على علاقتها بالمعنى، وهذه العلاقة شكلت هاجسا معرفيا للتفكير الفلسفي القديم منذ أن بدأ يتأمل العلاقة بين اللغة والفكر، وبين الصور والأشياء من جهة، والكلمات والأشياء من جهة أخرى"[1]. وتصور "كرستيفا" للمعنى قائم من رفض الرؤية التي ترى فيه مجرد نتيجة لبنية ثنائية جامعة بين الدال والمدلول ومنه تتوازى دلالة لفظة "التحليل" الواردة لاحقة في المصطلح مع المعنى "الاشتقاقي"، فنجد أساسها الأوَّل في رفض المعنى بوصفه معنى ثابتا، والنظر إليه بوصفه حركة دائمة بين الداخل والخارج.

وتعنّ لنا هنا، ملاحظة جديرة بالذكر فيما يخص بناء المصطلح، وهي أنَّ هذه الصيغة التي جاءت بها "كرستيفا" كان قد سبقها إلى تشكيلها الباحث "دوني دي رجومونت"(Demis de Rougemont) في كتابه أساطير الحب (Les Mythes de L'amour) الصادر عام 1961 .

[1] أحمد يوسف الدلالات المفتوحة"مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة" منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية بيروت- الدار البيضاء- الجزائر، ط01 ،2005 ، ص 19.

ونحن نقصد بذلك دراسته للأساطير بالاعتماد على التحليل النفسي، مما دفع به إلى نحت مصطلح (Mythanalyse)[1]، وهي الصيغة البنائية التي تظهر على يد "جون بالمان نوال" (Jean Bellemin Noël) في اصطناعه لمصطلح "La Textanalyse" الذي يريد به تحليل النص الأدبي بوصفه نتيجة لاشتغال قوى لا واعية فيه، والتي يمكن الوقوف عندها، ووصفها خلال الدراسة.[2]

وتأسيسا على ما ذكرناه، تكون "السيمانااليز" هي السيميائيات التحليلية (Sémiotique Analytique)[3]. وإذا كان هذا هو أمر العنوان الفرعي، فإنَّ العنوان الرئيسي كان "سيميوتيك" (Séméiotiké) وكتابة اللفظ بصيغته اليونانية، يقوم كإشارة

---

[1] Pierre Brunel, Mythacritique, Théories et Parcours, Paris, PUF. 1er Edition, 1992 Pages 38 et 44.

[2] Jean Bellemin Noël, la Psychanalyse du Texte Littéraire- Introduction aux lecteurs critiques inspirées de Freud, Paris, Nathan, 1996 , P.75.

[3] من الباحثين الذين استخدموا هذا المصطلح يمكن ذكر ميشـــال آريفـــي، ينظر:

Michel Arrivé, la sémiotique Littéraire,in J.C.Coquet et autres, Sémiotique- l'école de Paris,Paris, Hachette,1982.

في حين يترجم عبد الملك مرتاض هذا المفهوم في كتابه "نظرية النص الأدبي" بـــ: "التحليل النصي" على غرار رولان بارت الذي اعتبر "السيمانااليز" -في مقالته "نظرية النّص"التي خصَّ بها الموسوعة العالمية- نوعا خاصا من التحليل الـــنصي "Analyse Textuelle" فيما نقله فريد الزاهي إلى التحليل الدلائلي، ونقله سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة إلى التحليل الدلالي. وقد اقترح الباحث يوسف وغليسي ترجمته بـــ:التحليل "السيميوسيكولوجي" أو التحليل "النفسيميائي" بالاعتماد على ترجمة رضوان ظاظا "التحليل النفسي السيميائي".ينظر:

يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مخطوط دكتوراه دولة، قسم اللغة العربية،كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران،2004-2005، ص 220.

وتجـــدر الإشـــارة إلى أن كرستـــيفا اقتـــرحت تســـميات أخـــرى مـــثل:"نظـــرية معرفة مادية"(Gnoséologie Matérialiste) و "المنطق الجدلي" (Logique Dialectique)،ينظر: Séméiotiké,p 23.

من "كريستيفا" إلى الاعتراف بإسهامات القدماء في تأسيس السيميائية. وإذا كان "تودوروف" (Todorov) قد أغفل دور العرب في ذلك حين أكّد على أننا لا نعدم وجود "نظرية سيميائية مضمرة في ثنايا التأملات اللغوية التي وصلتنا من العصور القديمة : من الصين كما من الهند، ومن اليونان أو من روما .والشأن نفسه مع القروسطيين الذين صاغوا أفكارا عن اللغة ذات منحنى سيميائي"[1] فإنَّ "كرستيفا" لم يغب عنها ذلك . وهي تحاول أن تؤرّخ للفكر اللساني في كتابها "اللغة، تلك المجهولة" (Le langage, cet inconnue)، حيث تؤكد أنه "من بين المكتسبات العظيمة في التفكير حول اللغة في القرون الوسطى، مكان مهم يعود إلى قواعد اللغة العربية، ونقصد هنا بقواعد اللغة العربية، التنظيرات اللسانية للشعوب التي بقيت طيلة القرون الوسطى تحت سيطرة الخليفة"[2].كما تخلص إلى القول:"بأننا و(نعني بذلك الأوروبيين) نقدر اليوم بأنَّ مفهوم الجذر (Racine) ومفهوم الإعراب (Flexion) مستعاران من قواعد اللغة العربية "[3].

[1] Osward Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Paris, 1972, Sémiotique.

[2] Julia Kristeva, le Langage, cet Inconnue- une initiation à la linguistique, Paris, Seuil, 1981, P.183.

[3] Ibid., P.134.

ويبدو لنا أن "كرستيفا" متأثرة في تركيبة صياغة مصطلح "السيمانالیز" بمصطلح "Sémasiologie" الذي اصطنعه الألماني(Reisig) في العشرينيات من القرن التاسع عشر، وكان يريد به دراسة الدلالة[1].

وإذ قد بانت لنا الخلفيات التأسيسية التي حكمت صياغة مصطلح "السيمانالیز" فإننا سنحاول استجلاء موضوع هذا العلم الوليد الذي اتخذت له "كرستيفا" اسما جديدا، كرسته في بداية الأمر في مستوى متقدم من التجريد .

2. موضوع السيمانالیز :

إنَّ الوقوف عند موضوع "السيمانالیز" هو محاولة لاستكناه الطابع الخصوصي للسيميائية عند "كرستيفا" من خلال تنزيلها منزلتها من الركائز المعرفية التي احتكم إليها خطها الفكري.

وأوَّل ما يتراءى لنا من هذه الركائز المعرفية هو اعتماد المقوم الدلالي، ونعني به تحديد "كرستيفا" لمجال "السيمانالیز" على أنَّه مجال الأنساق الدَّالة (Systèmes Signifiants) مثل: اللغة، الرسم، المسرح، السينما، الصورة، الحركة، و غيرها : أي أن

[1] Encyclopédie Philosophique Universelle, Les Notions Philosophiques, Tome II Paris, PUF, 02e Edition, 1998, P.2431.

مجال دراسة السيميناليز هو كل ما يحمل دلالة في العالم من أشياء، وصور ومظاهر السلوك، وهو الأمر الذي يوسع من المجال الإجرائي للعلامة لتشمل المظاهر اللسانية والسيميائية وبالتالي يكون النسق الدال هو كل ما ينقل الرسالة بين الباث والمتلقي باستعمال شفرة خاصة دون الخضوع لقواعد اللغة اللفظية، كما يقننها النحو[1]، وبهذا يتحدد النسق الدال بطابع ما فيه من دلالات.

و"كرستيفا" في نظرتها الشمولية هذه، متأثرة بسيميائية "رولان بارت"التي تأسست على رؤية تقوم على تمظهرات الدلالة في كل مظاهر الوجود الإنساني، من المأكل إلى الملبس، ومن المسكن إلى مكمن الرسوم والصور، ومرد ذلك إلى كون اللغة هي البوتقة التي تنصهر فيها كل الدلالة بحيث كل ما يحمل دلالة في الوجود يمتزج على الدوام باللغة.

وإذا تدبرنا أمر عراقة هذه الرؤية، وتجذرها في الفكر الغربي وجدناها تتخلل كل أنسجة العلوم على مسار الحضارة الغربية، فقد كان على سبيل المثال "كوندياك" (Condillac) (1780-1975) يعزو إلى اللغة الدور الحاسم المحدد في تكوين الأفكار، ولذلك حين جاء إلى دراسة فن الإشارات عند القدماء (La Pantomine) اعتبره نسقا دالا، يتمتع بخصوصيته، وعليه كانت إشارات الوجه، والرقص، لغات سماها لغة الفعل

[1] Julia Kristeva , Le langage, cet Inconnu .P. 292.

(Le Langage d'action)[1]، وقد سبقه "الجاحظ" في الإعلاء من شأن الإشارة واعتبارها لغة، حيث يقول:" . . .الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف. وقد يتهدد رافع السوط والسيف فيكون ذلك زاجرا رادعا ويكون وعيدا وتحذيرا، والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه وما أكثر ما تنوب عن اللفظ"[2].

وفي مجال التحليل النفسي برهن، "سيغموند فرويد"(Sigmund Freud) (1856– 1939) على وجود لغة خاصة تنتظم وفقها الحياة النفسية للفرد*، وذلك حين أكّد على وجود قوى متصارعة في نفسية الإنسان، وصراع مستمر بين القوى الشعورية واللاشعورية، وقد شكل اللاشعور مركز مسلماته النظرية، وهو يمثل في نظره "المنطقة الأوسع التي تضم بين جوانبها منطقة الشعور الأضيق نطاقا، فكل ما هو شعوري له مرحلة تمهيدية لا شعورية، بينما يظل اللاشعور على هذه المرحلة ولا يفقد مع ذلك حقه في أن نسلم له بكل قيمة العملية النفسية"[3].

---

[1] Julia Kristeva , Le langage, cet Inconnu , P.301.

[2] الجاحظ،البيان والتبيين (1-3)، تحقيق درويش جويدي،ج01، بيروت، المكتبة العصرية، ط 01 ،1999، ص 57.

* إنّ الاهتمام بالنفس الإنسانية قديم قدم الفكر الإنساني ذاته، حيث وجد في الفلسفة اليونانية القديمة، وفي الفلسفة الصينية والهندية، وفي الفلسفة الإسلامية أيضا، والعبارة المأثورة "اعرف نفسك" التي تنسب إلى الفيلسوف اليوناني " طاليس" والتي أصبحت فيما بعد مبدأ مهما في فلسفة سقراط تدل على الأهمية التي أوليت ، منذ القديم لمعرفة الجانب النفسي في الوجود الإنساني.

[3] سيغوند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، مراجعة مصطفى زيور، مصر، دار المصارف، ط02 ، 1969 ، ص 594 – 595.

ومعلوم أن اللغة هي موضوع وأداة عمل في التحليل النفسي في الوقت ذاته، حيث يطلب المحلل من المريض أن يتحدث بكامل حريته، وينطق بكل ما يخطر له في عفوية كاملة، مما يؤدي إلى ظهور محتويات اللاشعور على ساحة الشعور، وبهذا يتمكن المحلل من أن يتعرف الرغبة المكبوتة ويقوم، تأسيسا على ذلك، بمعالجة مريضه، وإعادة التوازن إليه، وهي العملية التي تعرف بالتداعي الحر. فمجال التحليل النفسي إذن، هو مجال اللغة.

ونحن إذا توقفنا عند كتاب "فرويد" المأثور"تفسير الأحلام" نجد "فرويد" ينظر إلى الحلم على أنّه لغة، لها منطقها الخاص، ونحوها الخاص ولذا فهي لغة شبيهة بلغة التواصل، وفي الوقت نفسه مختلفة عنها، وقد كان يشبهه بالكتابة الهيروغليفية[1]، وهو تشبيه ينم عن اتفاق في الجوهر كان يراه فرويد، بين الحلم واللغة، مما دفعه إلى أن يقرأ الحلم بوصفه كتابة مصورة[2]. وتوصل إلى أن مثل اللغة، له قواعده الخاصة به بحيث يشتغل وفق آليات هي : التكثيف (La condensation)، والإزاحة (Déplacement)، والتصوير (Figuration).

[1] سيغوند فرويد، تفسير الأحلام، ص 331.

[2] نفسه، ص 291.

يتضح مما تقدم أن تعرف اللاشعور يتم عبر البنية اللغوية، مما يجعل التعامل بين المحلل والمريض لغويا فقط، وهذه الرؤية هي التي تعمقت فيما بعد على يد "جاك لاكان" الذي توصل في دعوته إلى إعادة قراءة "فرويد" إلى أن اللاشعور مبنين مثل اللغة.

ولعل إميل بنفنسيت (Emile Benveniste) من الأوائل الذين أشادوا بأهمية "فرويد" في فهمه للغة، وذلك في مقال صدر له عام 1956 بعنوان "ملاحظات عن وظيفة اللغة في الاستكشاف الفرويدي" (Remarques sur la fonction du Langage dans la découverte Freudienne)[1] وحسب رأيه فإن الفضل يعود إلى فرويد في تعميق فهمنا للغة، ولتعدد الدلالة،معا .

أمّا في مجال الأنتروبولوجيا فقدرس "كلود ليفي ستروس" (Claude-Lévis Strauss) المظاهر الاجتماعية بوصفها لغة، حيث طبق الأنموذج اللساني الفونولوجي مقتفيا أثر فلاسفة اللغة وعلماء اللسانيات أمثال "كاسيرر" و"تربسكوي" (Troubetzkoy) و"رومان باكبسون"، ففي كتابه الذي صدر له عام 1949 بعنوان "البنيات الأساسية للقرابة"(Les Structures Elémentaires de la parenté) ، انتهى إلى

[1] Emile Benvensite, Problèmes de Linguistique Générale I, Cérès Editions, Tunis, 1995, P. 78-90.

استنتاج يقوم على إمكان المقارنة بين نسق القرابة ونسق اللغة؛ ذلك بأنَّ تقاليد الزواج ونسق القرابة عند الشعوب المسماة بدائية تستهدف التواصل مع الآخر، والاندماج في الجماعة مثل اللغة[1]. كما قادته الرؤية نفسها إلى الحكم بشمولية قاعدة تحريم الزواج من المحارم في المجتمعات الإنسانية وهذه الشمولية في رأيه- لا تماثلها إلاَّ شمولية اللغة[2].

كما توصل في دراساته للأساطير إلى كون الأسطورة لغة، وأن المعنى الذي تحمله، هو نتيجة الطريقة التي تتألف منها العناصر الداخلة في تركيبها[3]. وبهذا يتضح أن كلود ليفي ستروس نظر إلى الظواهر الاجتماعية على أنها مُبَنية مثل اللغة.

وإذا عرّجنا على مجال مختلف، مثل الموسيقى، نجد من يتحدث عن وجود اللغة الموسيقية (Langage Musical) التي لها بينتها الخاصة وقواعدها الخاصة أيضا، وهنا يمكن ذكر (Pierre Boulez) في كتابه "تحصيل المتمَرّن" (Relevés d'apprentis) الصادر عام 1966. وليس غريبا أن يتوصل إلى وجود تشابه بين اللغة والموسيقى، ذلك بأن هناك نقاط تقاطع كثيرة تجمع بين اللغة والموسيقى، فكل منهما تعتمد الصوت والكتابة لتحققها، وإن تمايزت كيفية الاعتماد بينهما. وأعمال مهمة من مجالات

---

[1] Claude Levis Straux «Les Structures Elémentaires de la parente», Montan et Co. La haye – Paris, 1967, P. 565.

[2] Ibid., P. 565 - 568.

[3] كلود ليفي- ستروس، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، لبنان، بيروت، 1990، ص 132.

أخرى تصب في الاتجاه نفسه، ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال كتاب "سينوغرافيا اللوحة" (Scénographie d'un Tableau) لصاحبه جون لويس شيفر (Jean Louis Scheffer) الذي درس اللوحة على أنها " فضاء دال يمكن أن يوصف تبعا للصور التي تمثله"[1]،مما يجعل اللوحة في كنهها نصا منجزا من خلال قراءتها، ونلفي هذا الفهم للوحة أيضا عند "هانز جيورج جادامر" (1900) حيث يرى أن اللوحة نص[2] أي أنَّ الدلالة التي تسهم اللوحة في إنتاجها تتميز بكونها دلالة غير مباشرة، مبنية مثل النَص، وعلى فعل القراءة والتأويل الكشف عنها بواسطة اللغة، وهذا الفهم للوحة عند "جادامر" قائم على أساس أن "خبرتنا بالعالم يمكن تفسيرها وفهمها على أنها حدث لغوي؛ لأنَّ كل تفسير وكلَّ فهم لما يكون قابلا للتعقل هو فهم وتفسير يكون له طابع اللغة"[3].

ولا تنفصل هذه الرؤى عن فلسفة الأشكال الرمزية (Formes Symbolique) عند "إرنست كاسير" (Ernest Cassier) (1874– 1945)، والأشكال الرمزية هي اللغة،الدين،الأسطورة، الفن والمعرفة العلمية وهي التي تؤسس عالم الإنسان في كليته، أي

[1] Jean Louis Scheffer, Scénographie d'un Tableau, Coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1969.P.169.

[2] هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير رويرت برنا سكون، مسقط،1997،ص107.

[3] هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل ومقالات أخرى ، ص 21.

عالم الواقع وعالم الأنا والعالم الروحي[1] وأية محاولة لفهم فلسفة الأشكال الرمزية يجب أن تتخذ كأفق لها تمثل مفهوم الرمز عبر تجلياته المتعددة في الدين،واللغة، والأسطورة،والفن والمعرفة العلمية؛ ذلك بأنَّ الرمز لا يستمد قوته من كونه يعكس الواقع بل قوته كامنة في أنَّه يحمل القدرة على إنتاجه انطلاقا من ذاته، وعليه لا تكون الأشكال الرمزية محاكاة للواقع، وإنَّما هي تشكل الوسائط التي يتمظهر من خلالها الواقع. وهو الفهم الذي سَوَّغ لكاسيرر تحديد كينونة الإنسان في القدرة على إبداع أشكال رمزية حيث عرفه بأنه حيوان رامز (Animal Symbolique)[2] فالإنسان لا يتحدد عنده بإطار العقل أو المجتمع، وإنما يتميز عن الحيوان في كونه ينتج أشكال الثقافة، ويمتلك القدرة التامة على التغيير والتحويل. وعليه يجب في دراسة الثقافة الانطلاق من دراسة بنياتها الأساسية أي تحليل مختلف تجليات الأشكال الرمزية، ويكون "كاسيرر" بهذا الطرح قد سبق "بارت" إلى القول بضرورة الانطلاق من النسق اللساني في دراسة الثقافة، ذلك بأنَّ "عالم اللغة يحوي الإنسان منذ اللحظة التي يلتفت فيها نظر هذا الأخير إليه بالكيفية والموضوعية ذاتها التي يتمظهر بها عالم الأشياء أمامه"[3] بل إنَّ سلطة اللغة تتجاوز الإنسان في نظر "كاسيرر" حيث يلازم وجودها فعل الخلق الأول، وذلك من خلال ارتباط الكلمة في أعظم

[1] Ernest Cassier, La Philosophie des formes Symbolique 1- Le langage Trad. Ole Hausen Love et Jean Lacoste .Paris, Ed de Minuit, 1972,P. 33.

[2] Ernest Cassier, Essais sur l'homme, Paris, Ed de Minuit, 1975, P. 44 – 45.

[3] Ibid., P. 61.

الحضارات بالإله الخالق[1].ولا ينبغي أن يغيب عن الذكر تأثر "كاسيرر" بالفيلسوف واللغوي الألماني هومبلدت (Wilfen Von Humboldt) (1767–1830) خاصة أنّنا نجده يحيل عليه في جل ما كتب، ولعل أكبر تأثير مارسه "هوميلدت" على "كاسيرر" كان هو مفهوم "هومبلدت" للغة، وهو المفهوم القائم على اعتبارها الواسطة التي لا يتم إدراك العالم الخارجي إلاّ بها[2]. ويعود هذا إلى كونها تمثل نشاطا (Energeia) وليس أثرا (Ergon.)[3]، مما يعني استحالة إدراك العالم ومعرفته خارج دائرة استخدام اللغة؛ فعالم الإنسان إذن، عالم تشكّله وتؤطّره اللغة، وهو موقف حكم منظور كثير من الفلاسفة الذين تبين لهم أنّ اللغة تحدد تصورنا للعقل مثل "كوندياك" (Condillac) (1715-1720) الذي كان يعزو إلى اللغة الدور الحاسم في تكوين الأفكار[4]، و"فتجشتين" (Wittgenstein) (1889-1951) الذي نظر إلى اللغة بوصفها مبحثا أساسيا للفلسفة حيث لا يمكن أن تنفصل فكرة وجود العالم ذاته عن التصورات التي تمفصلها اللغة، ويتضح ذلك في قوله:"إنّ معنى العالم هو عالمي يتبدى في الحقيقة القائلة بأن حدود اللغة

---

[1] Ernest Cassirer ; Langage et Mythe, à propos des noms de Dieu, Trad. Ole Hausen Love, Paris, Ed. de Minuit, 1973.P.63.

[2] Ibid.P.18.

[3] Ernest Cassirer, La philosophie des Formes Symboliques, P. 123.

[4] عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 02، ض إلى ي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، 1984، ص38.

(اللغة التي أفهمها) تعني حدود عالمي"[1]، ويترتب على هذا القول أنَّ إدراك الإنسان للعالم الخارجي يقوم على اللغة.

وليس تخفى الأهمية التي تمتعت بها اللغة في فلسفة "مارتن هايدغر"(Martin Heidegger) (1885-1976) حيث يقول:" تعتبر اللغة في التصور السائد نوعا من التبليغ، تستعمل في المحادثات والمواعيد، وفي التفاهم عموما، ولكن اللغة ليست هذا فقط وليست تعبيرا صوتيا ولغويا كما ينبغي تبليغه. إنَّها لا تنقل الظاهر والمستور بوصفهما شيئا مقصودا في الكلمات والجمل فحسب، وإنما هي تحمل قبل كل شيء الموجود بوصفه موجودا إلى المنفتح"[2]. إنَّ اللغة تتجاوز في فلسفة "هايدغر" كونها وسيلة اتصال و تبليغ لتغطي كلية الوجود من خلال قدرتها على بناء المنفتح مما يعني أنَّ منظومة الوجود عند "هايدغر"، تتأسس على اللغة، وهو ما يفسر قوله : "اللغة تتحدث، ولا يتحدث الإنسان إلاَّ بالقدر الذي يجيبها"[3] وهو القول الذي يدرك من خلال تأمله أنَّ اللغة هي التي تحدد ماهية الإنسان على خلاف المقولة المأثورة منذ القديم "الإنسان حيوان ناطق" وهي المقولة التي جعلت الإنسان وحده من يمتلك القدرة على الكلام بمعنى أنَّ

---

[1] الشيخ كامل محمد عويضة ، لدبقيغ فتحنشتين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط01، 1993،ص 209.

[2] مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط01، 2003، ص 146.

[3] Gilbert Hottois, De la Renaissance à la modernité, une histoire de la Philosophie Moderne et contemporaine, Bruxelles, Ed. de Boeck University, 3e Edition, 2004, P. 354.

اللغة تتجلى من خلال الإنسان، في حين يذهب "هايدغر" تأسيسا على ما سبق إلى أنَّ اللغة هي التي تحدد هوية الإنسان وتخلع عليه صفة الوجود، ودليل ذلك قوله:" اللغة مسكن الوجود"[1]. فليس ثمة وجود ولا معرفة بالوجود بغير اللغة. وبهذا يكون "هايدغر" قد قدم فلسفة مكتملة تسعى إلى تأسيس ماهية اللغة في ارتباطها الذي لا ينفصل عن الفكر وعن الوجود، وهو تأسيس يختلف جذريا عن الرؤية التقليدية للغة ولطبيعة الخطاب الفلسفي ذاته الذي أصبح على يديه عبارة عن نشاط لغوي.

وإن أدنى تأمل في التراث العربي يرشدنا إلى أنَّ اللغة كانت هي قطب الرحى في مختلف مشارب الفكر، من نحوية وبلاغية ودينية، وغيرها، وكثيرا ما كان الخوض في المسائل اللغوية يقوم مدخلا للخوض في الأبحاث الدينية والفلسفية*، وقد أعلن المناطقة العرب قديما "في وضوح وجلاء أنَّ علم اللغة يعتبر مدخلا أساسيا حتى لعلم المنطق ذاته، بحيث يمكننا القول إن علم اللغة هو أورجانون المنطق عند العرب"[2].

---

[1] Gilbert Hottois, De la Renaissance à la modernité, une histoire de la Philosophie Moderne et contemporaine. P.354.

* كان الاعتماد على الأصول اللغوية أساس الفهم عند علماء الإسلام، وعلى سبيل المثال نجد "ابن قيم الجوزية" (691 هـ-751 هـ) يقول في العبادة :" العبادة تجمع أصلين: غاية الحب بغاية الذل والخضوع، والعرب تقول : طريق معبد أي مذلل، والتعبد: التذلل والخضوع، فمن أحببته و لم تكن خاضعا له، لم تكن محبا خاضعا، ومن هنا كان المنكرون محبة العباد لربهم منكرين حقيقة العبودية، والمنكرون لكونه محبوبا لهم".

ينظر ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل "إياك نعبد وإياك نستعين" تحقيق وتعليق محمد المعتصم بالله البغدادي، بيروت، دار الكتاب العربي، الجزء الأول، ص 95 – 96.

[2] فهمي زيدان، في فلسفة اللغة، بيروت، دار النهضة العربية، 1981، ص 57.

يتبين إذن مما سبق ،أنَّ كل نسق دال لا يمكنه أن يوجد بمعزل عن اللغة، ذلك أنَّ الإنسان ذاته لا يستطيع أن يوجد قبل اللغة أو بمعزل عنها، فهي دائما تعبيره عما حوله، ولذا تقول "كرستيفا":"اللغة هي في الوقت ذاته الشكل الوحيد لتمظهر الفكر وواقعيته وإنجازه"[1]، ومنه يتبين أنَّ مجال الأنساق الدَّالة هو مجال الوجود الإنسائي في ثرائه الدلالي.

ومن خلال هذه المنعرجات التحليلية، وضمن ما أوردناه يتضح لنا كيف تسنى لكرستيفا رؤية تمظهرات النسق، حيث اتسع مفهوم العلامة ليشمل كل نسق دال، واتسع مفهوم النسق ليستوعب سؤال المعنى، ولذا تكون "السيمانااليز"في حقيقتها "علم الدلالات" (Science des Significations)[2] .

ومّما سبق ندرك كيف تبسط اللغة ظلالها على كل الأنساق التي استطاع الإنسان أن يبلورها في سيرورة وجوده، فكانت وسيلة لتأسيس عوالمه المختلفة : الواقع و الممكن والمتخيل، وعليه يكون "علم اللغة اللفظي (La Science du Langage Verbal)

[1] Julia Kristeva, le langage, cet Inconnu, P. 12.

[2] Julia Kristeva, Sémiologie, in Encyclopédie Universalis Corpus 20, Paris, 1989. P. 883.

هو العلم الوحيد القادر على شرح بنيـة ذهنيـتنا، والقادر أيضا على شرح بنية لا وعينا"[1].

اللغة، إذن، تحبس كل شيء في شباك نسقها، ولا شك أنها ليست مجرد تعبير عن ذلك الكلّ الذي لا يمكن التمييز داخله بين مختلف فروعه، بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النظر إلى الأنساق الدّالة كلّها على أنها نسق لساني حتى يكون في الإمكان إدراكها، والتوصل إلى دراستها، ومنه نفهم كيف ستأخذ "كرستيفا" بالقلب الذي أحدثه "رولان بارت" داخل السيميائية، ونقصد بذلك إعلانه عام 1964 في كتابه "عناصر السيميائية" (Eléments de Sémiologie) أنَّ اللسانيات ليست جزءا" ولو مفضلا من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة باعتباره، فرعا من اللسانيات : وبالضبط ذلك القسم الذي سيحمل على عاتقه دراسة كبريات الوحدات الخطابية الدالة"[2].

وهو تعريف يخالف ما ذهب إليه "دوسوسير" في قوله:" يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في حضن الحياة الاجتماعية، وهو يشكل قسما من علم النفس

[1] Unberto eco, le signe Histoire et analyse d'un concept, adapté par Jean – Marie Klinkenberg, Edition Labor, Bruxelles, P. 152.

[2] رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، سوريا، دار الحوار، ط 02، 1987، ص.29.

الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، نسميه بـ" السيميائية" (Sémiologie) (من اليونانية "Sémieon" بمعنى العلامة) . تدلنا على ماهية العلامات والقوانين التي تنظمها . ولكونها لم تتأسس بعد، فإنه لا يمكننا معرفة مآلها، ومع ذلك فإنَّ لها حقا في الوجود، وإنَّ مكانتها محددة سلفا . وما اللسانيات إلاَّ جزء من هذا العلم العام، ويمكن للقوانين التي ستكتشفها السيميائية أن تكون قابلة للتطبيق على اللسانيات، وبهذا ترتبط هذه الأخيرة بمجال محدد بدقة في مجموع الوقائع الإنسانية، وعلى عالم النفس أن يحدد بدقة مكانة السيميائية"[1] .ومنه يكون تعريف "بارت" للسيميائية صورة مقاربة لتعريف "دوسوسير" حيث تكون المعرفة السيميائية قائمة على المعرفة اللسانية من منطلق أنَّ التوصل إلى دراسة أي نسق دال، لا تقوم قائمته بدون توسط اللغة؛ ذلك بأنَّ الإنسان لا يستطيع أن يوجد قبل اللغة أو بمعزل عنها، فهي دائما تعبيره عما حوله، وهي لا تشكل أنموذجا لدراسة المعنى بل هي ما يؤسس المعنى في حد ذاته[2] .وهو المسلك الذي اتخذه "بارت" في دراسته لمختلف المظاهر الاجتماعية بداية من كتابه "أساطير–1957– (Mythologies)" ثم "نظام الموضة–1967–(Système de la Mode)" .و"إمبراطورية العلامات–1970–(L'empire des Signes)"* . ونحن نتواصل من خلال الأشياء

[1] Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, présentée par Dalila Morsly, E.N.A.G. Edition, Algérie, 1990,P.33.

[2] Roland Barthes, Système de la Mode, Paris, Seuil, 1967,P.9.

* هذا يشكل في نظرنا الخصوصية الفرنسية التي قامت على دراسة الأنساق الدالة غير اللسانية مثلما هو الشأن في دراسات كلود ليفي ستراوس ولاكان وبارت، في حين سيطرت الدراسات ذات التوجه اللساني الدقيق في أمريكا وإنجلترا.

سواء توفرت القصدية أم لم تتوفر، وبهذا التصور شق "بارت" طريق ما عرف بـ"سيمياء الدلالة"(La sémiologie de Signification)التي أخذت بها "كرستيفا" و"غريماس"في مقابل ما عرف بـ"سيمياء التواصل" (La Sémiologie de communication) و التي شيدتها أعمال كل من بريطو (Brieto)، وبويسنس (Buyssens)، وجورج مونين مرتكزين على التواصل بوصفه قاعدة الدراسة السيميائية ومركزين على طبيعة اللغة بوصفها نظاما للتواصل. وقدموا دراسات لكيفية اشتغال الأنساق غير اللسانية مثل: إشارات المرور، والإعلانات، وأرقام الحافلات، وغرف الفنادق[1]، كما انتقدوا سيميائية "رولان بارت" التي ركزت على الجانب الاجتماعي دون أن تتوقف لبحث مسألة التواصل، ومدى تحققها في الظواهر المدروسة مما أدى إلى أنها لم تبتعد في طبيعتها عن الأسلوبية وعن التأويل الأدبي في نظر "بويسنس" [2] أما "جورج مونين" فقد تبين له أنَ "بارت" يأخذ السيميائية بمعناها الطبي أي كونها علم دراسة الأعراض (Science des Symptômes) من خلال تركيزه على كشف الدلالات المستترة خلف مظاهر الحياة البورجوازية، كما اتهمه بالفهم المغلوط للمفاهيم اللسانية.[3]

[1] George Monin, Introduction à la Sémiologie, Paris, Ed. de Minuit, 1970,P. 11.

[2] E. Buyssens, la Communication et L'articulation Linguistique, P. 13 – 147, In, George Monin, introduction à la sémiologie, P. 12.

[3] Ibid, P. 193.

والظاهر مما ذكرنا أنَّ قضية الدلالة تتحكم بما استقرَّ عند "بارت" تصورا للغة، إذ لا سبيل إلى إنكار المبادئ التي استقر عليها في دراساته المختلفة من حيث قضى برد دائرة السيميائية إلى اللسانيات، وإحالة الأنساق السيميائية إلى نسق اللغة. وإنه لمن الصعوبة بمكان فصل الحدود بين التواصل والدلالة، ذلك بأنَّ التواصل تؤطره المكونات الاجتماعية والثقافية والنفسية، وهي صعوبة كان قد أشار إليها "جورج مونين" نفسه[1]، وهو الأمر الذي يشكل عند "كرستيفا" قناعة علمية، قادتها إلى القول :" لقد أصبح بديهيا، شيئا فشيئا، أنَّ السيميائية غير المقترنة بنظرية اجتماعية منطقية، وأنثروبولوجية،وتحلينفسية، تبقى وصفا ساذجا دون امتلاك قدرة على الشرح"[2]. وهذه الوجوه المختلفة في بنية الأنساق الدَّالة، هي التي أرادت "جوليا كرستيفا" أن تكشف عن كيفية اشتغالها وترابطها من خلال مشروع "السيمانااليز".

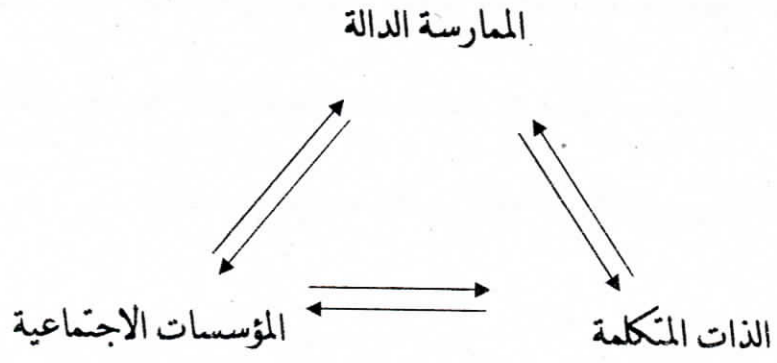
على أنَّ النسق الدال يتخذ وسما آخر في مظان النصوص الكرستيفية، فيأتي بوصفه "ممارسة دالة" (Pratique Signifiante) تعرفها بقولها: هي "تشكيل واختراق نسق العلامات الذي يشترط هوية ذات متكلمة (Identité d'un sujet parlant) داخل مؤسسة اجتماعية تعترف بها بوصفها دعامة لهذه الهوية، ويتحقق اختراق نسق العلامات عن طريق سيرورة الذات المتكلمة المستترة في المؤسسات الاجتماعية التي

[1] George Monin, Introduction à la Sémiologie, P. 14.

[2] Julia Kristeva, Le langage, cet inconnu, P. 295.

تعترف بها مسبقا، وعليه تلتقي مع لحظات القطيعة والتجديد والثورة في المجتمع، الممارسة الدّالة، ليست بنية فوقية عاكسة لأسلوب انتاج معطى بل هي ما يمده بمعنى استقراره وعطائه، وهو ما يشكل شرط تجددها"[1].

ويمكننا توضيح هذا التعريف في الشكل التالي:



ويعني هذا أنَّ الممارسة الدّالة هي مجال النشاط الإنساني كلّه الذي هو عرضة للتجدد بشكل دائم، والممارسة الدالة لا تنتج عن فعل الذات المتكلمة بقدر ما تكون حصيلة تفاعلات بين الذات والمؤسسات الاجتماعية،وهو الأمر الذي يحقق الممارسة على أنَّ البعد التفاعلي في تقدير الممارسة يمثل بعدا متواترا في فكر "كرستيفا" يُجسد نقطة المؤثرات المعرفية المختلفة التي استقت منها تصوراتها المعرفية.

[1] Julia Kristeva et autres, la Traverseé des signes, Coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1975, P. 11.

وما يهمنا هنا هو إعطاء الذات المتكلمة قيمة مركزية في المعرفة السيميائية بدون أن تفقد موضوعية المعرفة دورها مما يضفي على "السيماناليز"صبغة تحديثية هامّة، فالحقيقة لا تكمن في الموضوع "النسق"بدون الذات المتكلمة، فهو لا يظهر إلاّ من خلال النواميس والقوانين التي تشرّعها الذات المتكلمة.

فكما تحقق الذات المتكلمة تفرّدها وحريتها واختلافها، تحقق الممارسة الدالة استقلاليتها عن السّلب المقيم في المؤسسات الاجتماعية، عبر أثر التفاعل في صنع اختراق الأنساق وجعل ذلك الاختراق إمكانا مفتوحا ووعدا آتيا.

ولا يفوتنا القول هنا، إنّ "كرستيفا" في طرحها لمفهوم "الممارسة الدّالة" متأثرة بمقولة البراكسيس* (Praxies) عند "كارل ماركس" (1818-1883)، وهي مقولة مركزية في فكره، تمثل النشاط الإنساني، المادي والاجتماعي لتغيير الواقع الموضوعي والاجتماعي، ولتغيير الإنسان ذاته[1]، وفكرة تحقيق الإنسان لذاته، مرتبطة عند "ماركس" بفهمه للعمل حيث لا تكمن أهميته في كونه مقولة اقتصادية فحسب بل هو مقولة أنثروبولوجية وحين يؤثر الإنسان في الطبيعة الخارجية ويغيرها، فإنّه يغير طبيعته

* كلمة يونانية الأصل بمعنى النشاط الذي يحمل غايته في ذاته.

[1] Encyclopédie Philosophique Universelle, les Notions Philosophiques, Dictionnaire 2, sous la direction d'André Jacob, 2e Edition, Paris, PUF, 1998, Praxis, P. 2022.

الخاصة، ويطور القدرات الكامنة فيه ، فالعمل ليس وسيلة انتاج فقط، بل هو تعبير عن الطاقة الإنسانية[1] .

و"كرستيفا" في أخذها بهذا المفهوم،تتبنى فهم ألتوسير (Louis Althusser) (1918-1990) له، الذي يحدده بسيرورة التحويل (Transformation) حيث تكون الممارسة هي كلّ تحويل لمادة أوّلية محددة إلى منتوج محدد عن طريق فعل إنساني محدد باستخدام وسائل انتاج محددة وعليه لا تتحدد سيرورة التحويل بالمادة الأولية،أو بالمنتوج مّما يجعل من الممارسة لحظة عمل التحويل نفسها (Le moment du travail de transformation) التي تضع في بنية واحدة الإنسان، والوسائل وتقنية استعمال الوسائل[2] ولا تكون الممارسة الدالة فعلا إنسانيا محددا بل هي ممارسات متعددة، تشملها جميعا، ما يسميه "التوسير"بـ "الممارسة الاجتماعية" (Pratique Sociale)، وهي وحدة مركبة من ممارسات مختلفة في مجتمع محدد:

-الممارسة السياسية (Pratique Politique) .

-الممارسة الأديولوجية (Pratique Idéologique): الأديولوجيا بمعناها الديني والسياسي، والأخلاقي والقانوني والفني.

[1] Eric Fromm, la conception de l'homme chez Marx, Paris, Payot, 1977.P.72-73-74-75.

[2] Louis Althusser, Pour Marx, Paris, la Découverte, 1996, P.167.

-الممارسة النظرية (Pratique Théorique):التي تقوم على علاقة الماركسية ذاتها بالممارسة الاجتماعية[1].

وهذا يعني أنَّ الفكر في حدِّ ذاته ممارسة يتحول معها التفكير إلى نوع من الإنتاج أي إنتاج المعرفة.فكرستيفا إذن، لا تفهم الممارسة بوصفها وقفا على التحويل الذي يحدثه الإنسان في وسطه الاجتماعي، وتغيير العلاقات الاجتماعية، والبنى الاجتماعية بما فيها وسائل العمل بمعنى الممارسة التي تؤدي إلى تقويض الرأسمالية من خلال كفاح البروليتاريا كما هي عند "ماركس"،وإنَّما تفهمها على أنَّها فعل التحويل ذاته الذي ينال كل النشاط الإنساني. وعليه يندرج موقف "كرستيفا" هذا في خط الكثير من الباحثين الذين وسعوا من مفهوم الممارسة عند "ماركس" وذهبوا إلى إعطائه "طابعا شاملا إلى حدّ تشمل معه كل نشاط الأفراد، بما في ذلك نشاطهم الذهني والإبداعي الفني والعلمي، بلورة التصور الأديولوجي، وحتى النشاط الكهنوتي وإقامة الشعائر أو التأمل اللاهوتي"[2].

ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال الباحث "موريس كورنفورت" في كتابه الصادر عام 1965 "الماركسية والفلسفة الألسنية"حيث شمل المفهوم عنده الممارسات الدينية

---

[1] Louis Althusser, Pour Marx, P.175.

[2] تادوش باروشفسكي، مفهوم الممارسة في فلسفة كارل ماركس، ترجمة حاتم سليمان، بيروت، دار الفاراي،ط01، 1979،ص21.

والسحرية والسياسية والعلمية وكلُ أنواع الفن[1]، وأيضا الباحث "كزيك" الذي يرى كل ما يفعله الإنسان هو ممارسة[2].

وتأسيسا على ذلك وصلت "كرستيفا" إلى القول : إن "السيميائية وفي كل تصوراتها القاصدة إلى محاولة تأسيس مقاربة علمية في ميدان الوقائع الإنسانية والاجتماعية، قد ظهرت أقرب إلى منهج أو إلى مباحثة تبحث في المنطق الخفي في الممارسات الاجتماعية الدّالة، ومن ثمة أقرب إلى اقتناء الأنساق وتحولاتها السائدة لتنوع وتعدد المادة الدالة"[3]، وبهذا تتحول عملية الممارسة مع"كرستيفا" من مقولة فلسفية إلى مقولة تأسيسية لأنها بحث في بناء نقدي يسعى إلى استنباط نسقه المبدئي ومقوماته التوليدية، وعليه كان من الضروري معاودة فحص إشكال الممارسة، وفعاليات الذات بعامة من حيث هي في مساق تكويني أي من حيث هي حاملة للتاريخ وفاعلة فيه، مما يعني أنَ الظاهرة السيميائية محكومة بمنطق فعلي أي أنَ الممارسة الدّالة ليست محصلة الماضي، وإنما نسق كلَ عناصره تسابق جهدا واحدا صوب الحاضر أو المستقبل. فالأمر كله كامن في فعل التحويل الذي تمارسه الذات.

---

[1] تادوش باروشفسكي، مفهوم الممارسة في فلسفة كارل ماركس. ص21.

[2] نفسه ، ص 23.

[3] Julia Kristeva, Sémiologie, In Encyclopédia Universels, Corpus 20, 1989. P.862.

وإنه في هذه العودة إلى "ماركس" محاولة للتخلص من سطوة القول بالمحايثة الذي انتهجته البنوية أي محاولة الإقبال على إقامة العلاقة بين داخل النسق وخارجه. ومن أجل ذلك كان نهج العودة هذا وضرب التأمل الذي يقتضيه مناسبا لضرب خاص من التحليل السيميائي هو "السيمانااليز" التي تتعلق في معناها العام بمراجعة البنى النظرية التي تقوم عليها المعرفة السيميائية من حيث تقبل الارتداد إلى مساءلة قناعاتها .

وانطلاقا مما سبق، تبدو لنا ملاحظة "الباحث دوني هيسمان" (Denis Huissman) غريبة حين يرى أنَّ موضوع "السيمانااليز" هو "نظرية التطهير" (Théorie de la Catharsis)[1]، ذلك بأنَّ التطهير مقولة وردت في متن كتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس (Aristote) (384ق.م –322 ق.م)، وهو الكتاب الذي تعرض فيه لقضايا الشعرية.

لقد اقترنت الفنون الجميلة والنافعة* عند أرسطو، بالمحاكاة (Mimesis)، وهي عنـــده أعـظم شأنا من الحـقيقة لأنَّها، وهـي تحاكي الواقـع،فإنَّها تـساعد على فهمه، والشعر يتمم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه، لأنه في محاكاته يكشف عمَّا ينقصها . وهذا ما يجعل المتلقي يجد لذة في أعمال المحاكاة[2]. ولقد كانت المأساة أسمى الفنون من

[1] Denis Huissman, Dictionnaire des Philosophes, K,Z, Paris, PUF, 1e Edition, 1984, Krohn.

* الفنون الجميلة مثل الشعر والموسيقى، والنافعة مثل التجارة والبناء.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ط02، ص 12.

منظور"أرسطو"،لأنها تحقق "التطهير" فهي "محاكاة فعل نبيل تام الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[1]، مما يعني أنَّ المأساة تحرك نفسية المشاهد من خلال تفاعله مع الممثلين، واندماجه في المأساة التي تثير فيه مشاعر الرحمة والخوف. وبهذه الإشارة يتخلص المشاهد من آثار الانفعالات السيئة، ويتطهر منها. وبالتالي يكون التطهير هو اتزان نفسي تحققه مشاهدة المأساة.

وغني عن القول إنَّ "أرسطو" بمقوله"التطهير" قد قدم أوَّل التفاته للمشاهد- الملتقى- في تاريخ الأدب، وهي الالتفاتة التي ستثمنها فيما بعد نظريات القراءة.

غير أنَّ هذه الإضاءة الأرسطية، وعلى الرَّغم من أهميتها في تاريخ الأدب، فإنَّنا لا نجد في النَّص الكرستيفي، ما يجيز لنا قبول ملاحظة "دوني هيسمان"، مع العلم أنَّنا نسهم بقراءة واحدة من بين قراءات أخرى ممكنة، تلج النَّص الكرستيفي من أبواب شتى لتصل إلى إجابات مغايرة، فالقراءة لا يمكنها أن تكون حرة حرية مطلقة لأنَّها في نظرنا محكومة بفرضيات خاصة تقوم انطلاقا من معطيات النَّص بشكل يحقق نوعا من الاطمئنان لما نذهب إليه.

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 18.

وتنبغي الإشارة إلى أنّه في السنة نفسها أي في سنة 1969 التي صدر فيها كتاب "كرستيفيا" "سيمويوتيك"– أبحاث في السيمانااليز" صدر لي" إميل بنفنيست" (Emile Benveniste) (1902–1976)مقال بعنوان:"سيميائية اللغة" (Sémiologie de la Langue)، واقترح فيه التفرقة بين الأسلوب السيميائي (Le mode Sémiotique)، والأسلوب الدلالي (Le mode Sémantique)، وهي التفرقة التي قدمها لأول مرة في الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الثالث عشر لجمعيات فلسفة اللغة الذي انعقد في "جنيف"في 3 سبتمبر 1966، ولقد انطلق في تفرقته من كون اللغة تجمع بين أسلوبين مختلفين للتمدلل (Signifiance) حيث يشير "السيميائي" (Le Sémiotique) إلى أسلوب التمدلل الخاص بالعلامة اللسانية (Le Signe Linguistique) ويجعل منها وحدة مستقلة، أمّا "الدلالي" (La Sémantique) فيرتبط بالخطاب، وبنظرية "بنفيست" في التلفظ (L'énonciation)، ومن هنا فرض مجال " الدلالي" ضرورة تجاوز طرح "دوسوسير"، من خلال إقامة مفاهيم جديدة، واتخاذ مسالك جديدة أيضا في التحليل، عن طريق التحليل داخل اللغة نفسها (Analyse Intra-Linguistique) وهو ما يتعلق بالبعد الدلالي للخطاب (Le Sémantique)، والتحليل عبر اللساني (Analyse Traslinguistique) للنصوص والأعمال عن طريق إعداد علم دلالة واصف (Métasémantique) المؤسس على علم

دلالـة التلفـظ (La sémantique de l'énonciation) [1]. وبـهذا ندرك أنَّ الطموح إلى تجاوز طرح "دوسوسير" لم يراود"كريستيفا" وحدها فقد حاول "بنفنيست" تشييد سيميائية الجيل الثاني التي يكون في مقدورها تطوير السيميائية العامة [2]، وعليه يمكننا القول إنَّ "سيمانااليز" "كرستيفا"، تتموقع في الخط الذي سمّاه "بنفنيست" بـ"الدلالي".

3. رهان السيمانااليز :

لعَـلَّ الأكثر إثارة في "السيـمانااليز" أنَّ "كرسـتيفا" تريد لها أنَّ تكون علم النقد ونقد العلم في الوقـت ذاتـه (Science Critique et /ou critique de la science)، وهذه العبارة شكلت في أوَّل أمرها جملة العنوان الذي رسمت به "كرستيفا" مقالتها المنشورة في "نظرية المجموعة" عام 1968 [3]، وفيها طرحت قدرة نقد السيميائية لذاتها، بحيث تنقلب على أسسها الخاصة بها، تفكر فيـها، وتحـولها أي أنها نقد لمنهجها ولموضوعها ولخطابها ممَّا يجعل منها مشروعا نقديا قبل كل شيء بحيث تتضمن داخل خطابها خطابا ضمنيا مغايرا حول ذاتها .

---

[1] Emile Benveniste, problèmes de Linguistique Générale, II, Tunis Cérès Edition, 1995, P. 60-63.

[2] Ibid., P. 60-63.

[3] Julia Kristeva, Science Critique et / ou Critique de la Science, In Théorie d'ensemble, Tel Quel, Paris, Seuil, 1968.P.80-93.

ومقولة النقد التي تقول بها"كرستيفا" ليست مقولة عرضية انبثقت من فراغ ، بل هي استمرار لأهم المستويات الرئيسة في نظام الفكر الغربي عامة* ذلك أنه يمثل- في رأينا- جزءا لا يتجزأ من هوية هذا الفكر، وعنصرا مركزيا في تشكيل بنيته، ولا ينفصل مسلك "كرستيفا" هنا، عن الطريق الذي سبق أن شقه"عمانوئيل كنت"(Emmanuel Kant)(1724–1804) من خلال كتبه : نقد العقل المجرد (Critique de la raison pure)1781، ونقد العقل العملي (Critique de la raison pratique)1788. ونقد ملكة الحكم (Critique de la Faculté de juger) 1790، وهي المؤلفات التي عرض فيها فلسفته النقدية القائمة على فحص قدرة العقل على تحصيل المعرفة دون الاستعانة بالتجربة. وقد وضح مفهومه للنقد في مقدمة كتابه "نقد العقل المجرّد" بقوله:" إنّي لا أعني بهذا نقدا أوجهه للكتب، والمناهج، بل نقدا أوجهه لملكة العقل Faculté بصورة عامّة، نقدا يلامس كامل فصل Class المعرفة ذاك الذي قد يكدح فيما بعد وينشط دون الاستعانة بالخبرة"[1]، فكل المشروع الفلسفي لدى"كانت" يقوم على فعالية النقد، وهي الفعالية التي تأسست عليها حركة "الهيجليين الشباب" في ثلاثينيات القرن التاسع عشر بألمانيا وأربعينياته، وهم جماعة من المفكرين، ضمّت كلا من "ديفيد

* لا نقصد بهذا القول، بأي حال من الأحوال، أنّ النقد وقف على الفكر الغربي، وحده، بل هو ممارسة عرفها كلّ الفكر الإنساني، فقد شهد التراث العربي الكثير من المعارك النقدية، كتلك التي كانت بين العقل والنقل، واللفظ والمعنى والقديم والمحدث.

1 عمانوئيل كنت، نقد العقل المجرد، ترجمة أحمد الشيباني، بيروت، دار اليقظة العربية ، ص.37.

شتراوس" "ماكس شتيرنز"و"أنسلم فيورباخ". وقد ركزت اهتمامها على نقد المفاهيم التي يشكلها المجتمع. وتكتسب مع الزمن قوة القهر.وقد انضم إليها في الأربعينيات كل من "ماركس"و"انجلز"، ثم انفصلا عنها لتأسيس فلسفة المادية الجدلية[1].واستمر هذا الاتجاه النقدي في الفلسفة الألمانية على يد "مدرسة فرانكفورت" (Ecole de Frankfort) من خلال الأعمال التي قدمها الأعضاء المؤسسون أمثال ماكس هوركايمر (M.Horkheimer)(1895–1973)، و تيودور أدورنو(Th.Adorno) (1903–1969) وهربرت ماركيوز (H.Marcuse) (1898–1979)؛ فقد حاولوا بناء فكر جديد يقوم على نقد الآليات الاجتماعية الكامنة وراء مظاهر الشقاء والاستلاب في المجتمع حيث جمعتهم رغبة القيام بنقد جذري لعصرهم، ورفض المشروع الثقافي الغربي[2]، كما عرف المجال العلمي زهاء 1900 حركة نقد كبيرة، سميت "نقد العلوم" وجهت ضدَ الوثوقية، قام بها كل من "بوانكاري" (H.Poincaré) و"ب.دوهيم"(P.Dukem)و "ج.ميلو"(G. Milland)،و"إد–لورا"(Ed.Le roy). وموجة النقد هذه هي التي أدَت بـ"برانشيفيك" (Brunschwic) إلى استنتاج أنَ تطور العلم ليس دائما تقدميا (Progressifs) بل قد يكون انعكاسيا (Réflexifs). وفي الاتجاه نفسه ميزَ "ج–فراي"(G.Frey) بين التقدم الخطي"Linéaires" والتقدم الدائري "Circulaires" وهذا التقدم الانعكاسي

[1] توم بوتمور، مدرسة فرانكفورت، ترجمة سعد هجرس، ليبيا، دار أويا،ط01، 1998، ص 210.

[2] المرجع نفسه،ص16.

أوالدائري هو الذي تتجه عملية النقد حين ترتد العلوم إلى مساءلة أسسها ومبادئها من أجل تطورها[1].

وتواصلت حركة النقد فيما بعد، في بعض الأعمال الفلسفية مثل : كتاب " نقد العقل الجدلي" (La critique de la raison Dialectique) لجون بول سارتر، والذي صدر عام 1960، وكتاب "ريجيس دوبري"(Regis Debray) نقد العقل السياسي (Critique de la raison politique) عام 1980 . وهذا كلّه يقوم دليلا –في نظرنا– على أن الهاجس النقدي متجذر في الفكر الغربي، وهو أساس حيويته، ومصدر تجدده المتواصل.

تحاول "كرستيفا" بهذا الطرح النقدي أن تقود السيميائية نحو مرحلة متقدمة من الشمول والاتساع، وجعلها أكثر انفتاحا على العلوم الأخرى، وأكثر تداخلا مع انجازاتها النظرية والمنهجية من خلال إخضاع الممارسة الدّالة لدراسة تنبثق من رؤية فلسفية تحليلية بحيث تشكل القاعدة الأكثر اتساعا، والتي يتم وفقها تشريب العامل السيميائي بالطابع النفسي أثناء توظيف هذا التعامل داخل ميدان مواجهة النسق الدّال. ومن هنا

[1] روبير بلانشي، نظرية العلم (الإبستمولوجيا) ترجمة محمود اليعـــقوبي، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2004، ص15 – 16 – 22.

يأتي هاجس النزعة المنهجية المتوالية نحو خلق نظام كلّي يؤكد اشتراكها في أساس معرفي واحد .

ولا شك أنَّ انبناء السيميائية على هذه النزعة الشمولية يخلع عنها قيود الاختصاص الضيق، ويحيطها بوعي إدراك تعاضد المعرفة الكلّية. وهو الأمر الذي يدفعها إلى النفاذ إلى العلوم على اختلافها، متخطية لنمطها الوصفي، ونسقها التحليلي في سعي إلى القبض على دعائم الاتصال بين الموضوع، وفلسفة الموضوع أي بين العلم و علم العلم. ممَّا يعني أنَّ "السيمانالیز"في تبلورها ذات طبيعة ابستمولوجية، وهذه العملية التأسيسية التي تحدّد مفهوم "السيمانالیز" تعني أنَّها في حاجة لشهادة تمنحها لها الإبستمولوجيا . إنَّها تعني العمل الذي تقوم به السيميائية لضبط التصورات التي ترتكز عليها . ومن هذه الزاوية، تصبح هي"علم الإديولوجيات"* ،وإديولوجية العلوم في الوقت ذاته (Science des Idéologies et Idéologie des Sciences)[1] ، وعليه تكون سيرورة الدلالة التي تشتغل عليها هي سيرورة إديولوجية، وبالتالي يساهم تفجير

* تتألف كلمة "إديولوجيا" Idéologie من Idée بمعنى فكرة، وLogie بمعنى علم، وبذلك فهي تدل من هذا الجانب الاشتقاقي على "علم الأفكار" وقد استعملها بهذا المعنى المفكر الفرنسي"ديستوت تراسي" (Dustutt de Tracy)،(1754-1836) ثم أخذت الكلمة تستخدم مع شيء من الاستخفاف، وذلك حين أطلق نابليون تسمية "إديولوجيين" (Idiologues) على جماعة المفكرين الفلاسفة المعارضين لسياسته الوضعية، ثم أصبحت تطلق على كلّ تفكير يعتمد التصورات الذهنية، ولا يرتبط بالواقع، ثم صارت تطلق على الذي يعتقد بأن الفكر هو عامل تطور المجتمعات إلى أن أخذت معنى خاصا مع ماركس".

[1] Julia Kristeva, Science Critique et / ou Critique de la Science .P. 84.

السيميائية بوصفها إديولوجية في إقامة علاقة حوار بين داخل النسق وخارجه، ممّا يجعل الرهان مفتوحا دائما بين السيميائية كعلم نقدي، وكنقد ونقد للعلم، وبهذا المعنى، عندما تصبح السيميائية نقدا للعلم وعلما للنقد، فإنّها من حيث هي فعالية نقدية، تظل لها القدرة دائما على العلو فوق أسوار النسق، والانطلاق نحو الخارج، وأن تظل محتفظة بقدرتها على اختيار إستراتيجية الإنباء لما هو خارج كلّ نسق.

وهكذا تمسك "كرستيفا"في سيميائيتها بمراتب تداخل وتفاعل إلى حدّ التركيب الكثيف، فهي في المنزلة الأولى تحليل للممارسة الدّالة، وبحث في خصائص تشكل الدلالة وفي المنزلة الثانية نقد لأصول السيميائية ومنهاجها، ولمختلف العلوم التي تستمد منها نماذجها ولاسيما اللسانيات والرياضيات والمنطق. وهذا الترابط هو الذي يؤدي في نظر"كرستيفا" إلى هدم أسطورة دقة (Exactitude) الخطاب العلمي ونقائه (Pureté)، وهنا نفهم كيف تغدو السيميائية المكان الميت للعلوم (Lieu Mort des Sciences)، ووعي هذا الموت. ممّا يجعل منها "موضعا لعدوانية الخطاب العلمي وانقلابه "[1].

[1] Julia Kristeva, Science Critique et /ou Critique de la Science, P.84.

ويفيدنا هذا الوصف أمورا كثيرة، أهمها أنَّ "السيمانااليز" لا يمكنها بلوغ هذا المستوى من الحوارية الداخلية مع نفسها، ومع غيرها من العلوم إلاَّ إذا استطاعت أن تتحرّر من الجذب اللساني. لها لتعانق كلَّ العلوم،وتستقي منها، وهو ما يجعل منطق جدّتها قائما على ما هو غير جديد (La nouveauté de la non nouveauté)[1]. وهذا يعني أنَّ "السيمانااليز" لها أن تستمدَّ مفاهيمها من غيرها، وأن تتلقى ما يرد عليها بالقبول دون أن يمنعها ذلك من أن تتولى بنفسها إعادة صياغة تلك المفاهيم.

ولعلنا لا نجازف إذا قلنا إنَّ"كرستيفا"هي التي كانت مقصودة بكلام "رولان بارت"*:"زارتني طالبة،يوما ما،فطلبت إليَّ تأطير شهادة دكتوراه الطور الثالث عن الموضوع الآتي : "النقد الأديولوجي للسيميائية" (Critique Idéologique de la Sémiologie) والذي اقترحته عليَّ بشيء من السخرية (لكن غير الودية بتاتا)"[2]. خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار اعتقاد "كرستيفا" الراسخ بذلك "لا يمكن للسيميائية أن تنشأ إلاّ بوصفها نقدا للسيميائية التي تقضي إلى شيء آخر غير السيميائية: إلى الإديولوجية"[3].

---

[1] Julia Kristeva, Science Critique et /ou Critique de la Science, P. 85.

* كان "رولان بارت" من بين الذين أشرفوا على "كرستيفا" في دراستها عند قدومها إلى باريس إلى جانب كلّ من : لوسيان غلدمان وجون ديبوا.

[2] Roland Barthe, l'aventure Sémiologique, Paris, seuil, 1985, P.09.

[3] Julia Kristeva, la sémiologie, Science Critique et /ou Critique de la Science,P.83.

ومن هذا المنطلق، لن تكتفي "السيميناليز" بوصف بنية النسق، وإنما ستأخذ على عاتقها تحليل ما تخفيه شاشة البنية (l'écran de la Structure) والذي ليس آخر الأمر غير التمدلل (Signifiance)، ومن هنا ضرورة عقد القران بين الماركسية والتحليل النفسي الذي تقيمه "السيميناليز".

ولا يخلو هذا التصور من تأثر "كرستيفا" بالطرح الذي قدمه "رولان بارت"في كتابه "أساطير"(Mythologies) الذي صدر عام 1957، وبين فيه أنَّ الكثير من مظاهر الحياة اليومية الفرنسية، والتي لا أحد يشك فيها أنَّها طبيعية إنّما هي في حقيقتها أقنعة يمكن الكشف عنها في مختلف مظاهر الحياة اليومية، لا فرق في ذلك بين الخطاب المكتوب، وبين الإشهار والسينما والصورة الفوتوغرافية والمهرجانات. وكان قد سبقه في هذا التصور "ماكس ميلر" (Max Muller) الذي لم يشك في وجود الأسطورة في أيامنا" مثلما كانت موجودة في زمن هوميروس ذلك بأنَّها تشكل الظل القاتم الذي تلقيه اللغة على الفكر، والذي يصعب التخلص منه من خلال السلطة التي تمارسها على اللغة، والتي تصبح بحكم ذلك حاملة للميثولوجية"[1] كما توصل "كلود ليفي شتراوس" من خلال دراسته للأساطير أنَّ هناك تواصلا عضويا بين الأساطير وبين الإديولوجية السياسية، وهذا راجع إلى التماثل الموجود بين الأسطورة والإديولوجية من حيث البنية

[1] Cité par Ernest Cassier, Langage et Mythe à propos des noms de Dieu. P13.

والوظيفة. حيث تسعى كلتهما حسب رأيه إلى تبرير التاريخ وإضفاء طابع الشرعية عليه[1]. ومن هنا نلفي "مرسيا إلياد (Mircea Eliadess) يدعو إلى الاستعانة بدراسة بنية ووظيفة الأساطير في المجتمعات التقليدية لفهم المجتمعات المعاصرة[2].

وبالبناء على كُلِّ ما سبق، يتضح لنا أن تصور "كرستيفا" للأديولوجيا يندرج في دائرة من يجعلها تشمل كل النتاج الرمزي والثقافي الذي يؤطر الحياة الاجتماعية كلها وليس فقط المؤسسات السياسية، والسلطة الحاكمة في المجتمع كله، وهو التصور الضيق الذي تجلى في الفلسفة الماركسية.

وقد يكون اتساع مفهوم الاديولوجيا، وراء التمييز الذي أقامه "غريماس" و"كورتيس" بين الأديولوجيا (Idéologie) والأكسيولوجيا (Axiologie) بحيث تكون"الأكسيولوجيا" نتيجة تمفصل سيميائي للبنيات السيميائية العميقة (Structures Sémiotiques Profondes)، وتكون الأديولوجيا نتيجة تمفصل سيميائي للبنيات السطحية (Structures Sémiotiques de Surface) بمعنى أن الأديولوجيا هي تحيين

[1] كلودليفي تسرلوس، الإنسانية البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1990، ص 246-247.

[2] Mircea Eliade, Aspects du Mythe, Paris, Gallimard, 1963.P.10.

للقيم الموجودة في الأكسيولوجيا التي تمثل القيم المجردة على عكس القيم المحسوسة المرتبطة بسياق معين والتي تتجلى في الأديولوجيا[1].

ونلاحظ هنا أنَّ هذه الشمولية في النظر إلى السيميائية ليست سمة نوعية تطبع منظور "كرستيفا" على وجه الخصوص،ذلك أننا إذا أردنا البحث عن هذا الطابع الشمولي في حدّ ذاته، وجدناه متجذرا في نسيج الفكر الغربي، ويتجسد هذا بشكل واضح في تواتر الطرح السيميائي في التقليد الأنجلوسكسوني حيث تقوم السيميائية عند جون لوك (Loke) (1632-1740) بوصفها مرادفا للمنطق، وذلك في نصه"مقال في الفهم الإنساني" (L'essai sur l'entendement Humain) صنف فيه المعارف العقلية (Les connaissances rationnelles) إلى ثلاث مراتب هي:

-الفيزياء، وتتمثل في معرفة الطبيعة (Connaissance de la nature) .

- الممارسة(Pratique)، وتتمثل في معرفة القيم الأخلاقية (Connaissance des Valeurs Morales) .

-السيميائية (Sèméiotiké)، وتتمثل في علم العلامات القائم على المنطق وفلسفة اللغة، وعلومها .[2]

[1] A. J. Greimas et J. courtés, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Axiologie, P. 26 et P. 179.

[2] Alain Rey, Théories du Signe et du sens, lecture II, Paris, Klinchstieck, 1976.P.296.

وبهذا التقسيم الثلاثي يختزل "لوك" المعرفة الإنسانية كلّها .وهو التقسيم الذي لا يمكن تجاوزه لفهم فلسفته التي تقيم التأمل في العلامات على منطق اللغة والفكر مع ربط السيميائية بنظرية المعرفة.

ويندرج تصور "بورس"(Charles Sanders Peirce) (1839–1914) ضمن هذا المنظور الذي يرى في السيميائية وجها آخر للمنطق، حيث يقول : " ليس المنطق كما أعتقد أنني قد أوضحت، إلا اسما آخر للسيميوطيقا،وهي النظرية الشبه ضرورية أو الشكلية للعلامات"[1]، وهو تصور يتأسس على النظر إلى الوجود عامة على أنه علامة بمن في ذلك الإنسان والحيوان والطبيعة، ممّا دفعه إلى القول" لم يكن في استطاعتي دراسة أي شيء كان: الرياضيات و"الأخلاق"، الميتافيزيقيا، الجاذبية، الدينامية الحرارية،البصريات، الكيمياء، التشريح المقارن(Anatomie Comparée)، الفلك، علم النفس، علم الأصوات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، لعبة الأوراق (Whist)، الرجال و النساء، الخمر، وعلم الأرصاد الجوية، إلاّ بوصفها دراسة سيميائية"[2]، فلا وجود لشيء خارج العلامة ممّا يعني استحالة وجود التفكير خارج العلامة الأمر الذي يجعل طبيعته سيميائية بالضرورة.

---

[1] Charles S. Peirce, Ecrits sur le signe, Trad. Gérard Deledalle, paris, Seuil, 1978.P.120.

[2] C. S. Peirce, Ecrits sur le signe, P. 56.

و ارتكـازا على جـهود"بـورس" يسند "شارل موريس" (Charle Morris) (1901-1979) إلى السيميائية مهمة دراسة كل الأنساق الدّالة ممّا جعلها تنقسم في أفقه إلى ثلاثة أقسام:

-السيميائية الخالصة (Sémiotique Pure)، وهي التي تمدنا بلغة دراسة العلامات.

-السيميائية الوصفية (Sémiotique Descriptive)، وهي التي تأخذ على عاتقها دراسة العلامة.

-السيميائية التطبيقية (Sémiotique Appliquée)، وهي التي تستخدم المعرفة بالعلامات لتحقيق مختلف الأهداف، ومن هنا منشأ كونها الأداة التي تتوسل بها جميع العلوم في أبحاثها، وهذه القدرة الكامنة في جوهر السيميائية هي التي جعلت "موريس"يطابق بينها وبين المنطق، ويعدها أرغانون (Organon)[1] بحيث تكون بالنسبة لمختلف العلوم هي العلم الواصف (Méta science)،أو علم العلوم (Science des Sciences) وهو ما يجعل من السيميائية لغة العلم القادرة على تنظيم التفكير الإبستمولوجي من خلال امتلاكها لغة واصفة تطال كل الأشياء، ويرتبط هذا

[1] Alain Rey, Théories du signe et du sens,II, P. 297-298-299.

بفهمه للعلامة حيث يمكن لأي شيء أن يصبح علامة إذا تمَّ تأويله على أنَّه علامة لشيء آخر[1].

وامتدادا لفكر "دوسوسير" سعى يلمسليف (Louis Hjelmsler) إلى بلورة نظرية "الغلوسيماتيك"* (Glossématiques)، معتبرا اللغة نسقا سيميائيا بين أنساق سيميائية أخرى، وقد اقترح اعتبار النسق السيميائي، وظيفة يتعاقد فيها مستوى التعبير (Plan de l'expression) ومستوى المحتوى (Plan du contenu)[2]، وتقوم العلاقة بينهما بواسطة التبادل، وهو ما يمكن تمثله كالآتي : [3]

ع ق ض ⟵ ع = مستوى التعبير

ض= مستوى المحتوى

ق = العلاقة

---

[1] Umberto Eco, Sémiotique et Philosophie du Langage, Trad, par Myriam Bouzaher, Paris, PUF 2e Edition, 1993.P.89.

* كـــان "يلمسليف" مولعا بإبداع المصطلحات الجديدة، والغلوسيماتيك مأخوذ من الإغريقية (Glossa) التي تعني اللغة، وتهتم بدراسة "Glossemes " أي الوحدات النحـــوية الصغرى التي لا تقبل التجزئة وتنقسم بدورها إلى قسمين: سوائم (Cenenes) وهي ما يشكل وحدات التعبير، و(Plerenes) وتمثل المضامين.

[2] Umberto Eco, Sémiotique et Philosophie du Langage, Trad, par Myriam Bouzaher, Paris, PUF 2e Edition, 1993.P.79.

[3] رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد بكري ، سوريا، دار الحوار، ط 02، 1987،ص 135-136.

وهذا النظام للدلالة يصير هو أيضا عنصرا في نظام ثان:

2 ق ص

1 ع

ع ق ص

ويعني هـذا أنَّ النظـام الثـاني أي نظـام الإيحاء يتكـون مسـتواه التعبيري ذاته من مستـوى التعبـير ومستوى المحتوى في النظـام الأوَّل، وهـو التصـور الذي سمـح ليلمسـليف برؤية أقسـام ثلاثة للسـيميائيات هـي: السيمـيائيات التقـريرية (Les Sémiotiques Dénotatives) وهي التي تهتم بدراسة النظام الأوَّل والسيميائيات الإيحائية (Sémiotiques Connotatives) وهي السيميائيات التي تشكل السيميائية فيها مستوى التعبير، أما ما سمَّاه السيميائيات الواصفة (Métasémiotique) فهي السيميائيات التي تأخذ على عاتقها دراسة سيميائية معينة[1].

وينبغي التنويه هنا، أنَّ الفكر الألماني عرف محاولة في هذا الخط الشمولي للسيميائية، ونقصد بذلك محاولة "لامبير" (Jean Henri Lambert) (1728-1777)

[1] Louis Hjelmslev, prolégomènes à une Théories du langage, Trad, par una canger, Paris, Ed. de Minuit, 1968.P.144-149-150.

الذي أوكل السيميائية مهمة دراسة كلِ المعرفة وليس فقط دراسة اللغة[1] ، وهي المحاولة التي يمكن عدُّها "آخر المحاولات الكبرى لتأسيس نظرية عامة في العلامات بموجب نسق العلوم، حيث نلفي تصورا محدودا في الأرغانون الجديد لهذه المعرفة التي تقوم على أسس نظرية قوامها البحث عن تعيين الأفكار والأشياء، بل هي محاولة لاختزال نظرية الشيء إلى نظرية العلامة"[2] .

واللافت للنظر أنَّ فكرة توحيد العلوم، لم تراود المشتغلين باللغة فقط حيث نجد في القرن العشرين،محاولة مهمة يقوم بها "جان بياجي" (Jean Piaget) من خلال مشروعه في الإبستمولوجيا التكوينية (Epistémologie Génétique) القائم على" توفير تعاون وثيق بين علماء نفس متخصصين في التطور التكويني، ومنطقيين متخصصين في الصورنة وأخيرا علماء في مختلف العلوم التي تنطرح بشأنها مشاكل ابستمولوجية ثم رد هذه المشـاكل إلى صياغات تجعلها تقبل المعالجة بواسطة وسائل علم النفس التجريبي، وبالتالي تؤدي إلى حلول تصدقها التجربة"[3]. وهذا كله من أجل تحقيق الفهم الأحسن للإنسان ولتركيبته النفسية.

---

[1] Groupe de Chercheurs, Encyclopédie de la Philosophie, dirigé par Jean Gianni Vattimo, Trad, par Jean Montenot, France, la Pochothèque, 2002.L.

[2] أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة – المنطق السيميائي وجبر العلامات، بيروت، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط01، 2005، ص 91.

[3] روبير بلانشي، نظرية العلم (لابسيتمولوجيا) ترجمة محمد اليعقوبي، الجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية، 2004، ص 47.

والحق أن "كرستيفا" تدين في توجهها ذلك لأستاذها الأوّل "ميخائيل باختين" (Mikhaïl Bakhtine)[1]، ولكل الأطروحات التي انبت عليها فلسفته اللغوية،حيث ينطلق "باختين" من كون أنَّ "كل ما هو أديولوجي يمتلك مرجعا ويحيل على شيء ما يتموقع خارجه، وبعبارة أخرى كل ما هو أديولوجي هو علامة"[2]، وهذه الفكرة المركزية هي التي دفعت بباختين إلى نقد التصورات التي سادت حول اللغة في الأدبيات اللسانية في روسيا، متمثلة في أفكار Potebnia –Vesserler–Bundt ، وهي المدارس التي وجهت منظورها اللساني، النزعة المثالية والنزعة السيكولوجية، من خلال اعتبار الوعي الفردي أساس كلّ التصورات ممّا يعني أن النظر إلى اللغة بوصفها نشاطا يتحقق في أشكال أفعال الكلام، وبالتالي تكون قوانين الإبداع اللغوي هي قوانين فردية نفسية (Les Lois Individualo-Psychologique)[3] وأنَّ "الأديولوجيا هي فعل الوعي الفردي، وأنَّ المظهر الخارجي للعلامة ما هو بكل بساطة، إلا رداء أو وسيلة تقنية

---

[1] "ميخائيل باختين" (1835-1975):ولد بـ" Orel" درس بجامعة "Odessa" و"Saint Pétersbourg"، وتخرج منها حاملا لشهادة في التاريخ والفيلولوجيا عام 1918. كان عنصرا فعالا في حلقة المثقفين والفنانين الروس، من بينهم P.N.Medvedev-Sollertinsky-Vitebsk – Marc Chagall- V.N.Volochinov- وهي الحلقة التي أصبحت تعرف بحلقة باختين(Cercle de Bakhtime) ، تميزت بالأفكار التجديدية في الفن والعلوم الإنسانية بشكل عام. استقر عام 1969 بموسكو ، وتوفي بها بعد معاناة مرضية (Ostéomyélite) .

[2] Mikhaïl Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du Langage, Trad.du Russe et présenté par Marina Yaguelle, préface de roman Jakobson, Paris, Editions de Minuit, 1977.P.25.

[3] Mikhaïl Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du Langage, P. 75 -76-77-78.

لتحقق الأثر الداخلي أي لتحقق الفهم"[1]. في حين يذهب "باختين" إلى أن وجود الوعي نفسه بالمحتوى الأديولوجي وبصيرورة التفاعل الاجتماعي هو الذي يحدد العلامة و على هذا الأساس وجّه "باختين" انتقاده لدوسوسير، في محاولة التأسيس للسانيات التلفظ بوصفها تمظهرات اجتماعية، وليست فردية، ومؤكدا من جهة أخرى على الطبيعة السوسيولوجية والحركية للعلامة لأنَّ قدر الكلمة هو قدر المجتمع المتكلم (La société Parlante)[2]، وحيثما نجد العلامة نجد الأديولوجيا، وكلُّ ما هو أديولوجي يمتلك قيمة سيميائية"[3].

وهذا الحرص الكبير على دور الأديولوجيا في تجسيد العلامة هو المشروع الأكبر الذي تبناه "باختين" في دراساته، وفي إطار التأسيس لفلسفة لغوية تأخذ على عاتقها إقامة تاريخ للكلمة في الكلمة، لا يفصل في فهمه لإبداعية اللغة بين ما هو فردي، وما هو أديولوجي، وينظر إلى بنية التلفظ على أنها بنية اجتماعية. وعليه يكون "باختين" هو من أسس لسيميائية تقوم مقام علم عام للأديولوجيات[4].

---

[1] Mikhaïl Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du Langage,P.28.

[2] Ibid., P.218.

[3] Ibid.,P.27.

[4] Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman, Trad. du Russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.P.12.

وبالعودة إلى ما بدأ به القول، لابدَّ من التأكيد على أنَّ فكرة الشمولية عند "كرستيفا" تعطي النقد من الأهمية موقعا أوليا، لذا فالنقد هو أحد العناصر المكونة للسيميائية، والنقد الذي آثرت "كرستيفا" أن تنهض السيميائية بعبئه يتجاوز في رأينا حرصها على مساءلة أسسها، بل إنه طموح كبير في وعي "كرستيفا" لتحرير السيميائية من تاريخها، ومنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها .

الفصل الثاني :أنطولوجيا النّص عند كرستيفا

1 . مفهـوم الكـــتابة .

2 . مفهوم اللغة الشعرية .

3 . النّـص والسلبيـة .

« L'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage n'est jamais donné dans le langage »*.

Sartre

* Sartre, situations, II, P. 93.

1. مفهـوم الكتابـــة

لعل أوّل ما ينبغي أن نوليه اهتماما خاصا في إطار معالجة مفهوم الكتابة عند "كرستيفا" هو اعتمادها على مصطلح "الكتابة" في مقابل مصطلح "الأدب" وهو ما نستطيع تلخيصه في السؤال الآتي: لماذا تطرح "كرستيفا" ماهية الأدب من خلال مصطلح الكتابة؟ولماذا ترفض استخدام مصطلح الأدب في معرض حديثها عن الكتابة؟.

تنحصر ماهية الأدب عند"كرستيفا" في كونه يمثل ممارسة دالة تتمتع بخصوصية كامنة في ذاتها، وهي الطبيعة التي لا يمكن للفظة أدب أن تحملها ذلك أنها في اللغات الغربية مترجمة عن اللفظة اليونانية (Gramatiké) بمعنى المعرفة بفنِ كتابة الحروف وهي بهذا تدل على كل شيء قيد الكتابة على وجه التعميم، ثم استعملت للإشارة إلى الكتب العظيمة دون النظر إلى موضوعاتها[1]. ثم دلّت مع بداية القرن الثامن عشر على ظروف الكاتب وثقافته، وأصبح استخدامها في القرن التاسع عشر وقفا على النشاط الأدبي من خلال الدور المهم الذي قامت به السيدة دي ستال (De Stael) (1766–1817) في كتابها "الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية" حيث عدّت الأدب ذا طابع فردي، وثمرة من ثمار عبقرية و إبداع الكاتب[2]. مما يعني أنَ لفظة أدب لم تخضع في تاريخ

[1] رينيه ويلك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، بيروت المؤسسة العربية للدراسات، ط1981،02،ص 19 – 20.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة،1987،ص45.

الآداب الأوروبية[1]،لإطار ثابت بقيم ثابتة في تحديدها . ولهذا كلّه لا تسمح لفظة أدب بالإشارة إلى تلك الممارسة اللغوية التي لا ترتبط بأية غاية موجودة قبل مشروعها . ولهذا أيضا نلفي ورود الكلمة في نصوص "كرستيفا"يرتبط بوضعها بين قوسين حينا، أو وضعها بين مزدوجتين حينا آخر[2]،وهي تسعى بهذا الإجراء إلى تأكيد تحفظها إزاء استخدام الكلمة وهو تحفظ تشارك فيه منظور جماعة (تل-كيل)، وأيضا منظور الروائي والناقد "موريس بلانشو"(Maurice Blanchot)(1907–2003) الذي يرى أنَّ اللاأدب (La non- Littérature) هو الأدب[3]، بمعنى كمون كينونة الأدب في انعدام القدرة على تعريفه وتحديده لأنَّ ماهيته تقوم على صراع باطني يهدف دوما إلى تدمير الحدود الكائنة وتفجير التخوم الممكنة ممَّا يؤدي إلى ضياع كلِّ هوية.وهو ما جعل الكتابة عنده تصل إلى صيغة الكتاب لتتحول إلى شبكة، ينسج خيوطها تعالق النصوص المختلفة والأشكال المتغايرة بطريقة يختفي معها وجه الكاتب كلية. وهنا يصدق رهان "جاك ديريدا" على أهمية بصمات بلانشو، التي ستبقى-وفق رأيه-راسخة بصفة خفية، لا

[1] عرفت اللفظة في تاريخ اللغة العربية مصيرا مشابها حيث دلت في بداية استخدامها على معنى خلقي ومنه جاء تعبير أدب الحديث وأدب الدرس، ثم غلب استعمالها بمعنى الشعر والقصص والأخبار مع بداية القرن الأوّل الهجري ثم اقتصر المصطلح على فن الأدب مع منتصف القرن التاسع عشر.

[2] ينظر على سبيل المثال:

Problème de la Structuration du texte, in, Théorie d'ensemble, Tel Quel, Paris, Seuil, 1968, P. 298. Et Sémèiotiké P. 109.

[3] Maurice Blanchot, le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, P. 273.

تمحى[1]. وقد حقق ذلك في أعماله الإبداعية حيث لا يمثل الاختراق الجانب الموضوعاتي وإنَما يشكل كل مسار الكتابة، ومن هنا التأثير الكبير الذي مارسه "بلانشو" على كتاب الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين"[2].

ولا بدَ أن سجل هنا أنَ "كرستيفا" لم يكن لها أن تتجه هذه الوجهة لولا الخطوة التي خطاها "رولان بارت"في كتابة الصادر عام 1953"الدرجة الصفر للكتابة"(Le degré zéro de l'écriture) حيث أعاد التفكير في مفهوم الأدب من خلال طرح إشكالية الكتابة، والاستبدال قائم في رأيه على تاريخ نشأة لفظة "الأدب" الذي يرتبط بأواخر القرن الثامن عشر، بعد أن حلَّ محل مفهوم الفنون الأدبية، والفنون الجميلة[3].

انطلق "بارت" في تحديده للكتابة من خلال النظر إلى الممارسة الأدبية على أنَها ملتقى الذات والتاريخ،"إنَها العلاقة بين الإبداع والمجتمع"[4]، وبهذا الفهم قامت معالجته للكتابة بوصفها تشكيلا لمظاهر التمزق الإيديولوجي.

---

[1] ميشيل فوكو،جاك ديريدا، موريس بلانشو، حوارات ونصوص، ترجمة محمد ميلاد، سوريا، دار الحوار،ط01 ، 2000،ص198.

[2] Dominique Rabat, le roman français depuis 1900, que sais – je, paris, 1998, P. 47.

[3] رولان بارت،درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء،دار التوبقال، ط02، 1986،ص 43.

[4] رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة،ترجمة محمد برادة، المغرب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص37.

تدين "كرستيفا" إذن، لبارت باعتماد مصطلح الكتابة لمعالجة خصوصية الممارسة الأدبية، وهي نفسها تعترف له بالفضل حين تعدّه:"رائد ومؤسس الدراسات الحديثة في الأدب"[1]، ولا ينبغي أن يغيب عنّا أنّ طرح "كرستيفا" يتموقع في سياق الفكر الفرنسي، الذي اتخذ الكتابة أساس مساءلة العلامات والأنساق كما تجلّى ذلك في أعمال "ميشال فوكو"و"جاك ديريدا"و"جيل دولوز" وغيرهم.

ومن هنا كان لفظ الكتابة هو وحده القادر على حمل المفهوم الخاص الذي تسعى "كرستيفا" للقبض عليه. وهي في اعتمادها مصطلح الكتابة تطمح إلى فهم دقيق لطبيعة الأدب من منظور يرى فيه ممارسة دالة، تتمتع بخصوصية مميّزة لها،تتخذ من اللغة منطق الإشكالية الذي تقوم عليه.ممّا يعني أنّ رفض "كرستيفا" لاستخدام لفظة أدب هو رفض لإجرائية المفهوم، المرتبط في رأيها بإديولوجية الاستهلاك في المجتمع.وهي الإديولوجية التي تنظر إلى الأدب بوصفه بنية لسانية في حين أن اعتماد مصطلح الكتابة يسمح من جهة بالنظر إلى الأدب بوصفه سيرورة لإنتاج المعنى، ويساعد من جهة أخرى للخروج من دائرة تصنيفات البلاغة الكلاسيكية.الأمر الذي يجعل مفهوم الكتابة قائما بوصفه ممارسة دالة دون أي تثمين جمالي للأجناس.

[1] Julia Kristeva, Polylogue, Paris, Seuil, 1977, P. 24.

وتأسيسا لمفهوم الكتابة، تبنت "كرستيفا" مفهوما آخر، وهو ما يتمثل في مفهوم "النَص"من منطلق أنَه يشكل الأثر الوحيد للكتابة.في مقابل مفهوم "العمل الأدبي"(Œuvre Littéraire) على اعتبار أنَ لفظة العمل "Œuvre"ارتبطت في بداية استعمالاتها بمعجم تقني، فكانت تشير إلى العمل الفلاحي والعمل العسكري، واستخدمت مع القرن السابع عشر للدلالة على الإنتاجات الفنية والأدبية[1] والكلمة في مجالها الأدبي تحيل إلى الأثر الفردي الذي هو الكاتب وعبقريته الفنية. أي أنَ كلمة (Œuvre) تحمل تمجيدا لعبقرية الفنان وبالتالي لشخصه على حساب قيمة الفن في حدّ ذاتها . وهو ما حدا برولان بارت إلى التفرقة بين النَص والعمل، في مقال نشر عام 1971 بعنوان:"من العمل الأدبي إلى النَص" بمجلة:"Revue d'esthétique" طرح فيه مفهوم النَص من حيث هو بديل عن مفهوم العمل الأدبي.

ولا بدَ من الإشارة هنا إلى أنَ الفرق بين المفهومين ليس فرقا ماديا ولا زمنيا،فالأعمال الكلاسيكية تحوي نصوصا كما أنه ليس بالضرورة أن تكون كل الأعمال المعاصرة نصوصا أي أنَ النَص هو الذي يتجاوز جميع الأجناس رافضا الانخراط تحت لافتات التقسيمات التي يخضع لها العمل الأدبي.هذا يعني أن لفظة "النَص"تساعد على انفلات الممارسة الدالة من اللغة الشفوية،لغة التواصل،كما يسمح لـ:"كرستيفا"اعتماد

[1] Eric Bordas : L'analyse Littéraire, Notion et Repère, Paris, Nathan, 2002, P. 09.

منظور ماركسي يكون النَص فيه إنتاجية (Le texte est donc une productivité)[1] وهو المنظور ذاته الذي دفع "بيار ماشري" (Pierre Macherey) (1938) إلى الحديث عن الإنتاج الأدبي بدل الحديث عن الإبداع على أساس أن القول إن الفنان مبدع هو ارتماء في أحضان الإديولوجية الإنسانية*(Idéologie Humaniste)[2]، ذلك بأنَ "الاكتشاف الأساسي للماركسية هو (. . .)أنَ الإنسان لا يوجد، بل العلاقات الاجتماعية، وألا وجود لذات، ولا للفاعل التاريخي، ولكن للبنيات الموضوعية، كما أنَه لا وجود للتقدم بالمعنى الإنساني، ولكن لتعاقب التشكيلات الاجتماعية (. . .) و لم يكن بإمكان المادية التاريخية أن تتكون كعلم إلاَ بشرط التخلي عن جميع الادعاءات من ذلك القبيل، أي عن جميع مزاعم النزعة الإنسانية"[3].

[1] Julia Kristeva, Problèmes de la structuration du texte. P. 300.

* هي فلسفة معيارية، تنظر إلى الإنسان كقيمة عليا تصدر عنها جميع المحاولات لفهم العالم والمجتمع البشري والإنسان، ظهرت كلمة (Humanisme) في الثقافة الغربية لأول مرة في القرن التاسع عشر حيث استعملها أحد علماء التربية الألمان (F.j.Niethammer) للدلالة على نظام تعليمي وتربوي جديد يقوم على الاعتماد على الثقافة والآداب القديمة التي من شأنها تلقين المثل العليا، ثم صارت تدل على التيار الفكري الذي يدعو إلى الاهتمام بالإنسان و بكل ما يثبت ذاته وفكره، ومنها النزعة الإنسانية التي أصبحت تدل على كل فلسفة ترفع من قيمة الإنسان، وتدافع عن حقوقه.

[2] Pierre Macherey, pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1966, P. 23-85.

[3] عبد الرزاق الدَّواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط01، 1992.ص27 .

يرفض "ماشري" اعتبار النَص كلية متجانسة*، مهمتها تمثيل الإديولوجية، ذلك بأنه يقوم بالكشف عن تناقضاتها وإظهارها من خلال عرض مفارقاتها. مما يجعل منه ممارسة إديولوجية يكون النَص فيها بنية غير متجانسة[1].

غير أن كرستيفا تركز في فهمها و دراستها للنصوص على فكرة الإنتاجية حيث يكون النَص عبارة عن جهاز يقوم بمختلف عمليات الإنتاج والتحويل مما يعني أنَ النَص ليس منتوجا نهائيا، بل هو في سيرورة إنتاج، تقوم على خلخلة المواقف الجاهزة، وإحداث حركية ترفض كلَ ثبات، وكل امتلاء موهوم. وبهذا نكون أمام مفهوم جديد لكتابة من سماتها أنها لا تتحدد بجنس معيَن، ولا تتعين باتخاذها موقعا محددا، بل من حيث هي ممارسة تتميز بالحركية وغياب الموقع.

ويفسر هذا طبيعة الأوصاف التي ترتبط بالنَص عند "كرستيفا"، و هي تتمثل في: جهاز-عمل-آلة (Appareil-Travail-Machine)[2]، وتحمل هذه الأوصاف في نظرنا ظلا باختينيا،حيث اتخذ "باختين" من قبل كلمة "جهاز"لتحديد الدلالة.ويظهر هذا في قوله:"الدلالة جهاز تقني لتحقق التيمة* (Le thème) "[3]. مما يدَعم رأينا في عدم حصر تأثير "باختين"في "كرستيفا" في دائرة مفهوم

* ينطبق هذا خاصة على الرواية، وهي الفكرة التي نجد توضيحها عند باختين من خلال طرحه لفكرة تعدد الأصوات (La Polyphonie).

[1] Pierre V. Zima ; Manuel de Sociocritique, Paris, L'harmattan, 2000, P. 42 – 43.

[2] Julia Kristeva, Problème de la structuration du texte, P. 300.

* يطلق "باختين" مصطلح" التيمة"على المعنى الكامل الذي يحمله التلفظ.

[3] Mikhaïl Bakhtine, le marxisme et la philosophie du langage, traduit du russe et présente par Marina Yaguello, Préface Jackbson, Paris, Minuit, 1977, P. 143.

التناصية،حيث يتضح لنا أنَ "باختين" كان بمثابة القاعدة الأساسية التي أسست عليها "كرستيفا"بناءها الفكري .

وقد ساعد هذا التصور "كرستيفا" على إخراج النَص من دائرة الجمالية الأرسطية التي حكمت تاريخ الفن عند الغرب لزمن طويل من خلال الإطاحة بمفهوم المحاكاة والتمثيل، واعتبار النَص موضوعا للمعرفة (Objet de Connaissance)[1]، بمعنى أنه لا يتعارض مع المعرفة العلميَة، ويمثل تعددية الأنساق دون أن يخضع لمركز بذاته في تشكيل المعنى، فهو سيرورة المعنى[2]. والسيرورة هنا حاضرة بمعناها الماركسي أي بمعنى التطورات الداخلية التي تحدث في ظاهرة ما من خلال تتابع متناقض للحظات الزمنية[3].

ويبدو لنا أن فكرة السيرورة تشغل مكان الصدارة في سيميائية "كرستيفا" لأنها الفكرة التي تستلزم الانتقال من الانغلاق إلى الانفتاح.وحسبنا أن ننظر إلى مفاهيم أخرى مثل مفهوم البنينة (Structuration)[4]، ومفهوم

---

[1] Julia Kristeva, Problème de la structuration du texte, P. 298.

[2] Ibid., P. 299.

[3] Encyclopédie Philosophique Universelle, Les notions Philosophiques Tome 2, Paris, PUF, 1990, processus, P. 2053.

[4] كان هذا المفهوم هو صلب الإشكالية التي تضمنتها مداخلة "كرستيفا" في ملتقى "اللسانيات والأدب"الذي انعقد يومي 16 و17 أفريل 1968، بمدينة "Cluny"، وكان عنوان المداخلة:"Problème de Structuration du Texte". يصف كلود شوفاليه (Jean Claude Chevalier)-كان ممَن حضروا الملتقى- "كرستيفا" بأنها كانت نجمة الملتقى (La vedette)،ينظر:

Jean Claude Chevalier, Henri Meshonic à Cluny et en Quelques autre lieux 1968-1970, in groupe de chercheur, la force du langage, Rythme, Discours, Traduction , autour de l'œuvre d'Henri Meshonic, Sous la direction de Jean louis Chiss et Gérard Dessous, Paris, Edition Champion, 2000,P.263.

الإنتاجية لكي نتحقق من أنَ "كرستيفا" تؤسس لمفهومها للكتابة وللنَص من خلال فكرة السيرورة. والواقع أنَ هذه السيرورة إنَما تترجم عن نفسها في رأينا من خلال مفهوم الإنتاجية، الذي نستطيع عن طريقه تصور النَص باعتباره تعالقا بين الداخل والخارج، فهي إذن،هذا الترابط نفسه بين الداخل والخارج، وهي التي تجيء فتخلع طابعا حركيا على النَص في انتقاله بينهما .

ولم تلجأ "كرستيفا" إلى مفهوم الإنتاجية إلاَ لأنَها أدركت أنَ هذا المفهوم هو الذي يسمح بتجاوز ثبات نسق النَص وانغلاقه.خاصة وأن فكرة الانغلاق ضللت "كثيرا من البنويين، وألقت بالبنوية الصورية إلى الانسداد، فإذا سلمنا بأنَ النسق معطى أولي مرتبط بلاوعي العقل البشري وكونيته، فلا يحتم علينا ذلك إغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي، فهو لا يفقد أساسه الجوهري، ولكنه يمتلك مرونة التحولات، ويستجيب لمقتضيات التغيرات، فيتكيف معها دون أن يتلاشى جوهره"[1]. لقد تعرضت "كرستيفا" في أوَل طرح لها لمفهوم الإنتاجية عام 1967 لنصوص الكاتب الفرنسي "ريمون روسل"(Raymond Roussel) (1877-1933)، والنصوص المشار إليها هنا هي :

- انطباعات عن إفريقيا 1910 (les impressions d'Afrique).

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، وهران، دار الغرب، طبعة 2001-2002، الجزء الثاني،ص37.

- انطباعات جديدة عن إفريقيا 1932 (Les Nouvelles Impressions d'Afrique).

- كيف كتبت بعض كتبي 1935 (Comment j'ai écrit certaines de mes livres).

واعتماد "كرستيفا" هذه النصوص في سياق عرضها لمفهوم الإنتاجية مرَده إلى التحويلات التي كان يجريها "روسل" على نصوص الآخرين لإبداع نصوصه كمحاكاته لـ"Jules Verne" الذي كان معجبا به من خلال الاعتماد على بعض الحيل البلاغية وعلى الجوانب الصوتية للكلمات بطريقة يتوقف معها النَص في أن يكون مجرد انعكاس لواقع الأشياء ليصبح سيرورة للانفجار وللتشتت، ذلك بأَنه لا وجود لشيء يسبق الكلام بالنسبة لروسل أي أَنه لا وجود إلاَ للعدم الذي هو غياب المعنى[1]، وهو الفهم الذي عبَرت عنه "كرستيفا" بقولها:" هذه الممارسة النصية لا تمت بصلة إلى أية طاقة غائية أو ميتافيزيقية، إنها لا تنتج غير موتها الخاص، وكل تأويل يهدف إلى إقرارها في أثر منتوج (احتمالي) يكون خارجا عن فضائها المنتج"[2].

تقدم كتابة "روسل" نفسها بوصفها دعوة إلى إعادة التفكير في العلاقة الموجودة بين الكلمات والأشياء. ومن هنا نفهم الاحتفاء الذي حظيت به هذه الكتابة عند كتاب الرواية الجديدة، وعند السرياليين.و قد مثلت كتابة "روسل" لميشال فوكو "تجربة

[1] Pierre Macherey, A quoi pense la littérature ? Exercices de Philosophie Littéraire, Paris, PUF, 1e Edition, 1990, P.187.

2 جوليا كرستيفا، علم النَص، ص 65.

اللغة" (Expérience du Langage)[1] ارتكازا على ملاحظة طبيعة تعامل "روسل" الخاصة مع اللغة.

وإثارة مفهوم الإنتاجية مرتبطة عند "كرستيفا" بنقد التمركز الغربي حول اللوغوس، الذي وجَّه فهم الحضارة الغربية للأدب منذ "أفلاطون"، حيث تم النظر إليه بوصفه منتوجا، وليس انتاجية. وهو التصور الذي ولَّد في رأي "كرستيفا" المحتمل (Le Vraisemblable)، الذي يمثل بالنسبة لها مجموعة القواعد التي تحدد عمل الكاتب، والتي تنحصر في عنصرين:

1. المحتمل الدلالي (Le Vraisemblable sémantique) .
2. المحتمل التركيبي (Le vraisemblable Syntaxique) .

ويتأسس من هذين العنصرين الأدب المحتمل (le Littérature Vraisemblable) الذي يكون للكاتب بمثابة المبدأ قبل أن يكون له طريقة خاصة في الكتابة،كما يكون محكوما بيقينه لا بفكره. ويغدو النَص قارا في حيز الاستهلاك حيث يبلور تطابقا كاملا بينه وبين القانون والعرف أي بينه وبين ما هو مقبول اجتماعيا .أمَّا من ناحية المحتمل التركيبي فالنَص يحقق التوافق مع قواعد بنية الخطاب المتعارف عليها، التي تحددها في الدرجة الأولى القواعد البلاغية.

[1] Pierre Macherey, A quoi pense la littérature ? P.182.

وهكذا ندرك أنَ "كرستيفا" بطرحها لمفهوم الإنتاجية تنتقد التصور الغربي للنَص من جهة، وتؤسس به من جهة ثانية لمفهومها الخاص للنَص بوصفه عملية عبر لسانية.

وعليه تقوم الإنتاجية "بهدم الهوية والتشابه والإسقاط التطابقي (La Projection Identificatoire)،إنها لا هوية وتناقض فاعل"[1]، مما يجعل منها منطق الجدلية التي يتشكل عليها النَص، والتي تقوم على الهدم والبناء. وهذا الفهم مشروط عند "كريستيفا" باعتبار أنَ النَص شبكة (Un réseau)[2] ممَا يخرجه من خطيَته الزمنية، ويجعل منه لحظة تحوي الأزمنة كلّها، وتقضي على كلّ المتعاليات من خلال تفجير كل البنيات الممكنة أي بنية الجملة، وبنية النَص الأدبي،وبنية الذات أي أنَ النظر إلى النَص يقتضي النظر إليه بوصفه بنينة وليس بوصفه بنية، الأمر الذي يموقع النَص فيما تسميه"كرستيفا" بـ:"اللانهائية الممكنة" (Infinité Potentielle)[3]، ذلك بأنَ الكتابة فعل ممارسة تتم في مدار الرَفض والتحويل.

تمتزج الكتابة بالقراءة، وتصبح الكتابة بالتالي عبارة عن قراءة وقد تحولت إلى إنتاج وصناعة.وترتكز "كرستيفا"في هذا التصور على مدلولات فعل"قرأ" التي كان يحملها

[1] Julia Kristeva, Sémèiotiké, P.178.
[2] Ibíd., P. 13.
[3] Ibíd., P. 180.

في القديم، وهي:"الجمع- القطف-التعرف على الآثار-الأخذ-السرقة[1]"، وكلها معاني تشير إلى وجود مشاركة عدائية وامتلاك للآخر، ومن هنا تكون الكتابة قراءة للمدونة الأدبية السابقة والمعاصرة ممَا يجعل من النَص حوارا[2].

وتنسجم هذه الازدواجية في وسم النَص مع فكرة إلغاء الذات التي قامت عليها المدرسة البنوية الفرنسية من خلال إعلان "بارت" عام 1968 عن "موت المؤلف" (La mort de l'auteur) حيث تعتبر الكتابة إنجازا لا علاقة له بالمؤلف، ممَا يجعل منها فضاء متعدد الأبعاد ومنفلتا من ابستمولوجيا التمثيل والتسجيل.[3]

وهي فكرة تجد مرتكزها في فلسفة "نيتشه"، وإعلانه عن موت الإله"، وهو ما يمكن اعتباره إعلانا عن تصدع جميع الضمانات لإمكانية تعقل العالم ولمعقوليته، وعن تشظي جميع الحقائق، وتداعي جميع الهويات، بما فيها بالطبع،هوية الإنسان، التي أضحت مجرد تعدد وتشتت، و اختلافات تختفي وراء وحدة وهمية"[4] .ممَا يعني فقدان الحقيقة لكل معنى حامل لإمكانية تشييد وجودها .و قد تبنى هذا التصور أيضا "ميشيل فوكو"

---

[1] Julia Kristeva, Sémèiotiké, P. 120.

- تشبه اللغة الفرنسية هنا اللغة العربية من حيث دلالة فعل قرأ في أصله الاشتقاقي على الجمع. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، بيروت، دار صادر، قرأ.

[2] سنتعرض لهذه الرؤية بتفصيل في مباحث الفصل الثالث.

[3] Roland Barthes, la mort de l'auteur in le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1981, P. 65- 66.

[4] عبد الرزاق الدَّاوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، بيروت دار الطليعة، ط01، 1992، ص35 .

(1926-1984) حين أعلن عن موت الإنسان، وليس المقصود بالموت هنا الموت الحقيقي، وإنما هو موت "الإنسان كواقع وحقيقة لها قوام وخصوصية متميزة، كذات مؤسسة للمعرفة، واعية وفاعلة في التاريخ، مهيمنة ومسؤولة".[1]

لقد انطلق "فوكو" في توضيح موقفه من فكرة إن الإنسان حديث العهد[2]،ذلك بأنَّه كان غائبا في فكر وثقافة العصر الكلاسيكي، وتفسير هذا الغياب مرده إل ابستميَّة العصر القائمة على الربط بين التمثيل والوجود، حيث تكون، العين للرؤية وللرؤية فقط، والأذن للسماع فقط، وستكون مهمة الخطاب، أن يقول ما هو قائم، إلاَّ أنَّه لن يكون شيئا آخر سوى ما يقوله".[3] ولم يهتم هذا الخطاب بالتساؤل عن وجود الإنسان، وهو التساؤل الذي عبَّدت الطريق إليه نشأة العلوم الجديدة والفلسفة النقدية عند "كانط"، ممَّا أدَّى إلى "انسحاب المعرفة والتفكير خارج فضاء التمثيل".[4] وميلاد الإنسان كذات عارفة وكموضوع للمعرفة، وسرعان ما عرفت تلك المعارف التصدع والتفكك في عناصرها، وتمَّ الاستغناء عن الإنسان في المعرفة والتفكر وتجلى الاهتمام الأكبر في مجال اللغة واللاشعور.[5]

---

[1] عبد الرزاق الدَّاوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص 160.

[2] ميشيل فوكو، الإنسان وازدواحياته، ترجمة جورج أبي صالح وكمال اسطفان، ضمن الكلمات و الأشياء، ص 313.

[3] ميشيل فوكو، نثر العالم، ترجمة بدر الدين، عرودكي، ضمن الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي، سالم يفون، بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال اسطفان،ص 58.

[4] ميشيل فوكو حدود التمثيل، ترجمة سالم يفوت، ضمن الكلمات والأشياء،ص 208.

[5] عبد الرزاق الدَّواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر،ص 167.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ فكرة "موت المؤلف"هي التي كانت-في رأينا-وراء اصطناع "كرستيفا"، "لمفهوم الناسخ" "Le Scripteur"، بدلا من لفظة الكاتب، ذلك بأنَّ لفظة "الناسخ" لا تشير إلى شيء غير اللغة ذاتها بمعنى أنَّها لا تشير إلى وجود ذات تتحكم في معنى النَص، وتملك سره.

وهو تصور نتلمسه أيضا عند"فلوبير"، حين يقول:"على الأديب أن يشابه الله في خلقه، أن يكون في عمله خفيا وقادرا على أن نشعر به في كل مكان دون أن نلمحه"[1]. ولذا عدَّه "جون هالبرين" أوَّل من أعلن مبدأ "الكاتب المتخفي"[2].وهو تصور تواصل وجوده عند الكثير من المبدعين أمثال مالارمي وبول فاليري ونطالي ساروت، وغيرهم حيث "لا ينبغي تصوُّر الذات في العبارة كما لو كانت تماثل من الناحية الجوهرية أو الوظيفية مؤلف الصيغة فهي ليست في الواقع سببا أو أصلا أو نقطة انطلاق الظاهرة، ظاهرة كتابة الجملة"[3].

وهكذا تتجاوز "كرستيفا" بهذا، منطق الهوية والمماثلة وتتحرر من فكرة الثبات، بقدر ما تنفتح على كثافة اللغة وشبكة التمدلل. ومن هنا،فإنَّ مفهوم "كرستيفا" للنَص،

[1] فيكتور برومبير، غوستاف فلوبير، ترجمة غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1978، ص 06.

[2] جون هالبرين، نظرية الرواية، مقالات جديدة، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق،منشورات وزارة الثقافة، 1981، ص 20.

[3] ميشال فوكو، حفريات المعرفـــة، ترجمة سالم يفوت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط01، 1986،ص 91.

هو نقد للتصور الكلاسيكي الذي يرى في النَص مجرَّد محاكاة، وهو نقد للتصور البنوي القائم على المحايثة. الأمر الذي يشكل في الوقت ذاته تمرسا بمنطق جديد ومختلف، يغدو النَص في أفقه ممارسة دالة، تتم فيها عملية الاختراق على مستوى العلامة والذات والمجتمع، وبهذا المعنى لا يتحقق النَص على سبيل المطابقة بين الذات والنَص، أو بين النَص وخارجه، وإنَما يتعلق الأمر بإنتاجية يغتني بها النَص بقدر ما تتغير العلاقة بين الداخل والخارج، وذلك عبر عمليات مختلفة من الامتصاص والتحويل التي يقوم بها .

يقوم ارتكاز "كرستيفا" في هذا التصور على النحو التوليدي والتحويلي، لدى "نعوم تشوسكي" (1928) (N.Chomsky) . وهو الاتجاه اللساني الذي أسس له في كتابه الذي صدر عام 1957 بعنوان "البنى التركيبية"(Structures Syntaxique) ثم أتبعه بكتاب آخر بعنوان "مظاهر النظرية التركيبية"(Aspects de la Théorie Syntaxique) عام 1965، حيث أقام نظريته اللسانية بغية فهم الحدث اللغوي وتعليله، وعدم الاكتفاء بالوصف الشكلي كما تجلى ذلك مع الاتجاهات التجريبية. ينظر إلى اللغة بوصفها معطيات متناهية، يستخدمها المتكلم داخل المجموعة اللغوية الواحدة بصور غير متناهية[1]، وهو الفعل التوليدي

[1] يحفل التراث العربي بالكثير من المواقف التي تنبه فيها العلماء إلى طبيعة اللغة التوليدية. وبالنسبة لتشومسكي فإنَّ الأمر يتعلق عنده بمتكلم-مستمع مثالي.

الذي عن طريقه يتم إنتاج اللغة. ومن هنا ضرورة فهم وتعليل العمليات الذهنية على مستوى عقل ودماغ الإنسان من منطلق كون العقل مصدر المعرفة*.

يميز "تشومسكي" بين الكفاءة اللغوية والأداء الكلامي (Compétence Linguistique / Performance)، تمثل الكفاءة المعرفة الباطنية للغة التي يمتلكها الإنسان أي النسق القواعدي، والذي يتحقق من خلاله الشكل الصوتي للجملة ومحتواها الدلالي، ويشكل "الأداء" الاستعمال الفعلي للغة. ولمعرفة كيفية إنتاج الخطاب وفهمه، لا بد من استحضار معرفة خارج لسانية (Extralinguistique)[1]، و ينقسم نسق اللغة حسب نظره إلى ثلاث مكونات[2]: المكون التركيبي-المكون الدلالي-المكون الفونولوجي. يمثل المكون التركيبي (Composant syntaxique) العملية الفكرية في إنتاج الجملة من جهة، ومن جهة أخرى التحقق الفيزيائي للجملة وهو ما يطلق عليه "تشومسكي" البنية العميقة والبنية السطحية (Structure Profonde / Structure de Surface) حيث تشكل البنية العميقة الشكل المجرد للجملة، والذي يمثل التفسير الدلالي، وتشكل البنية السطحية، الجملة في تحققها الفعلي، وهو ما يمثل التفسير الصوتي[3] ، فالبنية العميقة هي التي تتحول إلى بنية سطحية عن طريق القواعد التحويلية،

* لا يخفي "تشومسكي" في كتاباته تأثره بالمنحى العقلي لدى "ديكارت" و"همبولدت".

[1] Noam Chomsky, la linguistique cartésienne suivi de la nature formelle du langage, Trad. de N. Delanoe et D. Sperber, Paris, Seuil,1969.**P**124.

[2] Ibid., P. 138.

[3] Noam Chomsky, la linguistique cartésienne, P. 62.

وهي القواعد التي تختلف من لغة إلى أخرى[1]، ويساعد المكون الفونولوجي (Composant Phonologique) على تحديد الشكل الصوتي للجملة المولدة في المكون التركيبي، على أساس القواعد التحويلية الخاصة بكل لغة.أمّا المكوّن الدلالي (Composant Sémantique) .فيضفي تفسيرا دلاليا على البنية العميقة للجملة، ومن هنا تربط اللغة بين المكوّن الفونولوجي، والمكون الدلالي عن طريق قواعد المكون التركيبي، ذلك بأنَ طبيعة هذا المكوّن تساعد على فعل الربط من خلال احتوائه على مكون الأساس (Composant de Base)، والمكون التحويلي (Composant Transformationnel) في الوقت ذاته. ووفق هذه الرؤية تكون البنية العامة لقواعد اللغة على الشكل التالي:[2]

بنية عميقة ← تمثيل دلالي.

بنية سطحية ← تمثيل صوتي

وهكذا يكون النحو التوليدي عبارة عن توليد كلّ الجمل في لغة معينة،ممّا يعني أنَ التحويل يسمح بالانتقال من البنية العميقة المولّدة عن طريق مكوّن الأساس إلى بنية سطحية، تتلقى تأويلا صوتيا للوصول إلى التحقق الفعلي للجملة، أي أنَ البنية العميقة تخضع إلى عدة تحويلات من حذف وزيادة، وتقديم وتأخير حتى تصل إلى الشكل الصوتي الذي تأخذه البنية السطحية في نهاية التحويل.

[1] Noam Chomsky, la linguistique cartésienne, P. 64.
[2] Ibid., P. 157.

هكذا استطاع "تشومسكي" أن يغير التفكير اللساني، وأن يجعل مقاربة اللغة مقاربة تركيبية تصبح اللغة معها سيرورة تركيبية.

وهو المنظور الذي وجهَ "كرستيفا" إلى نقل مكتسبات النحو التوليدي والتحويلي إلى مجال دراسة النَص وخاصة النَص السردي كما تجلّى ذلك في دراستها لرواية "جيهان دوسانتري" (Jehan de Saintré) لصاحبها "أنطوان دولاسال" (Antoine de la Salle)[1]، و ذلك في دراستها الموسومة بـ"نَص الرواية" الصادرة عام 1970،و هو توجه يسيره سعيها إلى إقامة مشروع لسيميائية مؤسسة على منطق جدلي، وبالتالي أصبح "التحويل" منهجا لقراءة النَص حيث تتِم قراءة كل مقطع في النَص السردي في صلته بكلية النص، وهذا يعني أنَ "كرستيفا" قامت بنقل المفهوم من مجاله اللساني الضيّق،أي مجال الجملة إلى مجال أوسع وهو مجال النَص، الأمر الذي دفعها إلى عدم الاكتفاء بأطروحات"تشومسكي" والاستعانة بأطروحات أستاذه زيليغ هاريس (1909–1992) (Zelling S.Harris) ذلك بأن "هاريس"كان يأخذ مفهوم التحويل من جهة العلاقات التي تربط بين الجمل وليس من جهة كيفية بنائها . وعليه كانت العلاقات بين الجمل مؤسسة عنده على التحويل من خلال مجموعة من العمليات المطبقة على الجملة النواة، مثل تحويل

[1] أنطوان دولاسال (Antoine de la Sale) (1385– 1460)، كاتب فرنسي من القرن 15 م كانت تربطه علاقات بالكثير من الأمراء والحكام في فرنسا،من أثاره:" Jehan de Saintre "la Salade.

الجمل المركبة إلى جمل بسيطة أو تحويل الجملة الفعلية إلى جملة اسمية. ويرتبط كلّ هذا عنده بمفهومه لوحدات الجملة القائمة على المتواليات حيث يكون كلّ "مورفيم" متوالية من "الفونيمات" وكل كلمة متوالية من المورفيمات، وكل جملة متوالية من الكلمات، وكل خطاب متوالية من الجمل. وقد ساعدته هذه الرؤية على توسيع الدراسة اللسانية خارج حدود الجملة، وخارج مجال اللسانيات (Extralinguistique)* من خلال الربط بين اللغة والثقافة والمجتمع[1].

هكذا، يتبين لنا أنَّ المنظور الذي حكم أطروحات اللسانيات التوليدية والتحويلية هو اعتبار اللغة نسقا حركيا من العلاقات، ولذلك فإنَّ قراءة "كرستيفا" لأصول هذه اللسانيات، تكشف عن إرادة لتأسيس الاشتغال النَّصي على فعالية التحويل، وإن كانت هذه الإرادة، في جانب منها، استمرارا لنزعة تجاوز أطروحات "دوسوسير" وإعادة النَّظر في مفهوم العلامة ذاته، فإنها تتميَّز بخصوصيتها في المسارات التي فتحتها في فهم التحويل.

وقد كشفت هذه الخصوصية عن استحالة تمثل الممارسة النَّصية، كما هي في واحديتها وانغلاقها، وفتح آفاق الدراسة على تعددية هذه الممارسة واختلافها.

---

* يعود لهاريس الفضل في شق الطريق لتحليل الخطاب، وذلك من خلال المقال الذي نشره بمجلة (Language) عام 1952 تحت عنوان : Discours Analysis

[1] Marie Anne Paveau et George –Elia Sarafati,Les grands Théories de la linguistique, de la grammaire comparée à la pragmatique, Paris, Armand Collin,2003,P. 152 – 153.

وهي الرؤية التي جعلت "كرستيفا" تزاوج بين اللسانيات الأمريكية واللسانيات الروسية، متمثلة في أفكار اللساني الروسي "سومجان" (Saumjan)[1].

عرض "سومجان" انتقاده لتشومسكي من خلال إدخال مفهومين جديدين في النحو التوليدي، وهما : (النمط الظاهري Génotype-النمط التكويني Phénotype)، وذلك في دراسته التي صدرت عام 1963 بعنوان:

"Le Modèle Génératif applicatif et les calcules des transformation dans la langue Russe"

وأيضا في دراسة أخرى صدرت له عام 1968 بعنوان:

"Fondement de la grammaire générale de la langue Russe"، حيث يمثل: Génotype الشكل المجرد للتركيب، بعيدا عن الوسائل اللسانية المساعدة على تحققه في حين يشكل Phénotype: الشكل الخارجي الذي يتحقق به[2]. من منطلق يرى أنَّ العلاقات التركيبية الداخلية المستقلة عن المبدأ الخطي الخارجي. وهي تفرقة استعارها "سومجان" من مجال البيولوجيا، إذ يمثل (Génotype) مجموعة العوامل الوراثية المكونة للشخص، ويمثل (Phénotype) الطبع الوراثي.وهي الاستعارة التي ستأخذها عنه "كرستيفا" لتؤسس بها لمفهومها للنَص.

---

[1] عرفت الساحة اللسانية الروسية هذا الباحث لأول مرة عام 1952، عند إصداره لمقال خصصه للحديث عن "إشكالية الفونيم".

[2] Jean Dubois et autres, Dictionnaire de Linguistique, Paris, Larousse, 1973, P. 229-371.

ولا بد أن نشير إلى أنَّه بفضل تلك المزاوجة، يتجاوز مفهوم "التحويل" عند "كريستيفا" كونه إجراء قائما في اللغة ليشكل الخبرة الثاوية في البنية، ممَا يدفع إلى التعامل مع النَص بوصفه جهازا مركبا من العلاقات المتشابكة. وبهذه الرؤية تمارس "كرستيفا" التحويل على مفهوم التحويل ذاته، فهو عندها حدّ للنَص ولقراءته بقدر ما هو تأسيس للمفهوم، أي أنها تتعامل مع مفهوم "التحويل" بفهم جديد، تتغير معه العلاقة بالمفهوم ذاته عبر تغير مفهوم التحويل نفسه.

تؤسس "كرستيفا" إذن لمفهومها للنَص من خلال التفرقة التي تقيمها بين ما تسميه "النَص التَّام (Phénotexte)" وما تسميه "النَص المولد (Géno-Texte)"* تحت تأثير "سوسجان" كما أوضحنا سالفا، وهي تفرقة تتعرض لها في مختلف نصوصها.

يمكننا توضيح السمات المحدَّدة لكل مفهوم من خلال ما تمَّ عرضه في نصوص "كرستيفا" في الجدول التالي:

* كثرت الترجمات العربية لهذا المصطلح واختلفت . ومن الترجمات الجديدة ما قدمه يوسف وغليسي وهي النص المتكون حيث تحمل هذه الصيغة في نظره دلالة الحدوث التدريجي في مقابل النص الكائن الذي يدل على الحدث دفعة واحدة. ينظر : يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، محطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران ، 2004-2005،ص 398. ويقترح أحمد يوسف ترجمة أخرى، وهي "النص الحداج" بكسر الحاء، وهي الترجمة التي تبناها "عبد الملك مرتاض" في كتابه"نظرية النص الأدبي"باعتماد صيغة اسم الفاعل"النص الحادج"،ينظر الكتاب ص 348 . والحداج في اللغة هو النقصان في الشيء. جاء في لسان العرب حدجت الناقة : ألقت ولدها قبل أوانه لغير تمام الأيام .

النَّص التَّام	النَّص المولد
عمل	نَّص
منتج	إنتاج
تمثيل	إنتاجية
بنية	بنينة
سطح	حجم
جبر	طبولوجيا
اجتماعي	بيولوجي
رمزي	سيميائي

يتمثل الإبدال المعرفي الذي تطرحه هذه التفرقة أساسا في أنَّ النَص ليس هو الظاهرة اللسانية، أي أنَّه ليس هو الدلالة المحددة، المعطاة في متن لساني و المتجلية في بنية سطحية، وإنما هو توليد (Engendrement)، تقوم الظاهرة اللسانية بتسجيله، وبالتالي لا يطال "النص التَّام " حقيقة النَص، إلاَّ من حيث إنه يحمل سيرورة البنية، ومن ثمة يكون الوقوف عند النَص المولد وقوفا عند فعل التمدلل، ولأجل ذلك تتحول دراسة النَص إلى دراسة فعل التمدلل ذاته "لأنه داخل اللغة يتحقق كل اشتغال دال"[1].

[1] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, Paris, Seuil. 1974, P. 84.

وهو ما توضحه "كرستيفا" في الخطاطة التالية:*

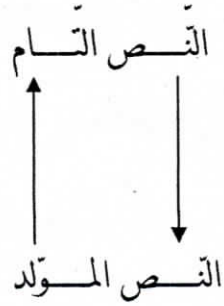
النَص المولد	الرمزية الرياضيات	الإديولوجيا الأساطير
	المقولات اللسانية	
النَص التَام	الصيغة	

النَص المولد إذن هو صيغة تمدلل اللغة الطبيعية، بوصفه تغييرا، وإعادة بناء في نسيج اللغة وفي القيم الإنسانية الكامنة في الجانب الإديولوجي والأسطوري، مَمَا يعني أنَ النَص التَام يكون عبارة عن صيغة حاملة لازدواجية التغيير عن طريق تحقق وجود الغياب وانفتاحه الدلالي في سيرورة دلالية تشهد على حركية النَص.

ويتطلب الوقوف على النَص المولَد عند "كرستيفا": "إبراز نواقل الطاقة الغريزية" (Les Transports d'énergie Pulsionnelle)[1] ، وهي الطاقة التي يمكن الكشف عنها على مستوى الجانب المنطقي والتركيبي في النَص، والذي يتمثل في طريقة الحكي وفي التخيل كما يمكن الكشف عنها في مستوى الجانب الفينولوجي، متمثلا في القافية، وتكرار الفونيمات و الإيقاع والنبر، دون أن تشكل الذات في كلِ ذلك وحدة مميزة بعينها أي أنَ الذات تعمل من أجل تحقيق تلاشيها،مَمَا يحرر النَص المولد من طابعه اللساني

* Julia Kristeva, Sémèiotiké , P.226.
[1] Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, P.83.

على الرّغم من أنّه قائم على اللغة.وبهـذا يكون إدراك الجهاز السيميائي للنص(dispositif sémiotque du texte)مرتبطا بالكشف على التغييرات التي تتمظهر في النص التّام، مما يعني أن تحليل النص يتطلب معرفة أغوار النص المولّد :



وهو التصور الذي دفع برولان بارت –حسب رأينا– إلى القول بأنّ السيمانااليز استطاعت تجاوز السيميائية بفضل مفهوم النّص المولّد، ذلك أنّ مناهج التحليل قبل السيمانااليز كانت في رأيه تهتم بالنّص التّام من خلال دراسة الملفوظات على حساب عملية التلفظ في حدّ ذاتها[1]. فالنّص المولد هو كشف لكل ما يخترق الذات عند اشتغالها على النّص حيث لا يتحدّد فعل التوليد ببنية الجملة القائمة على العلاقة بين المسند والمسند إليه، وإنما يرتبط بالدال في مختلف مراحل سيرورة اشتغاله، فيمكن أن يتمثل في كلمة، أو متوالية من الكلمات، كما يمكنه أن يتحقق في جملة أو فقرة كاملة [2].

[1] Roland Barthes, Théorie du texte, in, Encyclopédie Universalis, Volume 15-Smolette-Théosople, Paris,1973,P.1015.
[2] Julia Kristeva, Séméiotiké, P. 221.

ومفهوم النَص المولَد هو الذي مكن "كرستيفا" -في رأينا- من الانفراد بتحديد النَص على أنَه"جهاز عبر لساني (Appareil Translinguistique)"[1]. أي أنَ طبيعته اللسانية، لا تمنع من اشتغاله، وانفلاته من المقولات اللسانية، حيث تقوم علاقته باللغة على الهدم والبناء أي على التحويل: ذلك أنَ البادئة (.Trans) التي اصطنعتها "كرستيفا" في تعريفها للنَص هي ذات أصل لاتيني، تحمل دلالة العبور والنقل والتحويل[2] في الوقت ذاته، بمعنى أنَ النقل أو العبور هنا، لا يتم دون حدوث التغيير والتحويل، وبهذا يكون" لهذا الجهاز من القدرة والتحكم والدقة ما يجعله قادرا على تنظيم العلاقة اللغوية الداخلية، وجعل الملفوظات تتعايش وتتآخى، متبادلة البنى سواء منها ما سبق وما تزامن"[3].

ندرك ممَا سبق أن "كرستيفا" تسعى من خلال مفهوم "النَص المولد" إلى التركيز على الخصوصية النَصية، وربطها باللاوعي. وهو المنظور الذي يشارك فيه"ريكاردو" (Jean Ricardeau) "كرستيفا" من خلال ما يسميه بـ:"الرصيد اللاواعي للنغم"[4] (L'actif Inconscient des consonances) حيث لا يتطلب الوقوف عند الإنتاجية النَصية التحقيق السير الذاتي كما كان الشأن في النقد النفسي.

---

[1] Julia Kristeva, Séméiotiké, P. 52.

[2] Petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et analogique de la Langue Française, Robert, Paris, 1984, Tranquillité, P. 2001.

[3] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم ، مساءلات تحول نظرية الكتابة، سلسلة كتاب الرياض مؤسسة اليمامة الصحفية، ص.335.

[4] Jean Ricardeau, Nouveau Problèmes du roman, Paris, Seuil, 1978, P.77.

وبمنظور مخالف لما قدَمته "كرستيفا" سعى "إدموندكروس"(Edmond Crees)* إلى تقديم تصور خاص للنَص التَام والنَص المولد من منطق يعتبر النَص المولد فضاء افتراضيا، تبرمج فيه البنيات الأصلية سيرورة الإنتاجية السيميائية، معتمدا في تصوره هذا على الجغرافيا الإنسانية التي تقابل (Le génotype) بأنواع متعددة من (Phénotype)، مثل إنسان البحر الأبيض المتوسط الذي يقابل الإنسان (الأندلسي، الكتلاني، المغربي، الإيطالي، . . .) وعليه يكون عمل الكتابة هو تفكيك لانهائي لهذا المركَب تحت شكل النصوص التامة (Phénotextes) الساعية إلى التحقق على كلِ مستويات النَص، بمراعاة خصوصية كلِ واحد منها[1]. ممَا يعني أنَ للنَص المولد عند"إدموندكروس" هو حالة التلفظ الخاصة بالنَص أي أنَه ليس بنية وإنما هو مدعو لأن يتبنين في مختلف تحققات النصوص التَامة للنَص ذاته، الذي ينفتح وفق تصوره على مستويات مختلفة (السردية، الشخصيات، سنن الترميز، . .الخ) .

ويتجلى لنا في مجال الترجمة بوضوح كيف أنه يمكن للنَص المولد الواحد أن يسهم في وجود عدة نصوص تامة بعكس ما تذهب إليه "كرستيفا" . وذلك خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الترجمة التي تنطلق من اللغة الثانية بوصفها لغة المصدر. ويمكننا أن نمثل لذلك بالخطاطة التالية :

* باحث و روائي، يعد من مؤسسي النظرية السوسيونقدية إلى جانب كلود ديشي (Claude Duchot).

[1] Edmond Cros, la sociocritique, Paris, l'harmattan, 2003,P.55.



تتأسس التفرقة بين"النَص التّام" و"النَص المولد"عند "كرستيفا" على تفرقة أخرى، تقيمها بين ما تسميه "الرمزي" (Le symbolique) و"السيميائي" (Le sémiotique).

يرتبط عصر الرمز عند "كرستيفا" بالفكر الأسطوري، حيث تحيل الرموز إلى متعاليات غير قابلة للتمثيل، ومن هنا منشأ انعدام علاقة المشابهة بين الرمز وموضوعه الذي يرمز إليه. ويؤدي هذا الانفصال إلى انعدام قابلية الاتصال بين فضاء الرمز وفضاء المرموز (Symbolique-Symbolisant)، وبالتالي فإن اشتغال الرمز يتم وفق خطين مختلفين، ويمكننا توضيح ذلك كالآتي:

حصر المكونات المرموزة

الانفلات من المفارقة

الرمز

ويعني هذا أنَ وظيفة الرمز في بعده العمودي هي وظيفة حصر (Une fonction de restriction) كما تجلّى ذلك في الملاحم، والحكايات الشعبية، وأناشيد الحركة (Les Chansons de geste)، أمّا وظيفته في بعده الأفقي، فتتمثل في الانفلات من المفارقة (Une fonction d'échappement au paradoxe)[1]،وبهذا يكون المنطق الذي يقوم عليه الرمز هو منطق مضاد للمفارقة، وهو المنطق الذي ساد الفكر الأوروبي إلى غاية القرن الثالث عشر، حيث تمّ الانتقال إلى العلامة، ومنه يكون عصر الرمز حسب "كرستيفا" سابقا على عصر العلامة، وهو العصر الذي شهد التشكيك في الوحدة المتعالية التي يقوم عليها الرمز من خلال تركيز النصوص على المعنى السلبي مثل: الموت، المعانات، الألم، . . .الخ.

وقد ترجم إدخال هذه السلبية والغيرية إلى الوحدة الدالة ظهور للعجائبي وللأشكال المهجنة.أمّا عصر السيميائي فهو عصر الانتقال من الرمز إلى العلامة، ذلك بأنَ العلامة لا تحيل إلى الحقيقة الواحدة المفردة، وإنّما هي تستدعي مجموعة من العناصر والأفكار، من خلال مبدأ التحوّل الذي تقيم عليه العلامة علاقات لا متناهية مع غيرها من العلامات.هذا التحول وجدته "كرستيفا" في نَص "أنطوان دولاسال"،"لجون دي سانتري".

[1] Julia Kristeva, Texte du Roman, P. 26 -27.

ويتبين من كلِ هذا، أنَ تصور "كرستيفا" للرمزي والسيميائي قائم على أولوية الرمزي وأسبقيته التاريخية، وهي الرؤية التي تجلت في كتابها "سيميوتيك" و"نص الرواية" غير أنَها سرعان ما قدَمت تصورا مخالفا لهذه الرؤية في دارساتها اللاحقة، أين تعتبر السيميائي سابقا للرمزي بل وسابقا لموقع الذات (Position du Sujet)، والدلالة أيضا[1]، وسبب هذا التحوُل يعود إلى ارتكازها في فهم الممارسة الدالة على مكتسبات التحليل النفسي – سنوضح ذلك لاحقا–.

وعليه يصبح الرمزي هو ما يمثل: القانون، القاعدة، التقرير الاجتماعي، والسيميائي هو : الإيحاء،الإيقاع،البيولوجي،الغريزي. ولذلك نجدها تعرفه بأنه تمفصل غير تعبيري بمعنى أنَه لا يتموقع فيما تظهره العلامة، وإنما في العلامة العابرة لذاتها وللدلالة التقريرية "فكل كلمة تحمل بخلاف محتوى المضمون الظاهر عواطف وغرائز تتمثل من خلال الصوت والنبرة والصور البلاغية أو العناصر الأسلوبية المستخدمة"[2].

وليس يخفى أنَ هذه التفرقة بين السيميائي والرمزي لدى"كرستيفا" تحمل في طياتها آثار ما استقر عند"جاك لكان"حول بناء الذات، الذي يقوم في تصوره على ثلاثة سجلات أساسية: الخيالي– الرمزي– الواقعي.ولا ينبغي أن يغيب عنَا أنَ "كرستيفا" كانت تواظب

[1] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, Paris Seuil, 1974, P. 35.

[2] أرنو سبير، حوار جوليا كرستيفا، إليزابيث رودينسكو، ديفيد ويزربرج، عرض: جان بول جواري، ترجمة، كاميليا صبحي مجلة إبداع، مصر، العدد 12، ديسمبر 1998، ص 52.

على حضور "دروس" لكان(Les séminaires) وكان ذلك يحدث فيها اضطرابا وكأنها في حصَّة تحلينفسية حقيقية[1]، كما كانت من بين الذين وقفوا إلى جانبه عام 1969 عندما صدر قرار بتوقيف دروسه[2].

الرمزي (Le symbolique): يقدمه لكان في صيغة الاسم المذكر، وهو مستقل عن الذات، أي أنَّ وجوده مشروط بالتذاوت (inter-subjective) على خلاف" فرويد" الذي حصر الرمز في كتابه "تأويل الأحلام" (Les interprétations des rêves)، في الوظيفة المعجمية التي تماثل الرموز بدلالات قارة. ويشكل الخيالي (l'imaginaire) المرحلة السابقة على المرحلة الأوديبية، التي لا تعرف تمييزا بين الذات والموضوع، وهو أصل كلَّ الأوهام (الكلية، إسقاط نوع من الوحدة على الذات) . أمَّا الواقعي (Le réel) فإن له عند "لكان" معنى خاصا يخرجه عن المعنى المعروف حيث يشير إلى مجال ما هو خارج "الرمزي"، ولا يعرف التفرقة بين الداخل والخارج[3]، ومع ذلك يبقى "الرمزي" هو أهم الأقسام الثلاثة لأنَّه هو الذي يؤسس الذات. ومن هنا، يمكن القول إنَّ التفرقة بين السيميائي والرمزي عند

[1] من الأحداث المثيرة في حياة "لاكان" أنَّ الجمعية العالمية للتحليل النفسي أسقطت عنه العضوية بسبب عدم احترامه للقواعد المعمول بها في عيادات التحليل النفسي مثل قصر حصَّة العلاج، ومعالجة الزوج والزوجة في الوقت ذاته.

[2] Julia Kristeva, Mémoire n°01, 1983, P. 53.

[3] Jean – Pierre Cléro, le vocabulaire de Lacan, Paris Ellipses, 2002, voir Imaginaire réel, symbolique.

"كرستيفا" شبيهة بالتفرقة بين الخيالي والرمزي عند "لكان" أو إن شئنا متطابقة كما ذهب إلى ذلك "رامان سلدن"[1].

وينبغي أن نسجّل هنا، ملاحظة "سلقرمان" فيما يخص التطابق الذي لمسه بين مفهوم "كرستيفا" للسيميائي والرمزي، ومفهوم "ميرلوبونتي" (Merleau Ponty) (1908-1961) للغة المحضة على الرغم من أنَ "كرستيفا" لا تحيل عليه في نصوصها .

تتأسس رؤية التطابق على مفهوم "ميرولوبونتي" للغة المحضة حيث يرى "أنَ هناك نمطين فعالين في اللغة، النمط الأوَل منهما (Le langage parlé) "يترسب" و"ينطق" حالما يتأسس شيء أشبه بعلاقة محفزة سلفا بين "الدال و المدلول (. . .) وكما لو كان هذا النمط من اللغة تحويلا وتحديدا يفرضان على اللغة من طرف اللغة نفسها، أمَا النمط الآخر الذي هو اللغة الناطقة (Le langage parlant) فيكون نفسه في ممارسته"[2]، ممَا يعني أنَ اللغة المحضة هي التي تتشكَل في زمن المستقبل، زمن ما هو غير مثبت، ويبدو ضروريا هنا، أن نشير من جانبنا إلى أنَ هذا التمييز الذي أقامته "كرستيفا" بين السيميائي والرمزي قد سبق إليه "غريماس" في كتابه "الدلاليات البنوية" إذ تبين له أنَ الفضاء الدال (Univers signifiant) يتشكل من مستويين : المستوى

---

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد العائمي، عمان، دار الفارس، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ط01، ص 125.

[2] ج. هيو سلقرمان، نصيَات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم صالح، بيروت- الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط01، 2002، ص 260 – 261.

السيميولوجي(Le Niveau Sémiologique) والمستوى الرمزي(Le Niveau Symbolique)، حيث يتم تمفصل الدلالة من خلالهما[1]، يرتبط السيميولوجي بمفهوم (Classème) الكلاسيم الذي يمثل السيمات السياقية التي تتحقق بالخطاب(Les Sèmes Contextuels)[2]. في حين ميز "بنفنيست" بين السيميائي والدلالي (Le sémiotique / Le Sémantique) لتوضيح كيفية اشتغال التمدلل، فبين أن "الدلالي" هو المتعلق بالملفوظ، وأنَّ السيميائي يرتبط بعالم الخطاب[3].

ومن ثَّم يتضح أن تصور التمدلل بالنسبة لثلاثتهم هو تصور ثنائي، يرى أنَّ فعل التمدلل يتحقق من خلال مستويين. وعلى الرغم من ذلك فإنَّ "سيميولوجي" غريماس لا علاقة له بسيميائي "كرستيفا" لأنَّ فضاء الدلالة عند "غريماس"هو فضاء محايث (Univers immanent)، على العكس من رؤية "كرستيفا" القائمة على فكرة التفاعل والتداخل كما لا يشبه "دلالي" بنفنيست،"سيميائي" "كرستيفا"، لأن السيميائي عند "كرستيفا" يشتغل من خلال فعل مواجهة المعنى ومواجهة البنية. واكتشافه يتوقف على الآثار التي يتركها النَّص المولد في النَّص التَّام، ولذلك "تشتمل سيرورة التمدلل على النَّص

[1] A. J. Greimas, Sémantique Structurale, Paris, Larousse, 1966, P.55-61.
[2] A. J. Greimas, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage, Paris, Hachette, 1979, Classème, P.37.
[3] Emile Benveniste, Problèmes de Linguistique Générale, II, TUNIS, CERES Edition, 1995, P. 60- 61.

المولد كما النَص التَام، ولن يكون بمقدورها غير ذلك"[1]، الأمر الذي دفع "كرستيفا" إلى اصطناع مفهوم"المركب الدَال" (Complexe Signifiant)[2]، وهو المفهوم الذي تتحوَل فيه الجملة إلى سيرورة يتجسد من خلالها المعنى دون اختزالها إلى مجرد تراكم لمعنى الكلمات، حيث يتشكل المركب الدَال من مُتغير (Modifiant – Modifié) من خلال التعامل الخاص مع الزمن والصفة والاسم، ممَا يؤسس الممارسة النَصية ويحقق فعل التمدلل عن طريق توليد لا نهائي، وترهين ظاهري.

وبما أنَ الممارسة النَصية تبنى على اللغة باعتبارها المادة الأولى التي تتأسس منها الممارسة، فقد سعت "كرستيفا" إلى ترسيخ تصور معين من خلال مساءلة اللغة الشعرية.

2. مفهوم اللغة الشعرية :

سيسمح الوقوف عند مفهوم اللغة الشعرية (Le Langage Poétique)، عند "كرستيفا" بتسليط المزيد من الوضوء للكشف عن تصورها للممارسة النَصية، ذلك أنَها خصَت اللغة الشعرية بالتفاتات عديدة من خلال حضور مساءلتها بصورة متكررة في جلِ دراساتها .

[1] J. Kristeva, La révolution du langage poétique, P.84.
[2] J. Kristeva, Sémèiotiké, P. 259 -260.

تقيم "كرستيفا" ضمن البحث عن خصائص النَص 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" إلاَ 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 أنَ 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 $Q(X_1 . . . X_n)$ للانهائية

[1] J. Kristeva, Séméotiké, P.185.
[2] Ibid., P.11.
[3] Ibid., P.122.

الشفرة اللسانية وكلُ اللغات الأخرى (لغة "الاستعمال"،"اللغات الواصفة"،...) وهي محتواة في A"[1].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:"إنَ اللغة الشعرية تتضمن شفرة المنطق الخطي،بالإضافة إلى أنَه يمكننا أن نجد فيها كلَ صور الترابطات التي شكلها الجبر في نسق من العلامات الاصطناعية، والتي لا يمكنها البروز على مستوى تمظهرات لغة الاستعمال"[2].

ولعلها تريد بالترابطات التي شكلها الجبر، القوانين التي وضعها "دي مورغان" (A. De morgane)* .الذي يعود له "الفضل في موضوعين رئيسين في المنطق: إصلاحه للمنطق التقليدي وإقامته مبادئ نظرية جديدة هي نظرية العلاقات (...) حيث خرج على المنطق التقليدي في اعتبار القضية الحملية الصورة الرئيسية والوحيدة لكل قضية، وإمكان ردّ أي صورة أخرى للقضية إلى الصورة الحملية، رأى هو أنَ قضية العلاقة – ما تحوي صنفين من الأشياء بينهما علاقة- صورة من القضية تختلف عن الحملية، ولا يمكن ردَها إلى حملية بل أضاف أنَه يمكن ردّ القضية الحملية إلى قضية علاقة"[3].

---

[1] J. Kristeva, Sémèotiké, P.117 .

[2] Ibid., P.117.

*أوغسطس دي مورغان (1806-1871) يعد من كبار علماء المنطق والرياضيات الانجليز في القرن التاسع عشر.

[3] محمود فهمي زيدان، المنطق الرمزي – نشأته وتطوره، بيروت دار النهضة العربية،1979،ص 66-67.

وتتمثل العلاقات التي قام بتحديدها في علاقات الهويَة والتعدي والعكس والسلب والجمع والربط[1].وهذا المنظور هو الذي أدى بكرستيفا إلى القول بأنَّ الرياضيات والرياضيات الواصفة (Les mathématiques et les Métamathématiques) *كفيلة بوصف الاشتغال الشعري للغة، ذلك بأنها تنفلت من قيود المنطق الذي كرسته الجملة الهندوأوروبية والمتمثل في المسند والمسند إليه.[2] 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".[3] الأمر الذي جعل الفكر يقف "أمام نسق آخر من الموضوعات الملزمة بأن تتركب وأن تتفكك حسب قوانين محددة".[4]

وهذه المرجعية الرياضياتية هي التي ساعدت"كرستيفا" على اعتبار اللغة الشعرية جزء تكافؤ يشمل اللغات الأخرى، وهو تصور أمدتها به "نظرية المجموعات"

---

[1] محمود فهمي زيدان، المنطق الرمزي – نشأته وتطوره ،ص 71.

*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.

[2] Kristeva, Sémèiotiké, P. 113.

[3] محمد عابد الجابري، تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة، بيروت، دار الطليعة،ط 02، 1982، الجزء الأوَّل، ص 112.

[4] روبير بلانشي، المصادريات، الأكسيوماتيك، ترجمة محمود اليعقوبي، الجزائر، ديوان المطبوعات ديوان الجامعية،2004، ص60.

"Théorie des Ensembles" و"نظرية المجموعات نظرية رياضية تعنى خاصة بالتأليف Combinaison 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 (. . .) ولابد 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. وإذن، فالمجموعة 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".[1]

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

[1] محمد عابد الجابري، تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة،ص89.

لم تكن "كرستيفا" هي أوّل من حاول التركيز على خصائص الأدب من خلال التركيز على اللغة بوصفها العنصر المركزي في بناء النَص، فقد سبق إلى ذلك "رومان ياكبسون" حيث قال:"إنَّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية "Littéraire"أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[1]، وهو المنظور الذي جعله يعتبر الشعرية وظيفة من بين وظائف اللغة،تتحقق حين يتم التركيز على المرسلة في حدّ ذاتها، وذلك بإسقاط مبدأ التماثل في محور الاختيار (Sélection)، على محور التركيب "La Combinaison"[2].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".[3] 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.

---

[1] تزيفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، 1982،ص35.

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

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد لولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى،1988، ص 19.

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 "Chklovski" للمسألة نفسها، من خلال مفهومه للغة غير العقلية، معتمدا في ذلك على وجود كلمات لا معنى لها في الشعر[1].

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

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

اللغة العلمية لغة دلالية، هدفها التطابق الدقيق بين الدال والمدلول وتكون اللغة الأدبية، لغة تضمينية مكتظة بالالتباسات والجناسات والتداعيات[1].

وميَز "نورتراب فراي" (Northrop Frey) في الإطار نفسه، عام 1957،بين الاستخدام الأدبي والاستخدام غير الأدبي للغة حيث يقول : "الأدب هو شكل لغة خاصة مثلما أنَ اللغة هي شكل معين للتواصل"[2].وضمن هذا الاتجاه نفسه، الرامي إلى تحديد خصائص اللغة الشعرية، ذهب "جون كوهين" إلى أن اللغة الشعرية هي خرق لشفرة اللغة العادية، وأنَ معرفة هذه الشفرة المتحكمة في التواصل اللغوي وحدها، هي الكفيلة بتمكننا من إنجاز الشعرية بمعنى أنَ تحقق الشعرية مرتبط بمدى الانزياح الذي يمكنها تحقيقه[3].وعلى الرغم من عدم رفضه لتصور "ميكيل ديفرن"(Michel Difreune) المتمثل في اعتبار الشعرية ظاهرة عامة تطال جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي تحمل إمكانية إثارة الانفعال الشعري (L'émotion Poétique)[4]، فإنه ظل حبيس المنظور الثنائي الذي يميز بين النثر والشعر. وقد يكون لجون بول سارتر أثر في ذلك، من خلاله كتابه "ما

[1] رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981،ص 21-22-23.

[2] Northrop Frye, Anatomie de la Critique, Paris, Gallimard, 1969, P.94.

[3] Jean Cohen, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, P. 190.

[4] Ibid., P. 08.

الأدب؟"الذي أسست إجابته ثلاثة أسئلة هي : ما الكتابة؟،ولماذا نكتب؟، ولمن نكتب؟ .

انطلق "سارتر" من أنَ الأدب هو من بين كلِ الأنواع الفنية الأقوى تعبيرا عن الحياة وقضاياها، وهو لذلك الأكثر نفوذا والأخطر تأثيرا، ولا يستطيع إلاَ 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"[1] .التفرقة بين الأدب والفنون الأخرى جلية هنا .على أساس الاختلاف الموجود في الشكل والمادَة، حيث يعتمد الأدب الكلمة أي اللغة بينما يعتمد الرسم الألوان، أمَا الموسيقى، فإنَ مادَتها 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.[2]

[1] جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، مصر،دار النهضة،ص 9-10 .

[2] المرجع نفسه،ص 13.

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 واجبا 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"[1].

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 مِمَّا تقدم ، إلى أنَّ هناك منطقا واحدا يجمع بين كلِّ هذه التصورات التي جئنا إلى ذكرها، وهذا المنطق هو تحديد اللغة الشعرية بوصفها انزياحا عن اللغة العادية أو

[1] سارتر، ما الأدب؟ ص 65.

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 اللانهائية 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" (Loi) 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[1]، 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[2].

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" Travailler la Langue" يقوم على التغيير والانفلات، ممَّا يعني أنَّ

[1] Julia Kristeva, Sémèiotiké, P. 118.
[2] Ibid., P. 122.

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 نَص غامض حيث تقول :"يفترض الاشتغال على اللغة العودة إلى البذرة الأولى التي يتحدد انطلاقا منها، المعنى وذاته،مَمَّا يعني أن "منتج" اللغة "مالارمي"* 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 لينبّه أولئك الذين يتكلمون إلى أنهم متكلمون (Ils sont parlés)"[1].

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

* 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 بـــ"رمية نرد"(Un coup de Dés) هي القصيدة الأكثر إثارة فيما تركه من أعمال إبداعية.

[1] Julia Kristeva, Sémèiotiké, P.10.

وهو يتبع هذه الغاية دون أن يستخدم قوة تعبير الكلمات التي يختارها وايجازها، والصور المكيفة مع الأمثال والحكم، والأقوال المأثورة والأحاجي التي يحبها الشعب"[1].

وكان "مالارمي" يعمل من أجل تفجير أشكال ما هو سائد ومألوف. وبهذا لا تمتلك اللغة الشعرية شعريتها من خارجها، وإنما من بنائها النَصي 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"* الصادرة عام 1974، عنوان "ثورة اللغة الشعرية"(La révolution du langage Poétique)،لأنَ بالثورة تكف اللغة عن الاحتفاظ بعلاقتها المألوفة مع الأشياء، وتتأسس في تجدد مستمر، ذلك بأنَ للثورة في تصورها، ارتباط بالرؤية التي تؤسس النَص، حيث ينفتح على إمكانيات لانهائية تتجاوز بها اللغة محدوديتها .و بهذا يشكل العمل الشعري والعمل السياسي قسمين من كلٍ واحد، هو العمل الثوري بحيث يحدث الأوَل في النَص ما يحدثه الثاني في المجتمع.[2] على الرغم من

---

[1] تيوكاريس كيسيديس، جذور المادية الديالكتيكية، هيراقلطس، ترجمة حاتم سلمان، بيروت، دار الفارابي، ط1987،01،ص136.

* 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 شخصية (Latréaumont) 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".

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

أن لكل ثورة خصوصيتها، وإنما التشابه قائم من أنَ كلَ ثورة هي تحطيم لقيم سائدة موروثة، وفتح لآفاق جديدة، ومن هنا يكون النَص ممارسة ثورية وليس دعوة لها .

وتذهب "كرستيفا" إلى القول بأنَ 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[1]، أي أنَ انقلاب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية لا بد أنَ 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 ضدَ الخطابات الإديولوجية التي كانت سائدة في عصرهما . ومن هذه الوجهة، يمكننا القول إن "سيمانااليز" كرستيفا تجمع بين السوسيولوجيا والسيميائية أي أنها سوسيوسيميائية (Sociosémiotiqué)[2]،من منظور يحاول الكشف عن المعنى الاجتماعي ليس على مستوى الموضوع، بل على مستوى اللغة ومستوى الكتابة * .

[1] Julia Kristeva, Polylogue, Paris, Seuil, 1977, P.517.
[2] Pierre V. Zima, Manuel de Sociocritique, Paris, Harmattan, 2000, P. 68.

* 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 النَص المالارمي و بين إشكاليات الحضارة الغربية في القرن التاسع عشر الميلادي.

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"[1].

ولا بد من الإشارة إلى أنَ الربط بين اللغة الشعرية والثورة، كان قد سبق إليه "فيليب سورلس" (Philipe Sollers)، في كتابه الذي صدر عام 1968 بعنوان:"الكتابة وتجربة الحدود" (L'écriture et l'expérience des limites)[2]، حيث درس خصوصية الكتابة عند بعض الكتاب الذين مارسوا عمليات الاختراق للأطر التقليدية أمثال لوتريامون وساد ومالارمي، وغيرهم، وتبيَن له أنَ هؤلاء المبدعين، ساهموا بنصوصهم في نشأة بنية ثقافية ثورية.

كما ينبغي أن "نذكر أنَ المجلة الأمريكية (Transition) أعلنت عام 1929 بيانا عن حلول "ثورة الكلمة" مؤكدة أن استقلال الخيال الشعري يبرر انحراف الكتاب عن قيود

[1] Julia Kristeva, Soleil Noir, Dépréssion et mélancolie, Paris, Gallimard, 1987, P.232.
[2] Philipe Sollers, L'écriture et l'expérience des Limites, Paris, Seuil, 1968.

الكتب المنهجية والقواعد"[1].ومن بين الأسماء التي وقفت عندها المجلة، نجد عزراباوند (Ezra Pound) و ت-س-إليوت (T.S.Eliot)، وجيمس جويس (James Jouce)، وهي الثورة التي حاول "جاكوب كورك" تفسيرها بقوله:"إنَ الثورة ضدَ التقليد الأدبي، ترتبط بصورة عامة بالمبدأ القائل إنَ الفنَ والأدب بل كلَ صيغ المعرفة والتعبير، تحتوي على طاقات خلاقة لا مناص لها من أن تتدخل في تركيب المادَة التي تعالجها والتي ينبغي ألاَ تترك تعمل في الظلام أو أن تقع فريسة لبواعث بالية"[2].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 وأنَ 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"[3].

ولا نجانب الصواب إذا قلنا إنَ"طه حسين" كان صادرا عن الوعي نفسه في قوله :"لست أعرف ثورة سياسة بالمعنى الحديث أو القديم للفظ الثورة، إلاَ وقد سبقتها

---

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

[2] المرجع نفسه،ص 23.

[3] سامي خشبة، مصطلحات فكرية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1994، ص 235.

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"[1].

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 إلاَ أنَ 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

[1] طه حسين، خصام ونقد، بيروت، دار العلم، الطبعة الثالثة،ص 157.

الشاعر بانتمائه إلى عصر حضاري متأخر، وشعوره بالتوحد والتميز وتزاوج التعبير الشعري مع التأمل المستمر في هذا التعبير"[1].

وإدراك هذه الخصائص، هو الذي دفع به إلى عنونة دراسته "ثورة الشعر الحديث" وهو عنوان شديد القرب من عنوان كرستيفا. والمثير في الأمر أنَ دراسة عبد الغفار مكاوي، صدرت عام 1972، أي قبل دراسة كرستيفا بعامين مَمَا يؤكد أنَ 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 بأنَ مناهج الفكر الكلاسيكي كانت تفضل لحظات الثبات، وليس لحظات الأزمة التي تقتضي دراستها وفهمها، تغيير الجهاز النقدي والمفاهيمي[2].وهذا اللجوء إلى الرياضيات لدراسة الأدب هو الذي عرَض "كرستيفا" إلى نقد لاذع على لسان كل من: آلان سوكال وجون بريكمون* (Alan Sokal et Jean Bricmont) ضمن النقد الذي وجهاه إلى خطاب ما بعد الحداثة، متمثلا في الأسماء البارزة أمثال: لاكان ودولوز وغوتاري، وغيرهم.

---

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

[2] Julia kristeva, Polylogue, P.519.

* آلان سوكال أستاذ الفيزياء في جامعة نيويورك، أمَا جون بريكمون فهو أستاذ الفيزياء النظرية بجامعة لوفان (Louvain).

لقد أكدت "كرستيفا" أنَ استعمال الرياضيات في فهم النَص ما هو إلاَ استعارة[1]،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 النَص، 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 إلاَ فكرة عامَة 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 {0،1}في حين لا تفرق "كرستيفا" بين المجموعة {0،1}، المكونة من عنصرين 0 و 1، وبين المجال [0 ،1] المكون من كل الأعداد الحقيقية الموجودة بين 0 و 1[2] . وعليه تكون كتابة كرستيفا بالنسبة لهما استعراضية ومعرفتها بالرياضيات خاطئة ومشوشة.

[1] Julia Kristeva, Séméiotiké, P.140.
[2] Alan Sokal et Jean Bricmont, Impostures Intellectuelles, Paris, Edition Odile Jacob, 1997, P.43.

وضمن هذا الأفق النقدي، ذهب "بوفرس"(Bouveresse) إلى أنَ هناك نوعا من الإرهاب الفكري الذي أصبحت تمارسه بعض الأسماء البارزة أمثال "جاك ديريدا"، حيث غدت بعض المفاهيم بمثابة العقائد الراسخة التي يتوجب على كلِ باحث الأخذ بها[1].

وبالعودة إلى "كرستيفا" فإننا فعلا لا نجدها تقدم أي تبرير، يدعو إلى الاعتماد على الرياضيات في فهم النَص، وهنا لا بد أن نثير السؤال التالي: هل يفرض مبدأ تداخل العلوم الاستعانة بكل العلوم بما فيها تلك التي تتمتع بالتجريد والدّقة مثل الرياضيات؟ وإلى أين يصل ذلك التداخل؟.

والجدير بالذكر أنَ الاعتماد على الرياضيات كان دأب الكثير من المفكرين، وقديما استخدم أفلاطون الرياضيات لوصف العالم من منطلق يرى إمكانية وصف أي شيء بمصطلحات رياضياتية[2]، وفي الاتجاه نفسه،ذهب "غاليلي" (Galilée) إلى أنَ الرياضيات هي "لغة العالم" (Langage du monde)[3].أي أنَ العالم يمكن قراءته قراءة رياضياتية. ولأول مرة في تاريخ الفكر الانساني يتم ترييض العالم (نسبة إلى رياضيات) (Le monde est mathématisé)،فليست اللغة الطبيعية وحدها القادرة على وصف

[1] Bouveresse, le Philosophie chez les autophages, Paris, Minuit, 1984.
ذكره عبد الوهاب جعفر، خطاب الفلسفة المعاصرة، أداؤه وإشكالياته،الإسكندرية،1984،دار الوفاء،2003،ص 62.

[2] Luc Brisson, La Beauté Mathématique du Monde, P.61 In, le Magazine Littéraire, N°447, novembre, 2005.

[3] Pierre Raymond, le Passage au matérialisme idéalisme, Paris, François Maspero, 1973, P187-189-219.

وفهم العالم، وبالرياضيات يمكن وصف ما لا يتغير في صيرورة التغيير[1] و"هذا ما تؤكده بعض الأوساط الفلسفية المنتصرة للمنطق الرياضي الحديث، والتي تجعل منه أساسا للفلسفة من جهة نظرها أو حتى منه الفلسفة بجذافيرها ابتداء من مدرسة منشئ المنطق الرياضي "براتراندراسل"B.Russel وتلاميذه في انجلترا (من أمثال فتجنشتين Wittgenstein) إلى المدرسة المعروفة الآن بالتجريبية الجذريةRadical Empiricism في أمريكا (عند أمثال كارناب Carnap وريشنباخ Reichenbach ومرورا بفلاسفة دائرة فيينا Vienne Cercle(من أمثال شليك Shilik وهانزهان Hans Han، وكذلك عند فلاسفة متفرقين (من أمثال تشيوستك Chiwstech في بولنده ولونتز Lorentz في ألمانيا وغيرهم). هؤلاء وآخرون معهم لا يرون فارقا جوهريا بين منطقهم الرياضي الجديد وموضوع الفلسفة من وجهة نظرهم"[2]، وليس غريبا، أن يتطلع كل علم من العلوم إلى الدقة التي تمتاز بها الرياضيات، وينحو نحوها، وإذا كان كل علم يتميز عن الآخر بموضوعه ومنهاجه، فهل يمنع ذلك من أن يكون بينهما تقارب واتفاق؟.

[1] Luc Brisson et Jean François Paradeau, Platon In le vocabulaire des Philosophes , de l'antiquité à la Renaissance , coordonné par Jean pierre Zarafder, Préface de Jean François Balaudé, Paris, Ellipses 2002, P. 84-85.

[2] محمد ثابت الفندي، أصول المنطق الرياضي، بيروت دار النهضة ،1984،ص 15.

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

3. النَـص و السلبيـــة

لقد اتضح لنا من خلال ما سبق أنَ"كرستيفا" بلورت مفهوما خاصا للغة الشعرية، خالفت به ما كان سائدا من مفاهيم،من منظور جعل تحقق اللغة الشعرية مرهونا بمنطق ثنائي، يحمل في ذاته إمكانية الهدم والبناء، وهي الإمكانية التي تؤسس للغة الشعرية. منظور شيدت"كرستيفا" أساسه انطلاقا من مفهوم السلبية، الذي نقف هنا لمساءلته، ومساءلة أهميته في "السيمانااليز".

تعد السلبية أو النفي (Négativité) مفهوما أساسيا في فلسفة هيجل (1770-1831)، حيث يتعذر فهم هذه الفلسفة بدون معرفة هذا المصطلح ودوره في تشكيلها "ولعلَ هذا هو السر في حملة هيجل نفسه على سائر التصورات الدينية والمذاهب الميتافيزيقية التي عمد أصحابها إلى تصوير "المطلق" بصورة "الحياة السعيدة"الخالية تماما من كل عنصر سلبي(. . .) وهذا ما حدا ببعض النقاد إلى القول بأنَ نظرية هيجل في السلب

ليست سوى مجرد انعكاس لروح التمزق والتصدع التي سادت العالم الغربي في مطلع القرن التاسع عشر"[1].

لا ينفصل مفهوم "السلبية" عند هيجل عن مفهوم الذات، وهو ينطلق في تصوره، من كون الإنسان يختلف اختلافا كليا عن الحيوان ذلك أنه يدرك ذاته، ويميزها عن بقية الأشياء والموجودات في اللحظة التي يقول فيها "أنا"، يقول هيجل:" إنَ الحيوان لا يستطيع أن يقول "أنا" أمَا الإنسان فهو وحده الذي يستطيع أن يقول ذلك، وما ذاك إلاَ لأنَ من طبيعته أنَه يفكر"[2].

مَا يعني أنَ السمة الأساسية للإنسان هي الوعي الذاتي الذي يتحقق من خلاله تعرف الذات على ذاتها وعلى الموضوع في الوقت نفسه مَا يجعل من أية معرفة علمية انعكاسية تبدأ من الذات تجاه الموضوع ثم تعود مرَة أخرى إلى الذات التي تعي ذاتها .

وهذا المسار الذي تتخذه الذات نحو الموضوع ثم العودة مرَة أخرى إلى ذاتها، هو ما يشكل السلب أي أنَ "السلب هو الذات"[3]، وعليه تكون السلبية هي إدراك للحقيقة في

[1] زكريا إبراهيم، هيجل أو المثالية المطلقة، القاهرة، دار مصر، 1970، ص 23.

[2] ذكره إمام عبد الفتاح إمام، دراسات هيجلية، القاهرة، دار الثقافة، ص 35.

[3] يوسف سلامة، مفهوم السلب عند هيجل، القاهرة، المجلس الأعلى الثقافة، 2001،ص 10.

ذاتها وفي اختلافها، أي في علاقة الهوية بذاتها وباختلافها[1].ومن هنا نتلمس مقولة التغير التي يقوم عليها الجدل عند هيجل مَمَا يعني أنَ السلبية هي حالة من الفعل والنشاط تحدّد الأشياء، وهذه "الطبيعة السلبية للأنا تنعكس في مسار الوعي نفسه الذي ينتقل من سلب إلى سلب دون أن ينتهي إلى أي شكل ينكر الإيجاب وكأنَ البطلان هو حقيقة كل الأشكال التي يجتازها وهو يكتسب خبرته بذاته وبعالمه إلى أن يتحد بموضوعه، ويتم نسخه من حيث هو ذات مستقلة ويتم وضعه داخل الموضوع، أو بالأحرى، يتحول إلى جزء مقوم في البناء الأنطولوجي للسلب عندما تكتشف الذات أنَها هي حقيقة الموضوع (...) وأنَ حقيقة هذه الطبيعة السلبية للوعي يمكن الوقوف من خلال تحليلها على طبيعة معرفته بذاته وبموضوعاتها من ناحية أخرى".[2]

وبهذا الفهم تنظر"كرستيفا" إلى السلبية على أنَها المُمَيّع والمحلل الذي يدفع بتركيبات جديدة إلى الظهور"[3]، أي أنَ الذات التي تتشكل وفق قانون السلبية هي ذات منشطرة تعبرها السلبية، ولذا سيجد هذا المبدأ الهيجلي تحققه المادي في مفهوم النشاط الإنساني بوصفه نشاطا ثوريا، وأيضا في مفهوم القوانين الاجتماعية والطبيعية التي يتعرف عليها ذلك النشاط بوصفها قوانين موضوعية"[4].ومنه تكون السلبية هي الحركة

---

[1] Les Notions Philosophique, Dictionnaire 2, Paris, P.U.F. 2e édition, 1998, Négation, P. 1742.

[2] يوسف سلامة،مفهوم السلب عند هيغل، ص 15.

[3] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P. 102.

[4] Ibid.,P 103.

السيميائية التي تحول دون ثبات الأطروحة* والفكرة السائدة (Doxa) ممَا يربط المفهوم ربطا مباشرا،بسيرورة التمدلل أي أنَ السلبية بالمنظور الكرستيفي تشكل العلاقة التي تربط الذات بقوانين الطبيعة وقوانين المجتمع.

وعلى الرغم من هذه الأهمية التي توليها "كرستيفا" لمصطلح السلبية إلاَ أنها تفضل عليه مصطلح "الرفض" (Le rejet) بسبب أن السلبية قد توحي بأنَ العلاقة بين الذات وبين القوانين الطبيعية والقوانين الاجتماعية هي علاقة كامنة في الوعي المنطقي لذات موحدة (Sujet Unaire) في حين مصطلح "الرفض"هو لحظة انفجار الوحدة (L'unité)، وبالتالي الأكثر دلالة على الانفصال والانشطار الذي تقوم عليه حقيقة الذات[1].

وهي رؤية يعززها منظور التداخل الذي ترتكز عليه "كرستيفا" في مفهومها للإنتاجية النَصيَة، واعتباره تمثيلا للحركة السيميائية التي ينبغي التفكير فيها من خلال فكرة

* الأطروحة هي ما نجعله مقابلا لمصطلح (Thétique) المأخوذ من الأصل اليوناني Thétikos بمعنى ما نطرحه بوصفه مبدأ وممتلا لذاته دون مقابلته بشيء آخر، وتترجمه بعض المعاجم بـــ:"**الدَعْوى**"ارتكازا على التراث الذي كان يستخدم اللفظة بمعنى الفكرة التي يحاول من يستمسك بها أن يثبتها وأن يدافع عنها ضد خصومها، ومن ذلك قول الغزالي:"يسمى العلم التصديق الذي هو نسبة بين مفردتين دعوى، إذا تحدى به المتحدي و لم يكن عليه برهان، وكان في مقابلة القائل خصم،فإنَ لم يكن في مقابلة القائل خصم سميناه قضية .وهي الترجمة التي يأخذ بها أيضا عبده الحلو في معجمه للمصطلحات الفلسفية حيث يعرفه بقوله:" ما يتعلق بالدعوى من جهة اعتبارها بذاتها غير متعلقة بشيء آخر" ،عبده حلو،معجم المصطلحات الفلسفية،فرنسي، عربي،لبنان، المركز التربوي للبحوث والإنماء،ط01، 1994،THE، ينظر أيضا: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، مصر،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،1983، حرف الدال. وأيضا: Les notions Philosophique, Tome 2, Thermon, P.2598.

[1] Julia Kristeva, La révolution du langage poétique. P. 110.

الجمع بين العبور والتحويل، وهي الفكرة التي تؤكدها "كرستيفا" باستعمالها لألفاظ دالة على ذلك: Trans-subjectif, Trans-idéel, Trans-symbolique.

واعتمادها البادئة (Trans.) في صياغة هذه الألفاظ، يمكن أن يقرأ في علاقته بمفهوم الإنتاجية لأنَ بها تحقق الإنتاجية فعاليتها، وبها تسوغ عبورها، وهو العبور الذي يمارسه النَص بالفعل الثوري. وبناء عليه "لا يمكن للسلبية، إلاَ أن تكون مفهوما جدليا خاصا بسيرورة التمدلل، وبنقطة الاتصال بين الجانب البيولوجي والجانب الاجتماعي من جهة، وبين مرحلة الأطروحة الدَالة من جهة أخرى"[1]. وبهذا يتجلى التحول في العلاقة بين الذات والخارج في شعرية النَص الحداثي من جانب،وفي حالة الفصام* من جانب آخر[2].

وبناء على ما سبق، يكون الرَفض نتيجة لذات في سيرورة تعيد تشكيل الجهاز الدال المقبول تاريخيا، ومعارضته بتمثيل مغاير للعلاقات بين الأشياء وبين الأجهزة الاجتماعية حيث لا يمثل الواقع بعيدا عن سيرورة الرغبات، ولذلك فإنَ الجهاز السيميائي الذي يشكله النَص هو سلبية من الدرجة الثالثة (Négativité au troisième degré)

---

[1] Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, P. 114.

* الفصام (Schizophrénie): Schizophrène من La Schizophrénie : وهي كلمة مكونة من : Schize : تعني الانقسام إلى قسمين و Phéne بمعنى العقل وهو مرض عقلي خطير، يفقد المريض به كل اتصال بالواقع. ينظر:
Pierre Daco – les Prodigieuses Victoires de la Psychologie, Belgique, Verviers et Marabout, 1973, P. 274- 275.

[2] Julia Kristeva , La révolution du langage poétique,P.114.

حسب رأي "كرستيفا" على أساس أنها لا تمثل غياب المنع، كما هو شأن اللاوعي. ولا تشكل الصيغة المنفية التي تشير إليها الوظيفة الرمزية، كما أنَها ليست هي الإنكار الدَال على العصابي، وإنَما هي تغيير الخطية اللسانية والمنطقية و مثاليتهما[1].

[1] Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, P. 150.

الفصل الثالث: ثورة التناصيّة

1. جينيالوجيا التناصيَّة.
2. التناصيَّة عند كرستيفا.
3. من التناصيَّة إلى المناقلة.

"على مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة من بعدهما. فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام، ترتقي الملكة الحاصلة لأنَّ الطبع إنما ينسج على منوالها، وتنمو قوى الملكة بتغذيتها. وذلك أنَّ النفس، وإن كانت في جبلها واحدة بالنوع، فهي تختلف في البشر بالقوة والضعف في الإدراكات، واختلافها إنما هو باختلاف ما يرد عليها من الإدراكات والملكات والألوان التي تكيفها من خارج فبهذه يتم وجودها، وتخرُجُ من القوة إلى الفعل صورتها"[1].

ابن خلـدون

[1] ابن خلدون، المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، بيروت، الكتبة العصرية،ط 02، 1997،ص 578.

1. جينيالوجـيا التناصيَّة

قد يثير هذا المبحث نوعا من الاستغراب إذا أخذنا بعين الاعتبار أنَّ مفهوم "التناصيَّة" قائم على رفض الأصل وبالتالي إلغاء لكل محاولة تطمح إلى إيجاد نوع من النسابة في طبيعة النصوص، وفي طبيعة الأشياء أيضا، فهل يمكننا البحث عن الأصل النقي الذي ينداح منه الأدب؟ وهل للأصل مفهوم معين؟ كأن نقول مثلا إنَّ الشعر العربي بدأ مع امرئ القيس. ونكون بهذا قد حدَّدنا زمن بداية الشعر، وهنا يختلط مفهوم الأصل بمفهوم الزمن، وهل للزمن بداية؟ أليس هناك شيء آخر سبق قول الشعر عند العرب وعند سائر الأمم؟ ذلك هو اللغة التي يتكلّمها الإنسان؟ كيف تشكلت؟ ألا تأخذ كلَّ لغة من لغة أخرى لتستكمل ذاتها؟ أليست اللحظة التي نفترضها لحظة أولى هي دائما لحظة لاحقة للحظة سابقة؟.

لا يمكننا الهروب من جدل الأصل والبداية، وهذا كلّه يبيّن التعقيد الذي يتعلق بالبحث عن الأصل غير أنَّ هدف هذا المبحث يؤسسه منطق الوجود ذاته، فما من شيء إلاَّ وله جذور دفعته إلى الظهور. وظروف ساعدت في ذلك الظهور، و"التناصيَّة" بوصفها مفهوما قائما بذاته لا يمكنها -في نظرنا- أن تنفلت من قبضة هذا المنطق.

ظهر مفهوم التناصيَّة لأول مرة على يد "كرستيفا" في أبحاثها الأولى التي كتبتها بين 1966 و1967،والتي صدرت في مجلتي "Tel Quel"و"Critique" وأعادت نشرها في كتابيها "سيموتيك" و"نَص الرواية "Le Texte du Roman" .

شيدت "كرستيفا" مصطلح التناص بالاعتماد على عملية النحت (Agglutination)، حيث استندت على البادئة اللاتينية "Inter" وهي بادئة يتم اعتمادها كثيرا في توليد المصطلحات في اللغة الفرنسية ومن معانيها: العلاقة المتبادلة، التداخل والتفاعل[1] وأضافتها إلى كلمة "Texte" ممّا أعطاها"Intertextualité"* .

وإذا كانت الممارسة النصية قديمة في كل الثقافات الإنسانية، فمن الطبيعي أن تكون التناصيَّة باعتبارها تقوم بوظيفة توضيح الصيرورة التي عن طريقها يمكن لكل نَص أن يقرأ بوصفه اندماجا وتحويلا لنَص أو لمجموعة من النصوص قديما قدم الممارسة النصية ذلك أنه "من الوهم الاعتقاد أن العمل الأدبي يوجد وجودا مستقلا – فهو يظهر داخل

[1] Le petit Robert, Tome I, Paris, le Robert, 1984, intempérant.

* من هنا شاع هذا المصطلح في اللغة العربيـــة تحت أسماء كثيرة تحمل دلالة التفاعل مثل التداخل النصي، والتناص، ولعلّ هيمنة كلمة التناص في اللغة العربية على بقية المصطلحات الأخرى متأتية من أنّ هذا المقابل العربي يخضع لخصائص المصطلح المتمثلة في الدقة والاختصار.

عالم أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل، وهو يندرج في هذا العالم، فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي"[1].

كان الوعي بهذا التفاعل موجودا منذ القديم عند المبدعين، فهاهو فولتير (Voltaire)(1694-1778)يقول في كتابه رسائل فلسفية (Lettres Philosophiques):"تقريبا، كل شيء هو تقليد (Imitation) ".ويعبر عن الفكرة نفسها في صورة مجازية، فيقول:"هناك كتب مثل النار الموجودة في البيوت،نستعيرها من جيراننا لنستخدمها في بيوتنا، ونعيرها بدورنا إلى الآخرين، وهكذا يمتلكها الجميع"[2].

كما ألفينا الشاعر "لوتريامون" (Lautreamont) (1846-1870) يقول:"السرقة ضرورية"[3].ومن اللافت للنظر أن مفهوم السرقة في الثقافة الغربية لم يظهر إلاَّ في القرن

---

[1] تزفيتان تودوروف،مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي، تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة مجموعة من المترجمين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992،ص 41.

[2] Alain Duchesse et Thierry la Gay, Petite Fabrique de Littérature, Magnard, 1993, P.16.

يمكننا أن نأخذ صورة عن التفاعل الذي يتحدث عنه فولتير في نصه التالي :

Par votre humeur, le monde est gouverné
Vos seuls airs font le calme et l'orage
Vous vous riez de me voir confirmé
Loin de la cour au fond de mon village.

وهذا تحويل لقول الشاعر فرنسوا مينار (François Maynard (1582-1646))

Par votre humeur l'état est gouverné
Vos seuls airs font le calme et l'orage
Et vous riez de me voir confirmé
Lion de la cour dans mon petit village.

وليس يخفى التشابه الكبير بين القولين.

[3] Ibid., P. 13.

الثامن عشر الميلادي مع الاعتراف بالملكية الأدبية، والحظر القانوني لإعادة انتاج النَص، ذلك بأن عمل الرهبان في القرون الوسطى والمتمثل في إعادة كتابة المخطوطات لم يكن يُعد من باب السرقة؛حيث يكون النَص بعد كتابته ملكا لمن يريد .ومن هنا يكون مفهوم الملكية وقانون حماية حقوق المؤلف سببا في حصر تعالق النصوص في دائرة الأصل والفرع. ولا يخلو مفهوم "الأربيسك" (Arabesque) عند "الرومانسيين الألمان" من ممارسة التناصيَّة حيث يـقوم المفهوم،خاصة كما تجـلى عنـد شليجل (F.Schlegel) بيـن النكتـة (Witz) والسخرية، وكان يصف كتابته بأنها حلقة بحيث يتم عرض الأفكار عن طريق اللف والدوران [1]، واعتماد السخرية في "الأرابيسك" يعود -في رأينا-إلى الازدواجية التي تحققها السخرية، فمن جهة يخضع الخطاب الساخر للشفرات السوسيوثقافية، ومن جهة أخرى ينحرف عنها .

ويبدو أنَّ الدائرة التي انحصرت فيها قراءة القدماء في تراثنا العربي للعلاقات بين النصوص قد شكلها الحرص على حماية حقوق المبدع، حيث حرصوا على إسناد النَص إلى صاحبه[2]. مما أدى إلى أن تشكل قضية "السرقات الأدبية" مبحثا مهما في قراءة النَص، تناولته كتب الطبقات والتراجم وكتب البلاغة والنقد، واعتنت عناية بالغة بحصر أنواعها، وهي واعية بصعوبة المهمة، لأن كشف السرقة "باب لا ينهض به إلا الناقد

[1] Françoise Susini ; l'écriture Fragmentaire, définition et Enjeux, Anastopoulos, PUF, 01e édition, 1977, P. 217-219.

[2] قد يكون لعلوم الحديث التي تشدد في التثبت من صحة النَص أثر في توجيه قراءة النقاد.

البصير، والعالم المبرَّز، وليس كل من تعرض له أدركه ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله"[1].

وإذا كـان العرب قد أدركوا أنَّ السرقة لم يسلم منها أي شاعر،فإننا نجد القول فيها ينتعش عند ظهور شاعر مجدد، ولعل هذا سبب كثرة تناول النقاد لشعر أبي نواس وأبي تمام، والمتنبي. وعلى الرغم من كثرة الكتب التي تناولت السرقات، فإنه يصعب علينا تحديد مفهوم دقيق للسرقة؛ ذلك أن نظرة القدماء جمعت بين الرفض والقبول. جاء في كتاب المثل السائر :"وليس في السرقات الشعرية أقبح من هذه السرقة"[2]،"ذلك من أحسن السرقات"[3]"ذلك حسن يكاد يخرجه عن حدّ السرقة"[4]. وهذه عبارات تشهد على درجة تضارب المواقف حول السرقة. و تجدر الإشارة في هذا السياق إلى تمييز القدماء بين السرقة المذمومة والممدوحة، وبين "المشترك" و"الخاص"، فالمشترك لا يجوز الاتهام فيه بالسرقة، وينضوي تحته ما أسموه بتوارد الخواطر، في حين تبقى السرقة وقفا على ما هو خاص، وهو يمثل عندهم القول المتبوع المخترع.

---

[1] علي بن عزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط03، ص183.

[2] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، بيروت، المطبعة المصرية، 1990، ج 2، ص 359.

[3] المرجع نفسه، ص 368.

[4] المرجع نفسه، ص 369.

نخلص من هذا إلى أن النقاد العرب الأقدمين لمسوا طبيعة التعالق بين النصوص من خلال ما أنجزوه في باب السرقات[1] التي تحددت صورها عندهم في جانب المعنى.وهو فهم تولد من فكرة الفصل بين الشكل والمعنى، ومن الرؤية المقتضبة التي ينصرف فيها مفهوم النَص إلى البيت الشعري الواحد، مما يعني أن البحث عن الأصل لم يكن يتجاوز الوقفة المتعجلة التي ترصد ذلك الأصل في البيت معزولا عن سياقه، أو في الكلمة الواحدة ممَا جعل من فعل القراءة عملا تجزيئيا للنَص.

وإذا كان هذا هو شأن الفكر القديم، فإنَّ الفكر الحديث راهن أكثر ما راهن على مساءلة المفاهيم السابقة، كمفهوم الحقيقة والأصل، وغيرها من المفاهيم التي أدّى تفكيكها إلى نقد ركائز التفكير الميتافيزيقي، وهو ما انسجم مع فلسفة الاختلاف التي تشكل بناؤها على عاتق كل من نيتشيه وهايدغر ودولوز وفوكر وديريدا .

---

[1] ميز العرب القدامى بين أصناف مختلفة من السرقة، ويتضح ذلك في قول ابن رشيق :"...والاصطراف:أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه،فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق، وإن أدعاه جملة فهو انتحال، ولا يقال "منتحل" إلا لمن ادعى شعرا لغيره وهو يقول الشعر، وإمَّا إن كان لا يقول الشعر فهو مدَّع غير منتحل، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة فتلك الإغارة والخصب، (...) فإن أخذه هبة فتلك المرادفة، ويقال: الاسترفاد، فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام، ويسمى أيضا النَسخ،فإن تساوي المعطيات دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك النَظر والملاحظة، وكذلك إن تضادا ودّل أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل هذا هو الإلمام،فإن حول المعنى من نسيب إلى مديح فذلك الاختلاس، ويسمى أيضا نقل المعنى،فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك الموازنة، فإن جعل مكان كُلّ لفظة ضدها فذلك هو العكس، فإن صح أن الشاعر لم يسمح بقول الآخر- وكانا في عصر واحد-فتلك المواردة،وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فذلك هو الالتقاط والتلفيق،و بعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب،ومن هذا الباب كشف المعنى والمحدود من الشعر،وسوء الاتباع،وتقصير الآخذ عن المأخوذ منه".

ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه ،شرح وضبط عفيف نايف حاطوم،دار صادر، ط02، 2006،المجلد الثاني ص541.

لقد شهد العصر الحديث مفهوم "الغرب" الحامل للحضارة، والقائم بدور تمدين بقية شعوب العالم، وتعزز المفهوم بالاستعمار وبالسيطرة الاقتصادية والثقافية التي رافقت وترافق الغرب حيثما حل، الأمر الذي أدى إلى الاعتقاد بوجود خصوصية عرقية ثابتة وخالصة من كل مؤثرات خارجية تقف وراءها ووراء قوتها. وعلى بقية الشعوب أن تأخذ بالأسباب نفسها التي أخذ بها الغربيون إن هي أرادت أن ترفع عن نفسها غطاء التأخر وتجلب إليها نور التقدم.

هذا كله أدى إلى ظهور ما يسمى بـ"المركزية الغربية"، ولا يرتبط المفهوم في حقيقته بالعصر الحديث بل تقوم جذوره في الكثير من التصورات التي كانت سائدة عند اليونان كالاعتقاد بالنشأة اليونانية الخالصة للفلسفة حيث " يعود إلى أرسطو القول بأنَّ الفلسفة بدأت على يد طاليس في القرن السادس قبل الميلاد، وفي أيونيا، وبأنها لا تصدر عن أصل خارج هذا المحيط الجغرافي المشبع بالثقافة الإغريقية القديمة، وهي فيما يؤكده هذا القول إنما وجدت تعبيرا عن تصورات الشعب الإغريقي وجملة الظروف السائدة في ذلك العصر، فطاليس والحال هذه أول فيلسوف، وبدء الفلسفة لا يمكن إلاَّ أنَّ يكون في اليونان"[1]، وهذا التمركز العرقي، دعمته تمركزات أخرى تتمثل في تمركز "اللوغوس" (Logocentrisme) حيث لا يحتاج العقل إلى مركز خارجي يعود إليه، بل هو ينفعل

[1] عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية- إشكالية التكوين والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط01، 1997، ص 213.

بذاته و تمركز صوتي (Phoncentrisme) يقوم على الاستغناء بالصوت وتفضيله على الكتابة لأنه هو أيضا يكتفي بذاته ولا يحتاج إلى مرجع خارجي، فهو يوجه علاماته بنفسه عكس الكتابة التي تستعين بوسائط أخرى لتحقيقها ممَّا يجعل منها ممارسة هامشية وثانوية بالقياس إلى الكلام الذي هو انعكاس لخطاب الأب في الذات في حين أنَّ الكتابة هي الابن البائس والضال الخارج عن القانون[1].غير أن قوة هذه التمركزات في الفكر الغربي، لم تنع عنها موجة الرجِّ والهز التي تعرضت إليها على يد الكثير من الفلاسفة أمثال: نيتشيه وهايدغر وجاك ديريدا وفوكو ودولوز. ونحن إن كنا نريد الوقوف عند نقد جاك ديريدا فذلك يعود إلى التأثير الذي مارسه -في رأينا- على مفهوم التناصيَّة وهو التأثير الذي مارســته جملة من المفاهيم التي تبناها، نقصد بذلك مفهومه للكتابة والنَص والأثر والصوت.

اعتمد "ديريدا" في نقده للميتافيزيقا الغربية على إستراتيجية التفكيك (La déconstruction)، واهتمامه بالتفكيك يرجع إلى فترة مبكرة من فكره حين صدرت عام 1967 ثلاثيته المشهورة"الكتابة والاختلاف" (L'écriture et la déférence)، الصوت والظاهرة (La voix et le Phénomène)، وفي الغراماتولوجيا (De la grammatologie) ولكن هذا الاهتمام أصبح فيما بعد يشكل كل أو جل مجال فكره.

[1] جاك ديريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، تونس، دار الجنوب، 1998،ص 65 – 69 – 70 – 106 -107.

يقول "ديريدا"عن ذلك:" لا أتعامل مع النَّص أي نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نَّص متجانس، هناك في كلِ نَّص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قُوى عمل هي في الوقت نفسه قوي تفكيك للنَص، هناك دائما إمكانية لأن تجد في النَص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه، سواء أتعلق الأمر بفرويد أم بهسرل، بهايدغر أم بأفلاطون، بديكارت أم بكانط، ما يهمُّني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج. وإنما الاستقرار أو التَموضع في البنية غير المتجانسة للنَص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقرأ النَص من خلالها نفسه ويفكك نفسه بنفسه"[1]. وضمن هذا المنظور يكون النَص رافضا لكل منطق يحاول إقامة الحدود واحتواءه في نسق معيَّن ممّا يعني التصدي لفكرة "الأصل". وعليه يقتضي التفكيك التعدد والتشتت (Dissémination) من خلال خلخلة منطق التمركزات، الأمر الذي جعل التفكيك يتأسس على الاختلاف وهو المفهوم الذي يتخذ له "ديريدا" صيغة كتابية غير موجودة في اللغة الفرنسية (La déférance) بإبدال حرف (e) بحرف (a) ممّا يكسب المصطلح الجديد معنى الفعل ومعنى طاقة الفعل التي تمنحه له اللاحقة اللغوية"Lance"[2] ويؤدي إلى رفض ميتافيزيقا الحضور وتأسيس قوة التبعثر والتشظي والإرجاء في النَص.ومن هنا وجد "ديريدا في اللفظة اليونانية (Pharmakon) صورة

[1] كاظم جهاد، في الاستنطاق والتفكيك، حوار مع جاك ديريدا: جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ص 48.

[2] كاظم جهاد، مقدمة كتاب: الكتابة والاختلاف، ص 31.

للكتابة حيث يقول:"يشبه سقراط بالعقّار* (فارماكون) النصوص المكتوبة التي جاء بها فيدروس. إن هذا الفارماكون، هذا"العلاج"، هذا"الشراب"،الذي هو في الأوان ذاته سم ودواء، إنما يتسلل من قبل إلى جسم الخطابات"[1].يشير الفارماكون إذن، في الوقت ذاته إلى الدواء والسمّ.وهنا ألفينا "ديريدا" يرى فيه"كل ما يصمد أما كل إجراء فلسفي، متجاوزا إياه، بلانتهاء،بما هو لاهوية، ولا-ماهية،ولا جوهر،ومادا إياه، عبر هذا بالذات،بالضدّية التي لا تنضب لرصيده،وبافتقاره لكل غور"[2].وبهذا يحمل الفارماكون إمكانية إزالة الحدود القائمة في منطق الثنائيات: مركز/هامش، لوغوس- جنون حضور/غياب،خارج/داخل،نظام/تبعثر،وعي/ لاوعي، . . .

تقدم لنا كتابات "ديريدا" عن التفكيك رؤية ناقدة للتصور القديم للتمركزات في الفكر الغربي وهي الرؤية التي تقوم على طرح التمركزات على بساط البحث وتعرية البنية الأساسية للميتافيزيقا الغربية.هي البنية التي يدعونا "ديريدا" إلى فهمها حينما فكر في اللغة والكتابة.الكتابة التي يقوم مفهومها على اللغة وعلى تجاوزها في الوقت ذاته، وهو تصوُّر بناه"ديريدا" من ملاحظة مفادها "أنَّ تسمية "لغة" كانت تطلق على كلٍ من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة إلخ، . .وها نحن نواجه

* يترجم بعض الباحثين العرب الفارماكون بالعقار حيث تشير اللفظة-حسب ما ورد في لسان العرب- إلى الدواء بفتح العين وإلى السم بضمها.

[1] "جاك ديريدا"، صيدلية أفلاطون،ص 21.

[2] المرجع نفسه،ص22.

اليوم نزوعا لإطلاق تسمية "كتابة" على هذه الأشياء جميعا وسواهـا: لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفية أو التصويرية أو الإيديوغرافية فحسب، و إنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة"[1]، ممّا يعني أنَّ الكتابة تشمل عوالم مختلفة وجوانب متباينة أبعد من اللغة، وعليه يتأسس منطق الكتابة، انطلاق من تقويض مفهوم العلامة في تصـور "دو سوسـير"، ومن ثمَّ جـاء طـرح مفهـوم "الغراماتـولوجيا" (La grammatologie) بوصـفها علما للنصية (Science de la textualité)من خلال اعتماد مصطلح (La gramme)* ، الذي يعني وحدة الكتابة مستبدلا به مصطلح العلامة (Le signe)، وذلك بحثا عن مصطلح يكون غير قابل للاختزال في التقابل الميتافيزيقي الذي يحمله مصطلح العلامة بحيث تقوم "الغراما" بوصفها اختلافا (Déférance) قابعا في بنية حركية، تتمنع عن كل محاولة لتحديدها وفق منطق حضور/غياب. بل تكون هي لعبة الاختلافات، وجملة الإحالات غير النهائية في نظام الخطاب سواء أكان شفويا أم مكتوبا؛حيث لا يمكن لأي عنصر أن يشتغل بوصفه علامة دون أن يحيل إلى عنصر آخر في نسيج النَص، ممَا يعني أنَّ كلَّ عنصر يتشكل انطلاقا من "الأثر" (La trace) الذي تتركه فيه بقية العناصر الأخرى[2]،باعتماد لفظة "الغراما"،إذن،

[1] "جاك ديريدا"، الكتابة والاختلاف،ص 107.

* يترجم كاظم جهاد هذا المصطلح بـ"الكتابة".

[2] Jacques Derrida, Position, Entretiens avec Henri Rousse, Julia Kristeva, Jean Louis Houderkine, Guy Scarpetta, Paris, Edition de Minuit, 1972, P. 37.38.

أراد "ديريدا" تحرير مصطلح "العلامة"من كلِّ المفاهيم التي أثقلته في تاريخ استعمالاتـه، وقد حدَّد "ديريدا" دور "الغراماتولوجيا" في حوار جمعه بـ"كرستيفا" عام 1968، بقوله:"يجب على الغراماتولوجيا أن تفكك كل ما يربط المفهوم بمعايير النزعة العلمية والأنطولوجية، وبنزعة مركزية العقل ومركزية الصوت"[1].

وبهذا تكون الكتابة هي ممارسة التقويض المسكون بالبحث عن الاختلاف وتحقيق الإرجاء.

آراء أخرى متعاصرة مع آراء "ديريدا"، نريد الوقوف عندها، ونقصد بذلك آراء الفيلسوف الفرنسي "دولوز" (Gilles Deleuze) (1925-1995) الذي تنضوي فلسفته تحت لواء "الاختلاف"، ومن المواضع المشتركة بين الفيلسوفين الانشغال بمسألة "الاختلاف"، ونقد خطاب الهوية والوحدة والحضور.

ينطلق "جيل دولوز" في فهمه لكينونة الكائن من تصور خاص يرى وجود علاقة ارتباط بين "التكرار" و"الاختلاف" في كتابه المهم "الاختلاف والتكرار" (Différence et répétions)"* الذي صدر عام 1968، والعنوان -كما نلاحظ- يحمل مفارقة من

[1] Jacques Derrida, Position, P. 48.

* يمثل الكتاب محطة أساسية في فلسفة "دولوز" الخاصة حيث كانت أعماله السابقة عبارة عن دراسات في تاريخ الفلسفة، تعرض فيها لكبار الفلاسفة أمثال كنت (Kant)- سبينوزا (Spinoza)- هيوم (Hume)- نيتشيه (Nietzsche)=

خلال الجمع بين الاختلاف والتكرار، ويتمثل وجه المفارقة في كون التكرار، هو إعادة الشيء في صورة ما سبق، في حين يمثل الاختلاف التميز والجديد غير أنَّ "دولوز" يذهب إلى أنَّ التكرار هو منطق الحياة التي تأخذ على عاتقها تحقيق تعايش كلَّ أشكال التكرار في فضاء يوزع فيه الاختلاف[1]، مما يعني أنَّ الاختلاف ليس ظاهرة، وإنما يحقق وجود أي معطى من المعطيات.[2]

ومن هـنا تتقاطع في كتاب "الاختلاف والتكرار" إشكالات التكرار بين الفلسفة والأدب وعلوم الإنسان عامة، من منظور يفهم التكرار فهما مغايرا لما كان سائدا. فالتكرار في منظور "دولوز" ليس هو التشابه والتماثل وإنما هو اختلاف حيث كلَّ ما يتكرر يحمل في ذاته عنصرا مختلفا في أكثر أشكال التكرار ميكانيكية.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أنَّ التكرار عند "دولوز" يرتبط بمفهومين آخرين هما (Déterritorialisation) و(Plan d'immanence)، يشير المفهوم الأوَّل إلى مفارقة أرض المألوف والمتعارف عليه لاختراق آفاق جديدة ممَّا يحقق فكر الترحال، ومفهوم (Déterritorialisation) ليس غاية في ذاته بحيث لا يتحقق إلاَّ بوجود مفهوم آخر

=برغسون (Bergson) وغيرهم ، وهذا الكتاب في أصله أطروحة جامعية نال بها " دولوز" شهادة "الدكتوراه" في الفلسفة من جامعة السوربون عام 1968. وهذا الكتاب إذن، رسالة عالقة بتكون الإشكالية الفلسفية لصاحبه.

[1] Gilles Deleuze, Différence et Répétition, Paris, PUF, 4e Edition, 1981, P.02.
[2] Ibid., P. 286.

(Reterritorialisation) أي أنَّ الفكر يستعيد أرضه الأولى ولكن تحت صيغ جديدة حيث تتم استعادة الأرض تحت شروط صورة جديدة للفكر.

وينتظم كل من مفهوم (Déterritorialisation) ومفهوم (Reterritorialisation) وفق تكرار معين حيث يظهر الشيء ويعود للظهـور أي أنه يتكرر وفق الاختلاف (Répétition de la Différence)، والتواتر بين المفهومين من شأنه أن يوفر فحصا للتكرار. ومن أجل ذلك كانت مناقشة المفهومين هي عصب العلاقة بين التكرار والاختلاف[1]. وخاصية التعالق بوجه ما، هي هيئة مقوّمة للمعرفة بحيث تشكل هذه العلاقة الجدلية بين المفهومين مسطح المحايثة (Plan d'Immanence) الذي ليس إلاَّ صورة الفكر الذي تجتازه حركات اللامتناهي في عودته إلى ذاته، وعليه يكون "مسطح المحايثة" هو مكان الاستعادة والعود الأبدي"[2].

هكذا يغدو التكرار قوة (Puissance) تسـكن الاختلاف ورغم محـايثتها تنفتح عـلى اللامتناهي، ومنه تكون الكتابة ارتحالا دائما لاكتشـاف المتعدد والمغاير والمختلف، وهـكذا كان النَّص الدولوزي في أساسه دعوة للتناصيَّة وممارسة له.

[1] Stefan le Clerc et Armand Villari, Répétition, In Groupe de chercheur sous la direction de Robert Sasso et Armand Villari, Le vocabulaire de Gilles Deleuze, les cahiers de Noesis -N° 03, Librairie Philosophique J. Vrin , 2003.P.301.302.
[2] Maurice Elie et Armand Villani, Plan d'immanence, P. 274, In Le vocabulaire de Gilles Deleuze.

ولا ينفصل هذا الطرح عن تأثير فلسفة "نيتشيه"(Nietzsche) (1844-1900) " وبديهي أنَّ الفلسفة الحديثة في جزء كبير منها، عاشت ولا زالت تعيش على نيتشيه"[1]، كما أنَّ تأثيره وصل إلى قطاعات فكرية أخرى، مثل الأدب حيث أنه ألهم بأفكاره الكثير من الشعراء والكتّاب. وفي هذا الإطار يقول "فليب سولرس" (Philipe Sollers) :"لم يكن ممكنا بالنسبة لي أن أكتب" Paradis, Femmes portrait d'un joueur, le cœur absolu, les folies française, le lys d'or, la fête à Venise"* لو لا شعوري الدائم بيد "نيتشيه"، المتحررة،النشطة، الوحشية،والرحيمة، تحوم من حولي"[2].

وخاصة قوله "بالعودة الأبدية" (L'éternel Retour)، وهي الفكرة التي يتجلى من خلالها الوجود كلّه بوصفه صيرورة، تنتظم في حركة دائرية تكرر نفسها باستمرار داخل عناصرها المجسدة لها . ولا ينبغي فهم العودة على أنَّها هي ما لا يشكل الاختلاف[3]، لأن ما يعود، يعود وهو محمَّل بما يجعله مختلفا عن سابقه، وهو ما حاول "نيتشيه" تحقيقه في نصوصه عن طريق رفض المصالحة مع الأفكار المسبقة والمألوفة، وهجر كلَّ مسألة تفقد

[1] جـــيل دولوز،نيتشـــيه والفلســـفة،ترجمة أسامـــة الحاج،بيروت، المؤســـسة الجامعـــية للدراســـات والنشر و التـــوزيع،ط02،2001،ص05.

* هذه عناوين لروايات فيليب سولرس.

[2] Philipe Sollers « La grande école du goût », Magazine littéraire, Hors série, N°03, 2001.

[3] المرجع نفسه، ص 242.

عذريتها وفتنتها وسرّها، والبحث المستمر عن المختلف ممّا. دفع بـ"ستيفان زويغ"[1] إلى وصفه بأنه"دون جوان المعرفة " (Le Dou Juan de la connaissance)[2]، ذلك بأنَّ "نيتشيه" كان يرفض البقاء عند حدود المألوف والمعروف، وقد جسّد ذلك في إعلانه "موت الإله"، وهي العبارة التي يمكن فهمها على أنها تمثل تلخيصا لموقفه الشخصي في الإلحاد كما يمكن الأخذ بفهم "هايدغر" على أنها رفض للميتافيزيقية وللمثل وللعالم الآخر بكل صوره الفلسفية"[3].

وينبغي التذكير أنَّ فلسفة "نيتشيه" بالرغم من كل ما تدعيه فهي شديدة الصلة بالفلسفة اليونانية، فلا يمكننا أن نتحدث عن فكرة "العودة الأبدية"دون أن نفكر بالفيلسوف اليوناني "هيراقليطس"[4]. وبمفهومه للصيرورة وللوجود الذي هو عبارة عنده عن صراع أبدي من خلال "النار المشتعلة أبد" التي تجعل كلَّ شيء، لا يحيا إلى ليموت،

---

[1] Stefan Zweig : كاتب ألماني، ولد في عام 1881، وتوفي منتحرا في 22 فبراير 1942، احتجاجا على انتصارات النازية، كتب في مجالات مختلفة ومن رواياته المشهورة

(le joueur d'Echecs)– (La confusion des sentiments).

[2] Stefan Zweig, Nietzsche-le combat avec le démon, Trad. de l'allemand par A. Halla et O.Bournac, Paris, Editions Stock, 3e éditions, 1993, P. 47–57.

[3] فؤاد زكريا، نيتشيه، مصر، دار المعارف، ط 2، ص 45.

[4] هيرافليطس (540 ق.م-475 ق.م): فيلسوف يوناني، ترك كتابا في شكل شذرات (Fragments) مقسَّم إلى أقسام : الكون- الفلسفة- الدين. يلقب بفيلسوف الصيرورة، تمتد فلسفته إلى الذين سبقوه: طاليس (Thalès) (624–546ق م): يرى أن جميع الموجودات قد صدرت عن (Physis) أي عن مادة نباتية أولية رطبة،ولدت من الماء المحصب الذي يروي الأرض، والذي عنه تصدر انطلاقا من البحر، السحب والبخار والأمطار، ممّا أدى به إلى القول إن الماء هو أصل الأشياء. أنكسيمندرس (Anoscimandre) (610- 547 ق.م) وهو القائل بأنّ الوجود صدر عن (Aperon) أي اللاوجود. أنكسيمانس (Anaximène) (588 – 524 ق.م) ذهب إلى القول إن الهواء هو أصل الموجودات.

ولا يموت إلاَّ ليحيا من جديد أي أنَّ الوجود موجود في صيرورة كل ثبات واستقرار ممَّا يجعل منها وعيا بالتماثل وبالاختلاف، بالوجود وبالعدم، بالحضور وبالغياب[1]. وهذا السبق في القول بالصيرورة هو الذي جعل "هيغل"يمجده بقوله:"إنه لأمر عظيم الأهمية أن يكون (هيراقليطس) قد أدرك أنَّ الوجود واللاموجود هما مجرد تجريدات لا حقيقة لها،وأنَّ الحقيقة الأولى هي فقط الصيرورة"[2].

كما يرتبط مفهوم "التناصية"- في نظرنا- بفلسفة "كانط" (1724-1804) الذي كان يرى أنَّ كلَّ المواد تتواجد في حركة متبادلة (Action Réciproque)[3]، وفكرة التفاعل هذه تعود في أصلها إلى الفيلسوف الألماني "كريستيان وولف" (Christian Wolf) (1679-1754) الذي كان يرى أنَّه لا ينبغي البحث عن عقلانية العالم عنها في إطار مركب عام، ولكن ينبغي البحث عنها في إطار تفاعل سببي (Interaction causale) وفي إطار ترابط متبادل للعناصر المختلفة[4].

ولا نجانب الصواب إذا قلنا إنَّ مفهوم "التناصية" لا يخلو من أثر نظرية التطور التي فسر بها "داروين" (1809-1882) أصل الأنواع معتقدا أنَّ الإنسان ليس سوى حيوان

---

[1] Jean Brun, Héraclite ou le Philosophe de l'Eternel retour, Paris, Seghers, 1969, P 10 -12-70.

[2] جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، بيروت، دار الطليعة، ط01،1987،هيراقليطس.

[3] Emmanuel Kant, critique de la raison pure, Trad par A. Tremesaygues et B. Pacand, Paris, PUF, 7e Edition, 1971, P.195.

[4] Paul Clavier, Kant- Les idées cosmologiques, In Groupe de chercheurs, la Philosophie de Kant, Paris, PUF, 2003 ; P. 25.

آخر من فصيلة القرود العليا غير أنَّه أكثر تطورا منها[1]، و"داروين"نفسه كان قد سبقه "سبنسر" (Spencer) (1820-1903) بالقول بالتطور والانحلال حيث كلّ صور الحياة تتبدد باستمرار من داخلها أو بفعل عوامل خارجية[2].

وبهذا يتبيَّن لنا أن "التناصيَّة"، في أصولها المعرفية تمتد إلى الفلسفة اليونانية، وإلى مختـلف مجالات المعـرفة التي عرفها الفكر الغربي، والتي اعتمدت النظرة الدينـامية أو الحركية لفهم الكون والوجود بصفة عامة. وتأسيسا على ما سبق يمكننا القول إن مقولة التناصية هي استجابة للأساس المعرفي الذي أنتجها وأنَّ "جوليا كرستيفا" هي وليدة "ابستميَّة" معينَة أفرزها الفكر الغربي في القرن العشرين.

ومن الطبيعي أن ينتقل صدى تلك الرؤية وتلك المساءلة إلى الدرس النقدي الذي كفَّ أن يكون بحثا في أصل النَص، وأصبح بحثا في تعالق النصوص فيما بينها وحتى يتأتى لنا الفهم الجيِد لمفهوم التناصيَّة، سنحاول الاقتراب من ينابيعه الأولى التي أسهمت في تشكّله.

---

[1] بيَّنت الأدلة العلمية الحديثة أنَّ التطور التدريجي في المخلوقات لم يحدث أبدا، وأنَّ الأنواع تظهر على شكل سلالات كاملة، وليس ككائنات حيَّة منفردة تتطور وأنَّ أسلاف الإنسان لم يكونوا قردة.

[2] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصر، دار المعارف حرف السين.

وإذا كان جدير بنا أن نبحث عن جذور المصطلح وتطوره قبل أن تشيّده "كرستيفا" ويذيع انتشاره، فإننا لا محالة، واجدون تلك الجذور عند الشكلانيين الروس، وإن لم ترق تصوراتهم إلى مستوى النظرية حيث يشير "شلوفسكي" إلى ذلك بقوله:" إنَّ العمل الأدبي يدرك في إطار علاقته بأعمال فنية أخرى، وبمساعدة الترابطات التي تقيمها بواسطة ليس فقط المعارضة "Pastiche" ولكن كل عمل فني يخلق موازيا أو معارضا لنموذج ما، إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم، الذي قد فقد صفته الجمالية"[1].

من اللافت للنظر أن نجد "شلوفسكي" هنا يشير إلى مسألة نشأة العمل الفني، حيث يتم الإبداع من خلال وجود نموذج سابق، عن طريق مسلكين:

1. التقليد.

2. المعارضة.

وهي الفكرة نفسها التي تعرض إليها" تينيانوف"(J.Tynianov) (1894-1943) في كتابه عن"دوستويفسكي وغوغول" عام 1921، وهو الكتاب الذي بحث فيه مسألة المعارضة بوصفها نسقا أسلوبيا، وطريقة الاستعارة التي قد تحدث بين مختلف المدارس

[1] تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، 1982،ص 47.

الأدبية، ومثل لذلك بمعارضة "دوستويفسكي لغوغول"[1] ، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على أصالة ظاهرة استعارة الأعمال الفنية من بعضها البعض حتى لتبدو هذه الاستعارة كقانون لوجود العمل ذاته، وقد يكون هذا هو القانون الذي كان يقصده "شلوفسكي" في افتخاره بأولية الاكتشاف حيث يقول :"هناك قانون كنت أنا أعرف أوَّل من صاغه، وهذا القانون هو أنَّ التركة في تاريخ الفن لا تنتقل من الأب إلى الابن وإنما تنتقل من العم إلى ابن الأخ"[2].

الأعمال الفنية إذن، تستعير من بعضها البعض لتجديد نفسها، ولخرق المعيار الجمالي السائد .وعلى الرغم من أن "شلوفسكي" يفتخر بنفسه في اكتشاف القانون الذي تحيا به الأعمال الفنية، فإننا نجده يدعم قوله برأي الناقد الفرنسي "ف.برونتيير" (1906-1845) (F. Brunetière) الذي يقول :"من بين كل المؤثرات التي تؤثر في تاريخ أدب ما فإنَّ المؤثر الأساسي هو أثر الأعمال الأدبية على أعمال أخرى"[3].ولم يكن "شلوفسكي" ليتأثر بـ"برونتيير" لولا اهتمام الشكلانيين الروس بمسألة التطور الأدبي التي خاضوا فيها كثيرا . وقد يكون هذا هو السبب نفسه الذي أدى بجان موركافسكي (1891-1975)- الذي تبلورت نظرته للعمل الفني ضمن التاريخ الأدبي- إلى القول :" إن إطار الذي يشكل

[1] تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، ص 63.

[2] فيكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، بيروت المركز الثقافي العربي، ط01، 2000،ص140.

[3] تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي،ص 47.

الوعي الفردي يتكون من محتويات تنتمي إلى الوعي الاجتماعي، وذلك حتى في أكثر طبقات الوعي عمقا"[1]، وإذا كان "شلوفسكي"أوَّل من أشار إلى ظاهرة التداخل، فإنَّ الإيمان بضرورة دراسة النَص الأدبي في علاقته بنصوص أخرى سرعان ما انتشر بين الشكلانيين الروس جميعا*، ويتضح ذلك في صيغة الجمع التي استخدمها "بوريس ايخنباوم" (Eikhenbaum) (1786-1959) في مقاله المنشور عام 1925، حيث يقول:"لقد اكتشفنا أن العمل الأدبي لا يدرس كواقعة معزولة، وأنَّ شكله يحس به في علاقته بأعمال أخرى وليس في ذاته"[2].

والأدب الروسي دليل على ذلك في رأيهم" فغنائية بوشكين انبثقت، كما كانوا يقولون من الألبومات المنظومة المسماة "الشعر الهارب"، وكذلك شعر نكرازوف المليئ بالعبارات النثرية و"العامية" مدين بجزء من حمولته وهياكله الإيقاعية ومعجمه للكتابة الصحفية والفودفيل"[3].

---

[1] جان موكارفسكي، الفـــن باعتباره حقيقة سيموطيقية، ترجمة سيزا قاسم ضمن مدخل إلى السيميوطيقا- مقالات مترجمة ودراسات، ج 2- دار قرطبة ط 02،ص 124.

* لا بد من أن نسجل هنا أنه فيما يخص الشكلانيين الروس، فإنَّ الكثير من أطـــروحاتهم عرفت تعديلات منـــهجية وإجرائية وهو ما يشير إليه "إيخنباوم" بقوله :" المباينة بين مفاهيمنا الخاصة، ومبادئنا العامة، قد كانت هي ما يميز التطور الكلّي للمنهج الشكلي،فنحن لم نكن نتوفر على مبادئ دوغمائية، مثل تلك التي يمكن أن نعرقل سيرنا أو تمتعنا من الوصول إلى الوقائع كما أننا لم نكن نستطيع ضمان خطاطاتنا إذا ما حاولنا تطبيقها على وقائع لم نكن نعرفها : فالوقائع يمكن أن تطالب بتغيير المبادئ أو تصحيحها أو جعلها أكثر تعقيدا".

- ينظر تودوروف، نظرية المنهج الشكلي،ص 61.

[2] فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية،ص 141.

[3] فيكتور ارليخ،الشكلانية الروسية،ص.141

يتضح من هنا، أن التفات الشكلانيين الروس إلى ظاهرة التناصيَّة، قد تم في سياق دراسة التطور الأدبي، وسيرورة ذلك التطور ذاته، ودراسة حركية الأشكال الأدبية، وإذا ما مثلت هذه الأفكار الإرهاصات الأولى المشكِّلة لمفهوم التناصيَّة، فإنَّ المصطلح النقدي الذي يمكن اعتباره المؤسس الحقيقي لمفهوم التناصيَّة هو الذي قدمه الناقد الروسي "ميخائيل باختين" (Mikhaïl Bakhtine (1895-1975))، ونقصد به مصطلح الحوارية "Dialogique"، وإذا كان باختين قد اهتم بمجالات معرفية مختلفة مثل اللسانيات والأدب والفلسفة، فإنَّ الحوارية هي الموضوع المهيمن لديه رغم اتساع وتنوع دراساته، ولذا نجد "تودوروف" حين أراد أن يعرف المحيط الثقافي الفرنسي بباختين، عنون كتابه بـ:ميخائيل باختين، مبدأ الحوارية(Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique)، و كون الحوارية تشكل مبدأ قائما بذاته في فكر "باختين"يعود إلى طبيعة الملفوظ اللغوي الذي يفترض وجود متكلم ومخاطب مما يعني أن كل خطاب لا يمكن إلا أن يكون حوارا، ويترتب عن هذا، تصور اللغة بوصفها نتاج الحياة الاجتماعية، ممَّا يؤدي إلى قابليتها للتحول المستمر،ذلك أن أنماط الملفوظات، تتمخض عن التواصل الشفوي الذي يعود إلى مختلف أنماط التواصل الاجتماعي.

استعمل"باختين" بعض المصطلحات: تعددية الأصوات (Polyphonie)، و تعددية اللغات (Plurilinguistique) التي ترتبط بالمحيط الاجتماعي، وقد كان باختين أول من أرسى قواعد مقولة الرواية المتعددة الأصوات (Roman Polyphonique) من خلال دراسته للخطاب السردي عند "دوستوفسكي"و"رابلية"، حيث لاحظ ثلاث درجات للحوارية"[1].

- الحضور الممتلئ (Présence Pleine): حيث يكون الحوار ظاهرا للعيان.

- حضور خطاب الآخر دون أن تدل عليه إشارة مادية ولكنه موجود بوصفه ينتمي إلى الذاكرة الجماعية، وهو ما يمثل المعارضة الساخرة (La parodie)، وبين الدرجتين هناك ما يسميه بـ"التهجين" (Hybridation)، وهو يريد به المزج داخل الملفوظ الواحد بين لغتين وأسلوبين ونمطين للكلام، ومن هنا، تكون الحوارية هي إبنباء النَص بوصفه تأثيرا متبادلا لمجموعة من أشكال الوعي وليس بوصفه وعيا واحدا، وبالتالي يكون الأساس في الحوارية هو ما يحدث بين مختلف أشكال الوعي، وهو الأمر الذي يتحقق عن طريق ما يسميه "باختين" بالأسلبة (Stylisation) من خلال الاعتماد على التنوع الأسلوبي الذي يرفض الوحدة الأسلوبية،ويتبنى فكرة التهجين التي تهدم الحدود القائمة بين الشعر والنثر، وبين الجدّ والهزل، من منطلق كون ظهور الملفوظ يرتبط بلحظة

[1] Tzventan Todorov Mikhaïl Bakhtine, le principe Dialogique, Paris, Seuil, 1981, P.113.

تاريخية معينة. ووسط اجتماعي محدد مما يؤدي إلى دخوله محيط الخيوط الحوارية التي تكون قد نسجها الوعي الاجتماعي والإديولوجي، وعليه يكون التوجه الحواري للخطاب مسألة طبيعية، وظاهرة مميزة له، فما من خطاب إلا ويلتقي بخطاب الغير في الدروب التي تقوده نحو موضوعه، ولا يمكن لأي خطاب سواء أكان يوميا أم بلاغيا أم علميا أن يتموقع خارج المعروف أو الرأي العام أو خارج "الذي سبق قوله، فوحده آدم الأسطوري اقتحم بكلامه الأوَّل عالما بكرا"[1].

وشمولية "الحوارية" عند "باختين" مردها أولا تصوره للإنسان، وهو التصور القائم على استحالة وجود الإنسان خارج العلاقة التي تربطه بالآخر. وثانيا أنَّ اللغة التي تظهر أنَّها واحدة، هي في كنهها لغات متعددة ، ووحدتها ما هي إلاَّ وحدة، النظام النحوي في حين أنَّها في حقيقتها لغات متنوعة، تشكلها الحياة الاجتماعية والسيرورة التاريخية.[2]

تعود جذور "الحوارية" وفق منظور باختين،إلى الحوار السقراطي (Dialogue Socratique)الذي لا يعترف بامتلاك الحقيقة الجاهزة بل تولد الحقيقة من خلال بحث مجموعة من الناس أي أنَّ الحقيقة هي وليدة تواصل حواري (La communication Dialogique)، وهناك إلى جانب الحوار السقراطي "الهجائية

[1] Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman, Trad., du Russe par Daria Oliver, Préface de Michel Aucontier, Paris Gallimard, 1978, P. 100- 102.
[2] Ibid., P.110.

المينيبية"(La Satire Minippée)، نسبة إلى الفيلسوف (Ménippé de Gadare) من فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد- وهي نوع أدبي يمزج بين الشعر والنثر والرسائل والأقوال الخطابية وندوات المناقشة، مشبـع بالروح الكرنفـالية مـن خـلال خرقه لكل مـا هو مألوف واختباره واستفزازه للحقيقة. البطل فيه خرافي وتاريخي في الوقت ذاته. من أهم خصائصها التركيز على عنصر الإضحاك. وهذه العناصر مجتمعه تخلق التعددية[1].

وهـذه الجذور هـي الـتي تأسـست عليهـا "الحوارية" فـي تاريـخ الـرواية الأوروبية كما تجلـت عـلى يـد "دوستويفسكي"[2]. والـذي يعـده باختـين خالق الروايـة المتعددة الأصـوات (Roman Polyphonique)[3]. وهـي الـرواية التـي تنبـني بوصـفها تأثيـرا متبـادلا لمجمـوعة مـن أشكـال الـوعي المتعارضـة في كيـان فـني متكامـل، يقـوم عـلى تنـوع المـواد. حيـث استطاع "دوستويفـسكي"أن يـؤلف بـين الأنـاجـيل والمشـاهد السوقية المبتذلة والمبـالغة الفـنية إلـى جـانـب النكتـة والمحاكاة السـاخرة، ممَـا يجعـل الـرواية فـي كليتـها تهجـينا، ويـصبح النَـص عبارة

---

[1] ينظر الفصل الرابع من كتاب:

Mikhaïl Barkhtime, La poétique de Dostoïevski, Trad. de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970. P. 154 - 251.

[2] Fiodor Mickhailovitch Dostoïevski(1821-1881) كاتب روسي، من أعماله: الجـريمة والعقاب الأبله والإخوة كرامزوف (1889) ، اعتمد في أعماله على التحليل النفسي المكثف، وعلى عرض اختلاف تصادم أشكال الوعي.

[3] Ibid., P. 35.

عـن "جهاز تعرض فيه الإديولوجيات، وتستنفد طاقتها في تصادمها"[1]. ولذلك يتم تقديم الشخصيات عند "دوستويفسكي" على أنها وعي الآخر، وليست مجرد موضوع خاص بوعي الكاتب. كما تجلت هذه الحوارية عند كاتب آخر، وفي ثقافة أخرى وهو "رابليه"[2]، الذي تمثل أعماله من منظور باختين، التمظهرات الدقيقة والعميقة والأكثر أصالة في الثقافة الأوربية، وذلك لارتكازها على الثقافة الشعبية.وعليه يرى "باختين"أنه مـن بين مساوئ النقد الحديث تعويله في فهم الأدب على الثقافة الرسمية وإهمال الثقافة الشعبية التي كانت لها رؤيتها الخاصة للعالم، وأشكالها الخاصة أيضا في التعبير[3].

ويعود تركيز "باختين" في توضيح مفهوم الحوارية على الرواية إلى مرونة جنس الرواية الذي يسمح باختراق أجناس تعبيرية أخرى له، سواء أكانت هذه الأجناس أدبية أم غير أدبية مثل النصوص الدينية والعلمية مما يساعد على إزالة الحدود بين خطاب الذات وخطاب الآخر[4].

---

[1] Julia Kristeva, une poétique ruinée, In. Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski.P.20.

[2] François Rabelais (1494 – 1553) : كاتب فرنسي، من أعماله: Gargantua Pantagruel . Le Cinquième Livre – La quatrième Livre – Le tiers Livre ، عالج في نصوصه الساخرة موضوعة السفر، وموضوعة العملاق رمز لانهائية قدرة الإنسان.

[3] Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman, P. 477.

[4] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر، ط01 ،1987،ص 88.

ويتّبين لنا من هذا كلّه أنَّ أوّل مرتكز للحوارية هو التسليم بعدم وحدة الذات، التي تكون دائما نتيجة لصوت الآخر فيها أي أن الذات المركبة في طبيعتها هي التي تؤدّي من جهة إلى كسر هوية دلالة الكلمة بوصفها وحدة لسانية، كما تؤدي من جهة ثانية إلى شرخ الهوية الإديولوجية للخطاب الذي ليس حاملا لأيديولوجية واحدة، وإنما هو مشهد لإديولوجيات مختلفة تتصادم فيما بينها، ممّا يجعل الكلمة دائما مأهولة بأصداء الاستعمالات السابقة، وبالتالي لا تكون الذات مالكة لخطابها، وإنما يكون ذلك الخطاب موزعا في أصوات ذات هي نفسها متعدّدة.

وقد تمت هذه التأملات في توجه جديد، سعى "باختين" إلى تأسيسه وأطلق عليه تسمية Mitalingvistika أي Métalinguistique وهو ما يترجم في العربية بـ"اللسانيات الواصفة" وهي العلم الذي يستعمل اللغة موضوعا وأداة للوصف في الوقت ذاته.[1] وهو ما مثل الرهان الأساسي الذي راهن عليه باختين في أبحاثه عن الحوارية وتعدد الأصوات. وبهذا تكون Mitalingvistika هي دراسة التواصل الحواري، ودراسة اللغة أثناء الاستعمال بوصفها ظاهرة ملموسة وحية.[2]

[1] Jean Dubois et autres, Dictionnaire de Linguistique, Paris, Larousse, 1973, P.317.

[2] Jean Michel Adam, La linguistique Textuelle, introduction à l'analyse textuelle des discours, Paris Armand Colin, 2005,P.16.

وهو المصطلح الذي لا يلائم تصور "باختين"الذي كان يريد لهذا العلم أن يأخذ على عاتقه الاهتمام باللغة في كليتها الملموسة والحية،وليس اللغة بوصفها موضوعا خاصا باللسانيات، تَم تحديده عن طريق تجريد عدد من جوانب الحياة المملوءة للكلمة[1] مما يجعل هذا العلم الجديد يأخذ من اللسانيات دون أن يقف عند حدودها، وحدود مقولات اللغة.

ولهذه الأسباب ذهبت "كرستيفا" في تقديمها لترجمة شعرية "دوستوبفسكي"إلى ترجمة المصطلح بـ"Translinguistique"وهي الترجمة التي أخذت بها" Isabelle Kolitcheff"وأخذ بها أيضا "تودوروف"[2]، في حين لم ينتبه "Guy Verret" في سياق ترجمته للكتاب نفسه واستخدم مصطلح "Métalinguistique"[3] .

ومَا تجدر الإشارة إليه أنَّ "باختين"، وضع في مقابل الحوارية،المونولوجية" التي تجلت على أيدي الكتاب المونولوجيين"(Ecrivains Monologuistes) أمثال" تولستوي (Tolstoï)وبيسكي (Pisseki)وليسكوف (Lesskov)، وغيرهم، وتقوم المونولوجية من

[1] Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, P. 252.
[2] Todorov, le principe dialogique, P. 42.
[3] Mikhaïl Bakhtine, Problèmes de la poétique de Dostoïevski, Trad. par Guy Verret, Lausanne, Edition l'age d'homme, 1970, P. 211.

منطلق أنَّ كل الأفكار المعلن عنها تتأسس في وحدة وهي الكاتب الذي يقدم عالمه الموضوعي من حيث علاقته بوعي البطل [1].

ومن شأن هذا التقسيم أن يسلب مفهوم "الحوارية" الدّقة التي ينبغي أن يتوفر عليها المصطلح وهو ما سبق أن أشار إليه"تودوروف"[2] و"غريماس"[3] ،غير أنَّ هذا لن يمنع المفهوم من التغلغل والتأثير في الحقل الأدبي إلى درجة يصبح معها أساسا من أسس الدرس النقدي وقد كان باختين واعيا بعظمة الاكتشاف الذي توصل إليه، حيث يقول في خاتمة دراسته لحوارية "دوستوفسكي":" إننا نعتبر الرواية المتعددة الأصوات خطوة عظيمة إلى أمام، لا بالنسبة إلى جميع الأجناس التي تطوَّرت في إطار الرواية، بل حتى بالنسبة لتطور الفكر الجمالي بصفة عامة"[4].

2. التناصيَّة عند كرستيفا:

تناولت "كرستيفا" التناصيَّة في كتابها "سيميوتيك"في مبحث "الكلمة، الحوار والرواية" (le mot,le dialogue et le roman)، وهي في بحثها تحيل إلى"باختين"وتشيد بفكره،إذ تعتبره يمثل "ما بعد الشكلانية الروسية"

[1] Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, P. 93.
[2] Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le Principe dialogique, suivi de écrits du cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981, P. 99.
[3] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage , Paris, Hachette, 1993, P. 194.
[4] Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, P. 364.

(Un post-formaliste)، وترتبط معرفتها المبكرة بباختين بثقافتها الشرقية، حيث كان "باختين" معروفا بين أوساط المثقفين في صوفيا (بلغاريا) ودول شرق أوروبا، في حين كان مجهولا في باريس، وفي بلدان أوروبا الغربية. وهي تعتز بكونها أوّل من عرّف به وبفكره في فرنسا، ثم انتقلت تلك المعرفة إلى إيطاليا واسبانيا وانكلترا وألمانيا والقارة الأمريكية[1]. وبإضافتنا نحن للعالم العربي، تكون "كرستيفا" قد أوصلت صوت "باختين" إلى كلّ العالم.

لقد كان تعريفها بباختين هو أول بحث تقدمت به في إحدى الحلقات الدراسية التي كان يديرها "رولان بارت" في مدرسة الدراسات العليا بباريس (Ecole des Hautes Etudes)، بطلب من رولان بارت نفسه،ومن جيرار جينت[2]. ولا بدَّ هنا من أن نشير إلى أنَّ اهتمامها بباختين منذ بحوثها الأولى ارتبط عندها بطموحها إلى شق طريق جديد في صلب البنوية، وفتح نسقها المغلق، وهو الطموح الذي غذّاه عندها "باختين" بتجاوزه لمنظور الشكلانية الروسية حيث مثل عندها "واحدا من الأحداث الأكثر تأثيرا وواحدة من المحاولات الأكثر قوة لتجاوز هذه المدرسة"[3].

---

[1] Julia Kristeva, Au risque de la pensée, préfacée par Marie Christine, Edition de l'Aube, 2001, P.31.

[2] لتزفيتان تودوروف الفضل على كرستيفا في تعرفها على جيرار جينت، الذي عرفـها بدوره بفيليب سولرس، وجماعة "Tel Quel"، التي كانت بمثابة القناة التي تعرفت "كرستيفا" من خلالها على أكبر المثقفين في باريس.

[3] Julia Kristeva, Sémèiotiké, Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Paris,1965, P.82.

وأهمية "باختين" بالنسبة لكرستيفا تتمثل في فهمه لحركية البنية الأدبية التي ليست ساكنة في علاقتها ببنية أخرى، وهي الفكرة التي يتولد عنها تقاطع مساحات نصية مختلفة، وحوار بين كتابات عديدة، بين النَص وصاحبه من جهة، وبين المتلقي والسياق الثقافي الراهن أوالسابق من جهة ثانية (Contexte culturel actuel ou antérieur)[1].

وانطلاقا من اعتبار "باختين" الكلمة كأصغر وحدة في البنية، وحصره، النَص داخل التاريخ، وداخل المجتمع من منظور يجعلهما نَصين يقرأهما الكاتب، وينصهر فيهما لإعادة كتاباتهما[2]، سعت "كرستيفا" إلى إدخال مفهوم التناصيَّة في ما بعد البنوية الفرنسية (Le post structuralisme français) وذلك من خلال إدماج التاريخ في النَص، والنظر إلى النَص على أنه لغة تنتجها ذات في سياق يربط النَص بنصوص أخرى، ويخرجه من نسقه المحايث إلى إطار أوسع هو تاريخ النصوص وتاريخ العقليات (Histoires des Mentalités).

تُعرف "كرستيفا" التناصيَّة بقولها:" ففي قضاء النَص تتقاطع ملفوظات عديدة مأخوذة من نصوص أخرى"[3]، وهو "يتأسس كفسيفساء من الإستشهادات

[1] Julia Kristeva, Sémèiotiké, P.83.
[2] Idem.
[3] Ibid., P.52.

(Mosaïque de Citation)[1]. النَص إذن، يتداخل مع نصوص أخرى، ولا يتحقق فعل الكتابة إلاَّ تحت سلطة كتابات مختلفة، قديمة وحديثة،سواء أكان ذلك بوعي من الناص أم بغير وعي منه، إذ لا مناص له من أن يقرأ قبل أن يكتب، ولا بد أن يتشرَّب آثار تلك القراءة في نفسه وعقله، الأمر الذي يجعل المبدعين شركاء في الفكر وفي اللغة، يتشرب بعضهم من بعض.

حدَّدت "كرستيفا" التناصيَّة في آليات مختلفة مثل الاقتباس والسرقة، وعرف عندها تحت أسماء مختلفة، هي كالآتي:

Dialogisme	الحوارية
Transformation	التحويل
Absorption	الامتصاص
Ambivalence	التعدد
Dédoublement	الازدواج
Référence	الإحالة
Interférence	التداخل
Négation	النفي
Déconstruction / Construction	الهدم و البناء
Assimilation	الاستيعاب
Permutation	الاستبدال
Connexion	الترابط

[1] Julia Kristeva, Sémèiotiké,P.85.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التسميات، لا تختلف من كتاب إلى كتاب آخر، بل هي موجودة جنبا إلى جنب في الكتاب الواحد، وذلك منذ كتابها الأول "سيميوتيك"، ويمكن أن نعزو تعدد هذه التسميات إلى صعوبة ضبط كل الآليات التي قد يتخذها النَص في حواره للنصوص الأخرى، كما قد تكون الصعوبة المشار إليها هي مصدر تأرجح الشعرية العربية القديمة بين رفض وقبول السرقات الأدبية، وتقسيمها إلى ممدوحة ومذمومة.

لقد اتخذت "كرستيفا" في "سيميوتيك" شعر "لوتريامون" (Lautréamont) مثالا واضحا للتناصيَة التي اتَخذت حسب رأيها ثلاثة أشكال:

-**الشكل الأول: نفي كلي (Négation Totale)**: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ويكون معنى النَص المرجع مقلوبا. مثل قول باسكال (Pascal):" عند كتابة خواطري تنفلت مني أحيانا إلاَّ أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، وأنا أتعلم بمقدار ما يعلمني إياه ضعفي المنسي ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي"، وهو ما يصبح عند لوتريامون :" حيث أكتب خواطري،فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت،فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري، ولا أتوق إلاَّ إلى معرفة تناقض روحي مع العدم".

-**الشكل الثاني: النفي المتوازي (Négation Symétrique):** يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه،إلاَّ أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس "لوتريامون" للنَص المرجعي معنى جديدًا معاديا للنزعة الإنسانية (Anti- Humanisme) والعاطفية والرومانسية مثل قول لا روشفوكو (La Roche-Foucauld)[1]:"إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا".وهو ما يصبح عند لوتريامون :" إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا" .

-**الشكل الثالث : النفي الجزئي (Négation partielle):** هي الحالة التي يكون فيها جزء واحد فقط من النَص المرجعي منفيا: مثل قول باسكال:" نضيع حياتنا ببهجتنا ،فقط لو نتحدث عن ذلك" ويقول لوتريامون:" تضيع حياتنا ببهجة إذا لم نتحدث عن ذلك قط"[2] .

تحدد "كرستيفا" من خلال هذه الأمثلة التناصيَّة بوضع النَص الجديد في مقابل النَص الأصل التي تمَّ الاستمداد منه، وهو ما تسميه بالنَص المرجعي (Le texte Référentiel)، خلافا للمصطلحات التي يتخذها "جاك فونتاني" (Jacques Foutanille) حين يتحدث عن التـناصيَّة، حيث يعتمد مصطلحات تنتمي إلى حقل

[1] François de la Roche Foucauld: (1813 – 1680) كاتب فرنسي، عرف خاصة بكتابه (Maximes) الذي هو عبارة عن مجموعة من الحكم، صدر لأوَّل مرَّة عام 1685.

[2] Julia Kristeva, Sémèiotiké, P. 195 - 196.

الترجمة والأدب المقـارن، وهي مصطلح النَص المصدر (Le texte source) والنَص الهـدف (Le texte Cible) أو النَـص المسـتقبل (Le texte d'accueil) كما نجـد جيرار جينيت يصطـنع مصطلـحين لهذا التعيـين، وهما: Hypertexte للنص الحـاضر، وHypotexte للنَص الغائب[1].

وهي ترى أن القانون الذي يتحكم في العلاقة بين النَصين هو قانون النفي، يحاور "لوتريامون" باسكال في الشكل الأول: ويقلب المعنى من موقف سلبي إلى موقف إيجابي:ففي موقف "باسكال" يتوجه الخطاب إلى الضعف أمَّا في قول "لوتريامون" فإنَ الخطاب موجَّه إلى القوة، ممَّا يحدث نفيا كليًا .

أمَّا في الشكل الثاني فيتم الإبقاء على المعنى المنطقي للنَص الأوَل وإضافة بعد جديد له، وفي الشكل الثالث، يتم نفي جزء واحد من النَص وليس الكل مثل ما يحدث في النفي الكلّي. ويمكننا أن نقول إنَ هذا التحليل يتيح إمكان قراءة التناصيَّة وفق قانون التحويل بالنفي. وتفيد "كرستيفا" هنا، من ثلاثة مصادر:

[1] Jacques Foutanille, Sémiotique et Littérature, Essais de Méthode, 1e Edition, PUF, Paris, 1999, P. 130-131 Gérard Genette, palimpsestes-la littérature au second degré, Seuil, Paris, P. 13.

1 . **مصدر فلسـفي:** ويتمثل في فلسفة "هيغل" التي ترى في النفي أصل كل نشاط رمزي، وهو منشأ فكرة الجدلية (Dialectique) حيث لا يمكن الفصل بين الشيء وضده، ويكون النفي بالتالي أساس كل تطور ونمو، ممَّا يجعل من السلبية المصدر الداخلي لكل فاعلية ولكل حركة[1] .

2 . **مصدر لساني:** يكمن في مفهوم "دو سوسير" للغة، التي تشكل في نظره مجموعة من الفوارق والاختلافات الصوتية والتصورية[2] .

3 . **مصدر نقدي :** يتجلى في موقف "رولان بارت"من اللغة، وذلك في كتابه الأوَّل "الدرجة الصفر للكتابة"[3]، حيث كان يعتبر أن اللغة كلَّها سلبية، ذلك أنَّ الكاتب يعتمد عليها ويغترف منها بوصفها مستودعا، ولكن ينبغي عليه لحظة الإبداع أن يخرج من دائرة سلطتها .

فـهذه المصـادرة مشتـركة ساهمـت في بلورة "فكرة سلبية اللغة" عند"كرسـتيفا" وربطها بالتناصيَّة بوصفها آلية تمارس النفي في النَّص، غير أننا نلاحظ أن التناصيَّة هنا، لا تتجاوز دائرة المعنى، أي أن التناصيَّة هنا هي تناصيَّة معنوية والجدير بالذكر، أنَّ النقد

---

[1] مصطفى غالب، هيغل، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت،1983،ص 52.

[2] Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Générale, EMAG, édition Algérie, 1990, P. 203-204.

[3] Roland Barthe, le degré Zéro de l'écriture, suivi de nouveau essais critiques, Seuil, Paris, 1953, P.11.

العربي القديم قد اشتغل بالمعنى في بحثه عن السرقات حيث يقول "ابن رشـيق": " غير أنّ المتّبع إذ تناول معنى- فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كـان كزا، أو يبيّنه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن، إن كان جافيا- فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه أو صرفه من وجه إلى وجه آخر"[1]. وواضح هنا أن التغييرات التي قد يجريها المبدع على معاني غيره من المبدعين، تعد من باب الإبداع، وهو ما ترى فيه "كرستيفا" تناصيَّة.

وإلى جانب "لوتريامون" هناك أسماء بارزة في دنيا الشعر تمثل التناصيَّة خير تمثيل عند كرستيفا مثل: إدغار آلان بو، بودلير، مالارميه، أمَّا على مستوى الرواية فتذكر : جويس (Joyce)،بروست (Prost) وكافكا (Kafka)، إلى جـانب كل مـــن رابليه (Rablais) ودوستويفسكي، وهـي الأسماء الـــتي سبق "باختين" إلى التنويه بها، ودراستها في نطاق فكرة الحوارية.

أمَّا في كتابها الثاني "نص الرواية" *(Le texte du Roman) الذي صدر عام 1970، فقد تناولت التناصيَّة من خلال تطبيق الفعالية الإجرائية التي يتمتع بها على نص

[1] ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر و تمحيصه ،شرح و ضبط عفيف نايف حاطوم،دار صادر، ط02، 2006،المجلد الثاني ص541.

* الكتاب هو عبارة عن أطروحة كتبتها "كرستيفا"فيما بين 1966 و1967 تحت إشراف لوسيان غولدمان، ومتابعة كل من رولان بارت وجون ديبوا (Jean Dubois) ، وتمت مناقشتها عام 1968، وكانت المناقشة الوحيدة التي تمت بعد أحداث 08 ماي 1968، وذلك الاعتبار كون "كرستيفا" طالبة أجنبية، ولها منحة دراسية محددة زمنيا.

قديم للكاتب أنتوان دولاسال (Antoine De la Sale) بعنوان:"جون دي سانتري" (Jehan de Saintré)، وهي رواية غير معروفة في الأدب الذي ينتمي إلى العصر الوسيط، تحكي قصة الشاب (Jehan de Saintré) الذي بدأ حياته خادما في قصر أحد الملوك، ما لبث أن تعلقت به سيدة أرملة، ولقنته أصول السلوك الراقي، وجعلت منه فارسا يخوض المعارك بكل شجاعة وقوة، واستمرت علاقتهما في سرية تامة إلى أن اكتشف يوما أنها خانته، وأحبت رجلا آخر، فقرر أن ينتقم منها، وكشف حقيقتها وسرّها للجميع"[1].

وهنا لا بدَّ أن نشير إلى أن"كرستيفا" قبل أن تقوم بدراسة هذه الرواية، كانت تفكر في إنجاز أطروحة حول الرواية الجديدة ثم تبين لها أنه من الأجدر دراسة أصول الرواية، ذلك أنـه من الصعب الحديث عن تشكل البنية الروائية دون التعرض للنشأة.ممَّا جعـلها تنتقل من النصوص الحداثية إلى النصوص الكلاسيكية بدراسة رواية أنتوان دولاسال" التي سبق، وأن اقترحها عليها كل من (Pierre Daix) ولويس أراغون (Louis Aragon)[2].

[1] Antoine de la Sale, Jehan de Saintré, Trad.Michel Quereuil ; coll. lettres Gothiques ; Librairie Générale Française. 1995.

[2] Bernard Fauconnier, L'urgence de la révolte, entretien avec Julia Kristeva, Magazine Littéraire, N° 344, Juin, 1996, P.105.

إن دواعـي اختيار "كرستيفا" لهذا المتن الروائي، دواع منـها الكرونولوجي العام، ومنها البنوي المحض، فأمَا ما كان من الدوافع الكرونولوجية فيتمثل في كون الرواية أوَل رواية نثرية في الأدب الفرنسي يعود تاريخ كتابتها إلى عام 1456، وهي بمثابة فجر المغامرة الروائية، وعلى الرغم من هذه الأهمية التاريخية فقليلا ما التفت إليها مؤرخو الأدب الفرنسي، وهذا الالتفات – على قلته تغلفه كثافة مرجعية (L'opacité Référentielle) تربط الرواية بعادات و تقاليد العصر، وتطابق شخصياتها بشخصيات تاريخية عاصرها أو عرفها "أنتوان دولاسال" ومؤاخذته على عدم اهتمامه و إشارته إلى الأحداث التي عرفها عصره مثل حرب مائة عام.

فأما ما كان من الدوافع البنوية فيتمثل في البناء الخاص للرواية التي تتداخل فيها خطابات متعددة ومختلفة لتجسيد بنينتها (Structuration) وهو المشروع الأكبر الذي ستتبناه "كرستيفا" في دراستها لإعادة الاعتبار لنص مهمَش بسبب عدم التفاعل مع معطياته البنوية، وهذا شأن الكثير من النصوص التي عانت من التهميش حتى وقعت بين أيدي من وعى إشكال كتابتها .

تشكل الرواية في نظر"كرستيفا" أرضية صالحة للتناصيَة حيث تظهر في شكل السرقة غير المعلنة، وفي شكل الاقتباسات التي تتيح تواجد كتب سابقة في كتاب

"دولاسال" وتصل مصادر الاقتباسات إلى سبعة وعشرين مصدرا ومنها ما خضع لعلامات خطية، متمثلة في المزدوجين كالاقتباس الواضح الذي يحضر أحيانا بلغته الأصلية أي اللاتينية في رحم النص، مثل أقوال (Socrate , Saint Augustin و Saint ernard)، وهذا السلوك نجده في بعض الروايات المعاصرة، حيث يعمد المبدعون إلى ترشيح النص بلغات مختلفة مثلما نجد ذلك في رواية (Les Faux Monnayeurs) لأندريه جيد، واسم الوردة لامبرتو إيكو، وحارسة الظلال لواسيني الأعرج. وبالإضافة إلى الاقتباسات الواضحة، تتجلى التناصيَة فيما يحضر في النص كأثر للذاكرة عن طريق السرقة، وبهذا تصبح الرواية كتاب الكتب (Un Livre de Livres)[1]. وهنا، لا بد من الإشارة إلى أنَ العصر الوسيط كان يتجاهل الملكية الأدبية حيث لا يتردد الكاتب في إدماج مقاطع كاملة ومستعارة حرفيا من أعمال الآخرين[2]، وهذا الفهم للسرقة نلمسه في مواقف بعض الكتاب أمثال الكاتب "بورخيس" الذي يرى أنَ كل الأعمال الأدبية هي عمل كاتب مجهول ولازمني (Intemporel) .مما يجعل من النصوص مقاطع من مجموع كبير جماعي يسمى أدبا، ويشكل تراثا يمتلكه الجميع.[3]

[1] Julia Kristeva, Le texte du Roman, P. 149.
[2] Pierre-Yves Badel, Introduction à la Vie Littéraire du Moyen Âge, Coll. études, Bordas, Paris. 1969, P.100.
[3] J.L.Borges, Fiction, Gallimard, Coll. "Folio", P 24, Im.Tiphaime Samoyault, Intertextualité – mémoire de la littérature, Nathan, HER, Paris, 2001, P. 36 .

ومنه تلقي عوالم متباينة داخل شبكة الرواية، وهذه العوالم المختلفة هي ما يشكل تعدد الخطابات التي قامت "كرستيفا" يرصدها مواصفاتها قصد معاينة تجلياتها وربطها في إطار الخطاب الروائي مؤكدة بذلك على أنه لا يمكن لأي خطاب كيفما كان نوعه أن يحتفظ بخاصية واحدة محضة، تجعله ينفصل عن غيره من الخطابات، بل إن الخطابات المختلفة تتداخل وتتقاطع، وهذا ما يمكننا الوقوف عليه من خلال تتبعنا لمجراه، والخطابات المختلفة التي تعالقت في نص رواية "جون دي سانتري" هي، كالآتي:

-**الخطاب المدرسي (Discours scolastique)**: يتمثل في آثار الفكر المدرسي (La pensée Scolastique)، وهو الفكر الذي نشأ في العصور الوسطى، ولفظ "مدرسي" يطلق على كلِ من يدرس في المدارس وعلى كلِ من حصّل جميع المعارف التي كانت تدرس في المدارس[1]، وتقوم الروح المدرسية على معرفة كيفية طرح الأسئلة والحوار ومن ثمَ الوصول إلى الإجابة التي ينبغي أن تكون مدَعمة بالأدّلة والبراهين "de la lectio à la questo et de la questio à la disputatio"[2]، ويتجلى ذلك في العناية الفائقة التي يكتب بها "دولاسال" نصه، ومحاولة الوصول إلى أعلى درجات الوضوح والجمال إذ يعمد إلى تقسيم النص إلى فصول، والفصول إلى وحدات، وكلُ وحدة تحمل

[1] عبد الرحمان بدوي، فلسفة العصور الوسطى، الكويت، وكالة المطبوعات، بيروت، دار القلم، ط03، 1979، ص43.

[2] Jacques le Golfs, la civilisation de l'occident médiéval, Flammarion, 1982, P.317.

عنوانا معينا، والاعتناء بالكتابة عن طريق التغيير الذي يجريه على النَص من خلال وضع كلمة مكان أخرى، لتحقيق إيقاع معين ذلك أنَ "دولاسال"، كان يقوم بالمراجعة الذاتية لنصوصه (Autorevision) متأثرا في هذا بثقافة الكتاب (Le culte du Livre) التي انتشرت في عصره، كما ساعدته أسفاره الكثيرة إلى إيطاليا، وصلاته بشخصيات مهمة على التعرف على النهضة الإيطالية المعروفة باهتمامها بالنصوص والكتب، مما جعله يقرأ كلَّ ما يقع بين يده ويغذي به كتابته[1]، وبطبيعة الحال لم يكن لكرستيفا أن تصل إلى فكرة اهتمام "دولاسال" بتنقيح كتابته، لولا الاطلاع على النسخ المختلفة للرواية والموجودة بكل من لندن، روما وباريس، وهي مسألة تميز بها العصر الوسيط، حيث يتم تداول النص من خلال عدة نسخ، قد لا تكون وفيلَّة للأصل في كلِّ الأحيان[2].

-**الشعر الرقيق (La poésie Courtoise)** : وهو شعر غنائي، ظهر في القرون الوسطى، يهتم بموضوع الحب والعواطف النسائية في مجتمع يسيطر عليه الرجال ويتمثل في أشعار (Marie de France)، والروايات الشعرية لكل من (Breoul)

[1] Julia Kristeva, Le texte du Roman, P.146.
[2] Pierre Yves Badel, Introduction à la Vie Littéraire du Moyen age, P.96.

و(Thomas)، بالإضافة إلى أغنية الحركة (La chanson de Geste)، وهي عبارة عن حكاية تغني في أبيات تتكون من عشرة مقاطع [1].

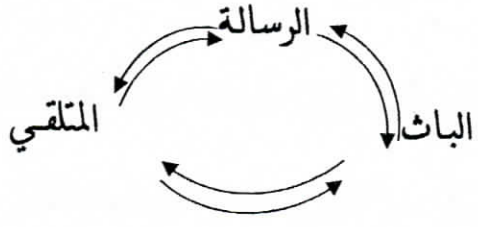
ويتجلى هذا الخطاب في الرواية من خلال علاقة الحب التي تجمع الشاب "جون دي سانتري" بالسيدة الأرملة (La dame)، وهي علاقة غير متكافئة بالنظر إلى فارق السِن بينهما، مما جعلها علاقة قائمة في الخفاء والسِر.

- **الخطاب الكرنفالي** (Discours Carnavalesques) : وهو الخطاب الذي يوظف الأقنعة، وتتداخل فيه الأصوات، ويمتزج فيه الرسمي بالشعبي، وتتماهى فيه الأدوار، فيصبح الممثل متفرجا، والمتفرج ممثلا، وتتفاعل فيه ثقافة الكتابة مع ثقافة الصوت (Culture Scripturale / Culture Vocalique). ولذا فهو يشكل معارضة الشفرة اللغوية الرسمية ومعارضة القانون الرسمي، ذلك أنه يقوم على منطق الخرق، ومن هنا فهو المجال الذي تنجو فيه اللغة من الخطية، ومن القانون مما يجعله يتحرر من المسار الكلاسيكي للتواصل الشفوي :

[1] Voir : Joëlle Gardes Tamine et Marie Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, Armand Collin, VUEF,2e Edition,2002, Littérature Française, Nathan, VUEF, Paris,2002,P 7- 8 - 9.



بل يتم التواصل عن طريق اختراق هذه الخطاطة السائدة حيث يحدث تبادل في الأدوار وهو ما يمكننا أن نصَوّره على شكل دائرة تتداخل فيها العناصر كالآتي:



وتأسيسا على هذا يتّم حوار النصوص "داخل جسد الكتابة من حيث إنَّ الذات يمكن التعامل معها على أنَّها شبكة نصية معقدة واعية وغير واعية تنتج نصا هو عبارة عن نسق سيميائي دال يتفاعل مع المتلقي الذي هو بدورة شبكة نصية تتداخل فيها المقصديات، إنَّه متلقي لعلاقة الباث بالمتلقي من جهة وعلاقة الخطاب بالسياق من جهة أخرى"[1]، ولذا يحضر صوت المدينة في رواية"جون دي سانتري" من خلال صوت الباعة (Blason) والتعداد المتكرر لأنواع وأوصاف الثياب، والهدايا المختلفة التي يتحصل عليها "سانتري"، وهو ما يشكل حضور الخطاب الإشهاري داخل النَص[2].

[1] أحمد يوسف، سيميائيات التـواصل وفعالية الحوار- المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السيـميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ط01، 2004،ص 184.

[2] Julia kristeva, le texte du roman, P. 153.

و تجدر الإشارة إلى أنَّ تعدد الأصوات، و تبادل الأدوار بين الكاتب والمتلقي، لا ينفصل عن مفهوم "الغيرية"عند "باختين" الذي كان يرى أنَّ الوعي مُترع بالعناصر الخارجية التي يحملها الآخر إليه، ممَّا يجعل صورتنا عن أنفسنا لا تكتمل إلاَّ من خلال نظرة الآخر إلينا، ولذا فإنَّ علاقة المبدع بشخصيات روايته هي علاقة حوارية، يتحاور معها بالقدر الذي يتحاور مع ذاته[1].

تمثل التناصيَّة لدى"كرستيفا" صيغة شمولية لكونها تغدو النَص كلَّه من حيث إنَّ إطاره هو الذي يشكل حدَّ النَص، وهذا بخلاف ما كان سائدا من أنَّ النَص يتحدد بنسقه المحايث، وهو ما جعل مفهوم التناصيَّة تبعا لهذه الدلالة يتلبس بمفهوم الإجراء، الذي أرادت "كرستيفا" من خلاله محاربة النمطية المحايثة في عملية تحليل النَص، حيث تكون التناصيَّة خاصية إنتاجية يعتمدها الناص في إنتاج النص اعتمادا على المقروء،ويكون في الوقت نفسه خاصية القراءة حيث ينبغي على القارئ بناء نَص جديد من خلال موقعة النَص المقروء في المجال النَصي العام، وهنا تساعدنا التناصيَّة على فهم الأدب بوصفه سلسلة من النصوص المثمنة بين سلسلة نصوص أخرى ممَّا يعني أنَّها يساعدنا على الخروج من النَص لفهم النَص، وبهذا تقوم التناصيَّة بوصفها خاصية الأدب، وهي الخاصية التي لا تظهر عند "كرستيفا" إلا في المحور الزمني

[1] Tzvetan Todorov, Bakhtine et l'altérité, Poétique N°40, Seuil, Paris, 1979, P.502 - 503-504.

(L'axe Diachronique)[1]، ومن هنا يمكننا أن نقول عن التناصيَّة إنها تناصيَّة زمنية (Intertextualité Diachronique) ذلك أنَّ النَص الأدبي هو في حقيقته تحول زمني (Transformation Diachronique).

إنَّ التداخل بين الصفة التزامنية، والصفة الزمنية التي تشير إليه "كرستيفا" بحديثها عن التناصيَّة الزمنية، كان قد أشار إليه كل من "ياكبسون" و"ي. تينيانوف" في مقال بعنوان:" مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية"وأكدا على أنَّ كلَّ نظام يتضمن ماضيه ومستقبله وهو "لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضا من أعمال انجذبت إلى النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقب سابقة"[2].

ولذلك حينما تتولى التناصيَّة بناء النَص من خلال التداخل النصي،فإنَّ التمدلل الذي تجسده، يتوقف على فتح نسق النَص كلّه، ومن ثمة ارتبطت بنى النَص بسياقها الذي تتواجد فيه، وبنسقها الذي يخضع له النَص،وهو الإجراء نفسه الذي سيسمح لكريستيفا بالدعوة إلى استبدال التقسيم البلاغي للأحباس بنمذجة لنصوص(Typologie des Textes) على أساس تحديد خواص مختلف المركبات النصية وربطها بسياق النَص.

---

[1] Le texte du Roman, PP. 68 - 69.

[2] تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين بالروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة لمغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط01، 1982، ص 103.

وهنا، لا بدَّ من الإشارة إلى أن التناصيَّة تظهر في كتابات "كرستيفا" الأولى تحت مصطلح "الإديولوجيم" (Idéologème)، وهو مصطلح استعارته "كرستيفا" من الباحث الروسي (P.N.Medvedev) في كتابه الصادر بـ "لينغراد" عام 1928 تحت عنوان:" المنهج الشكلي في النظرية الأدبية-مدخل نقدي لسيمولوجيا الشعرية" (La méthode Formelle dans la Théorie Littéraire - Introduction critique à la sémiologie de la poétique)، وقد انطلق الكاتب من التركيز على القيمة الإديولوجية (La valeur idéologique du Discours) . وقد لا يكون هذا الباحث إلاَّ "باختين"، ذلك أن تزفيتان تودوروف قد أشار في مناسبات عديدة إلى أن بيوغرافيا "باختين" معقدة حيث كان يوقّع بعض كتبه باسمين من أسماء أصدقائه، وهما (P.Medvedev) و(V.Volochinov)[1]. وهو الشك الذي جعل تودوروف يهتدي في بعض دراساته إلى اتخاذ صيغة خاصة في الإشارة إلى اسم باختين: Bakhtine/Medvedev وBakhtine/ Volochinov، وهذا على عكس "كرستيفا" التي لم تلتفت إلى مسألة حقيقة نسبة بعض العناوين إلى "باختين".

ومهما يكن من أمر شك "تودوروف" فإنَّ مصطلح "الإديولوجيم" ليس إلاَّ تسمية أخرى للتناصيَّة حيث تعرفه بقولها:"الإديولوجيم" هو تلك الوظيفة التناصيَّة التي يمكن

[1] Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le Principe dialogique, ed. Seuil, Paris, 1981, P.09.

قراءتها "ماديا" في مختلف مستويات بنية كل نَص والتي على طول مساره، مانحة إيَاه معطياته التاريخية والاجتـماعية"[1]. وبهذا يكون "الإديولوجيم"، وظيفة وإجراء في الوقت ذاتـه،حيث وصفته بأنـه قـراءة مـادية للنَـص من خلال تشفـير سيـميائي للملفـوظات المتـداخلة والمنـدمجة ككـلية في نَـص التـاريخ ونَـص المجتمع (Le texte Historique et social)، وهنا يستوقفنا فهم "كرستيفا" لخارج النَص الذي ليس إلاَ نَصا فالذات نَص و التاريخ نَص والمجتمع نَص مَمَا يجعل من "الإديولوجيم" عبارة عن تحديد خصوصية مختلف التركيبات النصية بموقعها داخل نَص عام هو الثقافة.

ويمـكن القول، اعتمادا على ما تقدم إنَ "كرستيفا" لا تريد بالتناصية البحث عن مصادر النَـص الثقافية السابقة أو المعاصـرة له، الأمر الذي يتأسس عليه الأدب المقارن في دراسـته للمؤثرات الأدبيـة.ولذلك لا نجـدها تحـيل على البـاحث "فان تيغم" (Van Tieghem) الـذي صدر له عام 1967 كـتابا بعنوان (les Influences étrangères sur la littérature Française) حيث يرتبط مفهوم المؤثرات بثقافة معينة أو بشخصية ما، في حين تقوم التناصيَة على إزاحة مفهوم المؤلف وهدم ميتافيزيقا الأصل، واللافت للنظر أنَ عام 1956 شهد صدور طبعة جديدة

[1] Julia Kristeva , Sémèiotiké, P.194.

لكتاب "أنتوان ألبالات" (Antoine Albalat) بعنوان تشكيل الأسلوب عن طريق استيعاب الكتاب (Formation du Style par L'assimilation des auteurs)، سـواء أتعـلق الأمـر بالأسلوب الوصفي (le style descriptif) أم بالأسلوب المجرَّد(Le style Abstrait)، ويتم الاستيعاب بالاعتماد على القراءة التي بفضلها يصبح الكاتب كاتبا. والإجراءات التـي اقتـرحها الباحث هـي المحاكاة والتي ينبغي أن تنصب على الشكل والمضمون خاصة أنها تمثل في رأيه أساس الأدب الفرنسـي الذي انحدر من أصول يونانية ولاتينية، فهي في حقيقتها امتلاك لقسم من أفكار ومفاهيم الآخر ثمَّ العمل بها وفق القدرات والإمكانيات الشخصية.وأما ما ينـاسب الأسلوب المجرَّد فهو استخدام نقيـض القضية (Antithèse) وهـو الإجراء الذي يمكن تطبـيقه علـى أي مـوضوع يتـخذُ طـريق الأسـلوب المجـرَّد، الأسـلوب الذي اعتمـده جُـلُّ الكتـاب الفـرنسـيين مـن مونـتاني (Montaigne) إلى "فيـكتور هوجو" (Victor Hugo)، وهـذه الإجـراءات هـي التـي ارتكـزت عليها "كرستيفا"، وهي تؤسـس لمفهوم التناصيَّة[1].

ويتعين علينا التأكيد أنّ"حوارية باختين" لم تكن المرتكز الوحيد لكرستيفا في صياغتها لمفهوم التناصيَّة، بل هناك نظريات أخرى ساهمت مجتمعة في تشكيل المفهوم، فقد استعارت مفهوم التحول من اللسانيات التحويلية عند "تشومسكي" و هو الأمر الذي

[1] Antoine Albalat, Formation du Style par l'assimilation des auteurs, Paris Armand Colin, 1956,P.01 -02 -28 -29 – 192.

ساعدها على فهم النَص بوصفه موطنا للدلالة غير المتناهية إلى جانب دراسات "دو سوسير" الخاصة بالجناسات التصحيفية "Les Anagrammes"*، وهي عبارة عن دراسة قام بها "دو سوسير "للجناس في الشعر اللاتيني القديم، حيث تبين له أن هناك عددا معينا من المقاطع الصوتية يتكرر في القصيدة بحيث يؤدي تجميع هذه المقاطع إلى اكتشاف اسم علم، يكون الشاعر قد توجه إليه بقصيدته.و تتلخص هذه الظاهرة في أن "كل صامت أو صائت يظهر مرة واحدة على الأقل في البيت الشعري الواحد عليه أن يظهر مرة أخرى على الأقل في البيت نفسه، و تبعا لنوع من التوازي و التماثل يجب أن

---

* ويمكننا أن نمثل لذلك بقصيدة الشاعر Robert Desnos (Corps et Biens) التي صدرت عن دار غاليمار عام 1930 حيث تشكل الحروف الأولى في كل سطر اسم (Yvonne George)، وتشكل الحروف الأخيرة اسم (Robert Desnos):

Y	y mourir, ô belle flammèche y mourir	R.
V	voir les nuages fondre comme la neige et l'écho	O.
O	origines du soleil et du blanc pauvres comme Job	B.
N	ne pas mourir encore et voir durer l'ombre	E.
N	naître avec le feu et ne pas mourir	R.
E	étreindre et embrasser amour fugace le ciel mat	T.
G	gagner les hauteurs abandonner le bord	D.
E	et qui sait découvrir ce que j'aime	E.
O	omettre de transmettre mon nom aux années	S.
R	rire aux heures orageuses dormir au pied d'un pin	N.
G	grâce aux étoiles semblables à un numéro	O.
E	et mourir ce que j'aime au bord des flammes	S.

ينظـــر:

Gérard Dessons, Introduction à l'analyse du poème, Paris, Nathan, 2000, P. 44.

عرف في تراثنا العربي ابن الرومي بالتصحيف، وقد ربط العقاد ذلك بالجانب النفسي في شخصية الشاعر حيث يقول:"أما في الألفاظ فإنه يغوص في تصحيف حروفها .ويستخرج البعيد والقريب من رموزها وقراءتها ويستنبط منها ما شاء= =من ملامح اليمن والشؤم...فجعفر عنده تساوي "جاع و فر"..." عباس محمود العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، بيروت، دار الكتاب العربي،1968، ص211.

يكون عدد المصادفات دائما مزدوجا"[1]. وبهذا يتحدَّد "الأناغرام" بوصفه توزعا لعناصر صوتية للكلمة الموضوع (mot-théme)، وقد نشر هذه الدراسة "جون ستراوبونسكي" عام 1964 تحت عنوان : (Les anagrammes de F.De Saussure) وأعاد نشرها عام 1971 في كتابه المعنون بـ:" الكلمات تحت الكلمات" " Les Mots sous les mots"، وقد رأى فيها البعض الآخر الثورة السوسيرية الحقيقية (Véritable Révolution Saussurienne) على اعتبار أنَّ "محاضرات في اللسانيات العامة" كانت ثورة[2]. وعلى الرغم من أنَّ هذه الدراسة استغرقت من "دو سوسير" ما لا يقل عن خمس سنوات،فإنه تخلى عن مواصلة البحث فيها ليباشر محاضراته في اللسانيات العامة بعدما تبين له انعدام وجود قاعدة معينة تتحكم في ترتيب المقاطع الصوتية وتردُداتها[3].

لم يمنع هذا التوقف أو التخلي عن البحث،الباحثين الذين جاءوا بعد "دو سوسير" أن يروا الطبيعة الخصبة في الأناغرام من خلال إعادة النظر في كيفية اشتغال اللغة، وربطها باللاوعي.حيث تعرض لها "رومان ياكبسون" في كتابه "قضايا الشعرية" (Questions Poétiques) واقترح "ريفاتير" في مقاله الصادر عام 1974 تحت عنوان (Paragramme et Signifiance) أن نرى في "الجناسات" تمظهرًا لتمدلل النَص، كما

[1] جورج دوليان، بحثا عن وجهي سوسير، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، ع 31،1984/30، ص 125. ذكره أحمد يوسف، القراءة السمقية، سلطة النية ووهم المحايثة، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، لبنان، الجزائر،2007، ص 76.

[2] Françoise Gadet, Saussure une science de la langue, PUF, Paris, 1987, P. 11-12.

[3] Jean Beatens, Postérité Littéraire des Anagrammes, Poétique, N°66, Avril, 1986, Seuil. P.218.

اشتغلPaul Zumtor، انطلاقا من أفكار "دو سوسير" على مجموعة من أشعار التروبادور في العصر الوسيط[1].

أمَا فيما يخص "كرستيفا" فقد استبدلت المصطلح السويسري بـ:"Paragrammatisme" مؤسسة به خاصية مركزية في اشتغال اللغة الشعرية، وهي تعرفه بقولها :"امتصاص نصوص "معاني" متعددة داخل الرسالة الشعرية"[2].مستعينة في ذلك باستخدام البادئة (Para) لمخالفة تصور "دو سوسير" الذي كان يرى من خلال "الأناغرام" أنَ النَص يحمل نَصا آخر، يمكن أن يشير إلى وجود معنى ثانٍ في حين كانت "كرستيفا" تريد أن تقرأ في النَص معان متعددة.

وإذا كان التناصيَة في كنهها ، تفاعلاً بين النصوص والثقافات، نجد أنَ هذه الفكرة روجَت لها جمعية أدبية في وقت متزامن مع "كرستيفا"، ونقصد بذلك جمعية "الأوليبو" (Oulipo)، عام 1960 بفضل جماعة من الكتاب، نذكر من بينهم:Raymond Queneau–Georges Perec–François le Lyonnais وكلمة "Oulipo" هي الحروف الأولى من الكلمات المشكلة للعبارة التالية:"(Ouvoir de Littérature Potentielle) ممَا يعني أن الكتابة أشبه بمشغل يشتغل فيه المبدع من خلال نصوص سابقة أو معاصرة له. يقول

[1] Louis Jean Calvet, Pour et contre Saussure, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1975.
[2] Julia Kristeva, Sémèiotiké, P.194.

أحد أبرز وجوه الجمعية، الشاعر والروائي (Queneau):"نريد الأدب الممكن بالبحث عن الكلمات والبنيات الجديدة التي يستخدمها الكتاب بطريقة ترضيهم"[1] وانطلاقا من هذا الفهم للكتابة استوحى أعضاء "الأوليبو"نماذج مختلفة ومتنوعة من آداب الأمم.والمثير هنا، انعدام أي إشارة من طرف"كرستيفا" إلى هذه الجمعية، التي قدمت أعمالا عديدة لبث مفهوم جديد للكتابة الأدبية.

3. من التناصيَة إلى المناقلة :

لقد عرف مفهوم التناصيَة بعد التقعيد الكرستيفي له امتدادا وانتشارا واسعين على أيدي الكثير من الباحثين حيث نلفي" ميشال فوكو" في مقال صدر له عام 1967 بعنوان "La bibliothèque Fantastique" يؤكد على الطبيعة التناصيَة في كتابه " فلوبير" حتى وإن لم يستخدم التناصيَة بلفظها الصريح ،فإنها كانت المنطق الذي قامت عليه تلك الدراسة. ولعل ما يدعم رأينا قوله:" لا ينبغي أن نغلق عيوننا لنحلم بل ينبغي أن نقرأ"[2]، وقوله أيضا" ينتمي كل عمل أدبي إلى الهمس اللانهائي للكتابة"[3] وهذا يعني أن التناصيَة هي ذاكرة الأدب، وأن النَص هو قراءة النصوص السابقة.

[1] Anne Roche et Autre, l'atelier d'écriture ; éléments pour la rédaction du texte littéraire, Ed.Nathan, Her, Paris, 2e édition, 2000.P.11.
[2] Michel Foucault, la Bibliothèque Fantastique On In, Travail de Flaubert, écrit par u groupe de chercheurs, présentation ; Gérard Genette, Ed. Seuil, 1980,P.106.
[3] Ibid., P.107.

أما "فيليب سولرس" فقد حدَّده في العام نفسه بقوله :" يقع كل نَص في نقطة التقاء نصوص عديدة حيث يكون في الوقت ذاته إعادة قراءة لها، وتشكيلا وتحويلا وتعميقا"[1] ،ممَّا يجعل من التناصيَّة عنده مجموعة العلاقات التي يقيمها النَص مع النصوص من خلال الهدم والتحويل.

وبداية من 1972، دخل المصطلح مجال المعجمية من خلال تعرض الموسوعات والمعاجم له بالشرح والتوضيح، تعرض له تزفيتان تودروف رفقة أوسوالد ديكرو (Oswald Ducrot) في معجمهما "المعجم الموسوعي لعلوم اللغة" Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage" في إطار تعريف النَص،ممَّا يجعل من التناصيَّة قوام النَص، وقد تمَّ ذلك بالإحالة على كرستيفا في كتابها سيميوتيك.[2] وتجدر الإشارة إلى أن تودوروف سبق له أن تعرض للمفهوم في كتابه الصادر عام 1968 بعنوان:(Qu'est ce que le Structuralisme) في الجزء الخاص بالشعرية[3] وقد أشاد بدور الشكلانيين في الاعتراف بقيمة العلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها، وهو الأمر

[1] Philippe Sollers, Ecriture et Révolution, in Théorie d'ensemble, coll. Tel Quel, Ed. Seuil, 1968, P. 75.

[2] Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Seuil, 1972, Texte.

[3] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987،ص 40، وما بعدها.

الذي دفعه عام 1981، إلى تخصيص كتاب عن باختين "المبدأ الحواري" ليذكّر بقيمة هذا الباحث في التأسيس لمفهوم التناصيَّة ولمفاهيم أخرى حيث عدّه "أهم مفكر سوفياتي في مجال العلوم الإنسانية، وأكبر باحث أدبي في القرن العشرين"[1]. كما خصّ "رولان بارت" عام 1973 الموسوعة العالمية بمقال تحت عنوان "نظرية النَص" تعرض فيه للتناصيَّة محيلا هو أيضا على تعريف كرستيفا للنَص نقلا من كتابها سيميوتيك، كما تبناه في كتبه اللاحقة. من ذلك ما ورد في كتابه لذة النَص:" هذه هي خاصية النَص المتداخل: إنها استحالة العيش خارج النَص اللامتناهي ولا فرق في ذلك، أن يكون هذا النَص هو بروست، أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرائي"[2] ،وواضح هنا كيف أن التناصيَّة هي قانون كل خطاب مهما كان الشكل الذي تتخذه، ويمكننا أن نقول أن التناصيَّة كانت منطق كتابات"بارت"، كما نلمس ذلك في (Roland Barthes par Roland Barthes 1974-1975) و (Fragment d'un Discours amoureux,1977) .

وفي عام 1979، تناوله "غريماس" بالتعاون مع "كورتيس"في معجمهما "السيميائية– المعجم المعقلن لنظرية اللغة" Sémiotique, dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage" مع التنويه بدور باختين في نشأة المفهوم، وبدلا من الإحالة على "كرستيفا" نجد الاستشهاد يتم بقول لأندري مالرو (A.Malraux-1901-1976) يعزو فيه إبداع العمل

[1] Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le Principe Dialogique, Seuil, 1981, P. 7.

[2] رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، دمشق، مركز الانماء الحضاري، ص 70.

الفني إلى أثر الأعمال السابقة و ليس إلى رؤية الفنان الخاصة. وبهذا يتبين لنا أن التأسيس المعجمي لمصطلح التناصيَّة بدأ بعد أربع سنوات من ظهوره على يد "كرستيفا".

وبعيدا عن مجال المعجمية، خصصت مجلة (Poétique) عام 1976 عددها الثامن للتناص تحت إشـراف لوران جـيني (Laurait Jenny)، الذي تناوله في مقال بعنوان (La stratégie de la forme)،معرفا إياه بقوله:" عمل تحويل واستيعاب عدة نصوص يقوم بها نَص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[1]، التناصيَّة إذن، هي خاصية النَص.

شهد عام 1979، اهتماما بعملية الاقتباس في إنتـــاج النَص، وذلك بإصدار "أنتوان كمبانيون" (Antoine Compagnon) كتابا بعنوان :"اليـد الثانيـة أو عمل الاقتباس"(La Seconde main ou le travail de la Citation)، وقد ركزَ فيه على الاقتباس، بوصفه نقطة اللقاء بين فعل القراءة وفعل الكتابة، ممَا يجعل من كل ممارسة نصية اقتباسا[2]، في حين أن الاقتباس لم يمثل عند "كرستيفا" إلاَ إجراء واحدا بين إجراءات أخرى تعتمدها التناصيَّة في اشتغالها. وليس يخفى هنا تأثير كرستيفا في رؤية "كمبانيون".

[1] L. Jenny, la stratégie de la forme, Politique, 8. 1976 In Sophie Rabau, l'intertextualité, Flammarion, 2002, P. 62.
[2] Antoine Compagnon, la seconde main ou le travail de la citation, Seuil, 1975, P. 34, P. 37.

ولا يمكن في سياق حديثنا عن التناصيَّة تغافل "ميخائيل ريفاتير" ذلك أنه ربط التناصيَّة بالقارئ، وعدّها مرتبة من مراتب التأويل، وهي تتعلق عنده بما يسميه "Agrammaticalité"، مصطلح يرتبط بكلِّ السمات التي تبدو غريبة و غير قابلة للفهم أثناء قراءة الخطاب الشعري، ويمكن للقارئ أن يتجاوز هذه الصعوبة عن طريق التناصيَّة أي عند اكتشافه للنَص الآخر، ومن هنا تكون التناصيَّة كفاءة، لا بد للقارئ من امتلاكها لتأويل النَص[1] بمعنى أن اكتشاف النَص المرجع هو الذي يجعل من العلاقة التناصيَّة علاقة ظاهرة بعدما كانت ضمنية، كما يجعل العلاقة الأساسية بين الدال والمرجع علاقة بين نَص ونَص آخر[2]، وهو التصور الذي جعل "ميخائيل ريفاتير" يؤمن بأنَّ الشعري مبني من نصوص أخرى[3].

وعلى الرغم من كثرة الأقلام التي تناولت التناصيَّة، والتي جئنا على ذكر بعضها ،فإنَّ الباحثة (Catherine Kerbrat Orecchioni) ترى في كتابها الصادر عام1977، الموسوم بـ:"Connotation" أننا مدينون لميشال أريفي "Michel Arrivé" بتعميق فهم الاشتغال التناصي (Fonctionnement Intertextualité)، وهي بهذا تشير إلى الدراسة التي قدمها "أريفي" عام 1972 عن الكاتب الفرنسي "ألفريد جاري" (1873-1908)

[1] Mikhaïl Biffaterre, Sémiotique de la Poésie, Trad. Jeans Jacques Thomas, Seuil, 1983, P. 108.
[2] Ibid., P. 174.
[3] Ibid., P. 205.

(Alfred Jarry) بعنوان "لغات جـاري"، وقد بيَّن أنه يمكن لنَص ما أن يحمل في مضمونه نَصاً آخر، وأثبت أنَّ أعمال "جاري" الثلاثة"القيصر والدجال 1895 (César Antéchrist)" و"أبو ملكا 1896 (Ubu Roi)"، و"أبو مقيدا 1900 (Ubu Enchaîné)"، تشكل تناصية واحدة أي أن النصوص الثلاثة تتداخل فيما بينها، حيث يتواجد "أبو ملكا" في فصل من "القيصر الدجَّال" بصورة مصغرة، والنَص نفسه يتعرض لتغير كبير في " أبو مقيدا"[1].ممَّا يعني أنَّ النَص ليس بنية منغلقة على ذاتها ومكتفية بإنتاجيتها الخاصة بل هي تنفتح على نصوص أخرى، والعلاقات التناصية يمكنها أن تتخذ أشكالا مختلفة حسب اختلاف طبيعة النصوص ذاتها، فهناك نصوص شفوية ومكتوبة وهناك نصوص أدبية الخ، كما يمكن تصنيف تلك العلاقات وفق مقاييس شكلية أي وفق الإجراءات التي يتخذها النَص في محاورته لنصوص أخرى مثل التقليد والاقتباس والسرقة وغيرها، وهنا يؤكد "ميشال أريفي"على ضرورة عدم الخلط بين التناصيَّة، وبين دراسة مصادر وأصول النَص، وهي الدراسة التي لا تهتم في رأيه بالأثر التحويلي الذي تمارسه النصوص في تعالقها[2].

والوعي بهذا الأثر التحويلي هو الذي سيتناوله "جيرار جينيت"(Gérard Genette) بالدراسة والتصنيف في كتابه "طروس" (Palimpsestes) عام 1982،

---

[1] ليون سومفيل، التناصية، ترجمة وائل بركات، علامات، ج21،م 6، سبتمبر،1996.

[2] Michel Arrivé, la sémiotique Littéraire, P.146-147, In Sémiotique, l'école de Paris, J.C. Coquet et autres, Hachette, Paris, 1982.

وأدرجه ضمن ما سماه بالعبر نصية (La Paratextualité) التي سبق له أن تعرض إليها في كتابه "مدخل إلى النَص الجامع" (Introduction a l'architexte) عام 1979،واهتم بالنَص الموازي على شكل واسع في كتابه "عتبات" (Seuil) عام1987، غير أننا هنا نقف عند كتابه "طروس" لأنه الأكثر تصنيفا وتوضيحا لتعالق النصوص.

يميز "جيرار جينيت" بين خمسة أنماط من تعالق النصوص، وهي :

1. التناصيَّة (L'intertextualité)، وهو مصطلح " كرستيفا" غير أننا نجد أن "جينيت" يحدده بالحضور الفعلي لنَص في نَص آخر، سواء أكان هذا الحضور بشكل واضح وصريح مثلما هو الأمر بالنسبة للاستشهاد، أم كان في شكل أقل وضوحا مثلما هو الأمر بالنسبة للسرقة[1] .

2. النَص الموازي (Paratexte) ويتمثل هذا في علاقة النَص بالعنوان والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمة والتمهيد والتنبيه وغيرها[2].

3. النصية الواصفة (Métatextualité)، وهي العلاقة النقدية التي تجمع نَصا بنَص آخر يتحدث عنه دون أن يسميه[3].

[1] Gérard Genette, Palimpseste, la littéraire au second degré, seuil, Paris. 1982, P.9.
[2] Ibid., P. 10.
[3] Ibid., P. 11.

4. النصية الواسعة (Hypertextualité) ويقصد بها انحدار نَص لاحق (Hypertexte) من نَص سابق (Hypotexte)أي أنَّ بعض النصوص لم يمكن لها لتوجد لولا وجود نصوص أخرى[1].

5. النصية الجامعة (L'architextualité) ويتعلق الأمر هنا بعلاقة بكماء تربط النَص بالأجناس الأدبية من خلال التحديد المصاحب للنَص كقولنا: شعر- دراسة- رواية [2].

هذه إذن، هي الأنماط التي يحددها "جينيت"، وهي عنده تشمل النَص على اختلاف انتمائه الأجناسي وتتداخل فيما بينها، دون تمييز كيفية اشتغال تلك العلاقات من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر، ولعل هذا ما جعل "جينيت" يعترف بمحدودية التصنيف الذي قدمه[3].

وينبغي أن نسجل هنا أنَّ هذا التصنيف المنهجي الذي جاء به "جينيت" لم يتمكن من إزالة أي شيء من اللبس الذي يحيط بمفهوم التناصيَّة في النقد الغربي، ولم يوفر التعيين الدقيق القادر على القضاء على تباين مواقف الباحثين.

[1] Gérard Genette, Palimpseste, la littéraire au second degré, P.13.
[2] Ibid., P.12.
[3] Ibid., P. 8.

وإذا كنا نعلم سلفا أن النقد العربي مشدود دائما وباستمرار إلى ما ينتجه الغرب، فلا بد من أن نتساءل عن مكانة المفهوم في الخطاب النقدي العربي المعاصر بغية الكشف عن حدوده المنهجية.

يعود منطلق تشغيل المفهوم في الخطاب النقدي الغربي وإن شئنا الفرنسي، إلى منتصف الستينيات من القرن العشرين كما تبين لنا ذلك فيما سبق. أما تشغيله في الخطاب النقدي المعاصر فيعود إلى أواخر السبعينيات، حيث تعرض له الكاتب المغربي "محمد بنيس"في كتابه الصادر عام 1979" ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" و اعتمده أداة لقراءة النَص، وقد اصطنع للحديث عن ذلك مصطلح التداخل النَصي معتمدا في تصوره على "كرستيفا" و"بارت" و"تودوروف"، كما أنه في سياق سعيه لضبط العلاقات النصية اهتدى إلى مصطلح "النَص الغائب"، محاولا بذلك توضيح القوانين التي تتم بها إعادة كتابة النَص الغائب في النَص الجديد، وهو يتجلى عنده من خلال التأثير المتعدد للمستويات المختلفة لنَص أو لنصوص سابقة، ويمكن للنَص الغائب أن يكون مركزيا أو هامشيا تبعا لطبيعة القراءة ونوعية الوعي المتحكمة في القراءة [1].

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، ص 87.

وقد اشتغل بتفعيل إجرائية هذا المفهوم من خلال قراءة نص فتح عمورية لأبي تمام في قصيدة "انتصار الأتراك في الحرب والسياسة"* لأحمد شوقي، وكان ذلك في دراسة قدَّمها عام 1982 بمناسبة الاحتفال بذكرى حافظ وشوقي بالقاهرة "النَص الغائب في شعر أحمد شوقي"- القراءة و الوعي"، وقد انتهى في هذه الدراسية إلى أن قراءة شوقي لأبي تمام ولغيره من شعراء النصف الأول من القرن الثالث للهجرة تحكم فيها قانون الاجترار ولم يحقق فيها الامتصاص والتحويل الذي ينبغي أن تقوم عليه قراءة وإعادة كتابة النَص الغائب[1]، وقد أثرى هذا المفهوم بمفهوم آخر هو "هجرة النَص" الذي حاول من خلاله قراءة تأثير النَص المشرقي في النَص المغربي كدراسته الموسومة،بـ"صلاح عبد الصبور في المغرب – مقاربة أولية لهجرة لنَص" والتي خلص فيها إلى الإسهام الفعال لنَص عبد الصبور في تبدل الحساسية الشعرية ورؤية العالم في شعراء المغرب الذين حملوا لواء القصيدة المعاصرة، ومواجهة هيمنة التقليد والخضوع، إلى جانب إسهام أسماء أخرى مثل: البياتي، السياب، خليل حاوي، وأدونيس[2].

* هي القصيدة التي كتبها شوقي بعد معاهدة "لوزان"1923، وهي المعاهدة التي حفظت انتصار مصطفى باشا كمال ومطلعها:

الله أكبر، كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدِّد خالد العَرب

ينظر : أحمد شوقي، الشوقيات، ج 1، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 59.

[1] حداثة السؤال،ص 279.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال،ص 170.

يمكن إذن، عد دراسات "محمد بنيس" تمهيدا لتأمل العلاقات النَصية التي ستحظى باهتمام كبير،ممَّا سيؤدي إلى تمركز الخطاب النقدي العربي المعاصر حول مفـهوم التناصيَّة، والتي سيتم تناولها تحت تسميات متعددة (ولا مجال هنا لطرح إشكالية تعدد المصطلح في اللغة العربية) .

استعمل "محمد مفتاح" مصطلح التناصيَّة في كتابه "تحليل الخطاب الشعري"الصادر عام 1985، معتمدا على السيميائية وعلى بعض مفاهيم التداولية مثل: المنتج والمتلقي والمقصدية والتداول، وقد ركزَّ في تناوله للشعر على البعد التواصلي حيث يقول:"مهما أعرنا الاهتمام إلى التعبير فإنَّ المضمون يبقى قطب العملية التواصلية "[1]،ممَّا يجعل من التناصيَّة عنده وسيلة تواصل ضرورية لتحقيق القصد من أي خطاب لغوي غير أنَّ هذه الأهمية التي تتمتع بها التناصيَّة في العملية التواصلية المتحققة بين المرسل والمستقبل، لم تمنع "محمد مفتاح" من أن يحذرنا من مزالق إطلاق المفهوم على الخطابات باختلاف أجناسها[2].

[1] محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط02، 1986، ص27.

[2] محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص ،ص 9.

أمَا بالنسبة للباحث" سعيد يقطين"،فإنه يصطنع مفهوم "التفاعل النصي" ، متأثرا في هذا بالتقسيمات التي وضعها "جيرار جينيت"، وهو عنده" سمة متعالية عن الزمـان والمكان"[1]،ذلك أنه "يرتبط بأي كلام كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه"[2]،وهذا يدُل على أنَ "سعيد يقطين"، يتناول التفاعل النَصي في صورة تعميم من خلال البحث عن القوانين النَصية المتعالية عن الجنس والزمان والمكان.

ولعل الوعي بهذه الإطلاقية العامة هو ما جعله يستدرك قائلا:"فوجود التفاعل النصي من أصول النَص وثوابته، لكن طريقة توظيفه خاصية إبداعية فرعية ومتحولة لأنها تتغير بتغير العصور و"قدرات"المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نَصية سابقة"[3] .وهنا نلاحظ أن استدراك سعيد يقطين يتم بناء على الاختلاف بين العصور وقدرات المبدعين دون النظر إلى الاختلاف بين الأجناس. ولا يمكن هنا تغافل إسهام الكاتب والناقد "عبد الملك مرتاض"في تشغيل مفهوم التناصيَة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ذلك أنه تناولها في دراسات كثيرة، تراوحت بين التنظير للمفهوم، والتطبيق عليه، وهي عنده "كالأكسجين الذي لا يُشم ولا يروى، ومع ذلك لا أحد من

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1992، ص 10.

[2] المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ،ص 16.

العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم"[1]، كما أنه يقسمها إلى قسمين: قسم تكون فيه التناصيَّة ظاهرة أو مباشرة، حيث يتضح فيها المرجع، وهو ما كان يعرف عند البلاغيين العرب بالاقتباس، وقسم تكون فيه التناصيَّة خفية أو عائمة، لا سبيل إلى اكتشافها حتى عند الكاتب نفسه، وليس فقط عند دارسه[2]، ممَّا يعني أنَّ التناصيَّة عند "عبد الملك مرتاض" ضرورة أساسية لإبداع النَص لا فكاك للمبدع من قبضتها .

ولعل "عز الدين المناصرة" أوَّل باحث عربي ينتبه إلى قابلية تطبيق مفهوم التناص في الدراسات المقارنة من خلال ما قدمه في دراسـته" المثقافة والنقد المقارن*: منظور إشكالي" .وهي الدراسة التي كانت بمثابة دعوة من "عز الدين المناصرة"إلى فتح حدود الأدب المقارن على المثقافة. الحدود التي كانت تؤطرها النظرة الكلاسيكية القائمة على دراسة آداب الشعوب داخل دائرة مقولة "التأثر والتأثير"، المشروطة بالحصول المحقق للتفاعلات التاريخية بين النصوص وبين المبدعين من لغات وثقافات مختلفة .وهذه النظرة الضيقة والمقيدة في الدراسة المقارنة هي التي دعا الباحث إلى تجاوزها من خلال توسيع حقل الأدب المقارن ليشمل الثقافة بالاعتماد على "التناصيَّة" حيث يقول:" إن مقولة

---

[1] عبد الملك مرتاض،تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995،ص 278.

[2] المرجع نفسه ،ص 279.

* يفضل عز الدين المناصرة تسمية "النقد المقارن"على "الأدب المقارن" السائد في حقل الدراسات المقارنة.

"التناص" أكثر موضوعية في تناول المقارنة بين آداب الشعوب"[1] ممَّا يجعل من التناصيَّة تفاعلا نصيا بين لغتين مختلفتين ، وليس ضمن اللغة الواحدة.

وإذا كان لهذا الموقف قيمته النظرية، فإنَّ "عز الدين المناصرة"لم يوضح القابلية الإجرائية للمفهوم في حقل الأدب المقارن، ممَّا يوحي بأنَّ التناصيَّة، لا تخرج هنا عن مقولة المقارنة بين النصوص التي اعتمدها الأدب المقارن منذ بدايته، في حين تسعى التناصيَّة إلى تبيُّن حقيقة تعالق النصوص فيما بينها ضمن ثقافة بعينها أو خارجها .

وإذا كان من الصعب تطويق تصور الباحثين العرب للتناصيَّة، لاعتبارات عديدة منها كثرة الدراسات التي تناولتها وتشعب المنطلقات النظرية التي أطرت تلك الدراسات، فإن المتتبع لبعضها، يستطيع أن يلمس بجلاء، أنها أسهمت مع اختلافها وتشعبها في إبدال معرفي في الخطاب النقدي العربي المعاصر شمل مفهوم النَص، وفعل القراءة في الوقت ذاته.

والتناصيَّة كما تجلت عند "كرستيفا" لا ترتبط بنوع أدبي معين، ولا حاجة تدعو إلى تحديد الطابع الأجناسي لها، فهي حضور تحايثه سلطة النصوص وتتخفى فيه، وإذا

---

[1] عز الدين مناصرة، الثقافة والنقد المقارن، منظور إشكالي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط02، ص12،ذكره:شربل داغر،التناص سبيلا إلى دراسة النَّص الشعري وغيره، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف 1997، ص 126.

كان النقد الكلاسيكي شدَّد على إسناد النَص إلى صاحبه فلأنه ينطلق من مسلمات حول سلطة الكاتب، ومن تلك المسلمات، مسلمة الملكية، والتي مفادها أنَّ النَص ملك لصاحبه الذي أنتجه، ومنها كذلك مسلمة حدود النَص وانغلاق دائرته، وهي مسلمة مفادها أنَّ النَص أثر يبدعه الكاتب. لذا فإنَّ حدود النَص محدَّدة الموقع، تنحصر في المعنى الذي يريده الكاتب وعلى القارئ أن يضع يده على ذلك المعنى. وتؤكد "كرستيفا" في توضيحها لماهية التناصيَّة، على اختلاف هذه الأخيرة عن دراسة مصادر التأثير والتأثر، رافضة أن تكون هناك أدنى علاقة بين المفهومين، ويتطلب هذا المنظور الكرستيفي منا وقفة عند مفهوم "دراسة المصادر".

تشكل دراسة المصادر مبحثا أساسيا من مباحث الأدب المقارن، يقوم الباحث من خلاله بالكشف عن مكونات الإنتاج الأدبي في محاولة للقبض على العناصر التي تكون وراء تكوين المبدع، ووراء تشكيل النَص، ومن هذا المنظور تستدعي دراسة المصادر ثلاثة أنواع.

1. أثر الأسفار في خيال الكاتب أي كلَّ ما انطبع في نفسيته من مناظر طبيعية، وآثار فنية، وعادات وتقاليد قومية.

2. مخالطة المبدع للبيئات والنوادي المهتمة بالثقافات العالمية في وطنه.

3. دراسة النصوص التي تمَّ التأكد من تأثيرها على المبدع.

وهكذا يكون المبدع في أفق دراسة المصادر أشبه" بالنحلة، تقع على مختلف الأزهار،وتمتص الرحيق، وتأكل من كل الثمرات، ثم يخرج من بطونها شراب مختلف الألوان"[1]، مما يدفع بالباحث في مجال دراسة المصادر إلى تمثل معطيات الدراسة، وتوظيف نتائجها في فهم الأعمال الأدبية وفي فهم أصولها الاجتماعية ومكوناتها الثقافية من أجل تبيان مبلغ استفادة المبدع منها .ويتعين التذكير بأن البحث في المصادر لا يعني الاهتمام بالمضمون وحده، حيث تنصب الدراسة في البحث عن مصدر مضمون النَص وشكله معا . فقد يستعير المبدع موضوعه ونَصه من أدب آخر كما قد يتأثر بشكل فني معين من الآداب الأجنبية.

وما يمكن أن نستخلصه مَمَا تقدم، هو أنَ "دراسة المصادر"تبحث في مكونات النصوص، ومن ثم تعمل على موضعتها في مناخ عصرها، وتبيان حمولتها ومبلغ تأثيرها في وعي ولا وعي المبدع. ومن هنا لا يغفل المقارن أي مكون من مكونات الإنتاج الأدبي حتى وإن تعلق الأمر بما قبل النَص لأن الدراسة تفترض تحليل كلَ العناصر المشكلة للتأثيرات، وفهم حركيَتها .

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة،1987،ص 342-349.

ويظهـر من هذا كلّه،أنَ منـطق دراســة المصادر يقوم على رفض أصالة النَص، ورفض استقلاليته، بل هو منطق ينظر إلى دائرة اشتغال النُصوص على أنَها دائرة يرتبط فيها اللاحق بالسابق، ويولد الجديد فيها من رحم القديم. وهو المنطق ذاته التي تقوم عليه التناصية، وهنا نخالف "كرستيفا" في رفضها لأي فهم يرى في التناصية صورة جديدة لمبحث دراسة المصادر، فصحيح أنَ الإجراءات التي يعتمدها مبحث دراسة المصادر تختلف عن تلك التي تعتمدها التناصيَة، وصحيح أيضا أنَ التناصيَة لا تكتفي بالكشف عن صلات التأثير والتأثر بين النصوص حيث تهدف إلى الكشف عن كيفية تفاعلها، وكيفية اشتغال فعاليتها، غير أنَ هذا كلّه لا يعني بأي حال من الأحوال أنَ التناصية مبتورة الصلة بدراسة المصادر، ذلك بأنَ ولادة النَص في أوَل شأنه ترتبط بلغة معينة و ثقافة محددة ثم سرعان ما ينتقل إلى لغة أخرى وثقافة مختلفة، وهو في انتقاله هذا، تصيبه تغييرات كثيرة، وتتملكه أبعاد جديدة، يرسمها السياق الجديد، وهي رؤية تذكرنا بوصف "كلوديفي ستروس" (Claude Levi Strauss) للمرَقع (Bricoleur) وللترقيع (Bricolage):

"رؤيته مشتغلا: مثارا بمشروعه، مسعاه التطبيقي الأول هو مسعى استعادي: تتوجب عليه العودة إلى مجموع مكون من قبل، ومشكل من أدوات ومـواد،والقيام أو إعادة القيام بعملية جرد، ثم عقد نوع من الحوار معها، وإنجاز لائحة بتلك لمواد والأدوات

قبل أن يختار منها الإجابات التي يمكن للمجموع أن يمنحها للمشكلة المطروحة ": تتحول المدلولات إلى دوال وبالعكس تتحول الدوال إلى مدلولات"[1]، وهي صورة تقوم توضيحا- في رأينا- لما يحدث في النصوص الأدبية من حوارات سواء أحضر الوعي في تلك الحوارات أم لم يحضر.

لقد دفع هذا الانتشار الواسع لمصطلح التناصية، واختلاف مفهومه بين الباحثين، بكرستيفا إلى استبداله بمصطلح آخر هو مصطلح "المناقلة"(La transposition)، وذلك عام 1974 في كتابها "ثورة اللغة الشعرية" خصوصا أنَّها لاحظت أنَّ مفهوم التناصيَّة أصبح لعبة (Gadget)[2] وأنَّه يقوم لدى أغلب الباحثين بوصفه مرادفا لمفهوم نقد المصادر وهو ما ترفضه رفضا قاطعا[3].

وجدير بالذكر أنَّ مفهوم المناقلة عرف قبل "كرستيفا" في الأدبيات اللسانية حيث يمثل عند شارل بالي (Charles Bally) العلاقة التي توجد بين كلمتين أو متتالية من الكلمات ذات الطبيعة المختلفة، والتي تؤدّي نفس الوظيفة.أمَّا عند تسنيير (T.Tesniere)، فهو يشير إلى نقل الكلمة من صنف نحوي معين إلى صنف آخر، كتحويل

---

[1] Claude Levi Strauss, la pensée sauvage, Paris, 1962 ; P. 28 – 31.

بهذه الرؤية يرى "ليفي ستروس" أنَّ التفكير الأسطوري هو شكل ثقافي للترقيع (Un forme intellectuelle de bricolage) .

[2] Julia Kristeva, Au Risque de la pensée, préface par Marie-Christine Navarro, Paris, Edition de l'Aube, 2001, P.112.

[3] Julia Kristeva, la révolution du langage Poétique, P.60.

كلمة ما من الصفة إلى الموصوف[1]،على خلاف "كرستيفا" التي تستخدم مصطلح المناقلة استخداما يعرف فيه نوعا من الشمولية، والخروج من حدود اللغة، فهي تريد بالمناقلة فعل التحويل الذي يحدث بين الأنساق العلاماتية المختلفة أي انتقال نسق علاماتي معين إلى نسق آخر[2] وهي رؤية تؤكد بها "كرستيفا" المنطق الذي شيَّدت على أساسه "السيمانااليز" والمتمثل في القول بانعدام وجود النسق المغلق،أي أنَّ كلَّ نسق يحمل في ذاته فكرة التحول والتغيير، وهي الفكرة التي دعمتها من خلال وقوفها عند تصور "مالارمي" للغة، فمن المعروف لدى دارسي "مالارمي" أنَّ تجربته الشعرية تتعامل مع اللغة تعاملا خاصا وجديدا . كان "مالارمي" على وعي كامل بأنَّ التجربة الجديدة هي في كنهها لغة جديدة، ومنه تميَّزت لغته عن اللغة السائدة، وقد ساعدته في ذلك معرفته باللاتينية إلى جانب اللغة الإنكليزية التي اشتغل في تدريسها لسنوات عديدة [3]، وبهذا جمعت لغته الخاصـة بين الإنكليزية واللاتينية، وهو ما ينسجم مع بحثه الدائم عن عذرية اللغة[4] الأمر

[1] Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Paris Larousse, 1973, P. 497. Translation - Transposition.
[2] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P.59.
[3] Michel Echelard, Histoire de la littérature française,XIX siècle, Paris, Hatier,1984,P.160.
[4] David Hayman, Jouce et Mallarmé, Stylistique de la suggestion, Paris, lettres Modernes, 1956.P.90.

الـذي صـحبه لدى المتلقـي إحـساس بغموض وصعوبة هذا الشعر*، وقد أشار (Jules Renard) إلى ذلك بقوله:"مالارمي غير قابل للترجمة حتَّى في الفرنسية"[1].

لقد تبين لكرستيفا أنَّ لغة "مالارمي" تمارس اختراق الحدود من خلال الغيرية التي يحققها حضور اللغة الأخرى، ولذا فهي ترى في المرجعية الإنكليزية أنَّها إشارة لا مركزية اللغة الأُمّ[2] الأمر الذي دفع بها إلى اعتبار النَّص المالارمي نَصا محكوما بالرغبة في الآخر والخوف منه في الوقت ذاته (La Xénophilie et la Xénophobie)، وهو ما يساعد على فهم أنَّ اختراق الحدود يتِم من خلال امتصاص لخصائص الآخر، ورفض لمجموع الخصائص في الحدود المعطاة في الوقت ذاته.

ولا ينبغي أن يغيب عن الأذهان، أنَّ "مالارمي" في ترجمته لقصيدة "الغراب" لإدغار بو (Edgar Poe) كان يصِر على تحقيق الإحساس بتركيب اللغة الإنجليزية في اللغة الفرنسية مثل تقديم الحال على الفعل، ومن ذلك قوله:

---

* كان الاعتقاد السائد قبل مالارمي هو أن الوضوح خاصية ملازمة للاشتغال اللغة الفرنسية وهو ما يشكل في الوقت ذاته ماهية الأسلوب الفرنسي. يقول Rivarol :"ما ليس واضحا، ليس فرنسيا".وكان فولتير يرى أن عبقرية اللغة الفرنسية تكمن في وضوحها. ينظر :

Harald Weinrich, Conscience Linguistique et lectures Littéraires, Trad.de l'allemand par Daniel Malbert et Gita Bandyapadhyay, Paris Ed. de la Maisson des Sciences de l'homme,1989.P.219-220.

[1] Jules Renard, Journal, 1er Mars 1898, in le Robert des grands écrivains de langage Française sous la direction de Philippe Hamon et Denis Roger, Vasselin, Le Robert, 2000, Mallarmé.

[2] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P. 540.

وقوله : "Ah !Distinctement je me souviens que c'était en la glacial Décembre"

"Ardemment je souhaitais le jour" كما كان يعمد من جهة أخرى إلى تقديم الصفة على الموصوف كقوله: "En le solitaire Octobre de ma plus immémoriale année"[1] وهو ما يناسب قواعد اللغة الإنجليزية أكثر ممَا يناسب منطق اللغة الفرنسية وكأننا به يقوم بعملية نسخ، وهي العملية التي تعرف عند "جورج مونان"تحت تسمية الزجاج الشفاف "Les verres Transparents"والزجاج الملوَن "Les verres Colorés"يريد بالزجاج الشفاف تلك الترجمة التي توحي بأنَ النَص المترجم مفكر فيه ومكتوب بلغة الوصول بحيث يتِم المحو التَام لخصوصية النَص الأصلي، أمَا الزجاج الملون فيريد به تلك الترجمة التي لا ينسى معها متلقي الترجمة أنَه يقرأ نَصا كتب بلغة أجنبية وينتمي إلى حضارة مختلفة[2] .

يتبين ممَا سبق أنَ تجربة "مالارمي" الإبداعية تنفتح في نسقها اللساني على اللغة الإنجليزية التي قامت في نظره على الأخذ المباشر من الفرنسية مثل بعض الكلمات التي استعارتها الإنجليزية دون أن تحدث عليها أيَ تغيير: Affluence, licence munificence, négligence, perference, science كما اتضح له أنَ الإنجليزية تعمد إلى إعادة انتاج لكلمات موجودة من قبل في الفرنسية مثل تحويل

[1] George Mounin, les belles Infidèles, presses universitaires de Lille, 1994, P.92.
[2] Ibid., P.74 - 93.

اللفظ الفـــرنسي Constance إلى Contancy وهذا لم يمنعه من الاعتـراف بأنَ الفرنســية هـي أيضــا أخــذت عن اللغـة العــربية بعـض الكلمات مثل: Arsenal, Divan,Gazelle,Hazard, Minaret، كما تشارك اللغات الأوروبية الأخرى الفرنسية في استعارة بعض الكلمات العربية مثل: [1]Cadi,Nadir, Opium, Sirocco, Zéro

لقد كان "مالارمي" كما يبدو مسكونا بهاجس البحث في أصول الكلمات الذي أوصله في فكرة التداخل اللغوي. وبهذا المنظور نظرت"كرستيفا" إلى أثر "هيجل" في "مالارمي". ومن المؤكد أنَ "مالارمي" تعرف على فلسفة "هيجل" عن طريق صديقه (Lefébure) في الفترة الممتدة من 1864 إلى 1866، وكان يعتبره "عملاق الفكر الإنساني"[2] طوَر "مالارمي" فكره في إطار الأنساق الميتافيزيقية المعروفة دون أن يمس ذلك طبيعة الفهم الشعري للوجود، وقد تبين لدافيس في دراسته لمالارمي أن بعض الألفاظ التي يستخدمها، وخاصة في نَص "Igitur" تعكس أثر المقولات الهيجيلية، مثل: الوجود، العدم، الحضور، التفكير، الوعي الذاتي، المفهوم ، الفكرة، وأنَ ألفاظا أخرى تذكرُ بمنهج "هيجل" الديالكتيكي مثل: الثنائية، التعارض،التضاد، السلب، التطور،الخ. . .[3].

---

[1] Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, édition Etablie et annotée par Henri Mondor et G. Jean- Aubry, Paris Gallimard, 1945, P.1017 – 1035.

[2] Ibid., P.491.

[3] Gardner Davies, Vers une explication rationnelle du coup de dés, essai d'exégèse mallarméenne, préface de Henri Mondor, France, librairie José corti, 1953,P. 34.

وتنطلق "كرستيفا" في تصورها للعلاقة التي تربط "مالارمي" بهيجل من المبدأ نفسه أي أنها ترتكز على الجانب اللفظي، غير أنها لا تعدد مجموعة من الألفاظ كما فعل "دافيس"وإنما تقف عند لفظة واحدة هي لفظة (الفكرة) (l'idée)، وهي اللفظة التي يتكرر استخدامها عند "مالارمي".

و"الفكرة" عند "هيجل" هي وسيلة الروح في التعبير عن نفسه في شتى مراحل الوجود وأشكاله وصوره، وهي صورة (اللوغوس)في التاريخ عندما يتحول إلى روح بتوسط الطبيعة مستهدفا العودة إلى ذاته من خلال إحراز أقصى قدر ممكن من (الوعي بالذات) أو (الحرية) عند تحول الروح (. . .) فالفكرة إذن –ككل المفاهيم الجدليّة– تستمد حياتها من مبدأ (السلب) والتناقض جوهره– ومن (الغائية) التي تبعث الحياة والتوتر في قلب هذا (السلب) فينفي نفسه ويعود إلى ذاته، فتقدم الفكرة خطوة إلى الأمام في (تعقيل) الواقع بتغييره وبتدميره إذا اقتضى (الكلي) أو (الفكرة) ذلك"[1].وبهذا تكون الفكرة هي ماهية التاريخ وحقيقته أي أنّها تمثّل الأساس الذي تستند عليه الذات للتعبير من خلاله بحيث تكون هي مصدر الإبداع والتناقض داخل الذات نفسها، في حين تظهر الفكرة (L'idée) عند "مالارمي" على أنّها مبدأ تجاوز الذات، وبالتالي فالفكرة عند"مالارمي" لا تشير إلى أيّ امتلاء دلالي، وإنما إلى لانهائية خلافية ومتعددة الأشكال

[1] يوسف سلامة،مفهوم السلب عند هيجل، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص289.

أي أنَّها لا تحمل مفهوما قارا و من هنا تنتهي "كرستيفا" إلى قولها :" الفلسفة هي زوجة الشاعر"[1] من منطلق أنَّ العملية الشعرية بمثابة ولوج، الأمر الذي يوضح لنا عبارة (Notion –Epouse)، أي أنَّ"مالارمي" يتحد بالمفهوم اتحادا رمزيا، ولكن مع الإبقاء على عذرية الطرفين، وعليه يكون "المفهوم – الزوجة" هو القانون الداخلي في الاشتغال الشعري، وكأنَّ الأمر يتعلق بامتلاك للاشيء، ولعلَّ في هذا ما يوضح قول مالارمي: "الشاعر له زوجته في فكره، وطفله في شعره" وممَّا لا شك فيه أنَّ "مالارمي" عمد إلى بناء (الزوجة) بناء رمزيا معقدا، يشير إلى أهميَّة المشاركة الإنسانية لإغناء الوجود بالإضافة الجديدة، وبالتالي يكون الولوج في كلِّ شيء هو شرط العبور والاختراق، وهو الفعل الذي تحقق من خلاله الذات ذاتيتها .

غير أنَّ ما يثير الحيرة والدهشة في سياق حديث كرستيفا عن "مالارمي" هو صمتها التَّام عن تأثير الثقافة العربية في إبداعه على الرَّغم من أنَّها تذكر[2] إعجابه بكتاب "Vathek" للكاتب الإنكليزي "وليام توماس بيكفور"(William Thomas Beckford)[3] وقد دفع به ذلك الإعجاب إلى إعادة طبع الكتاب عام 1876، والتقديم له[4]، بعد صدوره الأوَّل عام 1782، وقصة الكتاب"هي قصة الخليفة الواثق (227-232 هـ/842-

[1] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique,P. 539.
[2] Ibid., P.289.
[3] وليامسم توماس بيكفورد (1760-1844) كاتب إنجليزي، كتب قصة "Vathek" باللغة الفرنسية.
[4] Robert Sabatier, la poésie du Dix neuvième siècle, 2e naissance de poésie moderne, Paris, Edition, Albin Michel,1977,P.283.

847م)، ابن المعتصم (218-227 هـ/832-842 م) وحفيد هارون الرشيد (170-193 هـ/786-809 م)، لكنها في كتاب بيكفورد ذات طابع غرائبي، من صنف القصص التي كان الشرق محورها في القرنين الثامن والتاسع عشر، بتأثير من ألف ليلة و ليلة، غرائبيتها تتأتى من تجاهل بيكفورد الحياة الحقيقية لهذا الخليفة"[1]، وقد جاء ذكر "كرستيفا" لإعجاب "مالارمي" بهذا الكتاب في سياق حديثها عن بحث "مالارمي"، المستمر عن عتاقة اللغة الفرنسية، حيث تقول:"يعجب مالارمي بالواثق لبيكفورد الذي يتابع فيه هاجسه الخاص بوجود حالة عتيقة (Etat archaïque) للغة الفرنسية"[2]، والمقصود بعتاقة اللغة هنا، هو العودة باللغة الفرنسية إلى الحالة التي كانت عليها قبل المعيارية التركيبية (La normativité Syntaxique)التي تشكلت مع الربع الأول من القرن الثامن عشر[3] وبالرغم من الأهميَة التي توليها "كرستيفا"لكتاب بيكفورد في التوجه الشعري لمالارمي إلاَّ أنَّها تقف صامتة دون أدنى إشارة إلى اهتمام "مالارمي" بالثقافة العربية، خصوص وأنَّه كان على علم بألف ليلة وليلة[4] الأمر الذي يرى أنَّ النَص "رميه نرد"

[1] محمد بنيس، مع القصيدة، ضمن ستيفان ملارمي، محمد بنيس، إزابيلا كيكاييني، برنار نويل، صلة وصل مع قصيدة رمية نرد أبدا لن تبطل الزهر، الدار البيضاء ، دار توبقال،2007،ص39.

[2] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P.289.

[3] Idem.

[4] Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes, édition établie et au notée par Henri Mondor et G. Jean Anbry, Paris, Gallimard, 1945, P.551.

"استضاف، من بين ما استضاف الثقافة الشرقية – العربية، اللامفكر فيها أو المسكوت عنها"[1].

وبهذا نتبيَن أن المناقلة هي الأساس الحقيقي للجمالية المالارمية حيث تقوم بوصفها الإجراء الذي يتحوَل به الموضوع من ماديته إلى المفهوم الخالص.

وسواء أتعلق الأمر بالتناصيَة أم بالمناقلة فإنَ تصوُّر النَص لا يمكنه أن يتحقق عند"كرستيفا" خارج دائرة الحوار، تقول "كرستيفا":" ينبغي البحث عن القيمة الدلالية للنَص انطلاقا من وضعيته الحوارية التي يكون فيها كلَ ملفوظ فعلا افتراضيا وفي حالة عدم اعتبار هذه الفرضية المعممة فإننا نضيِع الاشتغال النوعي للنَص"[2]. وهذا الفهم الذي قدمته "كرستيفا" للتناصيَة عام 1974 تحت مصطلح المناقلة يحمل آثار نظرية "أوستين" في أفعال الكلام* التي أظهرتها محاضراته عام 1955، والتي نشرت عام 1962 بعد وفاته. لقد "أقر أوستين بأنَ كلَ جملة بمجرَد التلفظ بها على نحو جاد توافق على الأقل إنجاز عمل قولي وعمل متضمن في القول، وتوافق أحيانا أخرى كذلك القيام بعمل

[1] محمد بنيس، مع القصيدة، ص38.

[2] Julia Kristeva, la Révolution du langage poétique,P. 339.

* يفضل بول ريكور استعمال عبارة أفعال الخطاب بدلا من أفعال الكلام.ينظر: كتابه : Soi – même comme un autre,Seuil, 1990.

تأثير بالقول"[1]. وعليه يكون كل قول في حقيقته عبارة عن إنجاز فعل معيَّن. وهذه الفكرة التي انطلق منها "أوستين" في تأسيسه لنظريته، والمتمثلة في قوة القول بمعنى أنَّ القول يمارس التأثير من خلال بنيته، هي التي دفعت "كرستيفا" إلى الاعتماد على "أوستين" من أجل تدعيم في فكرتها بأنَّ هناك نوعا من ممارسة السلطة القضائية بين النصوص أي أنَّ النصوص السابقة تمارس سلطة على النَص الجديد من خلال أنَّها تثير أسئلة معينَّة، غير أنَّ النَص الجديد يمارس هو بدوره سلطة حين يحاور النصوص السابقة عليه. وهذا ما لاحظته "كرستيفا" في أشعار "لوتريامون". حيث كلَّ نَص مقروء: شعر، ترجمة،صدى صحفي، . . .يصبح ذريعة للكتابة بفضل انتقاله إلى موضوع التحويل داخل النَص لذلك فإنَّ حضور الخطاب الرومانطيقي، وأثار الرواية السوداء إلى جانب ذكر بعض الأسماء مثل:المسيح، بوذا،كنفشيوس، باسكال، . . .يؤدي إلى اندماج عوالم مختلفة في الحوار الذي يقيمه نَص لوتريامون[2] إدماجية تحمل سلطتها الخاصة وتخضع في الوقت ذاته لسلطة النَص الجديد،من أجل بلوغ جمالية الاختراق التي تتحقق بفعل الكتابة القائم على منطق الانفجار، الذي لا يكتفي فيه النَص بنسقه الخاص بل ينفتح على أنساق أخرى.

[1] آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دعفوس ومحمد الشيباني، بيروت، دار الطليعة، ط01 ، 2003،ص32.

[2] Julia Kristeva, la Révolution du langage poétique,P 341.

لا ينفصل فهم "كرستيفا" للإبداع عن تصورها للتناصيَّة، بل إن الحدود بين الإبداع والتناصيَّة تتلاشى في كتاباتها النظرية، فيما تسعى ممارستها النَصية، من موقعها إلى تجسيد هذا التلاشي.

ولذا يجدر بنا أن نوضح مفهوم "كرستيفا" للتناصيَّة من خلال تبني توظيفه في قراءة كتابتها الروائية (الإصدار الأوَل والثاني).

لقد خاضت "كرستيفا" تجربة الكتابة الروائية عام 1990 بإصدار أوَل رواية بعنوان "الساموراي" (Les Samouraïs)، ثم تلتها عناوين أخرى هي كالأتي:

- العجوز والذئاب (Le Vieil hommes et Les Loups)، سنة 1991.
- ممتلكات (Possessions)، 1996.
- قتل في بيزنطة (Meurtre à Bysance)، 2004.

تقوم الرواية الأولى (Les Samouraïs) على التداخل بين الحقيقة والخيال، بوصفه عنصرا بنويا، وبوصفه موضوعا في الآن ذاته. تُفتتح الرواية بصوت ساردة مجهولة مسؤولة عن تقديم الحكاية، وهذه الساردة هي محللة نفسانية (Psychanalyste) تسرد قصة "أولغا مورينا" (Olga Morena)، وهي شابة قادمة من أوروبا الشرقية إلى فرنسا لمتابعة دراستها في مجال الأدب. وأثناء ذلك تتعرف على الكثير من الأساتذة المختصين في مجال الدراسات الأدبية واللسانية، كما تربطها علاقة حب بالكاتب "أرفي سنتاي" (Hervé

Sinteuil)، وإلى جانب هذا،تقص الساردة حكاية كلِ المرضى الذين كانت لهم صلة عن قرب أو عن بعد بأولغا و سنتاي، ومن هنا كانت الرواية عبارة عمَّا تكتبه "جوال كباروس" (Joëlle Cabarus) عن يومياتها في دفتر تسجل فيه التفاصيل الخاصة بمرضاها .

ومن هنا نفهم أنَّ الساردة الأولى بطبيعة الحال هي (Joëlle Cabarus)، في حين ما يمكن فهمه هو أنَّ "كرستيفا" هي التي تشرح لنا كيفية تصورها لحياة الذين عرفتهم حيث نجد في آخر جملة من افتتاحية الرواية قولها: وهي حكاية أرتبط بها من بعيد، من بعيد جدا"[1].

ويبدو لنا أنَّ هذه الجملة التي تؤكد بها بُعدها عن أحداث الرواية،كانت تسعى "كرستيفا" من خلالها إلى التمييز بينها وبين السادة.

وهذا لا يمنعنا من القول إنَّ "كرستيفا" شكلت روايتها عن طريق التداخل بين النسق الروائي ونسق السيرة الذاتية،فهي قد مارست السيرة الذاتية في ثوبها الجديد الذي سبق أن نسج خيوطه"روب غرييه" (Robbe Grillet)، تالي ساروت (Sarraute)، بارت وغيرهم، حيث لم تقدم سيرة ذاتية كلاسيكية تقوم على ميثاق

[1] Les Samouraïs, Fayard : Paris ; 1990.P.11.

السيرة الذاتية "Le pacte Autobiographique"،كما يحدده "Philipe le jeune" [1]، بل على العكس من ذلك ، تبنت إستراتيجية الخرق والهدم، التي تؤكدها كتاباتها النظرية.

"Olga" قدمت إلى باريس لإكمال دراستها وإنجاز رسالة حول الرواية الجديدة "Le nouveau roman" ولم يكن معها وقتئذ إلاَّ خمسة دولارات، مثلها مثل "كرستيفا" التي كان مشروعها الأوَل عند قدومها إلى باريس هو إنجاز رسالة في مجال الرواية الجديدة"، وهي أيـضا لم يكن في حوزتها يوم مجيئها إلاَّ خمسة دولارات[2]، وقد تعرفت "Olga" أثناء وجودها بباريس على كاتب مشهور، وصاحب مجـلة أدبيـة نقـدية، وتزوجت به، مثلها مثل "كرستيفا" التي تعرفت على الكاتب المشهور "فيليب سولرس"صاحب مجلة "Tel quel" وتزوجت به.

كما نلقي تناصية على مستوى أسماء شخصيات الرواية، حيث نلاحظ أنَ أسماء الشخصيات هي أسماء لكبار المثقفين الفرنسيين الذين عرفتهم الساحة الباريسية في أعوام الستينيات من القرن العشرين، مع بعض التغيير، ويمكننا أن نذكر التشابه بين الأسماء التالية:

[1] George May, L'autobiographie, 2e édition, PUF, paris, 1984, P. 10.
[2] Julia Kristeva, Au risque de la pensée, préface par Marie Christin Navarro, Edition de l'Aube, 2001, P. 26 – 27.

Barthes ⇦ Bréhal: يلتف حوله الطلبة، ويعجبون بتحليلاته للنصوص الأدبية، وتصفه أنه كان مريضا، ويعاني من نوبات السعال الشديدة، وقد كان "بارت" يعاني من السُل في حياته".[1]

Benveniste ⇦ Benserade: المختص في العقليات الهندوأوروبية واللساني الأكثر عمقا، والأكثر ثقافة".[2]

Philipe Sollers ⇦ Hervé Sinteuil : كاتب مشهور، صاحب مجلة "Maintenant" التي ليست إلاَ مجلة "Tel Quel"[3].

Romanski ⇦Roman Jakobson

Fabien Edelman ⇦ Lucien Goldman

ويمكننا أن نلاحظ التشابه بين اسم "كرستيفا" و اسم"Joëlle Cabarus"، وذلك إذا أخذنا بعين الاعتبار التقارب الصوتي بين الاسمين، ولا تغادر هذه التناصيَة الاسمية، حتى نشير إلى بعض الأسماء البارزة في الثقافة الغربية، والتي جاءت مبثوثة في ثنايا نَص " الساموراي"و منها: Aristote – Mallarmé – Baudelaire – Proust -Pascal – Diderot – Faulkner – Cervantès – Shakespeare – Descartes – Rabelais – Hegel – Céline – Emily Dickinson . تحمل إشارة إلى الثقافة الموسوعية التي تتمتَع بها "كرستيفا".

[1] Julia Kristeva, Les Samouraïs, Gallimard, Fayard, 1980, P. 26 – 27.
[2] Ibid., P. 83.
[3] Ibid., P. 18.

كما نلاحظ الميكانيزمات ذاتها في بناء النَص في روايتها الثانية الصادرة عام 1991، تحت عنوان "العجوز والذئاب" "Le vieil homme et les Loups"، وهي قصة تجري أحداثها في مدينة "سانتا بربارا" "Santa Barbara" الأمريكية، تتحدث عن أستاذ للغة اللاتينية اسمه "Septicius Clarus"، يرى الناس يتحولون إلى ذئاب، فيعلن ذلك ولا يصدقه أحد، ويعتبرونه مجنونا، وينتهي به الأمر مقتولا، فتأتي صحافية فرنسية للتحقيق في أسباب موته، وهي صحافية كان أبوها سفيرا من قبل في البلاد. وتحاول الوصول إلى الجاني، ولكن دون جدوى.

ولا بد أن نشير هنا إلى أن "كرستيفا" تعتبر هذه الرواية بمثابة الترياق الذي ساعدها على تجاوز لحظة صعبة جدا، هي لحظة وفاة أبيها، الذي مات عام 1989 ببلغاريا، إثر عملية جراحية فاشلة مَمَا جعل "كرستيفا" ترى ذلك قتلا، سببه الطب الاشتراكي غير المسؤول (Médecine Socialiste) [1]، ومن هنا جاءت التناصيَّة التي تلمس على مستوى اسم الشخصية المحورية في النَص مع اسم والد "كرستيفا":

Septicius Clarus ---------- Stoyan Kristier.

وذلك من خلال المحافظة على الحروف نفسها في صورتها اللاتينية، كما كان أبوها يتحدث اللاتينية، وفق ما تذكره عنه[2].

---

[1] J. Kristeva, Au Risque de la Pensée, P. 18.
[2] Ibid., P. 20.

ونلمس إلى جانب هذا تناصيَّة على مستوى الموضوعة، وتتعلق الموضوعة أو التيمة كما يصطلح عليها بعض النقاد تعريبا للمصطلح الأجنبي "Le thème" بقراءة الجانب المضموني في النَص من خلال تصميم بنيته المهيمنة فيه، فموضوعة التحول موجودة في الآداب الإنسانية منذ العصور القديمة، كما يظهر ذلك في الآداب اللاتينية التي تتحدث عن تحول الناس إلى نباتات، حيوانات ومواد، وهو التحول الذي يسببه السحر، أو إرادة الآلهة،ويكون إما عقابا،وإمَا مكافأة للموتى. ونجد مثل هذا التحول في ملحمة الشاعر اللاتيني "Publius oridius Naso" المعروفة بـ:" les Métamorphose d'Ovide"[1] كما نجد موضوعة التحول عند كاتب آخر، هو لوكيرس أيوليُوس في روايته "الحمار الذهبي"، وهي قصة إنسان يهتم بالسحر ويحب أن يتحول إلى طير، ولكنه يتحول إلى حمار"[2]. وإذا قفزنا إلى العصر المعاصر،فإننا نجد موضوعة التحول في رواية "فرانز كافكا"(La métamorphose) الصادرة عام 1915، والتي تتحول فيها الشخصية المركزية (George Samsa) إلى حشرة وحشية غريبة.

[1] Le petit Robert, Vol 2, Paris, 7e Ed. 1983, ou Yang hsiu, P.1350.

[2] ليكيوس أيوليوس، الحمار الذهبي، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001،ص22.

تراهن "كرستيفا" إذن، في بنائها للنَص على التناصيَّة، ولا تنحصر التناصيَّة لديها في بنية النَص،بل تتجاوزه إلى العنوان، حيث يمكن قراءة عناوينها بوصفها تناصية عنوانية "Intertextualité Titrique".

يحيلنا عنوان الرواية الأولى "Les Samouraïs" إلى رواية الكاتبة الفرنسية "سيمون دي بوفوار"(Simone de Beauvoir)[1]، الصادرة عام 1954، تحت عنوان "Les Mandarins"[2] ، وهي رواية حازت بها الكاتبة على جائزة "كونغور"، والتسمية في هذا العنوان تتعلق بالحضارة الصينية، حيث تشير الكلمة إلى كبار موظفي الدولة في الإمبراطورية الصينية، والذين كانت تتوقف على قراراتهم الحياة العامة للصينيين[3]، وقد اتخذت "دي بوفوار" هذه الكلمة عنوانا لرواتها التي تعرضت فيها للجيل الذي آمن بعد الحرب العالمية الثانية، بالفلسفة الوجودية،ورأى فيها مخرجا لكل مشاكله، وهو الطريق الذي اتخذته "كرستيفا"في عنونة روايتها الأولى "السامراي"، وهي كلمة ترتبط بالحضارة اليابانية، وتعني المحارب الذي يضع نفسه في خدمة رئيس ما،ولا يثنيه أي شيء عن

[1] يبدو لنا أنَّ هناك نقاط اشتراك تجمع بين "سيمون دي بوفوار" و"كرستيفا" ، شغلت "سيمون دي بوفوار" في حياتها منصب أستاذة للفلسفة، كما كتبت العديد من الروايات، مستمرة في ذلك حياتها الخاصة، منها :(L'Invite,1943) (La force de l'âge,1960)–(La mémoire d`une Jeune Fille rangée,1958) ، وقد ارتبطت حياتها وفكرها بالفيلسوف "جون بول سارتر".

[2] Françoise Dosse, Histoire du structuralisme –II-Le Clau du Cygone, 1967 à nos jours, Ed. La découvert, Paris, 1992, P. 421.

3 Jean Michel Coblence, les civilisations de l'Asie, Casterman, 1986, P.26.

واجب الإخلاص لسيده، يتصف بكل الأخلاق الكريمة، ولا يخشى الموت، بل يعتبره تتويجا لوجوده[1].

وبهذا تصوَّر "كرستيفا" المثقفين والمفكرين، الذين عاصرتهم، وكانت عنصرا بارزا بينهم، على أنهم "ساموراي" عصرهم، يحاربون بالقلم والكلمة من أجل تغيير القيم الفكرية والفنية، وصولا إلى القيم الاجتماعية والسياسية البالية، ومن هنا يُسجل عنوان "سيمون دي بوفوار" من حيث أسلوب صياغته سبقه التاريخي على "كرستيفا".

وإذا جئنا إلى روايتها الثانية "الشيخ والذئاب"فإننا نجد العنوان يتعالق مع عنوان أحد نصوص الكاتب الأمريكي "أرنست همنغواي" (Ernest Hemingway) ونريد بذلك روايته الصادرة عام1952 بعنوان "الشيخ والبحر"(Le Vieil Homme et la Mer).

ونخلص إلى أن العلاقة التي يفتحها العنوان مع النَص علاقة ثرية، وتغري بتأويلات لانهائية، غير أن ما وجَه اهتمامنا بهذا العنصر، هو من جهة، التأكيد على عدم انفصاله عن بناء النَص وعن بناء التناصيَّة، ثم سعينا، من جهة أخرى، لرصد إستراتيجية "كرستيفا" في صوغ العنوان،ممَا يخول لنا اعتبار رهانها على التناصيَّة، مشدودا إلى إستراتيجية فعل الكتابة.وبالعودة إلى نصوصها النظرية، فإنها تقوم- في نظرنا-شاهدة على التناصيَّة على أكمل ما تكون الشهادة، فمن ناحية طرح المفاهيم تتداخل

[1]Jean Michel Coblence, les civilisations de l'Asie, P.38.

مختلف المعـارف الإنسـانية لإنجـاز المهمة: اللسانيات والتحليل النفسي والرياضيات والفلسفة، . . .ومن ناحية التشكيل اللغوي للنصوص تأتي بعض العبارات سواء في متن النَص أم في هامشه بلغات مختلفة:اليونانية واللاتينية والألمانية والإنجليزية والصينية.

الفصل الرابع : سيرورة الذات والنّص

1 . مفهـوم سيـرورة الذات .

2 . مفهـوم الكـورا السيميائية .

3 . مفهـوم سـيرورة التّمـدلل .

"لا يكون نصّ نصا إن لم يخف على النظرة الأولى، وعلى المقام الأول، قانون تأليفه وقاعدة لَعبه. ثم إن نصا ليظلّ يمعن في الخفاء أبدا، وليس يعني هذا أن قاعدته وقانونه يحتميان في امتناع السرّ المطوي، بل أنهما وببساطة، لا يُسلمان أبدا نفسيهما في الحاضر لأي شيء مما تمكن دعوته بكامل الدقة إدراكا."[1]

جاك ديريدا

[1] جاك ديريدا، صيدلية أفلاطون،ترجمة كاظم جهاد، ص 13.

1. مفهـوم سيرورة الذات

إنَّ مفهوم "الذات في السيرورة" (Le sujet en procès)* ، هو الذي خطَّ -في نظرنا- لرهانات السيميائيات التحليلية في تعالقها مع التحليل النفسي، رهـانات تسترشد بفـرويد ولكان. ويمكن اعتبار هذا المفهوم، القاعدة التي أسست للاختراق الذي أنجزه الخطاب الكرستيفي في جسد السيميائية، ولمسعاها نحو تفعيل التحليل النفسي، وتوجيه آلياته نحو الممارسة الدَّالة، وإنَّه من غير الممكن بسط هذا المفهوم المعقد دون الوقوف عند تصور فرويد ولكان للذات.

تمثل الذات المصدر الرئيسي لفهم الإنسان، وهي أهم الموضوعات وأعقدها التي تشمل كافة الصفات الجسمية والعقلية المتفاعلة مع بعضها البعض، داخل الإنسان. ولقد حاول الكثير من المفكرين قبل "سيغموند فرويد" فهم الإنسان في جانبه الخفي عن الملاحظة الخارجية. تحدث "ليبنتز"(Leibniz) عن وجود مدركات صغيرة لا حصر لها في النفس، يمكن على ضوئها فهم الإنسان والنفوذ إلى عالمه الداخلي. كما ذهب "كانط"

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

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

إلى أن هناك تصورات غامضة، مسببة لقلق العقل الذي يحاول إخضاعها لنفوذه، وهي تصورات التي وصفها بالظلمة، والتي يمكن فهمها من خلال تأمل طبيعة الإنسان.[1]

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

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

[1] فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، بيروت، دار المسيرة ط 01، 1982، ص 46 – 47.

يمثل الهو (le ça) القسم الذي يتضمن كل ما هو غريزي في الطبيعة الإنسانية، ولا يخضع لحدود المنطق ولضوابط الأخلاق، يهتم فقط بإشباع الرغبات الغريزية وفق مبدأ اللذة مَمَا يجعل من طاقته طاقة غير ثابتة، يمكن تحويلها من موضوع إلى آخر. أمَا الأنا (Le Moi) فهو مجال الشعور أي أنَه يشكل الجانب المعقول من ذات الإنسان، ويتعامل مع الواقع الخارجي مباشرة عكس الهو الذي لا يتصل بالعالم الخارجي، وهذا يعني أن الأنا يضع مبدأ الواقع محلَ مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو، وهو يتكون من اتصال الطفل بالعالم الخارجي الواقعي، مَمَا يؤدي إلى ازدياد الخبرة بالحياة، الأمر الذي يساعد على الاندماج في المجتمع من خلال احترام المعايير الأخلاقية والاجتماعية التي يضعها المجتمع متمثلة في بدايتها في علاقة الطفل بالوالدين، وخضوعه للمعايير الخلقية التي يفرضانها وبهذا يتكون القسم الثالث في الجهاز النفسي، والذي يشكل الأنا الأعلى (le surmoi) بوصفه سلطة ترغم الأنا على اتباعها، والاتجاه نحو ما هو مثالي، ومنه يخضع الأنا إلى الهو من جهة، وإلى الأنا الأعلى من جهة أخرى.

ولا ينبغي أن ننظر إلى هذه التركيبة الثلاثية على أنها عناصر منفصلة عن بعضها البعض، وإنما هي بنية معقدة، لا وجود لحدود فاصلة فيها بين ما هو بيولوجي، وما هو نفسي أو اجتماعي، وعليه تكون الذات ميدان صراع لقوى مختلفة. ولتفسير الحياة النفسية ونشأة العقل البشري، استند "فرويد" إلى واقعة أسطورية "للطوطمية" تبين أنَ

الإنسان في البداية كان يعيش ضمن أسرة بدائية يقوم الأب فيها بالدور الرئيس في حق امتلاك النساء " وكان جميع الأبناء يخضعون لقوته وإرادته، وعندما حاول الأبناء المطالبة بحقوقهم، قام الأب وطردهم من الأسرة البدائية، للمحافظة على حقه في احتكار النساء، مدافعا عنه بكل قوة، لكن بعد ذلك اتحد الأبناء المطردون، فيما بينهم وقتلوا أباهم والتهموه، وبذلك وضعوا نهاية للأسرة البدائية أو لمرحلة التجمع الأبوي (...) ونشأ عن ذلك الفعل "الشعور بالذنب" أو "الإحساس بالندم" (Sentiment de Culpabilité)، هذا الشعور بالذنب دفع الأبناء في تخليد صورة الأب، وأقيم له تمثال على شكل "طوطم"Totem"[1].

توصل "فرويد"في سياق تحليله لهذه الواقعة إلى "عقدة أوديب" (Complexe D'Oedipe)، وعقدة الخصاء (Complexe de Castration) وهما تمثلان المحور الذي تتكوَّن حوله بنية الذات. يرتبط الطفل في البداية- حسب تصور فرويد- بحب متواز للأم والأب، دون أن ينشأ أي صراع ثم "يتحوَّل هذا الحب إلى شعور شبقي وتصبح الأمُ موضوعا جنسيا يريد امتلاكه والحصول عليه بمفرده، فعندئذ يتبين له أن الأب يقف حاجزا أمامه، ويحول دون تحقيق هذه الرغبة، ويزدوج شعوره الحبي نحو أبيه، بشعور كرهي عدواني، سيما عندما تظهر دوافع تتجه نحو الأب لإزاحته، والحلول

[1] فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ص 57.

محله، وهكذا يدخل في العقدة الأوديبية، والتي يكون قد مهد لها باكتشاف الذكر، كعضو استمتاع يتفوق على باقي الأعضاء (. . .) وما استمرار التبول في الليل، إلاَّ استمرار لهذا التيار الداخلي، وما التهديد الذي يطال التبول، إلاَّ تهديد بالخصاء"[1].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ عقدة الخصاء عند "فرويد" لا يتعرض لها الطفل بل أيضا تتعرض لها الطفلة في المرحلة القضيبية (Proto - Phallique)، وهي المرحلة التي يكون فيها القضيب مركز الملذات، وينتاب الطفل الخوف من فقدانه ممَّا يؤدي إلى توجيه الرغبة نحو امرأة أخرى ليحافظ على قضيبه. وبالنسبة للطفلة فهي تشارك الطفل في التعلق بالأم غير أنَّها سرعان ما تستبدل الأم بالأب بعدما يتبين لها عدم امتلاك الأم للقضيب "لذلك يسقط من حسابها، أهمية أمها بالنسبة إلى مطلبها، ومن ناحية ثانية تنهار الصورة النرجيسية التي كان محورها الفالوس المتخيل. انطلاقا من شهوة القضيب هذه تحصل تغيرات بعلاقات الطفلة، فبدلا من أن تتوجه طلباتها نحو أمها لكي تعوض هذا النقص تتوجه الآن نحو والدها، على اعتبار أنه يملك هذا الفالوس، وهذا يعني أنَّ أمها أصبحت موضوع هذا النقصان، لأنَّها بدورها أيضا تتوجه إلى الأب لكي يعوضها إياه، وهكذا بدلا من أن تكون الأمْ عنصرا مساندا للفتاة، تصبح منافسة لها، وحاجزا مانعا دون استفرادها بالأب"[2].

---

[1] عدنان حب الله،التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلا لاكان، بيروت، دار الفارابي، الجزائر، المؤسسات الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ط01، 2004، ص 112.

[2] المرجع نفسه، ص 233.

يؤدّي كلّ هذا الصراع إلى انشطار نفسي (Clivage) يمكن تلمسه أيضا في الأعمال الأدبية والفنية، و"فرويد" نفسه وجّه اهتمامه منذ بدايات عمله إلى بعض الأعمال الأدبية، وحاول أن يتبين أنّ العمل الأدبي يشبه العصاب، ويشكل تعويضا لماض ضائع للذات[1]. والجذير بالذكر أن "فرويد" درس حياة وأعمال العديد من المبدعين أمثال هوميروس وغوته وشكسبير وأناتول فرانس وإميل زولا وغيرهم من خلال التركيز على مضمون العمل الأدبي باعتباره حاملا للرغبات الجنسية أو العدوانية وباعتبار أحلام اليقظة "Rêves éveillés " المخزون الذي يزوّد العمل الأدبي بالمادة الأولية. ولا بد هنا من أن ندرك التناقض الذي تحمله عبارة "أحلام اليقظة"حيث تمثل منطقة وسطى بين الحلم والهذيان. وعليه يكون العمل الأدبي انعكاسا للنشاط الاستيهامي للذات[2] (Activité Fantasmatique). ويتجلى ذلك في تحليله لقصة "غراديفا"(Gradiva) التي صدرت عام 1903 للكاتب الألماني "جنسين" (Wilhem Jensen) (1837–1911). و"غراديفا" هي التسمية التي سمى بها عالم الآثار الألماني(Norbet Hanoldt) تمثالا يجسد امرأة تمشي،ويتعلق به تعلقا شديدا على الرغم من أنه كان في سابق عهده لا يهتم بالنساء. وتقوده الأبحاث في حقيقة التمثال إلى

[1] Elisabeth Ravoux Rallo, Méthodes de Critique Littéraire, Paris, Armond Colin/ Her, 1999, P.42-43.

[2] Paul-Laurent Assoun, Littérature et Psychanalyse, Freud et la création littéraire, Paris Ellipses, 1996.P. 30 – 31 -32.

بومباي(Pompei) وهو المكان الذي اعتقد أنه أصل الفتاة المجسدة في التمثال. وهنا يرى الفتاة في حلمه،وعندما يستيقظ يتبين أنه شاهدها تمر من خلال النافذة في ميونيخ(Munich) .وأما القسم الثاني من القصة،فيتمثل في سفر"هانولد" إلى إيطاليا للبحث عن " غراديفا" الفتاة التي تظهر في الأحلام. وفعلا يراها في الواقع،والتي ليست في الحقيقة إلا صديقة الطفولة "Zoe Bertgang" ويتعرف فيها على موضوع رغبته الحقيقية مما يؤدي إلى شفائه من استيهاماته "Fantasmes " . وهنا يختلط الوهم بالحقيقة،وندرك سبب عنونة "فرويد" دراسته بـ:"الهذيان و الأحلام في غراديفا لجنسين(1907)[1] .ولم ينظر "فرويد" إلى الحلم بوصفه موضوعة من الموضوعات التي تناولتها القصة،وإنما نظر إليه بوصفه المدخل الرئيس لتحليل عمل "جنسين" من خلال اعتباره كبتا لقصة حب وقعت في طفولة الكاتب.

لقد ساهمت البحوث والدراسات التي قام بها "سيغموند فرويد" من فصل الظاهرة النفسية عن الجانب الفيزيولوجي وربطها بالجانب الإنساني النفسي الذي يقوم في أساسه على اللغة، وعليه أصبحت اللغة الوسيلة التي تمكن من معرفة وفهم بنية الذات.

[1] Paul-laurent Assoun, Littérature et psychanalyse, Freud et la création littéraire, Paris, Ellipses, P. 69-70.

وإذا كان فرويد لم يدرس عن قرب التركيبة النفسية للأطفال،فإن المحللة النفسية "ميلاني كلاين"* هي من اضطلع بهذا الدور في خطوة لتجديد النظرية الفرويدية من خلال منظور مختلف متمثل في الاهتمام بالأطفال والتركيز على دور الألعاب** في فهم التركيبة النفسية للطفل والكشف "عن البنيات النفسية ما قبل الأوديبية، مظهرة وجود عالم رهيب، شرس، تقتسمه بصورة ثنائية موضوعات جيّدة وموضوعات رديئة. والموضوع الجيد هو ثدي الأم الذي هو نموذج الرغبة؛ والموضوع الرديء هو نفس الموضوع وقد أصبح قضيب ذكوري عدواني،ضمن حركة واسعة الاجتياف** - الإسقاط.إن الموضوع وقد انقسم واقتسم حتما إلى اثنين يُستَدْمَج ويسقط باستمرار بالنسبة إلى صور الجسم، تماما كما يتذبذب القلق بين الامتنان، وهو الموقف تجاه الموضوع الجيد، والامتعاض،وهو الموقف تجاه الموضوع السيئ"[1] . وندرك بهذا الفكرة المركزية في النظرية

---

* ميلاني كلاين(Melanie Klein)"1882-1960" محللة نفسية بريطانية، من أصول نمساوية. من أعمالها:" التحليل النفسي للأطفال"-"مباحث في التحليل النفسي". خصتها "كرستيفا"بدراسة تناولت فيها أثر حياة كلاين الخاصة في توجهها نحو التحليل النفسي. وهي تعتبرها عبقرية نسائية مارست التحليل النفسي بعبقرية أيضا. ينظر :

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

** تقوم طريقة ميلاني كلاين على ملاحظة الطفل و هو يختار ألعابه، والطريقة التي يتعامل بها مع الدمية.وقد أعدت كلاين من أجل ذلك غرفة خاصة، بسيطة الأثاث،فيها ألعاب مختلفة مما يعني أن كلاين يستغني باللعب عن التداعي الحر الذي يستخدمه التحليل النفسي في معالجة الراشد.ينظر: فيصل عباس، علم نفس الطفل،النمو النفسي و الانفعال للطفل، بيروت،دار الفكر العربي ،ط 01، 1997، ص 134

** الاحتياف"Introjection": هي عملية وثيقة الصلة بالتماهي "يقوم الشخص فيها بنقل موضوعات، أو صفات خاصة بهذا الموضوع من الخارج إلى الداخل". ينظر : جان لابلانش وج.ب.بونتاليس،معجم مصطلحات التحليل النفسي،ترجمة مصطفى حجازي،الجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية، ط01 ،1985 ،ص44

[1] كاترين كليمان، التحليل النفسي، ترجمة محمد سبيلا وحسن أحجيج، الرباط،منشورات الزمن،2004،ص 25-26.

الكلاينية "La théorie Kleinienne" وهي فكرة انشطار الموضوع " Clivage de l'objet"التي تؤدي إلى انشطار مقابل في الأنا إلى أنا جيد وأنا رديء،ذلك أن الأنا وفق منظور كلاين يتكون من اجتياف الموضوعات.

وقد عرف التحليل النفسي تطورا آخر على يد"جاك لاكان" (Jacques Lacan) (1901-1981)[1]، حين أعلن في الخمسينيات من القرن العشرين ضرورة "العودة إلى فرويد" (Retour à Freud) بعدما تبين له أنَّ أفكار فرويد قد أفرغت من محتواها الفاعلي، وهي العودة التي استثمر فيها انجازات الفلسفة والرياضيات واللسانيات البنوية التي توصل من خلالها إلى صيغة خاصة أصبحت أكثر أفكاره ارتباطا به، وهي قوله "اللاشعور مبنين مثل اللغة"* أو"اللاشعور هو لغة"[2] و إن نحن تأملنا العلاقة بين اللاشعور واللغة "فمن الممكن-أولا-أن تكون التوترات والصراعات النفسية قد أسهمت في تكوين بنية اللغة الإنسانية في المقام الأول: فالفكرة القائلة إن اللغة خلقت على هيئة الصورة

---

[1] لاكان (1901-1981): تابع دراساته في مجال الطب والتحليل النفسي، تحصل على شهادة الدكتوراه في الطب النفسي عام 1932، وكانت رسالته في:

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

كان عضوا بجمعية التحليل النفسي بباريس (SPP) غير أنه قطع صلته بها عام 1953، ليؤسس الجمعية الفرنسية للتحليل النفسي(SFP) أنشأ عام 1963 المدرسة الفرويدية بباريس (l'école Freudienne de Paris)، نشر فكره عن طريق الدروس(Séminaires) التي كان يقيمها بمستشفىSainte-Anne، و بـ (L'école normale Supérieure) وكلية الحقوق بباريس، وعن طريق المنشورات المعنونة بـ:"Ecrits" وأيضا عن طريق إدارته لمجلة ."Scilicet"

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

[2] Jacques Lacan, Ecrits, Paris, Seuil, 1966.P.86.

الجزئية للوعي تعطينا على الأقل تفسيرا شاعريا جذابا لذلك الإحساس بالتداخل الطبيعي بين النظامين،وهو التشابك الذي يتحدث عنه دارسو اللاوعي.واللغة-ثانيا-هي واسطة التحليل النفسي الوحيدة،فعندما يتحدث المريض عن أحلامه وأوهامه، ويقاطعه المحلل،ويضع تصوراته حول ذلك الحديث فإن اللاوعي لا يتبدى لهما إلا في شكل واسطته اللغوية.وليس هنالك من ضرورة تدعونا لافتراض وجود حالة ممكنة خالصة سابقة للغة من اللاوعي،ولا للسعي لوصف الطرق التي قد تطبع واسطة الملاحظة (أي اللغة) ما تلاحظه من مادة اللاوعي بطابعها.فاللغة هي-أيضا-واسطة هذه المباحث الثانوية، ومادامت قد "خدعتنا" في المرة الأولى فإنها ستخدعنا في الثانية"[1]. إن لاكان لا ينظر إلى اللاشعور بوصفه المكان الذي تخزن فيه الرغبات والذكريات وإنما ينظر إليه على أنه هو الذي يشكل المعنى والحقيقة أي أنَّ اللغة هي التي تؤسس الذات[2].

تتكون الذات حسب فهم لكان عندما يدخل الإنسان عالم اللغة، الذي يجد نفسه فيه منذ ولادته، وهو ما يوضحه من خلال مفهوم "مرحلة

[1] هيدن وايت، البنيوية و ما بعدها، ص.171-172.ذكره أحمد يوسف،سلطة البنية ووهم المحايثة القراءة النسقية-سلطة البنية ووهم المحايثة،منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم،لبنان-الجزائر،2007.ص87.

[2] Jean – Marie Domenach, Enquête sur les idées contemporaines, Paris, Seuil, 1987, P. 49.

المـرآة"(Le stade du Miroir)[1] ، تحوي هذه المرحلة ثلاث مراحل ترتسم في الشهور الأولى من عمر الطفل:

- **المرحلة الأولى:** يتفاعل الطفل مع صورته التي تعكسها المرآة، وكأنّها حقيقة أو صورة الآخر أي أنّ الطفل في هذه المرحلة لا يتمكن من التمييز بين ذاته وبين الآخر.
- **المرحلة الثانية:** يتوقف الطفل عن معاملة الصورة وكأنها موضوع حقيقي، ولا يبحث عن السيطرة على هذا الآخر المختبئ خلف المرآة.
- **المرحلة الثالثة:** يدرك الطفل في هذه المرحلة أنّ الصورة التي يشاهدها على المرآة هي صورته، فيتماهى بها لتكوين هوية الذات.[2]

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

- **المرحلة الأولى:** يتبين للطفل في علاقته بأمه أنها تعاني نقصا فيحاول أن يتماهى مع موضوع رغبتها بحيث تصبح رغبة الطفل هي رغبة

[1] عرض "لاكان" هذا المفهوم لأول مرة في 31 جويلية 1936 أثناء أعمال مؤتمر الدولي الرابع عشر للتحليل النفسي بـ"Marienbad" ، ثم عرضه للمرة الثانية في الطبعة السادسة عشرة للمؤتمر بـ" Zurich" في 17 جويلية 1949.

[2] Jean Baptiste Fages, comprendre Jacques Lacan, Toulouse, Edouard Privant 1977. P. 14.

الأم (Désir du désir de la mère)، وهنا يظهر "القضيب" (Le phallus) بوصفه الموضوع الكفيل بإتمام نقص الآخر مَمَّا يجعل من علاقة الطفل بالقضيب علاقة برغبة الأم، ولذا يصبح الطفل مستلب في إشكالية: أكون أو لا أكون القضيب ويحاول التماهي به.

- **المرحلة الثانية** : يقوم الأب بدور حاسم في العلاقة الثلاثية : الأم-الطفل - القضيب حيث يحرم الأم من موضوع رغبتها على اعتبار أنَّه الوحيد الذي يعود إليه الموضوع : هذا من جهة، ومن جهة أخرى يحرم الطفل من موضوع رغبته أي أنه يحرم إشباع الرغبة. يتمظهر إذن تدخل الأب في العلاقة : (الأم-الطفل-القضيب)، في الحرمان والكبت مَمَّا يجعل الوظيفة الأساسية للأب تتمثل في الخصاء، ولا بد من الإشارة إلى أن لكان صاغ عام 1951 مفهوم اسم الأب "(le Nom de Père)لتحديد الأب بوصفه ممثلا لوظيفة رمزية بعيدا عن شخصه الواقعي.

- **المرحلة الثالثة** : تتغير في هذه المرحلة علاقة الطفل بالقضيب حيث لا يظهر له الأب كقضيب وكغريم، وإنما كمالك له، وهنا يتحول الطفل عن

رغبته في أن يصبح القضيب الأمومي (le Phallus Maternel)، ويتطلع إلى امتلاكه من خلال التماهي بالأب، وتتجه الطفلة أيضا نحو الأب بوصفه المالك للقضيب بعد اكتشافها لحقيقة الأم"[1].

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

وبناء على ما سبق، يتبين لنا أنَّ الذات عند "لاكان" هي نتيجة لانغماس الطفل في اللغة، وأنَّ اللاوعي مبنين مثل اللغة لأنه يخضع لقانون تحيين وربط الدوال مثلما أنَّ اللغة تخضع للقواعد، وهذا القانون هو الذي يحدد الذات ويملي عليها مجموعة من السلوكات، وهو ما يمثله اسم الأب، وعليه يكون اسم الأب هو دال القانون الذي يوجه سلسلة كل الدوال ويعطيها معناها في اللاوعي، ومن ثمَّ فإنَّ الكلام الذي يبدو خاليا من المعنى هو مكان المعنى الحقيقي، والحامل لإمكانية استكشاف حقيقة اللاشعور. وإذا كان "فرويد"

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

وأتباعه من بعده قد ركزوا على المحتوى في تحليل العمل الأدبي،فإن"لاكان"-فيما يبدو لنا-قد أحدث التحول في منظور التحليل النفسي من خلال تركيزه على بنية العمل الأدبي في ذاتها. ويتضح ذلك في تحليله لقصة "الرسالة المسروقة" لإدغاربو[1] التي مثلت في رأيه"بحق الدال بكل معانيه وأفضليته على المدلول،فالقصة تدور حول من يحوي الرسالة؟تنقل من يد إلى يد دون الأخذ بعين الاعتبار،أو حتى أن يعرف بالضبط أهمية المعلومات التي تحتويها .فالرسالة بمثابة رمز ينتقل ضمن حلقة معينة، بشكل لا يمكن لأحد أن يمسه دون أن يؤخذ في لعبته ويتحمل النتائج المترتبة عليه.بغض النظر عن خصائصه المتميزة.فوضعية كل فرد في اللعبة تتحدد من المكان الذي تمثله بالنسبة لهذه الرسالة.ويزيد لاكان بأنه إذا أخذنا بعين الاعتبار أهمية هذه الرسالة كنموذج لما يترتب عليها من أحداث نتيجة تنقلها :نستخلص أنها بمثابة اللاشعور لكل شخص منا(. . .)ومن هذا المنطلق يبين لاكان أهمية الرمز في تكوين الذات،فالذات لا تكون

[1] خلاصة القصة"أن الملكة تفاجأ بدخول الملك بصحبة وزيره،بينما كانت تقرأ رسالة هامة،وكي لا تثير اهتمام الملك بمحتوى الرسالة:تضعها على الطاولة بشكل عادي و مهمل،مخفية بذلك انفعالها،جاعلة من اللامبالاة ستارا تخفي وراءه أهمية الحدث.الوزير صاحب الدهاء وسرعة الفهم،يدرك بعينه الرقيبة أهمية الموضوع،وكذلك دون أن يبدي أي اهتمام على غرار الملكة يخرج من جيبه رسالة شبيهة يضعها مكان الرسالة الأصلية،الملكة أدركت ما حصل لكنها فضلت السكوت على أن يفتضح أمرها.الملكة لا تيأس من استعادة الرسالة،وبإيعاز منها،يقوم البوليس بحملة تفتيش في منزل الوزير بحثا عن الرسالة ولكن دون جدوى.عندئذ يتوجه قائد الشرطة إلى شخص يسمى ديبان يطلب مساعدته لتمكينه من الحصول على الرسالة.ديبان يقوم بزيارتين إلى الوزير:الأولى استكشافية ،يعين مكان الرسالة.وفي الثانية ينفذ مخططه بالاتفاق مع سائق عربة بإطلاقه عيارا ناريا في الشارع،ممّا يشغل انتباه الوزير خلال فترة من الزمن،الوقت الكافي كي يضع ديبان رسالة شبيهة بالرسالة التي كان قد موهها الوزير بعنوانه ووضعها في درجه كما لو كانت رسالة عادية مرسلة من الخارج.ديبان كان يدرك خطة الوزير،ويعلم أن أحسن السبل لإخفاء الشيء الهام هو وضعه في دائرة نظر الذي يفتش عليه لأنه سيفتش خارج هذا الإطار."ينظر : عدنان حب الله،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان،بيروت،مركز الانماء القومي،ص 49.

الرموز،إنما هي في الواقع وليدتها .تتحكم بها وبمصيرها،على غرار ما تبين لنا من"الرسالة المسروقة" ومن تنقلها في تحديد الأشخاص وأدوارهم،فهي اللاشعور بحد ذاته،على اعتبار أنه محاك من الدلالات،التي تتكشف أمام المحلل عبر التداعي الحر الذي استنبطه فرويد"[1].

تتعلق المنظومة التي يقيمها لاكان حول اللاشعور بعبارتين متلازمتين : "اللاشعور مبنين مثل اللغة" و"اللاشعور هو خطاب الآخر" "L'inconscient c'est le discours de l'autre"[2] بحيث "تتولد ضرورة التحليل النفسي من العلاقة القائمة بين هاتين العبارتين أن يكون اللاشعور خطابا، هذا ما سبق أن عبر عنه فرويد، ولو بصيغة سلبية،عندما برهن على وجود اللاشعور فقط بآثار الغياب؛بينما يقوم ما جاء به لاكان من جدة على إسناد هذه الغيابات إلى تماسك خطاب آخر. إنه في الواقع نظام اللغة. ذلك أن الآخر، في معناه الأول هو اللاشعور. وفي معناه الثاني وهو المعنى الأكثر أهمية في منظومة لاكان بدون شك،يكتسي هذا الآخر تشكلات مختلفة:الأب،أصل الكلام،القانون المرتبط بالعائلة والثقافة؛ النظام الرمزي الذي بدونه لا يمكن أن يوجد أي تبادل"[3]؛ الأمر الذي يجعل الذات بنية مركبة يتموقع الآخر داخلها ليشكل المكان الذي ترجع إليه كل ذاتية.وهذا ما

---

[1] عدنان حب الله،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان،ص 50.

[2] Jacques Lacan, Ecrits, P.379.

[3] كاترين كليمان، التحليل النفسي،ص 36.

أدى به إلى صياغة جديدة للكوجيتو الديكارتي:"أفكر حيث لا أكون،إذن أنا موجود حيث لا أفكر"[1]. ومن هنا تمتع اللاشعور عنده ببلاغة خاصة.وإذا كان فرويد قد كشف عن وجود الإزاحة والتكثيف في دراسته للحلم واعتبرهما من أنماط النشاط الوظيفي الخاصة بالعمليات اللاواعية،فإن لاكان قارب بين الإزاحة والكناية من جهة،وبين التكثيف والاستعارة من جهة أخرى.

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

لا ترتكز "كرستيفا" إذن، في مفهومها هذا على الماركسية، ذلك بأنَّ الذات في المنظور الماركسي تتمتع بوحدة، لا تعرف الصراع في داخلها، وإنما تعيش الصراع في الخارج ممَّا يعني أنَّ الذات ليست في سيرورة، بل هي موجودة في علاقاتها بالآخرين ضمن سيرورة اجتماعية ، أي أنَّ الإنسان لا يعيش الصراع في نفسه، وإنما هو في صراع

[1] Jacques Lacan, Ecrits, Paris, Seuil, 1966.P.517.

مع الآخرين. ويتأسس هذا المفهوم الماركسي في أصوله على تصور "لودينغ فيورباخ" (Luding Feuerbach) (1804–1872) للإنسان، الذي بلوره في سياق نقده للفلسفة الهيغلية، و هو المشروع الذي حمله كتابه: "مساهمة في نقد الهيغلية" عام 1839، بعدما كان قد لاحظ سيطرة الهيغلية[1] التي بلغت ذروتها في الفترة الممتدة من 1830 إلى 1840 .

يمثل الإنسان بوصفه وحدة مرتبطة بالطبيعة وبالآخرين الموضوع الأسمى للفلسفة عند "فيورباخ" حيث يرى بأنَّ"الفلسفة المثالية على حق عندما تبحث عن أصل أفكارنا في الإنسان، لكنها تخطئ عندما تريد استنباطها من الإنسان المنعزل، من أنا منفصلة عن أنت"[2]، وهو الفهم الذي يقيم عليه "فيورباخ"فكرة "الإنسان الكلي" "l'homme Total" وكلية الإنسان هي التي تتحقق بارتباط الإنسان بالجماعة أي أنَّ الإنسان لا يكون كليا إلاَّ من خلال الجماعة، ممَّا يعني أنه لا وجود للأنا بدون وجود الآخر، ونفهم من هنا، أنَّ ماهية الإنسان لا تتحقق إلاَّ من خلال وحدة الإنسان مع الإنسان بحيث يكون الإنسان الآخر دائما هو الصلة بين الإنسان والعالم.

إنَّ هذا الفهم للذات هو الذي دفع "كرستيفا" لتأمل مسألة الذات بعيدا عن الماركسية، أي بعيدا عن التصور القائم على الانغلاق، ذلك بأنَّ المقولة الأساسية التي

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

[2] حداديب، هيغل وفويرباخ، بيروت، أهواج، ط 01 ، 1994 ، ص 289.

توجه الخطاب "الكرستيفي" -في رأينا- هي مقولة التعالق، التي تغدو فيها الذات ملتقى أصوات متعددة. ولذا كانت عبارة "الذات في السيرورة" هي المخرج أيضا من ملاحقة الحمولة الدلالية اللاتينية لكلمة "Sujet"، والتي تتمثل في معاني الخضوع و التبعية والعبودية[1].

تندرج مساءلة "كرستيفا" للكتابة الشعرية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، ضمن ذلك التصور. فمن المعروف أنَّ تلك الكتابة أخذت على عاتقها تخييب أفق انتظار المتلقي من خلال تغيير الخريطة الشعرية بتبني نظرة مغايرة للقيم المتعارف عليها، كما هو الشأن عند "لوتريامون" ومن خلال التفكير والاهتمام بالفضاء البصري لصفحة الكتابة حيث تتداخل دلالة التركيب بدلالة التشكيل البصري كما هو الأمر عند "مالارمي" ذلك بأنَّ مسعى النَص لدى "كرستيفا" هو أنه يتماهى مع الذات، ويلتقط رغباتها، إلاَّ أنه يصطدم بمحدودية أداته التي هي اللغة، الأمر الذي يدفع به إلى تجاوزها عبر تكثيف المتعة، وبهذا "تتحقق سيرورة الذات في اللغة"[2].

ونخلص في ضوء ما سبق إلى أنَّ سيرورة الذات لا تنفصل عن مفهوم السلبية الذي سعت "كرستيفا" إلى تأسيسه بالانتساب إلى فلسفة هيغل من جهة، وإلى إنجازات

---

[1] Félix Gaffliot, Dictionnaire Illustré, Latin – Français, Paris, Hachette, 1934, Subjicio, P.1493.

[2] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P. 184.

التحليل النفسي من جهة أخرى حيث لا يمكن لسيرورة الذات أن تتحقق بدون منطق الرفض، الذي ينبغي أن يقوم عليه النَص، إذ يتم تفكيك الوحدة الذاتية من خلال ممارسة خاصة تمس ميكانيزم اللغة ذاته. وتعمل على مهاجمة الأنساق الأديولوجية المختلفة في الوقت ذاته. ولذا نجد "كرستيفا" تصف الذات في السيرورة بكونها ذات لا عائلية (A familial) – ولا اجتماعية (A Social) ومقطوعة النسب (A Filiale) [1]. وهي كلّها أوصاف تؤكد طبيعة الرَفض التي تتأسس من خلال سيرورة الذات، التي تقارع الثبات والانتماء، وفي هذا ما يفسر احتفاء "كرستيفا" بالأسماء التي مارست الرفض في الثقافة الأوروبية مثل : مالامي ولوتريامون وجويس وآرتو وباتاي[2]، وهي الأسماء التي حملت لواء مهاجمة كلِ جوانب الذات الموَحدة.

إنَّ اختيار "كرستيفا" للكتابة الطلائعية التي ظهرت في القرن التاسع عشر في فرنسا، لتوضيح وتعميق أفكارها، ليس اختيارا اعتباطيا، وإنما هو اختيار حدَدته طبيعة القرن* حيث اتسَم بروح الثورة. عرفت فرنسا ثورة داخلية عام 1848و 1830 و1840 التي

---

[1] Julia Kristeva, Polylogue, P. 58.

[2] Ibid., P. 61.

* شهد هذا القرن نشاطا كبيرا في الحركة العلمية :

1859 : داروين يضع نظرية أصل الأجناس.

1866: مندل يكشف عن قوانين الوراثة.

1870: باستير وكوخ يكتشفان البكتيريا الحاملة للأمراض.

1890: فرويد يؤسس علم النفس الحديث.

1898: ماري كوري وزوجها يكتشفان الراديوم.

اندلعت منها الشرارة التي ألهبت أوروبا بأكملها، الأمر الذي أدى إلى تغيير أنظمة الحكم بإيقاع سريع، وتصادم الإديولوجيات المختلفة، ما بين الحنين إل عودة الملكية، وما بين أنصار الديمقراطية، الذين تزايد عددهم بتطور الاشتراكية والشيوعية. كما يعد هذا القرن قرن الثورة الصناعية، انتقلت فيه أوروبا من الاقتصاد القائم على الفلاحة إلى الاقتصاد الصناعي الحديث. وقد تبع ذلك ظهور المصانع الكبرى، وظهور طبقة البروليتاريا (Prolétaria)الفقيرة، في مقابل الطبقة البورجوازية. كما تمّ في الجانب الديني فصل الدين عن الدولة. وإذا كان هذا هو شأن الجانب السياسي والاجتماعي والديني، فإنَّ الجانب الفكري والأدبي لم يكن بمعزل عن جملة الاضطرابات والتغيرات والتطورات، حيث تنازعته هو أيضا تيارات ومدارس متباينة في أفكارها وميولها: الرومانسية والواقعية والرمزية.[1]

ويمكننا القول إن مفهوم سيرورة الذات هو مفهوم يقوم على النظر إلى الطبيعة غير المتجانسة للذات وهي الطبيعة التي يؤسسها انشطار الذات في ذاتها، إلى جانب اختراق الاجتماعي لبنيتها من جهة، واختراق خطاب الآخر لها من جهة أخرى، بمعنى أنَّ الذات مخترقة من قبل مختلف أشكال ما هو خارج الذات، وفي هذا ما يجعل من الذات

[1]Michel Echelard, Histoire de la Littérature Française, XIXe siècle, Paris, Hatier, 1984, P.7, 8, 9, 10,11.

سيرورة، ويجعلها تتحدَّد كقدرة على تجاوز سياج وحدتها[1] ممَّا يعني أنها ليست معطى جاهزا، وليست جوهرا ثابتا . إنَّها سيرورة.

2. مفهوم الكورا السيميائية

تسجل "كرستيفا" بمفهوم الكورا السيميائية (La Chora sémiotiqué) تجدر مرتكزاتها التصورية في الفكر الغربي حيث يرتبط مفهوم "الكورا" بفلسفة "أفلاطون".

تناول "أفلاطون" مفهوم "الكورا" في نص "طيماوس"(Le Timée)، وهو يمثل الحوار الذي جمع بين سقراط، طيماوس (Timée)،هرمقريطس(Hermocrate) وقريطياس (Critias)، وهو يشمل ثلاثة أقسام: يخص القسم الأوَّل أسطورة (L'Atlantide) ويتناول القسم الثاني والثالث تكوَّن العالم والروح وجسد الإنسان[2].فطيماوس إذن، نصٌّ في خلق الكون ، الذي يتركب من عناصر مختلفة متحولة دون توقف ومن هنا كانت لفظة "Khora" عند" أفلاطون" هي المكان الذي تلتقي فيه كلَّ الأشياء دون أن تأخذ طابع أي شيء منها، أو أن يتخذ شكلا معينا، ولذا يشبه "أفلاطون""الكورا" بالأم وبالحاضنة (Nourrice) وبالوعاء (Réceptacle) الذي تتجمع فيه أشياء كثيرة ومختلفة في الوقت ذاته[3].

---

[1] Julia Kristeva, Polylogue, P. 55.
[2] Platon, Sophite, Politique, Philèbe, Timée, Critias, Traduction et note par : Emile Chambry, Paris, Garnier- Flammarion, 1969, P.79, 394.
[3] Ibid., P.393.

وهذا الفهم الذي يقدمه أفلاطون لخلق الكون والإنسان، مرتبط كلَّ الارتباط بتصوره للمادة التي حسب رأيه" كانت تتحرك حركة عشوائية غير منتظمة إلى أن تَدخل الصانع لكي ينظم الكون تنظيما يظهر فيه أثر العقل والروِيّة والغائية، فتكونت جزئيات من المادة وتميزت في أشكال مختلفة حتى نشأت العناصر الأربعة *، ومن هذه العناصر خلق الصانع جسم العالم وجعل على شكل الكرة أحسن الأشكال، كما صنع الأشياء فيه على نماذج المثل. وقد اختار "أفلاطون"لهذا العالم: الشكل الكروي والحركة الدائرية عملا بمبدأ"الأفضل" الذي ينادي به : أفضلية الحركة الدائرية على غيرها من الحركات والصور، أفضلية الشكل الكروي على غيره من الأشكال والحجوم"[1] وعليه فالصانع (Démiurge) أو الإله لم يخلق الكون؛ لأنَّ الكون حسب تصوُّر "أفلاطون"معطى مع الصانع الذي يتمثل دوره في عملية التنظيم. ومن ثمّ يقدّم مفهوم "الكورا" عند أفلاطون وسما للمكان الذي تتواجد فيه أشياء كثيرة، مختلفة ومتحولة على الدوام.

وتعتبر "كرستيفا" من منطلق هذا التّصور أنَّ "أفلاطون" في نَّص "طيماوس"، قدم مفهوم "الكورا" بوصفه صيغة للدلالة التي يشبهها بالوعاء، أي أنَّ "الكورا"، هي وعاء

* المقصود بالعناصر الأربعة: الهواء – الماء – التراب – النار.

[1] محمد عبد الرحمن مرحبا، الموسوعة الفلسفية الشاملة، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، بيروت، عويدات، المجلد الأول،ص 133-134.

المعنى. تقول "كرستيفا": "يعتبر أفلاطون هذا الوعاء القديم للمعنى أسبق من الواحد وأسبق من الأب وأسبق من الاسم"[1].

ولم يكن لـ"كرستيفا" أن تلتفت إلى مفهوم الكورا الأفلاطوني، وتجعل منه مفهوما سيميائيا يلائم توجهات "السيمانااليز"لولا الدراسة التي سبقت لنَص "طيماوس" والتي أنجزها "جاك ديريدا" تحت عنوان"صيدلية أفلاطون" (La pharmacie de Platon)، التي صدرت أوّل ما صدرت بمجلة (تل–كيل) عام 1968، موزعة على العددين 32 و33 من المجلة، ثم أعاد نشرها عام 1972، ضمن كتابه: التشتّت (La dissémination)[2] .

لقد مثل نص"طيماوس" لديريدا"صعوبة تآلف الذات والآخر، الواحد والمتعدد التناهي وعدمه"[3] أي أنَّ النَص يحمل إشارة إلى أنَّ كلَّ موجود مسكون بالحد وباللاتناهي في الوقت ذاته.استطاعت "كرستيفا" بهذا التصور وبتأثير من "ديريدا"أن تقرأ نص "طيماوس" من منظور اللغة والكتابة على الرَّغم من أنَّه نص يُقدم في أساسه

[1] Julia Kristeva, au risque de la pensée, Préface par Marie-Christine Navarro, Paris, Edition l'Aube, 2001, P.114.

[2] احتلت "صيدلية أفلاطون"في الطبعة المذكورة، القسم الأول من الكتاب: من ص 71 إلى ص 180.

[3] جاك ديريدا صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، تونس، دار الجنوب، 1998،ص124.

تصورا في أمور خلق الكون و الإنسان، و استطاعت من خلاله تدعيم فكرة التناصيَة التي تسكن منطق "السيمانااليز".

وهذا الثراء الذي يحفل به نص "طيماوس" لم يتمكن الفيلسوف العربي "عبد الرحمان بدوي" اكتشافه وهو يقرأ" أفلاطون" ممَا أدّى به إلى القول : "إنَ كلام أفلاطون في الطبيعيات كلام أسطوري (. . .) وإذا كان الكثير من هذه الأقوال الأسطورية قد يفيد في تاريخ العلم، فإنه لا يفيد الفيلسوف فائدة كبيرة، فإذا كان من الممكن إذن أن يتحدث الإنسان في شيء من التفصيل عن مذهب الطبيعيات عند "أفلاطون" في تاريخ العلم، فليس ذلك من الجائز في تاريخ الفلسفة"[1]، وقد يكون مردَ هذا الموقف لدى "عبد الرحمن بدوي" هو البحث عن تحديد المفاهيم الفلسفية عند أفلاطون، في حين كان همُ القراءة عند "دريدا" وعند "كرستيفا" هو إبداع مفاهيم وتصورات جديدة انطلاقا من إمكانات النَص الأفلاطوني. ولذلك شدَ انتباه كلُ منهما قول "أفلاطون": "لن نقول عن الأمَ إنها وعاء كلِ ما هو مرئي، وبصورة عامة وعاء كلَ شيء حسي، كلَ تراب أو هواء أو نار، أو أيَ من الأشياء التي تولد من هذه أو تولد هذه منها، لكن إذا ما نحن قلنا إنها نمط معين غير مرئي ولا صورة له، يستقبل الكلَ ويساهم في المعقول بصورة بالغة الاحراج وجدُ عصية على الفهم، فإننا لن نكذب قطُ"[2]، وفي هذا النَص ما يوضح لنا أنَ مفهوم

[1] عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1984،01، ج01، من أ إلى س، ص 173.
[2] جاك دريدا "صيدلية أفلاطون"، ص 122.

"الكورا الأفلاطوني" يلائم كلَّ الملاءمة منطق "كرستيفا" حيث تشكل "الكورا" المكان الذي يستقبل كلَّ شيء، ويتحرك بنشاط الأشياء فيه،دون أن يصطبغ بأي لون من ألوان الأشياء الممتزجة فيه، تقول "كرستيفا" عن الكورا إنَّها "كلية لا تعبيرية مشكلة من الرغبات وانحباسها (Stases)[1]،وبطبيعة الحال، فإنَّها تمثل في الوقت ذاته "الشحنات الطاقوية واشتغالها"[2].ذلك بأنّ الانحباس لا يولد المرض"إذ قد يؤدي إلى تصرفات سوية:تسامي،تحويل التوتر الداخلي،إلى نشاط ينتهي بالحصول على موضوع مشبع"[3].

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

---

[1] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P.23.

[2] Ibid., P.105.

[3] جان لابلانش وج.ب.بونتاليس،معجم مصطلحات التحليل النفسي،ترجمة مصطفى حجازي،الجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1985،01،ص122.

* ترد هذه الصيغة في كتابها "ثورة اللغة وكتابها "Polylogue".

3. مفهـوم سيرورة التمـدلل*

لقد تبيَّن لنا ممَّا سبق أنَّ" الكورا السيميائية" التي تحكم كلَّ ممارسة دالة تشتغل وفق منطق جدلي، يربط بين الرمزي والسيميائي. وأنَّ السيميائي هو شرط تحقق الرَّمزي، ممَّا يعني عدم حصر معنى النَّص في بنيته الظاهرة، ولذا يمثل النَّص لدى "كرستيفا" كلّية دلالية تقوم على فكرة الإنتاجية التي لا تنحصر في حدود النسق المغلق أي أنَّ "كرستيفا" ترفض فكرة تمظهر المعنى المبنين مسبقا، وترى فيه حركية مستمرة. ومنه نجدها تعتمد فكرة سيرورة التمدلل (Le procès de la signifiance) التي تشير بها إلى "الاشتغال الذي لا يتوقف للرغبات نحو اللغة، وفيها وعن طريقها"[1] ممَّا يلغي الحدود بين المعنى والجسد لدى"كرستيفا". وهو تصوُّر يخرج النَّص من دائرة بنيته، ويجعل منه سيرورة غير متجانسة العناصر، الأمر الذي يمكن الكشف عنه من خلال الوقوف عند النَّص المولِّد الذي يقوم بتحريك وتغيير حدود الممارسة الدالة التي يقيمها المجتمع. وهنا ترتبط ثورة اللغة الشعرية بثورة المجتمع، حيث يكون النَّص المولَّد بمثابة المركب الذي تتجلى فيه تمظهرات"السيميائي" وما يطرحه النَّص في جانبه المادّي، الذي يمثله الإيقاع والتكرار والنبر.حيث يتشكل "التمدلل من العناصر المكوّنة للنشاط الذهني والفني والخيالي والجمالي تتضافر معا حين يكون النَّص بصدد النشوء؛ذلك بأن كل الأطراف تتدخل

* نعتمد هنا على الترجمة التي اقترحها أستاذنا عبد الملك مرتاض لمصطلح (signifiance)،في مقابل ترجمات عربية أخرى مثل التدليل والدلالية وذلك لمحافظة صيغة التمدلل على لفظ الدلالة الذي يمثل أصل وضع هذا المصطلح في اللغة الفرنسية.

[1] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P. 15.

متضافرة صوتيا ودلاليا ونسجيا و خياليا لمحاولة إنشاء المولد الجديد الذي هو النص في حالاته الأولى".[1]

وانسجاما مع التصور الشكلاني للشعر، القائم على رفض ربط ماهيّته باللغة العادية، وبمبدأ الوزن حيث "الصفة الصوتية للغة لا تستهلك في الأنساق الخارجية للهرمونية، ولكنها تمثّل نتاجا معقدا لتفاعل القوانين العامة لها"[2]،حاولت "كرستيفا" الربط بين الإيقاع والمعنى والجسد* من خلال الاعتماد على "ايفان فوناجي"(Ivan Fonagy)** الذي كشف عن الدور المهم للرغبات في تشكيل الأصوات، في دراسته الصادرة عام 1970، بعنوان "الأسس الغريزية للتصويت (Les Bases Pulsionnels de la Phonation)،حيث قاده البحث في خصائص الأصوات إلى مكامن الدلالة فيها،وربطها بالحواس،و كأنها نشأت من حاسة معينة ثم صارت فيما بعد تعبيرا عنها . وقد استخلص-على سبيل المثال- أن الأصوات (L-M-I) في اللغة الفرنسية ترتبط بالمذاق الحلو إذ تتجه نحو أحاسيس الرقة و اللين.وهذا ما يفسر في رأيه حضور هذه الأصوات في بعض الكلمات

---

[1] عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي،الجزائر،دار هومة،2007 ، ص 357 .

[2] بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي ضمن نصوص الشكلانيين الروس، جمع وتقديم تزفيتان تودوروف، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط01 ،1982،ص 39.

* من اللافت للنظر أنّ التراث العربي يربط بين الممارسة النّصية والجسد من خلال تشبيه فعل الكتابة بالفعل الجنسي، كما يتجلى ذلك في التصور الصوفي الذي يرى في النكاح المنطق الرابط بين كلّ الموجودات.

** ايفان فوناجي (Ivan Fonagy) (1920-2005)عالم لسانيات مجَـري، يعد من كبار علماء اللسانيات في النصف الثاني من القرن العشرين، درس ببودابيست وبفرنسا التي استقر بها بداية من عام 1971 إلى غاية وفاته. ربط في دراساته بين التحليل النفسي وعلم لأصوات من منطلق أن التحليل اللساني وحده غير كاف للإحاطة بالثراء الحقيقي للغة.

مثل(Mére-mamelle)[1]وكأن صوت(M)هنا يمثل تحققا لسانيا طبيعيا لحركة المصّ التي تقوم بها الشفتين مما يعطي للصوت قدرة الانفتاح على المعنى.وهو ما دعمت به "كرستيفا" رأيها في التأكيد على أهمية الإيقاع في تشكيل المعنى حيث لا تمثّل أصوات اللغة مجرّد فونيمات[2]، وإنّما تشكّل الخاصيّة المحايثة في اشتغال اللغة، ومن هنا نفهم قولها بأنّ الأنا الديكارتي (L'ego Cartésien)يخضع لقيود النحو، في حين يرتبط الإيقاع بتمفصلات قبل لغوية (Pré- langagière)[3] .

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الذات في المنظور الديكارتي هي ذات واعية، قادرة على أن تعي وجودها بوصفه حقيقة يقينية لا تقبل الشك، ومتميزة عن كل ما هو خارج بالنسبة لها، وبهذا ندرك أنّ الصورة التي يقدمها الكوجيتو هي صورة ذات تفكر. لقد استطاع ديكارت" أن يؤكد بأنّ لا وجود في نفسي لما يعرف باللاوعي وأنّ كل شيء فيها واضح لها شفاف"[4].من منطلق أنّ الحسي وحده معقول وهكذا يقوم الكوجيتو الديكارتي بوصفه اليقين الأول الذي نتوصل عن طريقه إلى يقينيات أخرى حيث يمكن الانتقال من الأنا أفكر إلى إثبات وجود الكائن الكامل الذي هو الله، أصل كلّ حق

---

[1] Ivan Fonagy, Les Bases Pulsionnels de la Phonation, Revue Française de Psychanalyse,Janvier 1970, Paris,PUF,P.105.

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

[3] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P. 215.

[4] جان قال، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، ترجمة الأب مارون خوري، بيروت، منشورات عويدات، الطبعة 03 ، 1982،ص 15.

وقيمة،و علة كل الموجودات وكل الماهيات. فالذات التي يحددها مبدأ " Cogito Ergo Sun" هي ذات تمتلك هويتها الخاصة كما تمتلك القدرة على التحكم في أفكارها، وليس يخفى أنَّ ذلك المبدأ بلوره "ديكارت" في سياق ما يعرف عنده بالشك المنهجي (Le doute Méthodique)حيث كانت الصورة الأولى[1] للكوجيتو هي : " أشك ، أنا موجود" (Je doute, je suis) ومن هنا، كان الشك هو شرط الوجود، ذلك بأنه لا يمكن تحقق الشك بدون وجود، بمعنى أنه لكي نشك لا بد أن نوجد أولا. ومن ثمّ فالشك هو الذي يؤسس المعرفة. وكرستيفا برفضها لهذا التصور الديكارتي تسير في الطريق الذي سبق لنيتشيه أن شقه بانتقاده للكوجيتو الديكارتي من خلال تركيزه على الجسد الذي اعتبره وحده القادر على استكشاف خبايا الوعي، إذ الوعي هو عقل صغير يتحكم فيه عقل أكبر هو الجسد الذي لا يتبجح بكلمة "أنا" لأنه هو الذي يصنعها فالجسد هو الذي يوجه الفكر .أمّا ما نعتقد أنَّه يسير الإنسان من عقل وإرادة بمعزل عن الجسد فلا وجود له وهو مجرد وهم[2]. الجسد، إذن، يتحكم في العقل، ولا قيمة للوعي.

[1] عرض ديكارت مفهومه للذات في ثلاثة أعمال هي :

Le Discours de la méthode 1637.
Les Médiations Métaphysique 1641.
Les Principes de la Philosophie 1644.

[2] فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة محمد الناجي،المغرب، إفريقيا الشرق، 2006، ص 32-33.

إنَّ هذا النقد الذي تعرض له الكوجيتو الديكارتي على يد "نيتشيه"كان قد سبق إليه الشاعر الفرنسي"رامبو" (Artur Rimband) (1854-1891)، من خلال مقولته المشهورة "Je est un autre" والتي تحمل نقدا للمفهوم الكلاسيكي للذات بوصفها هوية ثابتة محددة، تملك قوة السيطرة والتحكم في الأفكار والأفعال، لذلك إن نحن "أردنا أن نفهم رامبو فلا بدَّ من الفصل بين الذات الشعرية والذات التجريبية لديه، إنَّ "الأنا" التي تتحدث في شعره (. . .) لا صلة لها بالأنا الشخصية أو النفسية، أعني أن شعره ليس تسجيلا لحياته التي عاشها، أو تجاربه النفسية التي كابدها، ولعل هذا هو أهم مظاهر الحداثة في شعره، بل لعله يكون بداية هذه الظاهرة العامة التي نلاحظها بوضوح في الجانب الأكبر من الشعر الحديث (. . .) ألاَ و هي ظاهرة الانفصال بين الذات الشعرية والذات الشخصية"[1].

كما تتكئ "كرستيفا" على إنجازات حلقة "براغ"[2] التي تأسست عام 1926، والتي برهنت في أبحاثها على مدى فعالية الصوت في توجيه الدلالة وتنويعها، وفي تحديد علاقاتها وارتباطها بالقاعدة اللغوية، ممَا أدَّى إلى انتقاد فكرة اعتباطية العلامة عند

[1] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الجزء الأوَّل، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972،ص 118.

[2] انضوي تحت راية حلقة "براغ" مجموعة من علماء اللسانيات في أوروبا، جمع بينهم الاهتمام الخاص بقضايا الفونولوجيا على الرغم من اختلاف خلفياتهم اللسانية والثقافية. كان من أبرزهم: ماتسيوس (V.Mathesius) – تربتسكوي(N.Troubtzkoy) (1838-1890)، كرازيكي (Karezewski) وياكبسون.

"دوسوسير"، والتأكيد على وجود ارتباط ضروري بين الصوت والمعنى، "وطبقا لتلك الأطروحات فإنَّ الوصف العلمي للنظام الصوتي للغة ما، يجب أن يتضمن قبل كل شيء آخر، الخصائص البارزة لنظامها الفونولوجي أي الخصائص لخزين تلك اللغة الخاص، بمعنى الاختلافات بين الصور الأكوستيكية-الحركية الوثيقة الصلة بالدلالة"[1]، وعلى العكس من العالم اللساني "آلفرد شمت" الذي أنكر وجود الفونيم استنادا إلى حجج شبه نفسية تتمثل في أن الفونيم لا يؤدي وظيفة بصورة منعزلة وأنَّ الكلمة هي أصغر عنصر لساني بقدر تعلق الأمر بالمتكلمين "على أساس انتباه المتكلمين في أغلبية الحالات غير مركز على الفونيمات، وعلى أساس أنَّ الفونيمات -في أغلبية الحالات- لا تؤدي وظيفة بصورة منعزلة"[2]. ذهب "ياكبسون" إلى أنَّ الكلمة تكون هي الظاهرة اللغوية الأصغر بالنسبة لشخص يعاني من نوع من الحبسة Aphasia، وعليه حدَّد النظام الفونولوجي بمجموعة المتقابلات التي تساعد على تمييز الدلالات المختلفة في اللغة ممَّا أدَّى به إلى إعادة تعريف الفونيم بوصفه مجموعة الخصائص الصوتية التي يتميز عن طريقها صوت ما عن الأصوات اللغوية الأخرى في لغة معينة من أجل التفرقة بين دلالات الكلمات[3]، ومنه تبين أنَّ "حلقة براغ" لم تشارك "دوسوسير" فكرته في انعدام تأثير التغيرات الصوتية في المعنى، وأكدت أن

---

[1] رومان ياكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بيروت، المركز الثقافي العربي،ط01، 1994،ص.73.

[2] رومان ياكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى ، ص85.

[3] Jean Louis Duchet, la phonologie, que sais-je ? Algérie, Edition AFAQ,4e édition, 1995, P. 21 - 22.

الارتباط بين سلسلة الفونيمات والمعنى، هو ارتباط ضروري* ."وليس يخفى أن مادة الصوت هي مظهر لانفعال نفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سبب في تنويع الصوت بما يخرجه فيه مدا أو غنّة أو لينا أو شدة، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس من أصولها"[1]،ذلك بأن الصوت يكتسب دلالته من درجة حضوره وكثافته في النّص كما يعكس رغبات الذات. وقد سبق لفوناجي أن ربط بين التغوير** عند الراشد وبين رغبة إظهار الحب والحنان[2].

لقد شكل شعر "مالارمي"[3] الأنموذج المثالي الذي مكنّ "كرستيفا" من تجلية تصوراتها، وهذا بطبيعة الحال مرتبط كلّ الارتباط بموقف "مالارمي" الساعي إلى الخروج على المعيارية النحوية والعروضية السائدة في تاريخ الشعر الغربي.

---

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

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

[1] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب،ج 02 ، بيروت، ط 02 ،1974، ص 215.

** التغوير Platisation : إمـــــالة نحو غور الحنك في لفظ الأصوات.

[2] Ivan Fonagy, Les Basses Pulsionnelles de la Phonation, Revue Française de Psychanalyse, Janvier 1970, Paris, PUF. P.107.

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

Charles Mauron, Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, 1950.
Jean Pierre Richard, l'univers Imaginaire de Mallarmé, 1991.

وقد احتلت مسألة البحث عن نظام إيقاعي جديد للقصيدة الفرنسية أهمية خاصة في مشروع الحداثة الشعرية الفرنسية، منذ انبثاق حركة الشعر الحر وقصيدة النـثر، دون أن يعـني ذلك أنَّ جـوهر حركة الحداثة يتمثل في هذا الانفجار الإيقـاعـي والعروضي الجديد حيث أصبح "الشاعر يرفض وسائل الرقي الآلية جدا للشعر الموزون المقفى، ويطلب "مفاتن" أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها"[1].

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

[1] سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر،1993،ص.67.

العالمي، هي العوامل الأساسية التي أسهمت في التفكير في ضرورة البحث عن نظام إيقاعي وعروضي جديد للقصيدة.

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

- Le tétrasyllabe : وهو الوزن الذي يتكون من أربعة مقاطع.
- L'hexasyllabe:ويتشكل من ستة مقاطع.
- Le décasyllabe: يقوم على عشرة مقاطع.
- L'octosyllabe: يتكون من ثمانية مقاطع.
- Alexandrin (البحر الإسكندري) : يتشكل من اثني عشر مقطعا، ظهر مع نهاية القرن الثاني عشر، سمي كذلك، نسبة إلى "الإسكندر الأكبر"(le Grand Alescandre)، ويعود الفضل في اعتماده الواسع في الشعر إلى شعراء البلياد (Les poètes de pléiade)[1] ، وفي هذا ما يوضح أنَّ المقطع هو ما يشكل الوحدة العروضية في الشعر الفرنسي (Unité Métrique) أو ما يسمى أيضا بـ:"Le Pied"[2].

[1] Serge Linares, Introduction à la poésie, Paris Edition Nathan / Her,P.41.

[2] نجد مشابها لهذه التسمية في تراثنا العربي، حيث تسمى الأجزاء التي تتركب منها الأوزان بالأرجل.

وبالنسبة لكرستيفا فإن أوزان الشعر الأوروبي على العموم هي نتيجة لنقل النظام الموسيقى في نسق اللغات ذات النبر النغمي (Accent mélodique) مثل اليونانية ، وقد كانت نتيجة هذا النقل، بنية وزنية مؤسسة على طول وعدد المقاطع، وعليه يكون النظم المقطعي في أصله مرتبطا بخصوصيات اللغات النغمية من جهة، وخاضعا لقالب موسيقى خارج- لساني (extra -linguistique)من جهة أخرى، مَمَّا يعني انفصال التجربة الوزنية (l'expérience Métrique) للذات المتكلمة عن تجربتها الإيقاعية (L'expérience Rythmique) في اللغات الوطنية؛ الأمر الذي أدى إلى صراع بين القوالب الموسيقية الموروثة، وبين اللغات الوطنية كانت نتيجته العامة والمهمة هي تغيير وحدة الوزن (Unité Métrique)، التي لم تعد تتحدد بالمقطع (le pied) وإنما بالكلمة التي كان يطلق عليها الشكلانيون الروس تسمية (Un logométre)، وهو نسق وزني يقوم على السرد أو التبادل الخطابي[1] وقول "كرستيفا" بالتجربة الوزنية والتجربة الإيقاعية يتضمن – في نظرنا- الوعي بضرورة تخلص الشعر من الأحكام الجاهزة والسلطة التي تتهدد الممارسة النصية، ولذا نجدها تربط بين محاولات تجاوز النظام الموسيقي الموروث عن النظم اليوناني والروماني،والانفتاح على النظم المميز للأغاني والملاحم الشعبية الذي عرفه الشعر الفرنسي على يد كل من الرومانسية والرمزية،و تعده بمثابة استعادة الذات لذاتها . وبقدر ما تجسد ثورة الشعر في تصور "كرستيفا" الذات، بقدر ما تفهم

[1] Julia Kristeva, la révolution du langage Poétique, P.211.

في ضوء توفيقها في بناء معمارية قصيدة تعيد تشكيل اللغة والذات، حيث تغدو الممارسة النصية، ممارسة تفاعلية، تتعارض فيها حدود التركيب، وتتقاطع في غير خضوع للقواعد ولقوانين الكتابة الشعرية، وقد جسدت الثورة الإيقاعية في الأدب وفق وجهة نظر "كرستيفا" ما حققته موسيقى " La klanfarbermmeloudie "[1] في تاريخ الموسيقى الحديثة، وتقوم تقنية هذه الموسيقى على اختلاف وتغيير كل نوتة موسيقية حسب كل موسيقي الذي يضمن تجدد واستمرار النسق الموسيقي.

وعلى الرغم من أنَ قراءة "كرستيفا" تصدر عن اعتبار الإيقاع أولى الخصائص النصية بالعناية في الشعر لأنه العنصر المميز بين الممارسات، إلاَ أننا لا نكاد نتبين مفهومها للإيقاع الذي يتداخل عندها مع الوزن، تقول "كرستيفا": " يمكننا الآن فهم الإيقاع ليس بوصفه الأوزان الكلاسيكية للنظم فقط، ولكن أيضا بوصفه الخاصية المحايثة لاشتغال اللغة"[2]،وليس هذا الخلط بين الوزن والإيقاع وقفا على "كرستيفا" وحدها، بل يكاد أن يكون مطردا في تاريخ النقد الغربي.

وكل ما تقدمه "كرستيفا" بشأن أي مادة، تكون له علاقة مباشرة بالذات ومن ثمّ بالجسد، باعتبار أنَ قيمة كل نص إبداعي يتوقف حجمها منذ البداية على تعالقها مع

---

[1] يعد "Arnold Schonberg" (1874-1951) و تلميذه "Anton Webern" (1883-1945) من رواد هذا النوع من الموسيقى.

[2] Julia Kristeva , la révolution du langage Poétique, P.215.

الذات، ومن هنا نجد لديها هذه العملية التحلينفسية للإيقاع. والبحث عن الإيقاع لدى "كرستيفا" هو بحث في أصل الإيقاع، وهو الأصل الذي تجده"كرستيفا" في الذات. ومنجز قصيدة "رمية نرد" لمالارمي يقوم كمحاولة لرفض الذائقة الشعرية من جانب، وجاهزية اللغة، ونمطية التعبير من جانب آخر، وهو لم يعتمد "L'hétérométrie" أي مزج عدة بحور، وإنّما اعتمد بحرا واحدا، الذي هو البحر الإسكندري، غير أنه تعامل مع الوزن بطريقة جديدة، أدّت إلى استخدامه استخداما خاصا، من خلال بعثرته داخل جسم القصيدة. فميزة "قصيدة رمية نرد هي أنّها، بتحريكها للكلمات، تجعل التحريك مختلف السرعة، تسريع وإبطاء، حركة لا نعثر عليها إلى بنظرتنا المتزامنة إلى الصفحة، فالفصل الذهني بين مجموعة من الكلمات يبث الحركة التي هي عماد بناء عروضي قائم على البعثرة"[1].إذ يتحرك مسار القصيدة انطلاقا من التشكيل البصري والتركيبي لمستويات رصف الكلمات، وتوزيع السطور في الصفحة ممّا أدّى إلى تشكيل البياض بطريقة تداخل فيها التشكيل الطباعي للصفحة بالتشكيل البصري للخط وأحجامه، ومن المعروف أنّ "مالارمي" اختار في الطباعة النهائية للقصيدة حرف "ديدو"، وهو "حرف لا شخصي له مواصفات الجمع بين السُّمك والرّقة، فيما هو يميل نحو الاستقامة أقل من ميله إلى الإستدارة"[2] إضافة إلى أنه استخدمه في خمسة أحجام مختلفة.وهو ما ترى فيه

[1] محمد بنّيس، مع القصيدة، ضمن محمد بنيس، ايزبيلا كيكا بيني، برنار نور، صلة وصل مع قصيدة رمية نرد لن نبطل الزهر، الدار البيضاء، دار توبقال،2007،ص21.

[2] المرجع نفسه،ص 29.

"كرستيفا" تمثيلا لـ:"انفجار الخطّية التركيبية"[1] ولكسر "خطية الجملة المعيارية" ممّا ساعده في نظرها على تحقيق تعددية تركيبية (Polymorphisme Syntaxique)[2] . وهذا يتوجب في نظرها "قطع الصلة بالتأملات التأويلية للنص الحديث، التي أفسحت المجال أمام استنتاجات صوفية و باطنية"[3].

وعليه يشكل البياض في قصيدة "رمية نرد"، كما تركيب الجملة فيها، أحد العلامات المميزة في بناء القصيدة، ونسقا خاصا يطبع شكل كتابتها، وهو النسق الذي تجلى "لبول فاليري "(Paul Valléry)"كتوزيع لأوركسترا" (Orchestre)[4]. ومنه يمكن اعتبار "رمية نرد" نصا أنموذجا حاملا لخصائص الكتابة، ومجسدة لبناء خطابها الشعري، كتبها "مالارمي" بعد معاناة البحث عن النص المختلف،ومعالجة مسالك التفرد التي تقود خطواتها . وقد اهتدى بإعادة بناء القصيدة وصوغها، والإنصات من خلالها إلى لغة الذات بما يتجاوب، وإعادة بناء الإيقاع في القصيدة، وبما يجعل الكتابة نفسها نسقا يتفاعل فيه البعد الصوتي المدرك بالسمع بالبعد البصري المرصد بالعين، متجاوزا بذلك أثر التقعيد والقوانين السابقة على القول الشعري، إنَّ الطريقة التي اتبعتها قصيدة "رميه نرد" سمحت باختراق للوحدة الزمنية، وإعادة ترتيب لفضاء الصفحة، ومن

---

[1] Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, P.284.
[2] Ibid.,P. 288.
[3] Julia Kristeva, Sémèiotiké, P.209.
[4] ينظر (Henri Mondor) ص 11 من تقديمه لكتاب: Gardner Davies,Coup de Dés

هنا يفهم الخطاب النظري الذي كتبه "مالارمي" والموازي لممارسته الإبداعية في "Les Mots Anglais,crise de Vers , la musique et les lettres"في ضوء المغامرة المتواصلة من أجل إعادة تنظيم لبناء القصيدة، وقد تأسس ذلك الخطاب على صيغة التفاعل المتبادل بين العناصر والتصورات الشعرية التي تهيأت لمالارمي من اختبار الممارسة، ومن الاشتغال المعرفي والنظري على الشعر الفرنسي والأجنبي، فيما أتى الخطاب الشعري ليجسد بفعل الكتابة، انخراطه في مساءلة الشعر، وهو يختبر اللغوي والمعرفي ليؤسس لكتابة شعرية تقوم على مواجهة الأصل.

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

وتجدر الإشارة إلى أن لغة الذات لدى كرستيفا هي لغة شعرية يتقاطع فيها الإدراك مع الإنصات للغرائز والرغبات حيث "النَص يؤكد على قيمته في كثافته"[1]. ومن هنا أهمية مفهوم النَص التَام / النَص المولد إذ يؤدي الغوص في النَص المولد إلى كشف الغياب

[1] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، بيروت، دار الخيل، 1985،ص 348.

الذي يشكل سيرورة الذات وسيرورة النَص معا .ولغة النَص إذ تظهر صوت الذات في علاقتها بالعالم، تمكننا لا من الإدراك فحسب، بل من الإنصات أيضا إلى آثار الذات في النَص حيث كل نشاط واع يخضع في حقيقته إلى عمق يتجاوزه أي أن تحقق التفكير الواعي مرهون باللاوعي. ممَا اقتضى من كرستيفا النظر إلى النَص كإنتاجية رهانها هو الذات، بما هي تركيب لتنازع الرغبات.وبهذا لا تعود الإنتاجية النصية فضاء للانسجام والتطابق كما كانت في نظرة النقاد القدامى بل تصبح مجالا للاختلاف والتميز. وحسب هذا المنظور تتحدد كل إنتاجية نصية تبعا لنوع العلاقة التي تقيمها الذات مع المؤسسات التي تحكم وجودها .

وإنَ هذا التأمل للنَص لدى"كرستيفا" القائم على مقولة السيرورة هو وليد ما أنجزته لسانيات التلفظ[1].(Linguistique Enonciative) بزعامة إميل بنفنيست (1902-1976) الذي تبين له أنَ أساس الذاتية (La subjectivité) يكمن في ممارسة اللغة ممَا يعني لديه أنَ اللغة هي التي تؤسس الإنسان بوصفه ذاتاً أي أنَها هي التي تحدد متصور

[1] يترجم عبد الملك مرتاض هذا المصطلح في كتابه" نظرية الرواية" بـــ"التلفيظ" بدل التلفظ، وفاء –حسب رأيه–للمعنى الأصلي للمصطلح الأجنبي.ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد، وهران، دار الغرب، ص273. وقد سبق وأنَ أشارت"كيربرات" أنَ اللاحقة (Tion) في (énonciation) تشير في الوقت ذاته إلى الفعل ونتيجة الفعل، ينظر:

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

الأنا[1]، حيث إنَّ تشكل بعد الذات في اللغة يتم توليده في رحم التلفظ في مسار ممارسة اللغة. ولذا تعتبره "كرستيفا" اللساني الوحيد الذي نظر إلى الاكتشاف الفرويدي من منظور لساني[2]،وهذه إشارة منها إلى دراستّه المعنونة بـ: "ملاحظات حول وظيفة اللغة في الاكتشاف الفرويدي".ونستطيع القول هنا، إنَّ "كرستيفا" لم يكن لها أن تفكر في إعادة طرح إشكالية الإيقاع لولا الدراسة الرائدة التي قام بها" بنفنيست"للإيقاع عام 1951[3] وهي دراسة دلالية لأصول كلمة الإيقاع في الثقافة الغربية، انتهى فيها إلى أنَّ الإيقاع ليس مقولة شكلية، وإنما هو تركيب للمعنى في الخطاب أي أنَّ الإيقاع لا يتحدد في العلامة.

وهذا التوجه الكرستيفي لم يكن معزولا عن مفهوم الروابط (Shifter)[4]، عند "رومان ياكبسون" الذي بلوره عام 1957 في دراستّه الفعل في اللغة الروسية، وقد شكّل ذلك المفهوم آلية مساعدة على فهم مختلف مظاهر الحياة الداخلية في الخطاب[5] مع العلم

---

[1] Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale I, Tunis, Cérès édition, 1995, P. 258 -259- 260-261.

[2] Julia Kristeva, Au risque de la pensée, Préfacée par Marie-Christine Navarro, Paris Editions de l'Aube, 2001, P. 121.

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

[4] ظهر المصطلح الأوّل مرّة على يد "جسبرسن"(D.Jespersen) في " Langage, its Nature Development and Origin" وذلك في عام 1922. و تقابله في الفرنسية ثلاثة مصطلحات هـي: "Embrayeur" و"Déitique"،"Deixis".

[5] A.J.Greimas, J.Courtes, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, P.121.

أنها لا تأخذ هذا المصطلح وفق ما هو سائد في الدراسات اللسانية والسيميائية بمعنى الكلمات التي لا تحيل إلى مرجع ثابت في الواقع أي أنها تمثل الكيانات التي لا يمكن التعرف على هويتها من خلال المرجعية، وهي تشمل الضمائر وما يشير إلى الزمان والمكان [1].وإنما تأخذ به وفق رؤية خاصة متجذرة في التحليل النفسي حيث يمثل عندها التَيمية (Le Fétichisme)بوصفها ظاهرة داخلية في سيرورة التمدلل،تشكل لديها وصلة مفصلية بين الذات والموضوع وتشير إلى التداخل* . كما كانت لأطروحات مدرسة "براغ" الأثر المهم لدى"كرستيفا" وقد حاولت هذه المدرسة"استكشاف بنية الأنساق اللسانية وقوانين تطورها، وأرست المبدأ البنوي للنسق الفونولوجي"[2]، منتصرة بذلك لخصوصيَة اللغة في جانبها الصوتي حيث تعد مفاهيمها حول أهمية الصوت "امتدادا لتمجيد المنطوق على المكتوب، أو لأولويته على الأصح. ومهما يكن فإن للغة مظهرا نطقيا وشفويا ومظهرا خطيا بصريا،وكلا المظهرين له وظائفه الخاصة في المرسلة الشعرية ويسهم في بناء أدبية الخطاب الشعري سواء من

[1] Michelle Perret, l'Enonciation en grammaire du Texte, Paris, éditions Nathan, 1994, P.58.

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

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

[2] أحمد يوسف، القراءة السمقية، ومقولاتها "وهران"دار الغرب"طبعة 2001-2002، الجزء الثاني،ص 50.

المنظور الصوتي المتمثل في الإيقاع أو من المنظور البصري المتمثل في جمالية البياض والسواد"[1].

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

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية-سلطة البنية ووهم المحايثة،منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم،لبنان-الجزائر،2007 ص105.

ولا بد من الإشارة إلى أن كرستيفا درست الفونولوجيا في صوفيا،وكانت على معرفة بأعمال تروبتسكوي وياكبسون قبل مواصلة دراستها بباريس.

ومفهوم سيرورة الذات هو الذي جعل كرستيفا -في نظرنا- تستقصي الغيرية بأشكالها المختلفة في نصوصها اللاحقة بداية من ثمانينيات القرن العشرين من منطلق وجود الآخر داخل كل واحد منا. تقول كرستيفا: "الغريب يسكننا: إنه الوجه الخفي لهويتنا، الفضاء الذي يقوّض مسكننا، الزمن الذي يفسد فيه التفاهم والتعاطف. وباعترافنا به في أنفسنا، نتجنب كرهه في ذاته. عَرَض يجعل خاصة الـ"نحن"إشكاليا، وربما مستحيلا، الغريب يبدأ عندما يظهر الوعي باختلافي ويتوقف عندما نعترف بكوننا جميعا غرباء، متمردين على الروابط والجماعة".[1] وبهذا ندرك كيف يرتبط الاختلاف والهوية ببعضهما البعض. ولم تحقق النصوص الأدبية العظيمة في نظر كرستيفا أدبيتها إلا عندما خرجت من دائرة وطنيتها وحدود لغتها الخاصة، وعانقت الأجواء الغريبة عنها، وأنصتت للغات المختلفة. وقد كان ذلك على يد كبار أدباء القرن العشرين، أمثال : جويس وفولكنر وأرغون وبرتون (Breton) ومن قبلهم : رامبو ولوتريامون ومالارمي.[2]

نخلص مِمَا تقدم ذكره إلى القول إنَ"كرستيفا"في اعتمادها مفهوم السيرورة كانت تهدف إلى الوقوف على مدى التفاعل المتحقق:"بين الذات والنَص في الإنتاجية النَصية القائمة على المزج بين الوعي واللاوعي، المرئي واللامرئي، الداخل والخارج بحيث يتشكل

[1] Julia Kristeva, Etrangers à nous même, Paris, Gallimard, 1988, P. 09.
[2] Julia Kristeva, Micropolytique, Paris, Editions de l'Aube, 2001, P. 07.

النَص وفق التداخل والتعالق المؤسس بجدل الذات الكاتبة وذات النَص في انفتاح أحدهما على الآخر،ومن هنا كانت الذات في أفق السيرورة هي الذات المحكومة بالسلب أي أنها الذات التي تمارس النفي في عالم الوجود بالقوة لتحقيق كينونتها في عالم الوجود بالفعل، بشكل تتماهى فيه بعالم رؤياه، وتتحقق سيرورتها من ثَم في سياق سيرورة عالم رؤياها الذي يؤطره فعل الاختراق والرفض.

"...تبقى المساءلة التفكير الوحيد الممكن : علامة على حياة ببساطة حيَّة"[1].

[1] Julia Kristeva, l'avenir d'une révolte, Calmann-lévy, 1998, P. 11.

خاتمة البحث

إذا نحن أردنا أن نوجز في عبارة واحدة مكونات سيمانالیز جوليا كرستيفا، أمكننا القول بدون تردد، إنها مكونات الثقافة الغربية كلها، ذلك أننا نلمس فيها حضور مختلف العلوم كالرياضيات والمنطق والفلسفة وعلم النفس واللسانيات.

لم تكن "كرستيفا" مرآة انعكست عليها ثقافة عصرها وحسب، بل لقد كانت أيضا مفترق طرق، التقت عنده مختلف المذاهب والاتجاهات الفكرية التي عرفها الفكر الغربي، وقد استكملت مراحل نموها وأسباب نضجها، فعبرت من خلالها عن مدى تنوعها وتناقضاتها من جهة، وشهدت بلوغها مرحلة الأزمة من جهة أخرى.

لقد تجسدت توجيهات" السيمانالیز" في تعميق أسئلة النَص، ويمكن أن نجمل ذلك كالآتي:

- التوجيه نحو تحرير النَص أي تجاوز القراءة المحايثة إلى قراءة متحررة من نير الثبات، تمكن من الانتقال إلى خارج النص، أي قراءته عبر إطلاقه من محدوديته لإدراك علاقاته المختلفة بالنصوص.

- الخروج بأسئلة الذات من دائرة بنيتها إلى سيرورتها التي تتمظهر بتوسطها التمدلل من خلال النَص المولد الذي يمثل مصدر تشكيل النَص التَام.

ونحن لا نعني بتوضيح هذه النقاط الإقلال من قيمة الدارسات المحايثة،ومن شأن من حملوا رايتها .

إنَ الرؤية التي حكمت منظور "كرستيفا" للنَص الأدبي ولدراسته تمت انطلاقا من مفهوم خاص عن طبيعة النسق الدال، كما قامت مجاوزة السيميائية على تقويض فلسفة الحضور سواء فيما يخص حضور وعي الذات أمام ذاتها أم فيما يرتبط بمفهوم الدلالة.

ولا غرو أن ينصب تقويض السيميائية على مفهوم التحليل، وأن يحمل عنوان كتاب"كرستيفا" الأوَل مصطلح"السيمانااليز" ولا غرابة أن تعيد النظر في النَص وفي الذات بمنظور رافض لمنطق الوحدة والانغلاق، حيث تتحقق الممارسة السيميائية بانفتاح الأنساق على بعضها البعض، وبانشطار الذات في ذاتها .

لقد تحولت دراسة النَص الأدبي عند "كرستيفا" إلى عمل نقدي يقوم على الاختصاصات المتعددة، ويتشكل في وجوده من أسس تلك الاختصاصات، ويؤطر إجراءاته من خلال الوقوف عند خيوط الشبكات اللغوية والمرجعية التي تصوغ تلك الاختصاصات كيانها الخاص.

وإذا كنا قد حاولنا أن نتعقب المصادر المباشرة لفكر "كرستيفا" فليس معنى هذا أننا قد اعتبرنا دو سوسير وماركس وفرويد بمثابة المصادر الوحيدة لكل تفكير كرستيفا، وإنما كل ما هنالك أننا قد وجدنا في أفكارهم المفاتيح الضرورية لفهم المبادئ الرئيسة لسيمانالیز"كرستيفا".و الواقع أننا لو أمعنا النظر إلى تفكير "كرستيفا" لاستطعنا أن نتبين بوضوح كيف أنَ هذا التفكير الموسوعي العميق، قد كان ثمرة للإلمام بتاريخ الفكر الغربي من جهة، ولدراسة دقيقة للتحليل النفسي من جهة أخرى. ومن هنا صعوبة قراءة النَص الكرستيفي أو الكتابة عنه، حيث يتطلب ذلك قراءة مماثلة لمختلف فروع الفكر الغربي ولذلك فإن قراءة النَص الكرستيفي تشعرنا بأنَ ثمة تداخلا مستمرا في كل فكرة من أفكاره حيث أنه محكوم بإطار تشكله التاريخي والاجتماعي والثقافي وثمرة مرحلة انتقالية في تاريخ فرنسا الثقافي والاجتماعي، وهي مرحلة غنية أيضا بمعطياتها ودلالاتها وتناقضاتها السياسية والإديولوجية والاقتصادية.

يتسم المشروع الكرستيفي في السيميائية-كما تجلى لنا- بطابع نقدي واضح، بيد أنَّ جدَّة هذا النقد لا تتمثل في صفته النقدية في حدّ ذاتها، ذلك بأنَّ السيمانالیز كانت تروم أصلا تفكيك الثنائيات التي حكمت دراسة النَّص: كالداخل والخارج، النَّص والذات. فهناك لدى"كرستيفا" مدخلان للنقد، فهي من جهة لا تفصل الذات عن النَّص، ومن جهة أخرى تبين أنَّ بنية النَّص ليست مغلقة، المدخل الأوَّل يزيح الذات عن فكرة الثبات، ويجعلها تعيش سيرورة دائمة، والمدخل الثاني يموضع النَّص داخل مجرَّة نصوصية- إن صح التعبير- يتعدد فيها التعالق والارتباط. إنه نقد للسيميائية حيث تهدف السيمانالیز إل خلخلة الخطاب السيميائي لتكشف عن آليات بنائه، وتفصح عن فجواته، وما مارسه من حجب للذات، وإقصاء للتعالق. إنه نقد للسيميائية من داخلها، ومن هنا السِّمة التقويضية لسميانالیز "كرستيفا". لهذا ليس سؤال اللغة والكتابة في سيمانالیز "كرستيفا" مجرد سؤال جمالي خالص. إنها لا تكترث بقواعد اللغة والمنطق المشدودة إلى منطق الهوية والثبات، الذي يقصي التعددية ويقيم تطابقا بين الدال والمدلول. إنَّ أغلب المفاهيم التي استعملتها "السيمانالیز" تحيل على مجالات مختلفة لسانية وأدبية وفلسفية ورياضياتية.وهذا ما جعلها تنظر إلى النَّص، ومن ورائه كل ممارسة دالة بمنظور

التداخل والتعالق، وهي الميزة التي تولد القدرة على الانتقال بين الأنساق المختلفة، والترحال بين النصوص والأزمنة المتباعدة، فالكتابة في لحظة انكتابها تكون تناصية، وتقويضا لمنطق الهوية والتطابق بطريقة تؤدي إلى أنَّ يكون النَص على الدوام ملتقى للنصوص ولتفاعل التجارب المختلفة. وإذا كان في الإمكان تحديد نقطة بعينها، تنقسم عندها السيميائية، منذ ظهورها إلى اليوم، إلى ما قبل وما بعد، فإن هذه النقطة لا يمكنها أن تكون -في نظرنا- شيئا آخر غير لحظة "كرستيفا".

تؤكد، "السيمانااليز" أنَّ النَص ليس معطى في العلامات و إنما هو معطى، عبر العلامات، وهو ما أدى بكرستيفا إلى الارتماء في أحضان التحليل النفسي، والاحتماء بما يقترحه من إجابات وبما يثيره من أسئلة.

ونحن لا ندعي أنَّنا أتينا على كلِّ أسس ومفاهيم السيمانااليز، ذلك بأنَّ كثافة النَص الكرستيفي يمكنها أن تمنح - في رأينا- مع كل سؤال مختلف، إجابات مغايرة.

معالم كرونولوجية

في سيرة جوليا كرستيفا الذاتية والعلمية

- 24 جوان 1941 : ميلاد جوليا كرستيفا: (Sliven)- بلغاريا .
- 1963: حصولها على شهادة من جامعة صوفيا في الفيلولوجيا الرومانية (Philologie Romane) .
- 1964: تحضيرها لشهادة الدكتوراه بأكاديمية العلوم في الأدب المقارن بصوفيا .
- 1965: حصولها على منحة دراسية إلى فرنسا في إطار العلاقات الفرنسية البلغارية، و ذلك لإتمام أطروحتها في الرواية الجديدة.

لقاؤها بتزفيتان تودوروف الذي يعود له الفضل في تعرفها على لوسيان غولدمان، رولان بارت و جيرار جينيت.

- 1966: تتعرف على فليب سولرس عن طريق جيرار جنيت.
- 1967:زواجها من فليب سولرس.
- من 1967 إلى 1973: ملحقة ثم مكلفة بالبحث في المركز الوطني للبحث العلمي (CNRS) في اللسانيات و في الأدب الفرنسي بمخبر الأنثروبولوجيا الاجتماعية بالكوليج دو فراس (Collège de France) و بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية.
- 1968:حصولها على دكتوراه الدرجة الثالثة في الآداب الفرنسية بعنوان "نص الرواية" (Le texte du Roman) تحت إشراف لوسيان غولدمان وبارت وجون ديبوا (J.Debois) بدرجة جيد جدا مع تهنئة اللجنة المناقشة.

- تصبح السكرتيرة العامة للجمعية الدولية للسيميائية، وعضو لجنة التحرير بمجلة الجمعية (Sémiotica) .
- 1972: أستاذة مكلفة بالدروس في اللسانيات والسيميائية بجامعة باريس السابعة (Paris 7-Denis Diderot) بقسم "علوم النصوص والوثائق (Sciences des Textes et Documents) .
- 1973 : حصولها على شهادة دكتوراه الدولة في الآداب " ثورة اللغة الشعرية" تحت إشراف شوفالي (J.C.Chavalier) وبارت وألبوي (P.Albouy) و(H.Leféve) بدرجة جيد جدا، مع تهنئة اللجنة.
- 1974 : أستاذة زائرة دائمة (Permanent Visiting Professor) بقسم الأدب الفرنسي بجامعة كولومبيا (Columbia) بنيويورك.
- تزور "الصين" ضمن الرحلة التي نظمتها جماعة (Tel quel) .
- 1975: ولادة ابنها دافيد (David) .
- 1978: تتابع دروسا بمعهد التحليل النفسي.
- 1979: تصبح محللة نفسية، وتمارس التحليل النفسي.
- 1987: تصبح عضوا دائما بجمعية التحليل النفسي بباريس (SPP) وعضوا بالجمعية الدولية للتحليل النفسي (IPA) .

- 1988:مسؤولة عن شهادة الأبحاث المعمقة في السيميائية والبسيكوباتولوجيا (Psychopathologie) بجامعة باريس (Paris VT).
- 1989: حصولها على جائزة (Henry Hertz) من مستشارية جامعات باريس.
- 1990: صدور أوّل رواية لها تحت عنوان: "Les Samouraïs".
- 1991: حصولها على وسام الاستحقاق الوطني.
- حصولها على دكتوراه فخرية من جامعة (Western Ontario) بكندا.
- 1999: تعين مديرة مدرسة الدكتوراه في "اللغات، الآداب والحضارات" بجامعة باريس السابعة.
- أستاذة زائرة دائمة بقسم الأدب المقارن بجامعة (Toronto) بكندا.
- 2000 : تأسيس معهد رولان بارت، مع كل من:

Doménique le Court و Pierre Fédida، François Julien.

- 2003 : عضو المجلس الاقتصادي والاجتماعي (قسم العلاقات الخارجية).
- 2004: حصولها على جائزة هولبرغ (Holbery) بالنرويج، وهي جائزة تعادل جائزة نوبل.
- 2006: حصولها على جائزة (Hannah Arendt) الخاصة بالفكر السياسي.
- 2007: تُكرمها هيئة "مبدعون بلا حدود".

- 2008: حصولها على وسام الشَّرف.

. . .وتواصل "جوليا كرستيفا" من فرنسا التي استقرت بها منذ عام 1965، رحلة الكتابة والإبداع.

مكتبة البحث

1. المصـــادر:

أ. مؤلفات جوليا كرستيـفا :

- Julia kristeva et autres, Théorie d'ensemble, Coll. Tel quel, seuil, Paris, 1968.
- Sémèiotiké, Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1969.
- Le Texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, The Hague, Mouton Publishers Paris, New York, 1970.
- La Révolution du langage Poétique, l'avant – garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé, seuil, Paris, 1974.
- Julia Kristeva et autres, la Traversée des signes, Coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1975.
- Polylogue, Seuil, Paris, 1977.
- Soleil Noir, Dépression et mélancolie, Gallimard, Paris, 1987.
- Etranges à nous-mêmes, Fayard, Paris, 1988.
- Sémiologie, in Encyclopédie Universalis, Corpus 20, Paris, 1989.
- Les Samouraïs, Fayard, Paris, 1990.
- L'avenir d'une révolte, Almann- Lévy, 1998.
- Le génie Féminin, Tome II, Melanie Klein où le Matricide comme douleur et comme créativité, Fayard, Paris, 2000.

- Au risque de la pensée, préfacée par Marie Christine, Edition de l'Aube, Paris, 2001.
- Micropolytique, Editions de l'Aube, Paris 2001.

ب. مؤلفات جوليا كرستيفا المترجمة إلى العربية :

- علم النص،ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء،ط01 .1991

ت. حوارات مع جوليا كرستيفا:

1 - باللغة الأجنبية :

- Fauconnier, Bernard, L'urgence de la révolte, entretien avec Julia Kristeva, Le Magazine Littéraire, N° 344, Juin, 1996.
- Jean Claude, Chavalier et Pierre Encrevé, Combats pour la linguistique, de Martinet à Kristeva, Essai de Dramaturgie épistémologique, ENS Editions, 2006.
- Mémoire, l'infini, Gallimard, Paris, N°01.1983.

2 - المترجمة إلى اللغة العربية :

- أبو منصور، فؤاد ، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، 1985 .
- سـبير أرنو، حوار، جوليا كرستيفا، إليزابيث رودينسكو، ديفيد و يزربرج، عرض: جان بول جواري، ترجمة كاميليا صبحي،مجلة إبداع، مصر، العدد 12، ديسمبر 1998 .

د- المعـــاجم و الموسوعات :

1- المعاجم و الموسوعات العربية.

- بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج 02، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 01، 1984 .
- الحلو، عبده، معجم المصطلحات الفلسفية،فرنسي-عربي، المركز التربوي للبحوث والانماء،لبنان، ط 01، 1994.
- خشبة، سامي، مصطلحات فكرية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994 .
- طرابيشي، جورج ،معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت،ط01، 1987 .
- عبد الرحمن محمد، مرحبا، الموسوعة الفلسفية الشاملة، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، عويدات، بيروت، المجلد الأول.
- لابلانش، جان وبونتاليس ج.ب. معجم مصطلحات التحليل النفسي،ترجمة مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط01،1985 .
- مجمع اللغة العربية،المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر،1983 .

2 - المعاجم و الموسوعات الأجنبية.

- Cléro, Jean- Pierre, Le Vocabulaire de Lacan, Ellipses, Paris, 2001.
- Dubois, Jean et autres, Dictionnaire de Linguistique, Larousse, Paris, 1973.
- Ducrot,Oswald et Todorov,Tzvetan,Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Seuil,Paris, 1972.

- Encyclopédie Philosophique Universelle, Les Notions Philosophiques, Tome II, PUF, Paris, 02e Edition, 1998.
- Gaffliot, Félix, Dictionnaire Illustré, Latin – Français, Hachette Paris, 1934.
- Gardes Tamine, Joëlle et Hubert,Marie Claude, Dictionnaire de critique littéraire, Armand Collin, VUEF, 2e Edition, 2002, Littérature Française, Nathan, VUEF, Paris, 2002.
- Groupe de Chercheurs,Encyclopédie de la Philosophie,dirigé par Vattinor Jean Gianni,Trad., par Jean Montenot,la Pochothèque, France, 2002.
- Groupe de chercheurs, Le Vocabulaire de Gilles Deleuze, Sous la direction de Robert Sasso et Armand Villari, Les Cahiers de Noesis, n°03, Librairie Philosophique, J. Vrin, 2003.
- Groupe de chercheurs, Le Vocabulaire des philosophes, de l'antiquité à la renaissance, coordonné par Jean Pierre Zarader, Préface de Jean François Balaudé, Ellipses, Paris, 2002.
- Huissman, Denis, Dictionnaire des Philosophes, PUF, Paris, 1e Edition, 1984,
- J. A. Greimas, et Courtés Joseph, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage, Hachette, Paris, 1979.
- Le petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et analogique de la Langue Française, Tome 1, Robert, Paris, 1984.
- Le petit Robert,Vol 2, Robert, Paris, 7e Ed. 1983.
- Le Robert,Dictionnaire Historique de la Langue Française, Le Robert, Paris, 1972.

2. المـراجـــــع:

أ- المراجـع العربية :

- إبراهيم، عبد الله، المركزية الغربية- إشكالية التكوين والتمركز حول الذات،بيروت، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط01، 1997 .
- إبراهيم،زكريا، هيجل أو المثالية المطلقة، دار مصر، القاهرة ، 1970 . .
- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المطبعة المصرية، بيروت ،ج 02، 1990 .
- ابـن خلدون، عبد الرحمان محمد، المقدمـة، تحقيـق درويـش الجويـدي، المكتـبة العصـرية بيـروت،ط02، 1997 .
- ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط05،ج02، 1981 .
- بنيـس، محمد، حداثة السـؤال، المركز الثقافي العـربي، بيروت، الـدار البيضاء، المغرب، ط02 .
- بنيس، محمد، كيكاييني، إيزبيلا، برنارنور ،صلة وصل مع قصيدة رمية نرد لن تبطل الزهر، دار توبقال الدار البيضاء، 2007 .
- الجابري،محمد عابد، تطـور الفكر الرياضي والعـقلانية المعاصرة،ج1، دار الطليعة، بيروت،ط 02 1982 .
- الجـاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيـان والتبـيين (1- 3)، تحقـــيق درويش جـويدي المكتـبة العصـــرية، بيروت، ط 01، 1999 .
- جادامر،هانـز جيـورج، تجـلي الجـميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برنا سكوني، مسـقط 1997 .

- الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومة، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ،ط 03.

- جعفر،عبد الوهاب،خطاب الفلسفة المعاصرة،أداؤه وإشكالياته،1984،دار الوفاء،الإسكندرية،2003.

- حب الله، عدنان ،التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة من فرويد إلا لاكان، بيروت، دار الفارابي، الجزائر، ط01، 2004.

- حب الله، عدنان، التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، مركز الإنماء القومي، بيروت.

- حسين، طه، خصام و نقد، دار العلم، بيروت، ط03.

- الدَّواي،عبد الرزاق،موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر،دار الطليعة بيروت، ط01 1992.

- ديب، حنا، هيغل و فويرباخ، أهواج،بيروت، ط 01 ، 1994.

- الرافعي، مصطفى صادق ، تاريخ آداب العرب،ج 02 ، بيروت، ط 02 ،1974.

- زكريا، فؤاد ، نيتشيه، دار المعارف، مصر، ط02.

- زيدان، محمود فهمي، المنطق الرمزي – نشأنه و تطوره، دار النهضة العربية، بيروت 1979.

- زيدان، محمود فهمي، في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت ، 1981.

- سلامة،يوسف، مفهوم السلب عند هيجل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2001.

- عباس،فيصل،علم نفس الطفل،النمو النفسي والانفعال للطفل،دار الفكر العربي،بيروت،ط01 1997.

- عباس، فيصل، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار المسيرة، بيروت، ط01 1982.

- عبد الفتاح، إمام، دراسات هيجلية، دار الثقافة، القاهرة.

- عويضة،الشيخ كامل محمد،لديقيغ فتجنشتين،دار الكتب العلمية، بيروت،ط01 1993.

- غالب،مصطفى،هيغل، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت،1983.

- الفندي، محمد ثابت ، أصول المنطق الرياضي، دار النهضة، بيروت ،1984.

- مرتاض، عبد الملك، الكتابة من موقع العدم ، مساءلات حول نظرية الكتابة، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية.

- مرتاض، عبد الملك، نظرية الرواية ، دار الغرب ، وهران.

- مرتاض،عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. 1995.

- مرتاض،عبد الملك،نظرية النص الأدبي،دار هومة،الجزائر 2007.

- مفتاح، محمد ،تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،ط 02، 1986.

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

- هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1987.

- يقطين،سعيد، الرواية والتراث السردي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط01، 1992.
- يوسف، أحمد، الدلالات المفتوحة-مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة " المركز الثقافي العربي، الدار العربية، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار البيضاء، الجزائر، ط01 ،2005.
- يوسف، أحمد، السيميائيات الواصفة- المنطق السيميائي وجبر العلامات،الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف، بيروت،الدار البيضاء، الجزائر، ط01، 2005.
- يوسف، أحمد، القراءة النسقية-سلطة البنية ووهم المحايثة،منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم،لبنان-الجزائر،2007.
- يوسف، أحمد، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار- المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ط01.

ب- المراجع المترجمة إلى العربية :

- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة و تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- ايرليخ، فيكتور، الشكلانية الروسية،ترجمة الولي محمد،المركز الثقافي العربي، بيروت ط01، 2000.
- أيوليوس،ليكيوس، الحمار الذهبي،ترجمة: أبو العيد دودو،منشورات الاختلاف، الجزائر 2001.
- باختين،ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر القاهرة،ط01،1987.

- بارت، رولان، الدرجة الصفر للكتابة،ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين المغرب.

- بارت،رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي دارالتوبقال،الدار البيضاء، ط02،1986.

- بارت،رولان، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، سوريا، ط 02 1987.

- باروشفسكي، تادوش، مفهوم الممارسة في فلسفة كارل ماركس، ترجمة حاتم سلمان، دار الفارابي، بيروت ،1979.

- برومبير،فيكتور، فلوبير،غوستاف، ترجمة غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط01، 1978.

- بلانشي،روبير، المصادريات، الأكسيوماتيك ، ترجمة محمود اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،2004.

- بلانشي،روبير، نظرية العلم (لابسيتمولوجيا) ترجمة محمد اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2004.

- بوتمور،توم، مدرسة فرانكفورت، ترجمة سعد هجرس، دار أويا، ليبيا ط01، 1998.

- بيرنارد،سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا،ترجمة زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 1993.

- تودوروف،تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1987.

- تودوروف،تزفيتان، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ،ط 01، 1982.

- توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا؟ ، ترجمة محمد نظيف، المغرب،إفريقيا الشرق،ط 01، 1994.

- دولوز،جيل، نيتشيه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط 02،2001.

- ديريدا،جاك، الكتابة والاختلاف،ترجمة كاظم جهاد،تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال، الدار البيضاء،ط01 ،1988.

- ديريدا،جاك، صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنون، تونس، 1998.

- سارتز،جان بول، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال،دار النهضة، مصر.

- سلدن،رامان، النظرية الادبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، عمان، دار الفارس، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط01، 1996.

- شتراوس،كلود ليفي، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت،1990.

- فرويد،سيغوند، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، مراجعة مصطفى زيور، دار المصارف، مصر،ط02، 1969 .

- فوكو، ميشيل ،الكلمات والأشياء .ترجمة مطاع صفدي-سالم يفوت- بدر الدين عرودكي- جورج أبي صالح-كمال اسطفان.

- فوكو،ميشال، حفـريات المعـرفة، ترجمة سـالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1986.

- فوكو،ميشيل،ديريدا،جاك، بلانشو، موريس، حوارات ونصوص، ترجمة محمد ميلاد، دار الحوار، سوريا،ط 01، 2000.

- قاسم،سيـزا، مدخل إلى السيميوطيقا- مقـالات مـترجمـة و دراسـات، ط 02، ج 02، دار قرطبة.

- قال،جان، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، ترجمة الأب مارون خوري، منشورات عويدات، بيروت، ط03، 1988.

- كنـت،عمانـوئيل، نقـد العقـل المجـرد، ترجمـة أحمـد الشيباني، بيـروت، دار اليقـظة العـربية.

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

- كيسيديس،تيوكاريس،جذور المادية الديالكتيكية،هيراقلطس،ترجمة حاتم سلمان،دار الفارابي،بيروت،ط 01، 1987.

- مجموعة من المؤلفين،طرائف تحليل السرد الأدبي،ترجمة مجموعة من المترجمين،منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992.

- نيتشه،فريديريك، هكذا تكلم زرادشت،ترجمة محمد الناجي،إفريقيا الشرق، المغرب،2006.

- هالبرين،جون، نظرية الرواية، مقالات جديدة، ترجمة محي الدين صبحي،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،1981

- هايدغر،مارتن، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط01، 2003.

- ويلك، رينيه و وارين، اوستين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط 02، 1981.

- ياكبسون،رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد لولي ومبارك حنون،دار توبقال،الدار البيضاء،ط01،1988.

- ياكبسون،رومان، محاضرات في الصوت والمعنى،ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح بالمركز الثقافي العربي، بروت،ط01، 1994.

ج. المراجع الأجنبية.

- Adam, Jean Michel, La linguistique Textuelle, introduction à l'analyse textuelle des discours, Armand Colin, Paris, 2005.
- Albalat, Antoine, Formation du Style par l'assimilation des auteurs, Armand Colin, Paris, 1956.
- Althusser, Louis, Lénine et la Philosophie, suivi de Marx et Lénine devant Hegel, Maspero, Paris.
- Althusser, Louis, Pour Marx, la Découverte, Paris, 1996.
- Assoun, Paul-Laurent, Littérature et Psychanalyse, Freud et la création littéraire, Ellipses, Paris, 1996.
- Badel, Pierre-Yves, Introduction à la Vie Littéraire du Moyen age, Coll. Etudes, Bordas, Paris, 1969.
- Bakhtine, Mikhaïl, La poétique de Dostoïevski, Trad. de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristéva, Seuil, Paris, 1970.
- Bakhtine, Mikhaïl, Problèmes de la poétique de Dostoïevski, Trad. par Guy Verret, Edition l'age d'homme, Lausanne, 1970.
- Bakhtine, Mikhaïl, le Marxisme et la Philosophie du Langage, Trad. du Russe et présenté par Marina Yaguelle, préface de roman Jakobson, Editions de Minuit, Paris, 1977.
- Bakhtine, Mikhaïl, Esthétique et Théorie du roman, Trad., du Russe par Daria Oliver, Préface de Michel Aucontier, Gallimard,Paris, 1978.
- Barthes, Roland, le degré Zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques, Seuil, Paris, 1953.
- Barthes, Roland, Système de la Mode, Seuil, Paris, 1967.
- Barthes, Roland, le bruissement de la langue, Seuil, Paris, 1981.
- Barthes, Roland, l'aventure Sémiologique, Seuil, Paris, 1985.
- Benveniste, Emile, Problèmes de Linguistique Générale, I- II, Cérès Edition, Tunis, 1995.

- Blanchot, Maurice, le livre à venir, Gallimard, Paris, 1959.
- Bordas, Eric, L'analyse Littéraire, Notion et Repère, Nathan, Paris, 2002.
- Brisson, Luc et Paradeau, Jean François, Platon In le vocabulaire des Philosophes , de l'antiquité à la Renaissance , coordonné par Jean pierre Zarafder, Préface de Jean François Balaudé, Ellipses, Paris, 2002.
- Brun, Jean, Héraclite ou le Philosophe de l'Eternel retour, Seghers, Paris, 1969.
- Brunel, Pierre, Mythacritique, Théories et Parcours, PUF, Paris, 1er Edition, 1992.
- Calvet, Louis Jean, Pour et contre Saussure, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1975.
- Cassirer, Ernest, la Philosophie des Formes Symbolique 1- Le langage Trad. Ole Hausen Love et Jean Lacoste, Ed de Minuit, Paris, 1972.
- Cassirer, Ernest, Langage et Mythe, à propos des nous de Dieux, Trad. Par Ole Hausen Love, Ed. de Minuit, Paris, 1973.
- Cassirer, Ernest, Essais sur l'homme, Traduit le l'anglais par Norbert Massa, Ed de Minuit, Paris, 1975.
- Chomsky, Noan, la linguistique cartésienne suivi de la nature formelle du langage, Trad. de N. Delanoe et D. Sperber, Seuil,Paris, 1969.
- Coblence, Jean Michel, les civilisations de l'Asie, Casterman, 1986.
- Cohen, Jean, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966.
- Compagnon, Antoine, la seconde main ou le travail de la citation, Seuil, Paris, 1975.
- Coquet, J.C. et autres, Sémiotique -l'école de Paris, Paris, Hachette,1982.
- Cros, Edmond, la sociocritique, Harmattan, Paris, 2003.
- Davies, Gardener, vers une explication rationnelle du coup de dés, essai d'exégèse mallarméenne avec préface de Henri Mondor, Librairie José Corti, Paris, 1953.
- Deleuze, Gilles, Différence et Répétition, PUF, Paris, 4e Edition, 1981.

- Derrida, Jacques, Position, Entretiens avec Henri Rousse, Julia Kristeva Jean Louis Houderbine, Guy Scarpetta, Edition de Minuit, Paris, 1972.

- Domenach, Jean – Marie, Enquête sur les idées contemporaines, Seuil Paris, 1987.

- Dor, Joël, Introduction à la lecture de Lacan -01-, L'inconscient structuré comme un langage ,Denoël, Paris, 1985.

- Duchesse, Alain et la Gay, Thierry, petit Fabrique de Littérature, Magnard, 1993.

- Duchet, Jean Louis, la phonologie, que sais-je ?, éditions AFAQ, 4e édition, Algérie, 1995.

- Echelard, Michel, Histoire de la Littérature Française, XIXe siècle, Hatier, Paris, 1984.

- Eco, Umberto, le signe Histoire et analyse d'un concept, adapté par Jean – Marie Klinkenberg, Edition Labor, Bruxelles.

- Eco, Umberto, Sémiotique et Philosophie du Langage, Trad. par Myriam Bouzaher, PUF, Paris, 2e Edition, 1993.

- Eliade, Mircea, Aspects du Mythe, Gallimard, Paris, 1963.

- Fages, Jean Baptiste, comprendre Jacques Lacan, Edouard Privant Toulouse, 1977.

- Foutanille, Jacques, Sémiotique et Littérature, Essais de Méthode, PUF, 1e Edition, Paris, 1999.

- Fromm, Eric, la conception de l'homme chez Marx, Payot, Paris, 1977.

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

- Gadet, Françoise, Saussure une science de la langue, PUF, Paris, 1987.

- Genette, Gérard, Palimpseste, la littéraire au second degré, Seuil, Paris. 1982.

- Greimas, J.A., Sémantique Structurale, Larousse, Paris, 1966.

– Groupe de chercheurs, la force du langage, Rythme, Discours, Traduction, autour de l'œuvre d'Henri Meshonic, Sous la direction de Jean louis Chiss et Gérard Dessons, Edition Champion, Paris, 2000.

– Groupe de chercheurs, la Philosophie de Kant, PUF, Paris, 2003.

– Groupe de chercheurs, Travail de Flaubert, présentation Gérard Genette, Seuil, Paris, 1980.

– Hjelmsler, Louis, prolégomènes à une Théorie du langage, Trad. par una canger, Ed. de Minuit, Paris, 1968.

– Hottois, Gilbert, de la Renaissance à la modernité, une histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Ed. de Boeck Université, Bruxelles, 3e Edition, 2004.

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

– Kant, Emmanuel, critique de la raison pure, Trad par A. Tremesaygues et B. Pacand, PUF, Paris, 7e Edition, 1971.

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

– La Sale, Antoine De, Jehan de Saintré, Trad. Michel querceuil ; coll. lettres Gothiques ; Librairie Générale Française. 1995.

– Lacan, Jacques, Ecris, Seuil,Paris, 1966.

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

– Linares, Serge, Introduction à la poésie, Edition Nathan / Her, Paris.

– Macherey, Pierre, pour une théorie de la production littéraire, Maspero 1966.

– Macherey, Pierre, A quoi pense la littérature ? Exercice de Philosophie Littéraire, P.U.F, Paris, 1e édition, 1990.

– Mallarmé, Stéphane, Œuvres complètes, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean- Aubry, Gallimard, Paris, 1945.

- May, George, L'autobiographie, PUF, Paris, 2e édition, 1984.
- Mounin, George, Introduction à la Sémiologie, Ed. de Minuit, Paris,1970.
- Noël, Jean Bellemin, la Psychanalyse du Texte Littéraire- Introduction aux lecteurs critiques inspirées de Freud, Nathan, Paris, 1996.
- Paveau, Marie Anne et Sarafati, George –Elia,Les grands Théories de la linguistique, de la grammaire comparée à la pragmatique, Armand Collin, Paris, 2003.
- Peirce, S. Charles, Ecrits sur le signe, Trad. Gérard Deledalle, Seuil, Paris, 1978.
- Perret, Michelle, l'Enonciation en grammaire du Texte, éditions Nathan, Paris, 1994.
- Platon, Sophite, Politique, Philébe, Timée, Critias, traduction et note par Emile Chambry, Garnier- Flammarion, Paris, 1969.
- Rabat, Dominique, le roman français depuis 1900, que sais – je, Paris, 1998.
- Ravoux, Rallo, Elisabeth, Méthodes de Critique Littéraire, Armons Colin / Her, Paris, 1999.
- Raymond, Pierre, le passage au matérialisme Idéalisme, François Maspero, Paris, 1973.
- Rey, Alain, Théories du Signe et du sens, lecture II, Klinchstieck, Paris.
- Ricardeau, Jean, Nouveau Problèmes du roman, Seuil, Paris, 1978.
- Riffaterre, Mikhaïl, sémiotique de la Poésie, Trad. Jeans Jacques Thomas, Seuil, Paris, 1983.
- Roche, Anne et Autre, l'atelier d'écriture, éléments pour la rédaction du texte littéraire, Ed. Nathan, Her, Paris, 2e édition, 2000.
- Sakal, Alan, et Bricmont, Jean, Imposture intellectuelle, édition Odile Jacob, Paris, 1997.
- Samoyault, Tiphane, Intertextualité, Mémoire de la littérature, Nathan-HER, Paris, 2001.

- Saussure, Ferdinand De, cours de linguistique générale, présenté par Dalila Morsly, E.N.A.G. Edition, Algérie, 1990.

- Scheffer, Jean Louis, Scénographie d'un Tableau, Coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1969.

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

- Strauss, Claude Levis, la pensée sauvage, Plon, Paris, 1962.

- Strauss, Claude Levis, Les Structures Elémentaires de la parente, Montan et Co. La haye – Paris, 1967.

- Susini, Françoise, l'écriture Fragmentaire, définition et Enjeux, Anastopoulos, PUF, Paris, 1e édition, 1977.

- Todorov, Tzvetan Mikhaïl Bakhtine, le principe Dialogique, Seuil, Paris, 1981.

- Weinrich, Harald, Conscience Linguistique et lectures Littéraires, Trad. de l'allemand par Daniel Malbert et Gita Bandyapadhyay, Ed. de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 1989.

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

- Zweig, Stefan, Nietzsche-le combat avec le démon, Trad. de l'allemand par A. Halla et O.Bournac, Editions Stock, Paris, 3e édition, 1993.

3. الدوريات :

أ- الدوريات العربية:

- فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1997.

- علامات في النقد، ج21، م 06 ،النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، سبتمبر 1996 .

ب-الدوريات الأجنبية:

- Le Magazine Littéraire, Hors série, N°03,2001.

- Le Magazine Littéraire, N°447, novembre, 2005.

- Poétique, N°40, Seuil, Paris, 1979.

- Poétique, N°66, Avril, 1986.
- Revue Française de Psychanalyse, PUF, Paris, Janvier 1970.
- Revue International de psychosociologie, Autour de l'Art et des Arts, N°18, Volume VIII, Editions Eska, Printemps 2002.

ت–الرسائل الجامعية :

- وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مخطوط دكتوراه دولة، قسم اللغة العربية،كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران،2004–2005.

فهرست البحث

الصفحة

مقدمـــة ..... أ

الفصـــــل الأول : دائـــــرة السيمـــــانـــــاليـــــز

1. مصطلح السيمانااليز 20
2. موضوع السيمانااليز 25
3. رهان السيـــمانااليز 49

الفصـــــل الثـــــاني : أنطولوجـــيا النَّـــص عند كرستيفا

1. مفهـــــــــوم الكتابة 69
2. مفهوم اللغة الشعـــرية 102
3. النَّـــص و الســـــلبية 123

الفصـــــل الثـــــالث : ثـــورة التناصيَّة

1. جينيالوجيا التناصيَّـــــة 131
2. التناصيَّة عند كريستيفا 159
3. من التناصيَّة إلى المناقلة 183

الفصـــــل الرابـــــع : سيرورة الذات والنَّص

1. مفهـــوم سيـــرورة الذات 221
2. مفهـــوم الكورا السيميائية 237
3. مفهـــوم سيرورة التمـــدلل 242

خاتمة البحث 267

معالم كرونولوجية في سيرة جوليا كرستيفا الذاتية والعلمية 274

مكتبة البحث 271