

الشعرية الكريستيفية بمقاربة هايدغيرية - نحو فهم تقنو- وجودي لاشتغال النص الإبداعي -

د. بن جيلالي محمد عدلان

جامعة حسية بن بوعلي، الشلف- الجزائر-

ملخص البحث

قد تستفز القراءة الأولى لعتبة هذه المقالة بعض القراء، وتحميلهم على " اتّهامنا " بالتقعر المصطلحي، والخيلاء في ممارسة الفكر، واستعمال المنهج؛ كيف ساعّد لداريس أن يقارِف مفاهيم جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) حوال مقولة الشعرية بالتجنّح الفلسفي لمارتن هايدغر (Martin Heidegger) ضمن نزعتة الوجودية المُبطّنة ؟، وهل من حدس إبستيمولوجي حوّل له أن يتوسّم في اتّحاد النموذج الشعريّ لكريستيفا بوجودية هايدغر سنداً منهجياً يُبشّر بفهم أعمق لآليات اشتغال النصّ الإبداعيّ ممّا تكن جنسيّته ؟.

الحقّ إنّنا لنشرئب بفكرتنا هذه، إلى كشف الثّقاب عن خيوطٍ تقعيدية ثاهي بين فهمين اثنين لطريقة تنجّز النصّ على الصّعيدين؛ الداخليّ- البنيويّ، والخارجيّ- المرجعيّ، هما لجوليا كريستيفا، ومازتن هايدغر، على أنّا مقتنعون سلفاً أنّ في النظريّة الهايدغيرية من المفاهيم، والرّؤى النقدية ما يؤهلها، بامتياز، لأن تكون خلفيّة تأسيسيّة تمكّن لدعائم الطّرح الشعريّاتيّ الذي فقّهت من خلاله كريستيفا خواصّ الأثر الإبداعيّ بوصفه نصّاً، وتخصّست به آليات تحقّق جماليّته، سواء أكان ذلك بقصدية منها، محسوبة ومبرّرة، أم كان محض تخاطر معرفيّ ليس إلّا.

تلك قناعة، لا جرم، قد تشكّلت لنا فضلاً عن قراءة مزدوجة، أو قراءتين متوازيتين في متنيّ المفهمة لكلّ من هايدغر، وكريستيفا، لاسيما في المدرج الخاصّ بتعقّل مسالك اعتمال النصوص الأدبية. إذ هو الأمر الذي تمخّض عنه استشفافنا لمواطن البؤر الوجودية في بنية التفكير الكريستيفيّ حيال أطولوجيا النصّ من حيث هو إنتاجيّة نصيّة - جمالية، ما نستطيع التمثيل له، هاهنا، بحملة من المنطلقات نسردها على هذا النحو:

- التأسيس لشعرية النصّ في كنف الثنائيّة: مرجعيّة الدّالّ / ولا مرجعيّته؛ بمنحى استقرائيّ اعتمدته كريستيفا؛ يُذكر بالحسّ الجماليّ لهايدغر في التّأصيل لوجوديّة الأثر الفنّيّ ضمن جدلية الحضور والغياب. ذاك ما آب بنا إلى الاقتناع بأنّ كريستيفا قد أعادت صوغ معادلة: وجود / لاوجود (المرجع داخل النصّ) بمخاض سيميو- لسانيّ ينسجم وعلم النصّ كما تراه.

- النصّ بؤرة نسقيّة- لسانيّة مُخرّقة؛ إذ تعبّرها شتىّ المراجع، والأسبقية الخارجيّة ذات الصّلة بالوجود الإنسانيّ، ذلك ما استغرقت كريستيفا بمصطلح: عبر- لسانيّ (Translinguistique)، وإنّا لنلمس فيه ما يكرّس لخصوص المرواحة بين النسقيّة، والمرجعيّة في تشكّل إبداعية النصّ.

وهنا تخضّرنا، بقوة الطّرح، بعض مصطلحات هايدغر التي نرى فيها تمّظهاً آخر لوجه المرواحة تلك: الوجود الشّيئيّ / الوجود الفنّيّ للأثر. الشّيء الشّيئيّ - الهيوّلى (ما يغدّل المرجع)، والشّيئية - الأداة (ما يغدّل الوظيفة المرجعية). كون- ليد أو الأدائيّة أو الوجود- في (ما يعني الإحالة التداوليّة للنصّ) / كون- حضور (ما يُحقّق نسقيّة

النص). الأرض / العالم (المرجع / الدلالة) ...

- فضلاً عن ذلك، أتيح لنا أن نفاعل نظرية كريستيفا بنحو مغاير يهدف إلى فهم نقدي للنص الإبداعي، جامع بين وعي تنقي موجّه داخل معيش لسانيّ معلوم، وبين وجوديّة مطبوعة بطواهريّة التحليل، وتغذي مفاهيمها من معين الجماليات.

ونحن، إذ نصبو إلى تحيين فخاوي هذه المقالة، لسنا نرود سوى ترشيح رؤى شخصيّة مستخلصة؛ الأصل فيها أننا نحاول الازدلاف من التّموضع التقعيديّ لكريستيفا إزاء شعرية النصّ بقراءة واصفة تخذت لها من وجوديّة هايدغر أنيساً إستيمولوجياً، ودوناً مساس بالفضاء المقولاتيّ للنظرية الكريستيفية ذاتها.

Abstract:

Towards a Heideggerian approach to the Krestivian poetics.

A techno- existentialist comprehension of the (aesthetic) text's functioning

The title of this paper, without any doubt, is provoking for some readers, who would be led to charge us with a terminological concavity, or with an intellectual arrogance: By what kind of academic logic this researcher could approach the poetic concepts of Julia KRISTIVA by the imperceptible Heideggerian philosophy?!! And by what epistemological intuition could he justify the fusion between the KRISTIVA poetic model and the Heideggerian existentialism in the hope of better understanding the functioning of the aesthetic text?!!

Going from the assumption expressed in the title, we are in fact trying to find out the textual creation secrets, by means of two approaches which seem to be paradoxical, since the first is endogenous and the second is exogenous, namely the structural approach of KRISTIVA and the referential one of Martin Heidegger; even though we are persuaded that the Heideggerian theory holds a panoply of conceptual and critical means that are likely to set it up as the very foundation of poetics, via which KRISTIVA had, deliberately or not, undertaken and understood the parameters of the aesthetic effect as being a text.

It is in fact a conviction which has been crystallized over my parallel readings in the two corpora or the two conceptualization systems, of Heidegger and KRISTIVA, mainly in the way KRISTIVA dissects the textual spiral, so we can detect, in her intellectual structure, such a focuses of existentialist thought as for the very text ontology, namely her:

- foundation of the Text's Poetics under the shade of dualism (the referential /un-referential character of the signifier): where KRISTIVA chose an inductive process, which reminds us the aesthetic process of Heidegger in order to anchor the existentialism of the aesthetic effect in the presence/absence duality or dialectic which led us to admit that KRISTIVA had reformulated the binary presence/absence (of the referent in the text) under a semio-linguistic atmosphere that reflects her own perception of the science of the text.
- her definition of the Text as a ' systemic and linguistic focus ' crossed by a multitude of references and external contexts relating to the Being: she summed it up in the term 'Translinguistic ' that justifies -for us- the to-and-fro between what is systemic and what is referential in the text creation process.

Moreover, these readings have allowed us to apprehend the theory of KRISTIVA under a new dimension which aims to consecrate a critical comprehension of the aesthetic text; a

comprehension which wraps not only a technical conscience oriented to the linguistic reality, but also an existentialism punctuated by a phenomenological analysis which draw inspiration from aesthetics.

For that purpose, this paper intends to throw the light on the existentialist Heideggerian background which went along with the epistemological erection of the theory of KRISTIVA, however without infringing or altering the basic categories of this theory.

1- الحافز النظري ومقاربة المقاربة

قرأنا جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، كتاباتها النظرية، قراءة مُفاعلة، وتأويل، قراءة قراءة .. فالفيناها تتم عن شمولية إستراتيجية في ممارسة التعيد، لاسيما حيال مقولة الشعرية، وحيال نمذجة آليات اشتغال النص، والنص الإبداعي خصوصاً.

ولم تك قراءتنا تلك إلا محاولة لتحسس البنية العميقة لتفكير كريستيفا في المقامات التي فقّهت من خلالها هوية النص بوصفه أثراً إبداعياً، ما نجم عنه أن اكتشفنا أنها لم تفتأ تترصد لإخطاب التقّد، وفعل الإبداع كليها، تصوّراً مفاهيمياً منقطع القرن عبر تاريخ الممارسة التقديّة عينها؛ إذ أثّلت له بمقاربة بين- حقلية، مركّبة، ومُشجّرة، تصهر في جوفها حقول معرفية متميزة، ويلتبس عبر تمفصلاتها التنظيرية اللساني بالسيماي، والنفساني بالجمالي، والفيزيقي بالغبي ...

الحال أنّا انجذبنا إلى طريقة كريستيفا في تجريد مقولة الشعرية، وتعلّق مستويات اشتغالها، وتأسيس آليات فهمها فهماً مستحدثاً بفعل خصوص السياق؛ هو سياق الإبداع أولاً، وسياق التقّد ثانياً، مراساً، وتفهياً. وإنّ لفهم مستحدث لأنّه، أيضاً، مؤسّس على فهم مُسبق لمصطلح النص، بل ومُتّاه في ألياته النظرية، والمنهجية. وهكذا، فإنّ الاستحداث في التنظير للشعرية من لدن كريستيفا هو من جنس استحداثها في التنظير لمفهوم النص؛ بؤرة التعيد في بنية التفكير الكريستيفي.

فما أن سرنا في هذا المضمار قراءة، وتنقياً، وحُداً .. حتّى تجلّى لنا خيطُ تفكير وجودي مُستحكم في دوايب النظرية الكريستيفية جملةً وتفصيلاً، بالتقريب. فلم نلبث أن استجّلينا في متن المفهمة لكريستيفا متن مفهمة مضمراً، يُطلن أجزاء لافتة نُحيل إلى وجودية مارتن هايدغر (Martin Heidegger) إمّا إحالة تسويغ وتأسيس، أو إحالة تخاطر معرفي في تقديرنا المستبعد.

وبالطبع، لم يكن يتأتّى لنا ذلك، لولا اضطلاعنا المُسبق بمفاصل الوجودية الهايدغيرية، لاسيما في المَدرَج الخاص بتعلّق هايدغر مسالك اشتغال الأثر الفتيّ مهما تكن جنسيته. ومن أجلّ بؤر التفكير الوجودي في النموذج الشعريّ لكريستيفا، جدليّة " المرجعية واللامرجعية " الماثلة في بنية الأثر عبر قوام العلامة، حيث لمُسنا فيها انعكاساً لجدليّة " الوجود/ الحضور، واللاوجود/ الغياب " التي طالما انبرى هايدغر يُقعد في ضوءها لإجاليات الأعمال الأدبية- الفنيّة، ولمنطق اغتيالها بلمسة أنطولوجية لا تُثاري. (هنا، يُقصد بالوجود وجود الشيء- في الأثر/ داخل النسق، وباللاوجود لاوجود الشيء- في الأثر/ وجوده خارج النسق).

واذن، لا ضير أن وجدنا في ذلك المسوخ التأسيسي الذي اعتصدت به شعرية كريستيفا تحفيزاً نظرياً، ومنهجياً على قراءة كريستيفا هايدغر في هذا المقام، على أن نُخرج، في نهاية المطب، بفهم عملي، وأكثر عمقاً للشعرية الكريستيفية، وآليات اشتغال النص الإبداعي، يكادُ منه تجديد نفس المسألة، وتغذية روح الفهم، والقراءة.

فضلاً عن ذلك، وأمام تماهي هذين الفهمين؛ الكريستيفي، والهايدغيري، لطريقة تتجزأ النص على الصعيدين؛ الداخلي- البنيوي، والخارجي- المرجعي، يحق لنا أن نهم بطرح هذا السؤال:

إلى أي مدى يباح لنا أن نتوسم في النظرية الهايدغيرية من المفاهيم، والرؤى النقدية ما يؤهلها لأن تكون خلفية تأسيسية تمكن لدعائم الطرح الشعرياتي الذي فقّهت من خلاله كريستيفا خواص العمل الإبداعي بوصفه نصاً، وتحسّست به آليات تحقق جاليتها؟

وقبل مفاتحة هذا الإشكال، حري بنا أن نُحيل إلى أنّ التوليف بين الرؤيا النصائية لكريستيفا، وبين وجودية هايدغر، يشي بفهم نقدي مزدوج للعملية الإبداعية، يلاقح بين وعي تقني مؤجّه داخل معيش لساني معلوم، وبين وجودية مطبوعة بظواهرية التحليل، وتغذي مفاهيمها من معين الجماليات.

علاوة على ذلك، لئن كان هذا البحث، الذي نرجو تحيين رؤاه النقدية في المستوى المطلوب، مقارنة بالأصل، مقارنة هايدغيرية في الشعرية الكريستيفية، يحتمل بنا أن نُحيل إلى وعيه المنهجي / الإستيمولوجي الذي ستفعل به أطواره من خارج المقاربة تلك؛ فحتماً، ستعتمد إلى استنثار المقاربة النصية لجوليا كريستيفا نفسها بمخاض سيميائي ينسجم و "علم النص" كما هو في منظورها التأسيسي الخاص، مع احترام خوى فضاءها المقولاتي ابتداءً من مقولة "النص"، ومروراً بمقولة "الإنتاجية النصية (La productivité textuelle)"، فانتهاً إلى مقولة "الدالية (La signifiante)".

2- عبر- لسانية النص: منحدرًا إستيمولوجيًا

إنّا نحسب أنّ المسك بتلايب الشعرية الكريستيفية لا يؤق لباحث، مهما تكن فراسته الفكرية، ما لم يفقه اشترئها الإستيمولوجي إلى التأسيس لنظرية (استثنائية) في فلك علم النص. فجمهرة المفاهيم، والتسويغات التي اتشحت بها شعرية كريستيفا، لا بدّ لها مذاق التقيد للنص، ولطريقة اشتغاله دالاً ومدلولاً، من حيث هو مقولة قاعدية مبنية على وظيفية التحري، وموضوعية الاقتراب.

من هنا، حين اعترمنا فهم شعرية كريستيفا بفهم فهومها للنص، سرعان ما اعتور ضميرنا اطمئنان (معرفي) إزاء الرأي الذي عدّها مغامرة في تطلّعها إلى "صياغة رؤية كلية للنص تكون نسقية ومتحررة، بنيوية ووظيفية، علمية وتحليلية، نظرية وإجرائية، محايدة وخارجية في نفس الآن".¹ إذ، فضلاً عن ذلك، تكشف لنا أولى نزعات الشعرية الكريستيفية، ومواصفات انسحابها على الأعمال الأدبية، والآثار الفنية؛ إنها نزعة التركيب بين النظام، والتحيين، والتوفيق بين الخطاطة، والتجسيد، والمفاعلة بين الخارجي- المرجعي، والداخلي- النسقي... على أن تكون النزعة تلك مغولاً محورياً يمثل بموجبه العمل الإبداعي منطقة تحالٍ بين النصي، واللأصبي، ومن ثم بين الانغلاق بوصفه تمظهراً نسقياً، والانفتاح بوصفه سلوكاً مرجعياً.

وفي انزعاج الخارجي بالداخلي على صعيد بنية النص ترشح، أيضاً، أولى بشائر اشتغاله الوجودي بمنطق المقاربة الكريستيفية لمصطلح الشعرية. (ذلك شأن سنفضله في المقام الموأئم من مساق هذا البحث).

في الحق، إن تجاوز نسق النص إلى عوالمه الخارجية كان مغامرة معرفية مؤسّسة من لدن كريستيفا، إذ اعتصدت بالمناخ النقدي العام الذي طفق يتكرس تاريخي، حيث بات التلمص من عنت البنيوية أمراً مقضياً في فضاء " ما بعد البنيويين "، وفي أندية التسميات، وأشباعهم .. بل هي لم تُغامر في شيء سوى أنها اصطنعت لنفسها تموضعا تأسيسياً مغايراً في بعض جوانبه، ومراميه مبرزته الأساس هي الجمع بين القراءتين؛ الأفقية، والعمودية بغية اجتياز جوهر النص، وتغفل أصل اشتغاله خارج أي تصنيف نمطي، أو نوعي محتمل ... فلا التعصب يبقى لشطط البنية، وسلطان اللسان، ولا الميل، كل الميل، يكون لوهم المعنى، ولعبة التدليل.

وإذن، قد كان من أفضال ذلك التموضع المعرفي، أن خلعت كريستيفا على النص خاصية العبر- لسانية (translinguistique)، فحوّلته إلى مجرد مغبر لساني/ مادي تتقاطعه عناصر خارج- لسانية (Extralinguistiques) مختلفة المثلث، بل وتُسهم في بنيه، وتفعيل وجوده النصي أصلاً. هكذا اغتدى النص في المنظور الكريستيفي بنية لسانية تعبرها المراجع (Les référents)، وتخرق كيانها الحسي العوامل الخارجية، وتتوزع صعيدها المادي محولات شتى: تاريخية، وثقافية، وفكرية، واجتماعية، ونفسية... وهلم جرا.

هو الأمر الذي سوغ لقابلية تناوله بمقاربات غير المقاربة اللسانية، ومن مناظير لا جرم في كونها أجنبية عن منطق الدرس اللساني البحث، أي؛ " عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة " ² على حد قول جوليا كريستيفا نفسها. (ونحن، في هذا المقام، نريد إلى تناوله عبر مقولة الوجود، أو الوجودية).

في هذا الضوء، هل لنا أن نرى في شرعة العبر- لسانية تلك خليقة علمية تؤسس المقاربة الكريستيفية لشعرية النص، وتؤسس رواسيها المفهومية، والإجرائية ؟

لننعم الإنصات إلى الصوت العميق الذي يكتنف تعريف كريستيفا بالنص: " نعرف النص بأنه جهاز عبر- لساني يعيد توزيع نظام اللغة بربط العلاقة بين كلام تواصل، غايته الإبلاغ المباشر، وبين مختلف الملفوظات السابقة، أو الآنية " ³.

لا محالة، بمجرد أن ندخل فحوى هذا القول سياق الأدب، ونشجبه على أصل الممارسة الإبداعية، فإنه سرعان ما ينصرف الوعي إلى مداعبة السؤال: كيف بوسع النص الأدبي، أن يكون جهازاً عبر- لسانياً ؟، وما المفاهيم النقدية التي يمكن أن تترتب عن كونه كذلك ؟، وفي أي أطر نظرية، وإجرائية قد يذف للنقاد أن يستوعب طريقة تنجزه، وآليات اشتغاله ؟

إن من أجلى ما يبوح به قول كريستيفا أعلاه؛ هو اتساع النص عن الرفعة النسقية التي يتيحها النظام اللساني، إنما هو أوسع بكثير من مساحة الصفحة التي تحينه في عيني كاتبه، وقارئه معاً، أو هو أطول من زمن التطق الذي يلفظه إذا كان نصاً منطقاً مسموعاً. إن لحظة تحيين النص لحظة كويته بامتياز، إذ ثمة من العوامل الخارجية، اللاتصية، ما لا يمكن حصره، تترك، حتماً، في استظهار نصيته، وبناء نسقيته.

فالنص الكريستيفي نص متجاوز لنصيته (لسانيته)؛ نص مركّب، متراكب طبقات .. ليس من المعقول في شيء أن تغتري كلها إلى جينئالوجيائه اللسانية. لا مناص من غليان فواعل غير لسانية، تكاد لا تُحصى، تحت النص، مختلفة من حيث المشرب، متباينة من حيث الأداء، تضطرب حوالة، وداخله، وتُفعل فعلتها فيه ناسجة هيولاه، بانية أنطولوجيائه ...

النص الكريستيفي يرفض الإقامة على بياض الورقة، هو نص متشرد بالأصل، فلا تتأذى نصيته إلا من خلل تشرده. هو نص يَمُرُق بالضرورة من نطاق التّخمين كتابته، ونطقاً، كفاءةً، وأداءً ...

النص الكريستيفي ليس هو النص وحده؛ ما دام حضوره المادي لا يُمثّل فيه سوى جزعة لسانية ضمنية، بحيث تقف وراءها جزعات هائلة من الغياب الذي لا تصنيف له إلا ضمن عوالم المكونات اللاتصية. إنه للنص الذي يتخطى تَمْطُهره اللساني / الآني إلى صُعدٍ لَنْصِيَّةٍ شتّى، لا يُمثّل اللسان حيالها سوى بؤرة تخمين، واستحضار، أو تغيب.

وإذن، فلا تتحقّق نصيّة النص، من منظور كريستيفا، ولا تصحّ إلا في ضوء رؤيا بانورامية تسلّم بكونه إنتاجاً لغوياً تتقاطع عبره عديد الحقول المعرفية .. ما يجعل منه " وحدة متكاملة، لها أنماط تتباين وفق سياقات التفاعل الاجتماعي [...] تختلف عن الجملة ولها بنى كبرى وأخرى صغرى وتتحمّك في إنتاجه عمليات لغوية، ونفسية، واجتماعية، ومعرفية " ⁴.

كذلك هو الشأن بالنسبة إلى النص في المعيش الإبداعي ضمن رهاناته البلاغية، والجمالية، والتّقديّة الطّارئة؛ إنّما يشتغل على شاكلة اشتغال النص الكريستيفي، ويدّعن، بخاصّة، لمنطقه العبر- لساني، ولا يكاد يختلف عن ذلك فتिला.

إنّ النصّ الإبداعي، في مختلف تَمْطُهراته الأجنبية، لهو نصّ عبر- لساني حقاً؛ إذ ينفج، بنحو خاص، على كلّ شيء يقطن خارجه، ولا ينبغي له أن يكون غير ذلك من منظورنا على الأقل. آيتنا على ذلك، أنّ الحضور اللساني المحض إن كان لا يكفي وحده لإنتاج نصّ حثي، فما بالنا إن كان بوسعه أن ينج، بمحض لسانيته، أدباً، علماً أنّ الأدبية، والجمالية هما من أعلى الطّوابق في عمارة النصّ الإبداعي، ومن أعسر ما يكون على المستعمل العادي لنظام اللغة ؟

كأنّا نقول، ههنا، إنّ النصّ الإبداعي يستمدّ إبداعيته، وشعريته من لَنْصِيَّتِهِ أيضاً؛ حيث إنّ التجلي اللساني داخل مشغله لا يمثّل إلا ما يمثّله الرأس من جسم الجبل الجليدي، فلا يتجلّى إلا بوصفه آخر طور من أطوار العملية الإبداعية عنيها.

كأنّا نقول، أيضاً، إنّ " اللسان " في بنية النصّ الإبداعي حجاب ينتظر الاختراق، والكشف، إزاحة أو إحالة، من قبل المتلقّي، أو، على العكس من ذلك، هو متاهة، أو جمهرة ممرّات تُفضي إلى حيث الدلالة، والتأويل، والدّاذة، والغياب ...

كأنّ " اللسان " هو قطرة التخمين التي تفيض بها كائس النصّ الإبداعي تفكيراً، وتديلاً، وتاريخاً، وذاتاً، وثقافةً، وتأويلاً.

أوليس في ذلك ما يتساوق ومفهوم كريستيفا للنص حين ارتأت أنه " ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية. وهذا يعني انه ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبه داخلها بواسطة اللسان؛ وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللساني " ؟⁵

وأنت تَسود نصاً على مساحة بيضاء من دَفترك، إنما يتداعى داخلك خطٌّ لانهائي من الرّواسب الفكرية، والمكاسب الثقافية، وتَمُرُّ على خلدك ذكريات الماضي، ومشغل الحاضر، وهواجس المستقبل. فكلُّ فكرة، وكلُّ تخمين يومض فيك لحظة الكتابة، أو القول، هو ضلعٌ ضليعٌ من النص حتى وإن لم تدونه على بياض الصفحة، أو لم تُلْفظه في فضاء المحاور .. حتى وإن كان يسلك سلوك الكواليس، ويتمظهر تمظهر الخلفية، والغياب.

إذا كان النص الإبداعي على هذا النحو، فما يَنفع من عدِّ فعل إنتاجه لحظة وجودية يَنعَج بفضلها النص بالانص، وتنصهر في حضرتها المادية عجائب المعطيات الحسية، والذهنية، والمرئية، والسمعية، واللمسية، والدوقية ... إنه لأمر، آخر الأمر، يحملنا على الاعتراف بأن القوام المادي لأي عمل إبداعي ما هو إلا رُتْد من أزد شجرة الإبداع.

ثم إن أنشخان الصنيع الإبداعي بالمعيار نحو عوالم خارجية تختلف في هيولائها عن حاله اللسانية، ليَجعل منه نصاً مركب الهوية، مفرَّع التكوين؛ بحيث لا يُعقل تفسيره بتفسير مستوى واحد من تركيبته، ولا ينتظر فهم خلفيات رُشخانه الجمالي بتحليل فرع واحد من فروع تكوينه. لعل بفعل هذا المنطق التركيبي الراجح قد جاءت نظرية كريستيفا في مدرج البحث الشعرياتي مركبة، أي: إذا كان العمل الأدبي مركباً، فينبغي أن يكون نقده، أيضاً، مركباً، وأخرى أن تستجيب النظرية التي نحاول تعقله لرجاحته التركيبية. ذاك ما أزدجى مجموع الثقاد، والبحث المختصين في مطارحة الأعمال الإبداعية، ممن يقاسمون كريستيفا شفرة التنظير، إلى الانفتاح على الفكر الفلسفي، والمنطقي، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي، والبحث اللساني ... مما أشبع الدرس الشعرياتي بالخصوبة المعرفية، وبالفرادة في الطرح، والتحليل.⁶

2-1- الممارسة الدلالية؛ شعرية الدال المشوب

ومن أخص المفاصل الداخلة في تكوين شعرية كريستيفا، مفضل السيميائيات؛ فالدلالة، بما يدور حولها مما يُقارفا من معنى، ومدلول، وإجاء .. إنما هي رافد من الروافد المحورية التي تغذوا شعرية النص، وبالتالي، تنخرط، حتماً، في بنية الجهاز المفاهيمي الذي أجدى بالتأقد الشعرياتي حيازته. إن للاعتمال السيميائي الحظ الكبري في تفعيل نشاط النص أولاً، وفي تحقيق تجويزته الشعرية ثانياً، أو لنقل إن فاعلية التدليل جزء لا يتجزأ من فاعلية الشعرية؛ أي من شعرية النص مفهومة، ومراساً. أو لنقل، من وجهة أخرى، إن الشعرية، نصاً وجملاً، لضرب من ضروب الممارسة السيميائية لا محالة.

لعل ذلك ما أفضى بكريستيفا إلى عدِّ " اللغة الشعرية نمطاً من الاشتغال السيميائي من بين الممارسات الدالة المتعددة، لا موضوعاً (منتهياً) في ذاته ومتبادلاً في سيرورة التواصل "⁷ فأنى يكون لنشاط الشعرية محتد سيميائي يغتور صميم النص ؟، وماذا يتخض عن ذلك من مفاهيم، وخصال بنيوية، وموضوعاتية تسم كل ممارسة إبداعية وسماً لا غبار عليه ؟.

إنَّ النَّصَّ، في حساب كريستيفا، (وعلى لسان رولان بارت (Roland Barthes))، "ممارسة تذكليّة ذات امتياز سيميولوجي، لأنَّ النشاط الذي به تصطدم الدّات باللّغة داخل النَّصّ، نشاطٌ نموذجيٌّ؛ إنّما هو من شأن وظيفة النَّصّ مُمَسَّرَحُهُ هذا النشاط على نحوٍ ما"⁸. على حين، يظلُّ النَّصّ، من منظورنا على الأقلّ، ممارسة دلاليّة حتّى بعد التَّنَمُّط، أو بعد التوثيق بوشاح الشعرية؛ قلّ إذن، إنّ الشعرية بعينها ممارسة دلاليّة، أو هي نتاج لها، أو صنو لها للصّيق الشّقيق. ثمّ ما الممارسة الدلاليّة؟

في الحقيقة، هي نظامٌ دالٌّ (دلاليٌّ) مميّز، وماضٍ في تميّزه؛ إذ هو يخضع لمطيّة خاصّة في إنتاج الدلالات، بدّل خضوعه للمنطق الضيق الذي ينهض عليه اشتغال العلامة. ومن ثمة، فإنّ هذا التميّز المحتوم لنظام التّديل، أمرٌ ليُجعل من الدلالة ظاهرةً زبنيّة، إذ يكسبها نشاطاً سيميائياً لا يستقرّ على حال، فلا يتمّ إنتاجها على شكلة واحدة، أو على الشّكلة ذاتها، ليس بمقتضى مادّيّة الدّال فحسب، بل، أيضاً، بمقتضى التعدّد، أو التّجمُّع الذي يشوب الدّات النّاصّة، أو اللّافظة، تلك التي تُنتج النَّصّ تحت رقابة مواظبة من صميم الفضاء التّخاطبيّ، أو من لدن الآخر.⁹

من هنا يتّضح أنّ النَّصّ الكريستيفي حَمَالٌ أوجه، ودلالات، ليس له وجهة دلاليّة شاخصّة، ولا له معلّم سيميائيّ يبيّن الأقطاب، قائمٌ على إحداثيات اشتغال ثابتة؛ لذا يتوجّب على الدّارس أن يوجّه أسهم اقترابه السيميائيّ نحو مكانٍ شتّى في النَّصّ، وخارجة، ولا يَحْتَرِزْ بِمُكَاشَفَةِ آليّة على صعيد حضوريّة اللّسانيّة تفكيكاً، وتركيباً، إذا ما رام حقّاً أن يجسّ عصب التّديل فيه ممّا تكُن رقتّه، وقدرته على المواربة.

ذلك لأنّ عوامل، وفواعل شتّى تشارك، لا ريب، في تَلْهِيم عجيبة النَّصّ الدلاليّة؛ فمنها المنصبة اللّسانيّة التي بفضلها يتّحين النَّصّ، ومنها المتلقّي بوصفه مؤوّلاً، أو شوكة إيعازٍ، وتُخْفِيزٍ خارجيٍّ، ومنها ذاتُ النَّاص، بكلّ مُخْلَفَاتِها التاريخيّة، ومُحوَلَاتِها الثقافيّة، وشوائبها التّفسيّة على الخصوص، أي؛ بوصفها فضاءً سيكولوجياً لا يقوى على استشفافه، واستظهار مكوّناته إلّا التحليل التّفسيّ (La psychanalyse)، ليس بوصفها خطأً شكليّاً مستقيم الفاعليّة، لا يكاد يبرح وَحْدَةُ الكوجيتو المقتضبة.¹⁰

على أنّ مُثُول تلك الفواعل في ثنایا النَّصّ لا يكون إلّا مُثُولاً مراسياً، أي عبر إنجازه الفعلية، نغني أنّ الدلالة هي جزءٌ من الممارسة، والإنجاز، تمثّل ولا تغيب على الرّغم من كونها جزءاً من الغياب، وظاهرةً ميتافيزيقيةً في أصل المعادلة اللّغويّة! ففي منظور كريستيفا، لنّ كان النَّصّ ممارسةً، فإنّ دلّالته لا يُمكن لها أن تتحقّق بِمَحْضِ المستوى التجريديّ / النّظاميّ للّغة وفق التسليم الشوسيريّ بالأمر، وإنّما هي ما يَرشَحُ نتيجةً لعمليّة ناجزة، أو تلقاء نشاطٍ ما حيث تتفاعل الدّات بالآخر، والسّياق الاجتماعيّ جميعاً، وفي اتجاهٍ جديٍّ غير محسوم.¹¹

حسبنا أنّ دلالة النَّصّ، وهي على هذه الحال، لا يقبض عليها، وإنّما تُكاشَف، وتُقارب، وتُلاحق كما يُلاحق السّرّاب. وكأنّ من يقرأ نصّاً بحثاً عن دلّالته، وتنقيهاً عن معانيه، شأنه شأن من يصارع تتيّناً بعشر رؤوس، أو يطارد أخطبوطاً بألف ذراع!

إذن، تضطّرع على رُكْح النَّصّ شخوصٌ كثيرة، تتباين أداءً، وزيّاً، إذ لكلّ شخصٍ منها شخصيّة يتقمّصها بُغية المشاركة بالقسط الممكن ممّا تبذله في تشغيل سيّورة التّديل. ففي النَّصّ، ولّه، ناصٌّ، وقارئٌ، ومنصّة لغويّة متحرّكة،

ومراجع، ومواد، وذاكرة معرفية، وذات مفرعة .. على أن لكل قطب من هذه الأقطاب حصّة من النتائج الدلالي الذي يُجود به النصّ ذاته. وكأنّ النصّ - والحال هذه - أشبه ما يكون بالشركة، أو المؤسسة التجارية؛ لا تقوم له قائمة ما لم يتعاون على إنتاجه أكثر من مُسير واحد، وأكثر من شغيل واحد ... إنّه وصف لينسحب على النصّ الإبداعي أيّا انسحاب بلا ريب.

من هذا المنطلق، إنّنا لا نكتب النصّ، ولكن نُنتجه. وإنّا لا نقرأ النصّ، ولكن نُعيد إنتاجه، ما من شأنه الحفاظ على طاقته الإنتاجية دوناً عطّل، أو انقطاع. فمن هذا الموقع بالذات، قد برّغ اصطلاح كريستيفا التاريخي على النصّ بـ "الإنتاجية (productivité)"، حيث كانت أوّل من صدع بهذا المصطلح في حدود ما قرأناه، وعلمناه. ومُذاك، بات النصّ مُنتجاً (Produit)، والكاتب مُنتجاً (Producteur)، والقارئ مُستهلكاً (Consommateur).

2-2- إنتاجية النصّ: شعرية الوجودية

ذلك هو المناخ التغيدي الذي ازدهج كريستيفا إلى الإفصاح: "إنّما النصّ إنتاجية؛ ولا يعني ذلك أنّه نتاج لعملٍ ما (كما كان بوسع تقنية السرد، ومهارة الأسلوب أن تفرضه عليه)، بل إنّه لورشة للإنتاج حيث يجمع مُنتج النصّ بقارئه؛ إنّ النصّ "ليشتغل" كلّ لحظة ومن أيّ وجهة شئنا تناوّلّه، حتّى حين يكون مكتوباً (مُثبتاً) لا يتوقّف عن الاشتغال، ولا عن صيانة سيرورته الإنتاجية".¹²

فلولا أنّنا لا نخشى المغالاة لقلنا إنّ مفهوم الإنتاجية هذا ليُفني بسير الواقعة الإبداعية التي تتأدّى على مسرح النصّ؛ فهو مفهوم شمولي، واستحوادي، يكاد لا يغادر صغيرة، ولا كبيرة تدخل في تكوين بنية النصّ، وتؤسّس أنطولوجيته. إذ ذلك ما يتناغم وشمولية الدرس الشعرياتي لدى كريستيفا كما أسلفنا الإشارة إليه في مطلع هذه المقالة. حسب كريستيفا أنّ النصّ - الإبداعي لا سيما - لا يكون نصّاً، ولا ينبغي له أن يكون، بمغزل عن مُنتجه، ومُستهلكه؛ إنّ مُنتج النصّ، ومُستهلكه جزءان منه، لا ينفصان، وبنيّتان نصّيتان دلالتان من بنيته النصّية ذات التأثير اللساني / الحضور المتجاوز. فهما، تبعاً لذلك، عنصران محوريّان من المكوّن المفهومي لمصطلح "الإنتاجية" ذاته.

أمّا نحن، ووفاء للمقام الإشكالي الذي بُنيّت من أجله هذه المقالة، فنرى أنّ المُنتج / المرسل، والمستهلك / المتلقي يمثّلان في معادلة النصّ عنصرين خارجيين، أي؛ وجوديين، لكونهما يقعان خارج البنية المادية للنصّ، ويرتبطان، من ثمّ، بالوجود من حيث هو وجود يسبق عملية تحيين النصّ، ويلتبس بمراجعته، ويتوارى بين ثنايا خلفياته الفكرية. أمّ ليس في ذلك الرأي ما يُظاھر على استشفاف وجودية التسّع في المقاربة الكريستيفية لشعرية النصّ ؟

وأيّاً ما يكن الشان، فالنصّ مُنتج، وإنتاجية، يصل بينهما خيط استحضر لساني / مادي لا مناص منه. وإنّ في ذلك ما يُصير النصّ منظومةً كويّة في صورة وجود مصغرة، حيث تقوم على مصطلح الإنتاجية بمنحي وجودي لا يُأري (كما سنفضّل الحديث في ذلك لاحقاً)، مع إقرارنا برسوخ الجذر الاشتراكي في بنية المصطلح، فلم يبرح يكتنف الطرح الكريستيفي برمته بنكهة ماركسية لازية.

فهل النصّ الكريستيفي إلّا كهذا الوجود يتناهي، ولا يتناهي في الوقت عينه؛ يتناهي من حيث هو مُنتج، ولا يتناهي من حيث هو إنتاجية. لا غرو، إنّنا لنستوحي هذه الفكرة من خوى قول كريستيفا أعلاه وهي تسم النصّ

بالإنتاجية؛ فإمعان النظر في ذلك القول قد عاج بمداركنا إلى استخلاص مَيزٍ تقنيّ، (أنطولوجي) يميز المنتج من الإنتاجية؛ فالمنتج يُمثل في كينونة النص الثبات، والتمظهر، والمثول، بينما تمثل الإنتاجية التحول، والتجدد، والحوول. إنَّ المنتج هو الحضور في النص، أو هو النص حاضراً، وإنَّ الإنتاجية هي الغياب في النص، أو هي النص غائباً. نريد إلى الرغم، آخر الأمر: أنَّ المنتج جزء من الإنتاجية، وليس بمقدوره أبداً أن يصنع نصاً بمغزلٍ عنها.

في الجملة نقول: إنَّ المنتج هو السُّقْ مائلاً، وإنَّ الإنتاجية هي المَزْجُ مُتمَّلاً. لذا، لأن كان النص الكريستيفي يُشاكبه الوجود، بل ويَنَدِمُغ به، فلائته، مثله، يتناهى بوصفه حضوراً، ومثولاً (وجوداً)، ولا يتناهى بوصفه غياباً، واشتغالا (وجودية).

يَبْدُ أَنْ ما يعيننا في هذا السياق، هو خاصية الإنتاجية؛ ذلك لأنها الأكثر استحواذاً على شعرية النص، وإبداعية، وجماليته من وجهة، ولأنها، من وجهة أخرى، تحتل مساحة لا يُستهان بها من خطاب المفهمة الكريستيفي إزاء مقولة الشعرية على وجه الخصوص.

والإنتاجية، لا ضير، تهض على مسلكية نسقية التحيين، سيميو- بنوية الاشتغال، فهي تُنتج نفسها بنفسها عبر التَمَفُّصِ الداخلي للنص، ولو بتضامنٍ مضمّرٍ بين شركاء إنجازه القاطنين خارجه. فضلاً عن ذلك، فالنص إنتاجي (Productiviste) بامتياز، لاسيما النص الإبداعي، ولا ينبغي له أن يكون إلا كذلك. هو منتج يُنتج منتجاً على الدوام؛ منتج لا شكل نهائياً له، أو هو نصٌ ينتج نصاً، ويُحِلُّ نفسه نصوصاً أخرى إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها !

من هذا المنظور الكريستيفي البحث، بات النص إذا اشتغل لا يشتغل إلا على نفسه؛ إنَّما هو لغةٌ تشتغل على لغةٍ لإنتاج اللغة، ما معناه أنَّه نصٌ يهْوُر لغةُ التواصل مُخلِلاً مَزْجاً التمثيلي الإحالي، مُقللاً من قدرتها على التبليغ، لا شئ، سوى كما يَبْنِي محلها لغةً أخرى نسقية مُجَسَّمة، ليس لها عمق، ولا سطح، لكون فضاءها غير فضاء التصوير، والتسديد .. بل هو فضاءٌ تَجَسُّمي (Stéréographique) حيث يطغى نوعٌ من اللعب التوليفي الذي لا ينتهي بمجرد أن نكسر حدود التواصل اليومي، ونقضي على وهم المائلة الخطائية،¹³ ونصرف النظر عن سراب المحاكاة التناظرية للأشياء.

ثمَّ إنَّ إنتاجية النص إنتاجيةٌ دلالية. فلما كان الأصل في قيام النص الممارسة الدلالية، فإنَّ سلوكه الإنتاجي لا محيد له، هو أيضاً، من أن يتبدى دلالياً. نقصد أنَّ مسلك الإنتاجية يطال في النص دواله، ومذلولاته جميعاً، فلا يبرح مترصاً بالدال، غير مبالٍ بحوافه المادية، مشرباً إلى ملاسة آفاق المدلول البعيدة. من هذا المنطلق، ليس بوسع الإنتاجية النصية / الإبداعية أن تمرق من خارطة النشاط الدلالي للنص، ولا ديار من الدارسين، والنقاد يحقُّ له أن يزعم بإمكانية استقراء خارج مَعْلَم الدرس السيميائي على اختلاف مناهله، وفروعه، واتجاهاته ...

ذلك لأنَّ النص كتلةٌ بنوية تتجاذبها أطراف شتى، تختلف عنه تموضّعاً، واشتغالا؛ فالنص، من جانبه، يُخرج النص من بطنه وقد أوقره حمولاتٍ مرجعية، وحملته بما يطبق، (ولا يطبق) من الفكر، والمراجع، والتأويلات .. ففي اللحظة التي يكتب نصه، إنَّما هو يقرؤه، وقد يُارس عليه شيئاً من التأويل، أي؛ وشكاً ما يتحوّل الكاتب قارئاً بمجرد أن ينفُض يديه من كتابة النص، هذا الذي ينتقل، فَوْر ميلاده، من بؤرة الملكية الفردية إلى فضاء الملكية الجماعية

الوسيع.

وهنا ينتصب المتلقي لئسهم، من جانبه، في تحمّل النصّ ما يحتمل، ولا يحتمل من القراءات، لعلّ أن يكتبه في اللحظة التي يُارس عليه القراءة من دون أن يفرض عليه نمطاً اشتغالاً معيّناً قراءةً، أو تحريراً. ذلك، بلا شكّ، ما آب بكريستيفا إلى القول: " إنّ الدالّ مُلكٌ لجميع الناس، بينما النصّ، في حقيقة الأمر، هو من يمارس اشتغاله بغير كلل، أو انقطاع، وليس المبدع، أو المستهلك".¹⁴

وإذن، فالإنتاجية، بهذا الشّحن المفهومي، هي ما يجعل من النصّ الإبداعيّ منطقة عبورٍ دلاليّ تأويليّ تلتقي عندها الدّواث، وتتداعى على رصيفها المعاني، والإحالات .. بحيث تتغذى من أطراف المنظومة النصّية جميعها. ولما كانت الإنتاجية ظاهرةً ديناميّة، إذ تُخرجُ بنية النصّ من داخلها، وخارجها، وتنعم عليه بمعينٍ دلاليّ لا ينضب أبداً، فإنّ الدلالة - وهي رديفها اللّصيق - لا تمثّل في النصّ إلا بوصفها مساراً لانهائياً، ولا تشتغل إلا بوصفها سيورةً تدليلٍ سرمدية ..

والحقّ إنّنا نستسيج عدم رُسوّ النصّ على دلالة، أو طائفة من الدلالات الماثلة، حتّى وإن كان هذا النصّ نموذجاً إبداعياً منقطع المثل. والآن نحول إلى كيانٍ متاهي، أو دهليزٍ هزمسيّ *** لا يقضي إلى منفذ، كما أراد له أن يكون تفكيكية جاك دريدا (Jaques Derrida) المجنحة. بيد أنّ كريستيفا قد فرّقت بين أمرين اثنين، واحدٌ منها فقط يرتبط بلاهائية التدليل، ويسوّغ لها تسويغاً معقولاً على نحو ما، هُنا: الدلالة (La signification)، والدلالية (La signifiante)؛ أمّا الدلالة فتندرج ضمن خطاطة المنتج، وتلتصق بالمفوض، والفعل التواصل، الأمر الذي يفرض عليها الاستقرار بين جنبات النصّ، لتتخذ شكل قناةٍ دلاليةٍ مستقيمة تحرّض على القراءة، والتأويل في اتجاهٍ تختلف وجهته باختلاف تخصّص المقاربة، ومجالها المذهبي.¹⁵

2-3- الدلالية دينامو شعرية / وجودية النصّ

وأما الدلالية (La signifiante)، فتندرج ضمن خطاطة الإنتاج (ية)، والتلفّظ، والترميز؛ إنّها ما يُشكّل في بنية النصّ مسار الاحتمال، والترقب، إذ توزّع نشاطها على مختلف المساحات، والأرجاء النصّية، فلا تعترف بكمون المعنى، بل بتعدّده، وتشرّذمه، ورُشْحانه شدّر مدّر على صفحة القراءة.¹⁶ إنّ الدلالية إذن، هي ما يُحرّر النصّ، وكتبته، وقارنه من قيد التقرير (Dénotation)، والتعيينية الشّقافة ليدخلهم جميعاً عالملاً لا يُسمّع فيه إلاّ حسيّس الإيجاء (Connotation)، وهشّهسة التعريض. هي ما يُحوّل النصّ فضاءً مترجلاً، ففيه يهتر المعنى ولا يحثو، يمضي ولا يَمكث، وفيه تتضايّف الدّواث، وتنعجن تخميناتها بعضها ببعض؛ ذا الثّاص، وذات النصّ، وذات المنصوص له، والذّات الجمعية ... وفيه، أيضاً، يهون منطق العقل، ويعلّوه منطق التناقض، والتلذذ التّاجم عن خاصية اللّاهاية (Le sans-fin) التي تتحكّم في العمليات اللّغوية المحتملة داخل النصّ، وتُحول دون اختزاله في مُجرّد عملية تواصلية تجزئ بنشْدان التبليغ، والمحاكاة الشّخصية.¹⁷

لا محالة، نُدرك الآن أنّ الدلالة هي من شأن الحامل اللّسانيّ للنصّ، وأما الدلالية فهي من شأن العناصر التي تُفعّله، وتعبّره .. فللمنتج دلالة، وللإنتاج دلالية. ومن هذا المنظور، نستطيع الزعم أنّ الشعرية الكريستيفية تقع في مدرج الدلالية، وتقيم في كنف الإنتاجية، خلا بعض حالاتها التي تقتضي رجوعاً احتياطياً إلى منصّة الدلالة، وقوام المنتج. إنّ

الدلالة، أو النص الواحد، عكس النص الكريستيفي المتعدد، لا يحتاج قراءة شعرية/ جمالية بقدر ما يحتاج تهجية آلية تظهر بالمعنى ثم تنصرف.

وإنّا، من جانبنا، لنشاط كريستيفا رأينا، نظراً للإيحائية المتأصلة في الأعمال الإبداعية التي عوّدنا عليها المبدعون من سالف الأزمان. فلسنا نتوقع لمقاربة شعرية في النص الإبداعي أي نجاعة خارج خطاطتي الإنتاج، والدلائية. بل إنّ هاتين الخطاطتين، بحكم ديناميّة اشتغالها، ليمتثلان خطاطة الوجود بعينه. بل إنّها خطاطتا "وجودية" مضمرة!

ونحن، إذ نقرر ذلك بنوع من الاستباق، فلأننا نشتد سلفاً إلى قرار كريستيفا نفسها القاضي بضرورة إخراج درس الشعرية من قصص البنية، ومن مأزم العلامة. إنّ لقرار عميق ينطوي على وازع تمذجي عالي التجريد، والكمليّة في فهم مقولة الشعرية؛ كيف لا، وهو قرار يستشرف التأسيس لجماليات الأدب، والفن من خارج النسق، ويتغى التعالي على الوعي اللغوي الضيق. فهل يوجد شيء آخر خارج جغرافيا العلامة غير جغرافيا الوجود؟ والآ كيف نعلل عدم تورع كريستيفا عن تحريض الشعرية على أن يتوجهوا رأساً إلى منطقة في اللغة الشعرية غير قابلة للاختزال، ولا يمكن تدويرها في منطق (1-0)، أو حصرها في طوبولوجيا: مرجع-مدلول-دال؛ وغي-لاوغي/ الكلام و/ أو العلامة.¹⁸

ولقد كان من آلاء ذلك أن فتحت كريستيفا مقولة الشعرية على عوالم تقيديّة مترامية الأطراف؛ فإذا كان اشتغال الشعرية في تحلياته النصية اشتغالا لانهائياً كما أسلفنا الإشارة أعلاه، فإن الوعي النظري الذي يكلف بتعقله كذلك هو وعي لانهائي؛ تنظيراً، ومفهماً. ألا إنّ مصطلح الشعرية - كما نفهم - مصطلح لا عيار له، ولا عيار عليه، يرفض المغيّرة، ويغتاض على التسقيف.

لا ريب، مرّد ذلك إلى أن فاعلت كريستيفا بين البنية، والسمياء، وخالكت بين الحضور، والغياب في تأسيسها لمفهوم النص؛ فافتنعت، إثر ذلك، بأن قيام النص لا يكون إلا "بالمواجهة بين السميائيات وبين اشتغال يتوضع خارج المنطق الأرسطي، ويطلب بناء مغاير، دافعاً بذلك خطاب المعرفة المعيارية إلى عنف التنازل أو التجدد".¹⁹ كذلك يُعزى السبب في اعتياف الشعرية على التّموضع التقدي إلى كون النص الإبداعي (وما أدراك ما النص الإبداعي؛ النص المجهول على حساسية التعبير الفائقة)، إنتاجاً ينهض على اشتغال علاماتي، وخارج - علاماتي في الوقت عينه، إذ يؤصل فيه لروجه ما في التبيين، وزبقيّة في التدليل، الأمر الذي يحتم التحرر من قيود المعيارية في مدارسته، أو الخضوع لنوع من المعيارية المتجددة وذلك هو أضعف الإثان!

بل إنّ الأمر ليُرَدُّ، في جملته وتفصيله، إلى حقيقة أنّ النص إنتاج عبر-لساني ليس إلّا.

وإذن، قد أتى لنا أن نخلص إلى نعت الشعرية الكريستيفية بأنها شعرية دلالية مجسمة، لأنها مركزة على وعي إستيمولوجي مجسم؛ مهوسه باستغراق النص بشئ أبعاده، الحضورية والغيابية، إن بمنطق الإجراء، أو بمنطق التّمذجة. إنّها لتدعو إلى قراءة الأعمال الإبداعية قراءة البعد الثالث، والرابع، والخامس.. وترفض القراءة الورقية حبيسة البعدين. وكأنّ شعرية كريستيفا لا تتعاطى النص إلا بوصفه صورة تجسيميّة مصغرة عن الوجود، ثم إنّها لا تعترف بالوصول، في مواجهة النص، إلى محطة نهائية، وتظلّ كذلك دهر الداهرين.. إلى أن يكشف الناقد كعب أشيل في جسم النص الذي يُدارسه!

قد أتى لنا، ونحن نختم الشق الأول من هذه المقالة، أن نشرع في استخلاص اللب الوجودي للشعرية الكريستيفية في شق ثانٍ نحاول فيه الاتكاء على ما أُتيح لنا من المفاهيم المفصلية التي نهض عليها النموذج الهيدغيري المُجَنِّح.

3- الشعرية: تعبير عن المرجع، أم تعبير بالمرجع ؟

3-1- الحضور والغياب؛ حضور واحد في حضرة الشعرية

في هذا السياق الرهيف من البحث، إنّا نريد باستعمال "الحضور"، و"الاحضور" إلى الوقوف على حقيقة تلك المبادلة التقنو- وظيفية بين النسق، والمرجع في بنية الخطاب.

فالحضور، من وجهة المرجع، إنّما هو مُثَوِّل الواقع بحسبته المفروضة عبر خلايا النص، وانعكاسه على مرآة بنياته المتوالفة؛ إنّهُ لَكُلُّ ما يغتري إلى مدار **خوارجية النسق**، ويُحقّق حيالَه وازع الصدق، والثبوت، والإيجاب. وأمّا **الحضور**، من **وجهة النسق**، فهو الغياب؛ غياب المرجع، أو تعييب له؛ أي هو تجسيم في النص، ولهُ، وتفخيم لعلاقاته التركيبية، وتبئير على تمفصلات البنيوية؛ إنّهُ لَكُلُّ ما يتعجّن بدواخلية النسق، ويظمره كذباً، ونفيّاً، وتضخيفاً، وسلباً.

وسؤالنا الملحاح هو: أتى يكون إسهام تلك المبادلة في تفتيق شعرية النص ؟، وهل يقتضي الحضور - ههنا -، من الوجهتين معاً، لاحضوراً مُطلقاً؛ أي غياباً مُطلقاً ؟

نُحِينا كريستيفا إلى مناقشة الخطاب المعرفي (النص الإحالي) من باب أنّ الشيء يُعرف أكثر بمعرفة نقيضه (النص الإبداعي)، فتجزم بأنّه خطابٌ منطقيّ، إمّا أن يكون خطاباً حضورياً، أو لاحضورياً؛ إذ هو لا يقبل الاشتغال إلا بإلغاء طرفٍ من طرفي المبادلة المشار إليها أعلاه، فلا يُتَلَقَّى إلا بمنطق الصدق، والكذب في ارتباطه بالعالم الخارجي. ومن ثمّ، إنّما هو خطابٌ يقتضي منطقهُ التوصيليّ " أن يكون الكلام صحيحاً أو خاطئاً (والـ "أو" هنا حصرية). مؤتلفاً أو مختلفاً، موجوداً أو غير موجود، لكن لن يكون أبداً الاثنين معاً".²⁰

لا غرؤ، إنّهُ صنّف نصّيّ ينهض على حضورية المرجع فحسب، حيث مواضع التنسيق فيه **مُعَيَّبة**، ولا تتبدى، ولا **تخضّر** إلا لتأدية وظيفة تبليغية تستهدف ما يقع خارجَه. الحال أنّ النصّ، بهذا المنطق، نصّ شفاف، تداوليّ، وظيفيّ، فصارى اشتغاله أن يُحِيلَ، بكلّ شفافية، إلى مرجع يقطن خارج بنيته. إنّهُ نصّ خبريّ المحوالة، أحادي العلاقة مع " الواقع "، بحيث لا يملك من نفسه إلا **حضور الإحالة**، و**غياب النسقية**، ممّا يختزل إجرائية تلقّيه في عملية (ميكانيكية) تتوخّى حساب درجة الحضور المرجعيّ بين حناياه.

يبد أنّ خطاب الشعرية يأبى المحاكاة بمنطق الصدق، والكذب في أيّ حالٍ من الأحوال، كما يعتاض على التدوُّق من موقع ثنائية الحضور، واللاحضور السالكة؛ وإذ ذاك، سيكون من السذاجة أن نتلقّاه بمنطقٍ حساسيّ يترصد جزئيات المرجع الموزعة على مساحة النصّ.

هنا، ليس لنا بدٌّ من الإلحاح إلى أنّ لفظيّ " موجود "، و " غير موجود " الواردتين في قول كريستيفا المسرود آنفاً، ليدفعان إلى استحضار موقف مارتن هايدغر من المسألة. لا جرم، لا يكاد يختلف الطرح الهيدغيري عن لحيطه

الكريستيفي سوى أنه طرح تنشئ عيخته النظرية بمصطلحية وجودية ظاهريّة حسيّة؛ من أجل مقولاتها المفتاحية: **الشيء والشيئية، الوجود والموجود، والكشف والخفاء، والحضور والأدائية**.²¹

فلنَجْتَهِدْ ههنا، ولِنُمارِسِ الإسقاط .. علّ أن نَزْدَلِفَ أكثر من الفهم الكريستيفي لشعرية النصّ، وعلّ أن نُميّط عن ذلك الفهم لثام المصطلحية اللسانية الضيّقة.

الشيء، بمصطلحية هايدغر، هو ما يُكافئ " **المرجع** " في الاصطلاح اللساني؛ سواء أكان هذا الشيء شيئاً حسيّاً يُصادي العدم، أم كان شيئاً فكريّاً، مُجرّداً لا يشترط الاستهلاك. فالشيء هو الوجود الخارجي الذي يسبق وجود الأثر الفتيّ ذاته؛ هو ما اضطلع عليه بـ: " **شيئية الشيء** "، وإذن فهو كلُّ شيء مُصنّى من كلّ شائبة جالية، أو فنية .. ففي هذا المنظور، يمثّل العمل الإبداعيّ بكامله شيئاً ووجوداً، حيث يكون فيه الشيء ما يعدل بنيته المادية، ويساوي كيان العلامة الذي تُوطّده علاقات الدالّ، والمدلول؛ إنّ شيئية الشيء لهي ما يحلّ محلّ البنية التحتية من شيئية الأثر (النصّ).²²

تأسيساً على ذلك، سيَبْطُل منطق الشيء والشيئية - بطلان منطق الصدق، والكذب²³ - في تحري حقيقة الأعمال الإبداعية، واستشفاف مكانها الشعرية، والجمالية. لذلك، إنّنا لنوافق على بطلان " محاولة إدراك صفة العمل الفتيّ الشيئية بمساعدة المفاهيم الشيئية المعتادة. [...] لأننا نرغم العمل الفتيّ على نحو مسبق من خلال التساؤل عن بنيته الشيئية التحتية، ونسُدُّ به مدخلنا إلى وجود العمل الفتيّ ".²⁴ إنّنا سنظلم الأثر الإبداعيّ، أيّما كان جنسه، حين نتوقّف في تلقّيه عند حدود بنيته التحتية، ونرضى بِمَحْضِ التحقق من مراجعه المستقدمة إليه من خارجه. ذلك لأنّنا نتجاوز، إذ نصْرِفُ النَّظَرَ عنه هو إلى مُجرّد الحكم على مرجع أجنبيّ عنه، على الشيء المُحاكي، متغافلين الطريقة التي تمثّل بها المحاكاة.

فأنت حين تقرأ نصّاً أدبيّاً مُجترّاً بقراءة مُحْتَوَاهُ، فإنّك لا تقرأ النصّ، بل تقرأ ما يقع خارجه. يجب، إذاً، أن نُميّز بين وجود النصّ، وبين الموجود فيه، إذا كنّا، حقّاً، نروم مكاشفة شعرية. إنّ طريقة وجود النصّ، طريقته في التّشويّ، لتختلف حقّاً عن الطريقة التي يتشّأ بها الموجود فيه، وإذن، " إنّ مفهوم الشيء [المرجع] لا يساعدنا، مباشرة على الأقل، في رغبتنا في حصر الموجود على طريقة وجود الشيء والموجود على طريقة وجود العمل الفتيّ ".²⁵

بناءً على ذلك، يتراءى لنا ينبوع الشعرية في الأعمال الإبداعية برمتها: على التّأقّد الحقيقيّ أن يعي، من حيث المبدأ، أنّ الوجود الفتيّ، والموجود في موجودان معاً، ولا مناصّ لهما من التعايش، والتفاعل في وجود واحد، عسى أن يطفح ماء الشعرية من تعالقهما معاً، لا من شيئية الموجود في وحده، ولا من شيئية الوجود وحده أيضاً.

لعلّ الأمر الذي نستخلصه في هذا السياق، أن يكشف عن تقاطع نظريّ بين التّصوّر الكريستيفي، والهايدغيريّ حول مفهوم الشعرية؛ فإذا كان تصوّر كريستيفا يمتحّض عن تفاعل محتوم بين التّناج، والإنتاجية داخل بنية النصّ، فكذلك هو شأن جالية الأثر في تصوّر هايدغر: لا جالية إلا إذا تفاعل وجود النصّ بالموجود فيه. إنّ منطق التركيب بين السّقيّة، والمرجعية في مفهوم كريستيفا لأشبه ما يكون بمنطق الجمع بين شيئية الشيء، وشيئية الأثر لدى هايدغر. بل قلّ إذا كانت شعرية النصّ الكريستيفي تتأثّر بتعالّي نسقيته على مرجعيته بفعل العبر- لسانية من وجهه،

وإبتغاء تكريس جنوحه السيميائي،²⁶ وتفعيل إنتاجيته الدلالية من وجهة أخرى، فإن الأصل في المعادلة أنه تعال جانح لشبيته النص على شبيته الشيء نحو تشغيل إنتاجيته الوجودية.

حقاً، إن النص الإبداعي، الجميل والمتشعر، لهو نص حركي دينامي بامتياز؛ ولولا حركيته تلك، لما تحققت شعريته، أو وجوديته؛ إذ هي حركة أصيلة عميقة، تفاعل بين حضورية / نسقية النص، وبين غيابيته / مرجعيته، وتلاقي بين الوجود (المرجع / المدلول)، وبين اللاوجود (النسق / الدال) داخل بنيتها بنحو يبدو عليه التناقض أول وهلة، على أنها حركة، آخر الأمر، تفوق مساحة الحاضر على مساحة المستحضر بغية توسيع دائرة الغائب في ذهن المتلقي، ومن ثم، تخفيفه على ممارسة حقه في التأويل.

ذلك هو الطرح الذي نخدس أننا ملزمون حين نستشف له ظلاً في وصف كريستيفا لمسلكية المدلول الشعري، إذ تقول " إنها حركة تجمع، بتتابع، بين الإيجاب والسلب، بين ما يوجد بالنسبة للكلام وما لا يوجد بالنسبة له ".²⁷ حسبنا أن في هذا الوصف ما يستحضر أطروحة هايدغر التأصيلية التي لم تلبث مراهنة على اختزال جاليتة الأثر في فغل الجمع بين شيئين اثنين؛ الشيء الشئني، وتناج تضيقه الذي يأخذ شكل شيء آخر، شيء ثانٍ يُمثل ذات العمل، علماً أن الجمع في اليونانية يعني كون العمل الفتي رمزاً.²⁸

وإذن لنا أن نخلص إلى أن الجمع بين ذينك الشئين هو، في أصله، جمع بين الوجود / المرجع، وبين اللاوجود / النسق. والأدهى أنه جمع بين الصدق، والكذب، ومُصاهرة استراتيجية بينها إن بلاغياً، أو تداولياً. وإن بؤرة الجمع هذه هي ما يستدعي التأكد الحكيم تضويب درسه الشعرياتي إليها إن كان يريد، حقاً، إلى استبار جوهر مقولة الشعرية فهماً، وتكنيكاً.

والحقيقة أن تمييز الصدق عن الكذب، والموجود عن اللاوجود داخل الكنف الإبداعي أمر صعب المنال؛ فقد أصاب تزيفتان تودوروف حين أقر، عن تجربة قرائية، أن الأدب ليس أدباً إلا لأنه " يتحدى التفرقة بين الواقع والخيال، التفرقة بين ما يوجد وما لا يوجد. ويمكن القول فوق هذا إنه بفضل الأدب والفن أصبح من المستحيل تأكيد هذا التمييز ".²⁹

كذلك نرتئي أن مثل هذا الجمع بين الوجود، واللاوجود يأخذ هيئة تداخل هجين، ومُخاللة مائعة بين المرجعي (الشئني / الموجود فعلاً)، والنسقي (المنشئي / الوجود الإبداعي) داخل بنية النص، وتلك هي أطروحتنا " المستخلصة " التي تنبأها في هذه المقالة. وأمّا من الوجهة السيميائية، فلا ريب، يمثل التزاوج بين بؤر الإحالة، ومساحات التنسيق بمظهر تقني لازب بالاشتغال الجمالي للنص، مُستغرقٍ للعملية الإبداعية ذاتها. ولقد أحالت كريستيفا إلى ذلك، فأبدعت التعبير، ودققت الوصف، إذ ارتأت أن " المدلول الشعري يحيل ولا يحيل، معاً، إلى مرجع معين؛ إنه موجود وغير موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن. يبدو أن اللغة الشعرية، في لحظة أولى، تعين ما هو كائن، أي ما يعينه الكلام (المنطق) كموجود [...] إلا أن [...] المدلولات التي " تدعي " الإحالة إلى مراجع محدّدة، تدمج في داخلها فجأة أطرافاً يعينها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة مثل النعوت الحية للأشياء غير الحية [...] أو ترابط متواليات ووحدات دلالية متباينة يتم الجمع بينها انطلاقاً من إحدى وحداتها الدلالية ".³⁰

لا غرؤ إنَّ كريستيفا، هنا، تؤسِّس لشعرية الإحالة بوعي ثاقب، وتشخيص فعّال؛ وقد اندس في ثنايا ذلك فهم تقني لأنطولوجيا الكتابة الإبداعية، وضرث قراءة نبوية في الآلية التي بفضلها يتحقّق الجمع بين المرجع (الوجود)، والنسق (اللاوجود) في البنية الإبداعية. وإنّا، في هذا المقام، لنجترئ بالإشارة إلى آلية "الكيف" - وهي آلية نبوية بلا شك - إذ مفادها أنّ النص لا يصلح له أن يكون بنية مغلقة منفضمة عن الوجود المرجعي كما تعصّب لذلك بعض بنيوي الطفرة الأولى، وإنّا ينبغي له أن ينفجح على عالم المرجع بنحو محسوب؛ أي بما يُحوّل له أن يستحضر حمولات مرجعية بمقدار مقدّر، حيث لا يجب أن تطغى مساحة المستحضر على مساحة المستحضر، والأحوّل النصّ الإبداعي خطاباً شفافاً يسلك سلوك النصوص الإعلامية، والتداولية.. فلا تتحسّس في تلقيه طعم الجمالية، ولا ننظر من رُشخانه شعرية إلا لئاما.

فالنصّ الإبداعي يقول، ولا يقول، إذ هو يقتات على محاولة القول ما قامت له قائمة، ذلك لأنّه إذ يُحيل إلى المرجع، لا يقصد الإحالة عينها، بل كيفية الإحالة عسى أن يضمن لذاته ما أمكن من الإشباع الإيجابي، والمدد التأويلي. لعلّه الأمر الذي وشكان ما نقنع به حين نؤمن النظر في قول رومان جاكوبسون (Roman Jakobson): "إنّ تفوّق الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا يزيج المرجع (التعيين)، وإنّا يُضَيِّبه".³¹

على أنّ اللعب على مخوري الانتقاء (Axe sélectif)، والتنسيق (Axe combinatoire) يُعدّ من أمهر التقنيات اللغوية التي يسّح استعمالها بالاستثمار الفعّال في كيفية الإحالة توليداً، وتنوعاً. بل إنّنا لنعدّ التقنية الرئيسة لإسهامه العملي في إنتاج ما ليس له حدود من كفاءات الإحالة إلى الوجود؛ بل قل إنّ المروحة بين ذاك المحورين لهو من أقصر السبل إلى ترشيح الشعرية، وتفرخ الإيحاء. ولنضرب عن ذلك مثلاً بتحليل هذا المقطع الشعري القصير، عسى أن يتضح المفهوم أكثر في خلّته الإجرائية:³²

"بيروت - منتصف اللغة

بيروت - ومضة شهوتين

بيروت - ما قال الفتى لفتاته

والبحر يسمع، أو يورّع صوته بين اليدين".³³

ينهض هذا النصّ الشعري على بنية تحتية مجلّوة، مكشوفة منذ الوهلة الأولى؛ إذ يتأسّس على إحالة خوية مرجعية، لا لبس فيها، إلى بيروت- المدينة. فيتروث هنا، بالمنطق المرجعي / الباذي، لا بالمنطق الكيفي، تمثّل بوصفها بؤرة ارتكاز مرجعية / شبيئية يتكئ عليها النصّ برمته؛ هي بيروت- الرّمكنة التي تتمتع بوجودها الصافي، الفعلي / الشبيبي خارج بنية النصّ، وهي، إذ ذاك، العاصمة الباردة الهامدة، لا تقبل أيّ تأويل يحلّ محلّ امتدادها الرّسمي على وجه الخارطة.

لكّن الشاعر سرعان ما طفق يُنسّق، ويستبدل مُنتجاً ثلاث كفاءات إحالة إلى بيروت، إنّ هي إلا ثلاث بؤر تركيبية قد جاورث بين بيروت، وبين ثلاثة مقاطع جمالية مركبة: "منتصف اللغة + ومضة شهوتين + ما قال الفتى لفتاته والبحر يسمع، أو يورّع صوته بين اليدين". وقد أنجرّ عن تلك المجاورات التوليفية أن اعتدّت بيروت نصّاً، أو محض دالّ متوّه المدلول؛ حيث تجرّدت من تشبيها الجغرافي الرّمكني لتلج متاهة التخيل، فالتدليل، فالتأويل.. فيتروث، بهذا

الكيف النَّصِّي، ومن منظور القراءة المنطقية، موجودة وغير موجودة، حاضرة وغائبة؛ فهي موجودة مَرَجَعاً وحاضرة خارج النَّص، بينما هي غير موجودة نسقاً ومعنوية داخل النَّص حيث لم تُعدْ تصلح لأيّ استعمالٍ برهانيٍّ منطقيٍّ، بل لتأسيس الكذب المرادف للأوجود مرجعياً.³⁴ (أنتي لبيروت- المدينة أن تكون منتصف اللغة ؟، وما علاقتها بومضة الشهوتين، وبما قال الفتى لفتاته ؟!).

وأما من منظور القراءة النصية التسميائية، (الكريستيفية الهايدغيرية)، فقد بات لبيروت وجوداً نصّياً لا غير، إنها لموجودة وجوداً إضافياً في مستوى المجاورات البيئية للنص، تحت ضغط اللغة، والتسميائية، والتضليل الإيجائي ... وإذن، وجه قراءتك صوب بُور التنسيق، لا صوب الوحدات اللغوية المنسقة، واصدِفْ - ولو على مَضَض - عن بيروت- المكان، عسى أن تظفر بمُتعة القراءة وأنت تحاول عبثاً تغرية السبب في ربط بيروت بمنتصف اللغة... (وهل بيروت، هنا، إلا كامل اللغة)، عسى أن تؤوّل ما تؤوّل أنتي تشاء.

إنّ هذا النَّصَّ الشعريّ ليُحِيل، ولا يُحِيل؛ يُحِيل بالمفردات على أفراد، حيث تُعَيّن فيه كلُّ مفردةٍ معزولةٍ مَرَجَعاً يوجد خارج النَّسق، وقبّله: بيروت / منتصف / اللغة / ومضة / ... ولا يُحِيل (الإحالة الخارجية) بالمجاورة، والنسج، والتنسيق، والتصنيف، والنشاط الاستبدائي المتحرر من رتبة التقرير. بل إنه لنص يتنمّع عن الإحالة أصلاً، فيعيقها، ويشوّش عليها، إذ بدل الإحالة، يفجر رؤيا شعرية يلاص لها بلورة إيجائية النص، وفتق جبالته، وفتح كوى للتأويل، لانهائية، أمام اشتراب المتلقي، وتلهفه الشائق إلى المسك بشعاع المعنى.

فضلاً عن ذلك، يتبيّن لنا أنّ مساحة الموجود-في، حسب مصطلحية هايدغر، داخل النَّصَّ الشعريّ، والإبداعيّ عموماً، هي مساحة الدّوال، والمدلولات قبل أن تتصنّف، وترتّب، وتتمفصل على معلم التنسيق، والانتقاء، ممّا يشي بأنّ العناصر / العلامات / الأشياء التي يتركّب منها أيُّ أثرٍ إبداعيّ هي ملكٌ مشاعٌ بين الشعراء، والأدباء، والمبدعين كافّة. وإذن، فليست هي الفلك الذي تضطرب فيه وجوديّة الإبداع، ولا هي الفضاء الذي تُقيم بين ظهريته شعرية النصوص، والأعمال، والشّحف ...

يتبيّن، أيضاً، أنّ النَّصَّ الإبداعيّ لا ينبغي له أن يخلو من بُور الإحالة، والتسجيل المرجعيّ، بشرط أن تكون الغلبة فيه، بالضرورة، لصالح مواطن الانغلاق، والتعتم الدلاليّ؛ فالنصّ الشعريّ الذي بين أيدينا، إنّما هو أشبه ما يكون بالغربال، إذ يعجّ بالثقوب (المرجعية / الإحالية) حيث تُمثّل فيه بيروت- المدينة الثقب الأكبر، ورغم ذلك، فإنّ النَّصَّ لم يُحَلِّ إليها، بل أحال بها إلى أفقٍ دلاليّ مفتوح .. على أنّ ثمة مفاعلة مرشحة على صعيد بنيته بين المراجع، والأنساق، وإنّما لمفاعلة أميل ما تكون لصالح التنسيق، والتجسيم، والبنينة ...

مثّل النَّصَّ الإبداعيّ مثلاً الحميلة؛ يكشف ويسرّ. يُظهر ويُخفي. غير أنّه يسرّ أكثر ممّا يكشف، ويُخفي أكثر ممّا يُظهر. يكشف لك شيئاً، ويسرّ عنك أشياء. وإنّ السرّ في ذلك ليقى مرتهناً بفكّ شيفرة هذا السؤال: كيف يُحِيل النَّصُّ ؟، وليس لإلام يُحِيل ؟. ففهم هذا السؤال، جزء كبير من فهم طريقة اشتغال النَّصَّ الإبداعيّ، على أنّ " الكيف " هو النَّفس الذي تتحقّق به وجوديّة النَّص، وتبرّغ شعرية للعيان .. وأما كيف يكون هذا الكيف ؟؛ فإنّما أن يكون النَّصُّ، أو لا يكون!³⁵

2-3- تفاعل الأرض بالعالم .. شعرية أعمق

إذن، إذا كان العمل الإبداعي لا يستهدف المرجع بنشاطه الإحالي، بل يستعمله لتكريس وجوديته، وتفتيق شعريته، فإنه قد بات حرياً بنقاد الأدب، والفرّ أن يقفوا أنفسهم، مراجعته وتدبراً، على تلك العبارة " التقدية " المكرورة: (هذا النص .. رائع الجمال، طاف الشعرية، لأنه يجيد التعبير عن الواقع!) فليطرحوا على أنفسهم هذا السؤال، وليواجهوه مواجهة (إستمولوجية) لا ترضى بما دون استكناه النشاط الشعرياتي للنص مهما يكن جسسه: أتنبئ شعرية النص من كونه يعبر عن الواقع، أم من كونه يعبر بالواقع ؟ وإذا كان قدر النص الإبداعي أن يعبر بالواقع، فمن ماذا يعبر ؟

لا جرم، يحتاج مصطلح " الواقع " هذا إلى تدقيق علمي مؤسس؛ لأنه مصطلح لزج، ولم يبرح متداولاً على ألسنة الدارسين المنحدرين من مختلف التخصصات المعرفية، أولئك الذين ينكفئون في قراءة النص على قراءة حمولته " الواقعية " الخالصة، فهم إن حكموا عليه نقدياً .. لا يحكمون إلا على ما هو أجني عنه، ومن ثم، فهم يحومون حواله حوماناً إذ يصفون المحمول، ويتغافلون الحامل تغافلاً مقيناً.

هو مجرد كينونة شبيهة منغلقة على ذاتها، ذلك الذي يُسمونه واقعاً. لا يقبل التخيل، ويقبل أن يكون دخيلاً. وربما لهذه العلة بالذات، أحل هايدغر مصطلح " الأرض " محل عبارة " الواقع " بحذقي فلسفي شفيف؛ إذ هو يقفه الأرض على أنها ذلك الكيان الذي لا يعرف " الجهد ولا العناء ولا الإرغام على فعل شيء ما " ³⁶. فالأرض، والحال هذه، صلبة صماء، تمتاز بصفاتها المطلق من شوائب الصوغ، والتعبير، والتدخل الإنساني. إنها للمعين المرجعي الذي لا مناص للأعمال الإبداعية من أن تغرف منه، وتمنح بلياتها التحتية.

الأرض واضحة، وهي الوضوح المسترسل، تزهو ببروزها الفيزيقي الممتد، لكنها وشكان ما تحتني حين يدخلها الأثر / النص مجاله، لتغدو بنيتها التحتية، أو شينيتها التي لا يقدر على اقتحامها، وإرغامها، ولا يسطع وغياً ثرايتها، لأنها مُتناصة على كل وعي جيولوجي نهائي، إذ هي مغلقة إلى الأبد، وبالتالي، أجدى بالأثر أن يصونها، مستنداً إليها في مكاشفة جوهرها. ³⁷

نستنتج أن النص الإبداعي كيان نسقي يستحضر الأرض (المرجع)، أو كيتته منها داخله، فيخرجها من فضاء وضوحها، ليدخلها بؤرة الغموض؛ أو الخفاء بالمفهوم الهايدغري. ذلك لأن النص يمتطي الأرض من أجل إيضاح شيء آخر، ولا يسعه أن يمتطي أي شيء من أجل إيضاحها هي ذاتها. والسؤال الملحاح: ما هو هذا الشيء الآخر الذي يريد النص إلى إيضاحه ؟

إنه العالم. المقولة الثانية في المعادلة الفنية الهايدغيرية التي تؤسس لوجودية الإبداع؛ فتحفظ له، على الدوام، وجهين اثنين متقابلين، متناظرين تناظر تفاعل، ونديّة: الأرض، والعالم. واذن، فالنص الهايدغري يخفي الأرض ليوضح عالماً، مثلاً يخفي النص الكريستيفي مرجعاً ليوضح سقاً، أو لينير دهاليز الدلالة. أو قل: النص الهايدغري يهدم الأرض لينبي عالماً شأن الخطاب الذي يقطع الشجرة، ويجزها حطبا .. حطبا ليُشعل ناراً.

في هذا الصوء، أما أتى لصحافتنا أن يكفوا عن توجيه ذلك السؤال الفطير إلى المبدعين في مقابلاتهم الصحفية العجولة: عما يعبر نصك ؟ كلاً، وألف كلاً. إن سؤال النقد، الرصين الحكيم، لي طرح هكذا: ما العوالم الدلائية التي

يُضْطَرُّ فِي أَفْلاَكِهَا نَصْكَ ؟ لَيْسَ لِلْقَصِيدَةِ مُحتَوًى، وَإِنَّمَا لَهَا عَالَمٌ مَعْنَوِيٌّ خَاصٌّ بِهَا، وَبِأَيِّ عُدْهَا، لَذَا، فَهِيَ لَا تُعَبِّرُ عَنِ الْمَحْتَوَى، بَلْ هِيَ بِالْمَحْتَوَى تُعَبِّرُ عَنِ ذَلِكَ الْعَالَمِ.

فَنِي الْمَقْطَعِ الشَّعْرِيِّ السَّالِفِ، لَمْ يُعَبِّرِ الشَّاعِرُ عَنِ بِيْرُوتَ قَطْعًا، وَإِنَّمَا عَبَّرَ بِبِيْرُوتَ عَنِ رُؤْيَاهُ الشَّعْرِيَّةِ. فَلَا سَوَاءً، بِيْرُوتَ- الْأَرْضُ، وَالشُّوَارِعُ، وَالْأَرَصِفَةُ الْحَجَرِيَّةُ، وَالشُّكَّانُ ...، وَبِيْرُوتَ- الْعَالَمُ الدَّلَالِيُّ، وَالْفَضَاءُ النَّصِّيُّ، وَالشَّهْوَةُ، وَقَوْلُ الْفَتَى لَفَتَاتِهِ... بِيْرُوتَ- اللَّغَةُ، أَوْ مُنْتَصَفُ اللَّغَةِ.

وَإِذْنًا، إِنَّ النَّصَّ الْإِبْدَاعِيَّ - فِي مَنْظُورِ هَايدْغَر- يُجِيلُ بِالْأَرْضِ، وَلَا يُجِيلُ إِلَيْهَا. إِذْ يُجِيلُ، حِينَ يُجِيلُ، إِلَى الْعَالَمِ، ذَلِكَ الَّذِي يَنْكَشِفُ، وَيَنْفَتِحُ، فَضْلًا عَنِ التَّقَاءِ شَيْئِيَّةِ الْأَرْضِ بِشَيْئِيَّةِ النَّصِّ، عَلَى نَحْوِ يُفَجِّرُ حَالَ تَنَاقُضٍ خَاصَّةً، وَوَضْعِيَّةً نَزَاعٍ مُتَبَادِلٍ بَيْنَ الْأَرْضِ، وَالْعَالَمِ، لَا تَلْبَثُ أَنْ تَتَحَوَّلَ إِلَى وَضْعِيَّةٍ أَنْسَجَامٍ، وَتُتَوَافَقَ بِأَدْيَيْنَ عَلَى صَعِيدِ النَّصِّ عَيْنِهِ.³⁸

فَضْلًا عَنِ ذَلِكَ، بَوَسْعِنَا الْقَوْلَ إِنَّ التَّفَاعُلَ بَيْنَ الْأَرْضِ وَالْعَالَمِ لَهُوَ الْفَضَاءُ الَّذِي تَتَحَرَّكُ فِيهِ شِعْرِيَّةُ النَّصِّ، وَجِبَالِيَّاتُهُ. إِنَّهُ، بِحَقِّ، مَجَالُهَا الْحَيَوِيَّ. إِذْ تَكَاثُرَتْ مَقُولَةُ الْعَالَمِ هُنَا مَقُولَةُ الدَّلَالَةِ، أَوْ الْإِبْجَاءِ، بَيْنَمَا تَكَاثُرَتْ الْأَرْضُ الْمَرْجِعُ فِي الْمَصْطَلَحِيَّةِ اللَّسَانِيَّةِ. فَهَلِ التَّفَاعُلُ بَيْنَ الْأَرْضِ، وَالْعَالَمِ إِلَّا ضَرْبٌ مِنْ ضُرُوبِ التَّفَاعُلِ بَيْنَ الْمَرْجِعِ، وَالنَّسَقِ فِي مَضَارِ الشَّعْرِيَّةِ الْكْرِيسْتِيْفِيَّةِ. أَوْ هَلْ مُفَاعَلَةُ الْعَالَمِ لِلْأَرْضِ إِلَّا وَسِيلَةٌ لِتَخْيِينِ إِنتَاجِيَّةِ النَّصِّ .. إِلَّا وَجْهَ آخَرَ لِلْمَارَسَةِ الدَّلَالِيَّةِ ...

فَنِي سِيَاقٍ نَظِيرٍ، تَقُولُ كْرِيسْتِيْفَا: إِنَّ " الْمَدْلُولَ الشَّعْرِيَّ هُوَ هَذَا الْفَضَاءُ حَيْثُ يَتَرَابَطُ عَرَبُ اللَّاَوُجُودِ بِالْوُجُودِ بِطَرِيقَةٍ خَادِعَةٍ تَمَامًا ".³⁹ هَهُنَا، إِنَّ مَا يَشْغُلُ مَسَاحَةَ اللَّاَوُجُودِ فِي بَنِيَّةِ الْأَثَرِ هُوَ الْعَالَمُ، إِذْ هُوَ لَا يَتَرَاوَى لَنَا فِيزِيْقِيًّا / شَيْئِيًّا لَحْظَةً التَّلَقِّيِّ. وَكَأَنَّهُ، بَلْ إِنَّهُ يَقَعُ خَارِجَ شَيْئِيَّةِ النَّصِّ تَجَاوُزًا وَتَعَالِيًّا، عَلَى حِينِ تُمَثِيلِ الْأَرْضِ الْوُجُودَ بِوَصْفِهِ بَنِيَّةً تَحْتِيَّةً مَخْفِيَّةً مُتَجَاوِزَةً. وَعَلَى هَذَا الْأَسَاسِ، لَا قِرَاءَةً مِثْلَى لِمُتَرَاجَعَةِ الْأَرْضِ، وَالْعَالَمِ إِلَّا مِنْ زَاوِيَةِ التَّفَاعُلِ بَيْنَ النَّسَقِ، وَالْمَرْجِعِ، الْأَمْرَ الَّذِي قَرَّرْتُهُ كْرِيسْتِيْفَا إِذْ اصْطَلَحَتْ عَلَيْهِ: الْفَضَاءُ الْمَتَدَاخِلُ نَصِيًّا.⁴⁰

لَعَلَّ ذَلِكَ الْمَصْطَلَحَ أَنْ يَكُونَ تَعْرِيفًا تَفْصِيلِيًّا لِمَفْهُومِ الْأَرْضِ فِي الْمَقَارِبَةِ الْهَائِدْغِيرِيَّةِ؛ لِأَنَّهُ يَشْمَلُ النَّسَقَ، بِمُخْتَلَفِ الْأَسْبَقَةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ، وَالتَّارِيخِيَّةِ، وَالْإِيدِيُولُوجِيَّةِ .. وَهَلَمْ جَرَا. وَيَسْتَحِيلُ، إِذْ ذَاكَ، أَنْ يُخْتَرَلَ النَّصُّ فِي مَلَاظِمِهِ، أَوْ مَكُونَاتِهِ الْعَيْنِيَّةِ الشَّخْصَةِ. ذَلِكَ الْمَنْطَلِقُ مَا حَاوَلَتْ كْرِيسْتِيْفَا أَنْ تُغَطِّيَهُ بِمَصْطَلَحٍ آخَرَ؛ هُوَ " الْوَحْدَةُ الْإِيدِيُولُوجِيَّةُ "، أَوْ " الْإِيدِيُولُوجِيَّةُ - Idéologème "،⁴¹ حَيْثُ تَغْدُوا، بِمَقْتَضَاهُ، مَرَاغُ النَّصِّ كُلُّهَا نَصًّا، أَيْ؛ تَتَحَوَّلُ الْأَرْضُ، وَمَا فِيهَا، وَمِنْ عَلَيْهَا نَصًّا، وَإِنَّهُ لِلْأَمْرِ الَّذِي لَا تَيْسُرُ اسْتِسَاغَتُهُ إِلَّا مِنْ خِلَالِ عَمِيقِ إِدْرَاكِ لِمَقُولَةِ كْرِيسْتِيْفِيَّةٍ أُخْرَى؛ هِيَ " التَّنَاصِيَّةُ - L'intertextualité "، حَيْثُ إِنَّهَا مَقُولَةٌ تَتَمُّ، فِي جَوْهَرِهَا، عَنْ عَدَمِ الْفَصْلِ بَيْنَ النَّسَقِ، وَالسِّيَاقِ حِيَالِ التَّأْسِيسِ لِمَصْطَلَحِ الشَّعْرِيَّةِ. فَمَا بَرَحَتْ كْرِيسْتِيْفَا تَعُدُّ، فِي ضَوْئِهَا، اللَّغَةَ، وَالنُّصُوصَ الْخَارِجِيَّةَ نَصًّا، وَتَعُدُّ حَتَّى الْبَآثَ، وَالْمَتَلَقِّيَّ نَصًّا لِتَخْلُصَ، آخِرَ الْأَمْرِ، إِلَى مَفْهُومِ " فَضَائِيَّةِ " اللَّغَةِ الشَّعْرِيَّةِ عَلَى أَنَّهَا لُغَةٌ ذَاتُ اشْتِغَالٍ أَفْقِيٍّ يَصِلُ الْبَآثُ بِالْمَتَلَقِّيِّ، أَوْ عُمُودِيٍّ يَتَّجِهُ نَحْوَ الْمَنَاجِزِ الْأَدْبِيَّةِ السَّالِفَةِ، أَوْ الْآتِيَّةِ.⁴²

بِنَاءً عَلَى ذَلِكَ، نَحْسَبُ أَنَّ " الْأَرْضَ " تَسْتَعْرِقُ مَفْهُومَ " التَّنَاصِيَّةِ "، أَوْ تَعْدِلُهُ. لِأَنَّهَا تُمَثِّلُ الْمُسْتَوْدَعَ الْأَوَّلَ لِلْمَخْزُونِ الْمَادِّيِّ الَّذِي تَتَزَوَّدُ بِهِ لُغَةُ الْإِنْتِاجِ الْإِبْدَاعِيِّ. ثُمَّ إِنَّ الْقَوْلَ بِلَا مَرْجِعِيَّةِ النَّصِّ لَا يَعْنِي أَبَدًا إِقْصَاءً لِلْأَرْضِ، بَلْ

استخداماً لعناصرها التي لا تُستهلك أبداً،⁴³ وبنحو يفضي إلى فتح كوة للعالم، والزرقعة، والإيجاء.⁴⁴ إنّما هو التّخلل بين الأرض، والسماء ما يجعل من الإبداع إبداعاً؛ على أن يقوم العالم على الأرض، وأن تبرز الأرض عبر العالم.⁴⁵ وكأنّ بنا نقول تنبثق شعرية النص من قيام النسق على المرجع، ومن بروز المرجع عبر النسق !

وأما استخدام الأرض فلا ينبغي أن يكون آلياً، والأغدا الأثر الإبداعي مخصّص نشاط صناعي تغمر التقنية كلّ جوانبه، فتسلبه إبداعيته. لعلّ ذلك ما ازدحى هايدغر إلى الإقرار بأنّ إنتاج الأعمال الفنية نشاط ينهض على استعمال الأرض، بحيث يصبو استعمالها إلى تثبيت الحقيقة في الشكل.⁴⁶ إنّ لفي ذلك حسّاً شكلاً غير مغلن، لا ريب. فالاستعمال الآلي للأرض تكرار مُستسَمَج لها، وإذا هو أنتج أثراً، فلن يكون غير عمل يدوي أدائي، نصّف فتّي؛ لا يتعدّى حدود التصنيف الحرفي المسبق.

إنّ المبدع الحقيقي، شاعراً كان، أم روائياً، أم مثلاً، أم رسّاماً .. من ينتقي من الأرض، ولا ينتقيها، عسى أن يحقّق مآربه الجمالية، والدلالية .. من لا يستخدم الأرض بنية استهلاكها كاملة،⁴⁷ لأنّه يعي سلفاً أنّ الأرض تغتص على الاستهلاك اغتياصاً سرمدياً من وجهة، ولأنّ منطق الاستهلاك الكامل - إذا ما تحقّق - سوف لن يُنتج سوى نصّ نسخي، يشبه الورق الاستشفائي (Papier-calque) في ثقل الواقع، من وجهة أخرى. من هنا، لا ريب، يسير الاستهلاك الكلي للأرض عكس تيار الشعرية؛ ذلك لأنّ " الأدب / النصّ يخلّص الذات من تطابقها مع الخطاب الموصول ويهشّم، عبر نفس الحركة، كونها مرآة عاكسة " لبنيات " خارج معيّن. وما أنّ النصّ وليد خارج واقعي [أرضي بمنظور هايدجر] ولا متناه في حركته المادية [...] فإنه يبني لنفسه منطقة تعدد للسّمات والفواصل تمكّن كاتبها غير الممرّكة من ممارسة تعدد لا يقبل الوحدة أبداً".⁴⁸

ذاك معناه أنّ الأرض، شأنها شأن المرجع، تُستخدَم في الأعمال الإبداعية استخدام التعدّد، والاحتمال؛ وما مفهوم " المحتمل " إلّا تمظهر آخر من تمظهرات الشعرية. بل هو من أجلى تجليات انقطاع العلاقة بين النصّ، وخارجه.⁴⁹ وكأنّ نصّ الإبداع معلق خارج رزمة التوقيت، لا يضبط زمنه إلّا ضابط التوقّع، والارتباب، فلا هو " بحاضر (لأنّ خطاب الإنتاج الحاضر معرفة)، ولا بماض (لأنّ خطاب الإنتاج الماضي تاريخ). إنه السعي إلى الكونية. وإذن فهو " أدب " و " فن ". أي أنه يقدم نفسه خارج الزمن كـ " تطابق " و " فعالية " لأنه متلائم [...] مع نظام (خطائي) موجود سلفاً".⁵⁰

بيد أنّه تجرّد الإيماء هنا إلى أنّ انفصام المحتمل، في النصّ، عن العالم المرجعي يلزم أن يكون انفصاماً مسوّغاً له من حيث تقنيّة الكتابة، ومن التّاحية السّيميائية خاصّة، أي؛ " يتظاهر المعنى المحتمل بالاهتمام بالحقيقة الموضوعية، لكن ما يهيمه حقاً هو علاقته مع خطاب يكون " تظاهره بأنه حقيقة موضوعية " معترفاً به ومقبولاً ومُتَوَاضِعاً عليه ".⁵¹ لذا، حتّى لا يكون المحتمل هدمياً، مُبيداً لإخلايا النصّ الدلالية، يجب أن يكون مقنناً بلاغياً وإقناعياً؛⁵² وهكذا بتقنين المحتمل، يغدو انقطاعه عن خارج النصّ اتّصالاً، فتغدو اللاّعلاقة علاقة، ولولا ذلك لما كان المحتمل مُحتملاً أصلاً.

نعني أنّ لا مَحيد للمحتمل من ارتباطه بِمَحوِلة مرجعية (أرضية) تُحافظ على بقائه مُحتملاً، إذ تُظاهر المتلقي على إدراك صبغته الاحتمالية. إنّ إنتاج المحتمل إذن، لا يصدر إلّا عن وعي بنيوي مؤسّس من لدن المبدع، إنّ هو إلّا من إحدى نتائج كيفة الإحالة إلى المرجع، أو كيفة استعمال الأرض.

ولا غرو، قد ألقينا جملة من الصيغ اللغوية في مؤلف هايدغر؛ "أصل العمل الفني"، لَمَسْنَا فِي بُيُوتِهَا العميقة وغياً تأسيسياً يكرس لمنطق كَيْفِيَّةِ الإحالة ذاك، نؤثر أن نسردها على هذا النحو:

"1- ليس تغيير صورة ما سبق تشكيله وليس نسخ الموجود من قبل هما اللذان يشكلان جوهر الفن، وإنما التصميم هو الذي ينتج عنه شيء جديد بصفته حقيقة. 2- يتم حدوث الحقيقة في العمل الفني بناء على الطريقة التي يعمل بها العمل الفني عمله. 3- وهكذا هو عمل الفن، الذي يبرز هنا حقيقة الموجود. يجب علينا أن ندرك أن ظهور حقيقة من هذا النوع ينجم عن العمل وفقاً لكيفية حدوثها فيه، وليس عن بنيته التحتية الشئئية".⁵³

بلا شك، قد باتت أطروحة "كيفية الإحالة" في حقل الإبداع أمراً أكيدا؛ ففي القول بالتصميم تكريس لخاصية "التنسيق" التي أسلفنا توصيفها، لا محالة. وإذن، فالتصميم، وفقاً لسياق الجملة الذي ورد فيه، ضرب من الشككنة، أو البئينة، ومثلك من مسالك التشديد على الرسالة في ذاتها، ولذاتها،⁵⁴ وبه تنكشف حقيقة النص الإبداعي على حد قول هايدغر، وما الحقيقة هنا إلا وجه من أوجه شعرية الاشتغال.. كذلك هو شأن مقولتي "الطريقة"، و"كيفية حدوث الحقيقة في العمل الفني"؛ فكلتاها يشرح المسلك العبر- وجودي لعملية الإبداع بنكهة فلسفية حسيّة، مع التنبير على ديناميّة البئية، ونسقية التحيين في تعاليمها عن مادية المرجع/ الشئ الذي تتشكل منه البئية التحتية للنص، أو الأثر.

ويبدو هايدغر، في نصه هذا، قد فقه كيفية الإحالة / الحدث في اتجاه واحد؛ فكان أن نظر إلى الشئ من خلل النص ليس إلا، فأخرج من بؤرة اهتمامه الاتجاه المعاكس، أي التّطَرُّع إلى النص من موقع المرجع، أو شئئية الشئ. ذلك ما نلمسه بوضوح في قوله: "لا ينبغي أن ينكر وجود الشئ في العمل الفني، على أن هذا الشئ، إذا كان لا بد من انتائه إلى وجود العمل بوصفه عملاً فنياً، يجب التفكير فيها [فيه] انطلاقاً من عملية العمل الفني. إذا تم الأمر هكذا، فإن الطريق يؤدي إلى تحديد الحقيقة الشئئية لا عن طريق الشئ المفضي إلى العمل الفني وإنما عن طريق العمل الفني المفضي إلى الشئ".⁵⁵

من هنا، يسوغ لنا القول بأن "الشعرية" الهايدغرية شعرية جالئية بكل المقاييس، إذ تختص بالتأسيس لجماليات الأعمال النسقية ذات السلوك البنيوي الراسخ الأصيل. علماً أن الإحالة في إنتاج النصوص نَمَطَانِ اثنان: إحالة من المزعج (الأرض) إلى النسق (شئئية الأثر)، وهي الإحالة التي تُنتِجُ إبداعاً. وإحالة من النسق إلى المرجع، وهي ما يُنتِجُ معرفة، وفكراً ...

غير أن كريستيفا حاولت أن تشمل الإحالتين معاً في التقعيد لخطاب الشعرية؛ فلا ضير أنهما قد أخرجت مقولة الشعرية من بيت الفن.. ومزقت بها من محيط الجماليات لتزرع بذرتها في تربة مغايرة: هي تربة النص، والنصانية، فكان أن استطاعت أن تُشيد صرحاً مفاهيمياً مختلفاً، ورغم النُسخ الوجودي الذي يسري في عروقه، هو أشمل، وأرجح من تجنيحات هايدغر الفلسفية المحصورة المقولبة.

4- خلاصة واستشراف ..

نؤثر، في ختام هذه المقالة، أن نُغلق باب المقاربة باقتراح هذه الترسمة التبسيطية، بنبغي منها اختزال فهمنا المستخلص لمقولة الشعرية، مقروناً بإيحاء لَمَاحَةٍ إلى أفقٍ بحثي ينتظر الكشف، والمكاشفة:



4- بحيري سعيد حسن، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ط:1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص، ص: 93، و 97.

⁵- كريستيفا جوليا، علم النص، م س، ص: 14.

⁶- ينظر: المرجع نفسه، ص: 06.

⁷- المرجع نفسه، ص، ص: 71، و72.

⁸ - Barthes. Roland, Théorie du texte, Op. cit. « Le texte est une pratique signifiante, privilégiée par la sémiologie parce que le travail par quoi se produit la rencontre du sujet et de la langue y est exemplaire : c'est la « fonction » du texte que de « théâtraliser » en quelque sorte ce travail. ».

⁹- Cf, Ibid.

¹⁰- Cf, Ibid.

¹¹- Cf, Ibid.

¹²- Ibid. « Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le *produit* d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. ».

¹³- Cf, Barthes. Roland, Op. cit.

¹⁴- Ibid. « le signifiant appartient à tout le monde; c'est le texte qui, en vérité, travaille inlassablement, non l'artiste ou le consommateur. ».

¹⁵- Cf, Barthes Roland, Op. cit.

¹⁶- Cf, Ibid.

¹⁷- Cf, Idem.

¹⁸- ينظر: كريستيفا جوليا، علم النص، ص: 92.

¹⁹- المرجع نفسه، ص: 19.

²⁰- المرجع نفسه، ص: 73.

²¹- ينظر: هايدغر مارتن، أصل العمل الفني، تقديم: غادامير، تر: أبو العيد دودو، ط: 1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2001.

²²- ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 34، و35، و57.

²³- يقرُّ كلُّ المنظِّرين للشعرية، من عهد أرسطو إلى عهدنا هذا، ببطلان ذلك المنطق؛ فهذا تودوروف (Tzvetan Todorov)، مثلاً، يُفصِّح بأنَّ الأدب ليس " كلاماً يمكن، أو يجب، أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم، إنه الكلام الذي يستعصى على امتحان الصدق، لا هو بالحق ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال "؛ طودوروف ترفيطان، الشعرية، تر: شكري المبخوث و رجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، 1987، ص: 35.

²⁴- هايدغر مارتن، م س، ص: 57.

²⁵- المرجع نفسه، ص: 34.

²⁶- وما تجاوزُ العمل الفنيِّ لكيّنونته الشَّيْئِيَّة سوى نوع من الجنوح نحو المقدرة على التدليل، والإيجاء، والسَّمْيَاءة. إذ يرى هايدغر أنَّ العمل ذاته شيءٌ لا يعني شيئاً آخر إلاَّ بالقفز على شَيْئِيَّتِهِ على نحو يُنتِج الرَّمز، والمجاز. ينظر: المرجع نفسه، ص: 16.

²⁷- كريستيفا جوليا، م س، ص: 75.

²⁸- ينظر: هايدغر مارتن، م س، ص، ص: 32، 33.

²⁹- تودوروف تزيفيتان، الأدب والفانتاستيك، تر: نعيمة بنعبد العالي، فكر ونقد، ع: 3، الموقع الإلكتروني: <http://aljabriabed.com>

³⁰- كريستيفا جوليا، م س، ص، ص: 76، 77.

³¹- Jakobson Roman, Essais de linguistique générale. Les fondations des langues, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Les éditions de minuit, Paris 1963, P : 238. « La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (La dénotation), mais la rend ambiguë ».

³²- اقتبسنا هذا المقطع من قصيدة " مديح الظل العالي " للشاعر الراحل محمود درويش، وهي من روائع قصائده التسجيلية الطوال.

³³- درويش محمود، الأعمال الأولى 2، ط: 1، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، حزيران/ يونيو، 2005، ص: 353.

³⁴- ينظر: قاري محمد، سيميائية المعرفة المنطقية، منهج وتطبيقه، ط 1، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، مصر، 2002. ص: 246.

³⁵- فبعد الذي سلف من تحليل، وتركيب، هل أتى لنا أن نُعيد صوغ المعادلة الكريستيفية لمفهوم النصّ بلْمْسَةِ هايدغيرية فنقول: النصُّ أداة عَبرَ - وجودية (أو عَبرَ - حضورية)، حيث يَعْرِها الغيابُ من كلّ حَدْبٍ، وَصَوْبٍ، وَتَحْتَرِقُ كِيَاهَا الأشياءُ بِكَمِّيَّاتٍ مقدَّرةٍ بمقدار ؟

³⁶- هايدغر مارتن، م س، ص: 65.

³⁷- ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 65، 66.

³⁸- ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 69 و 93.

³⁹- كريستيفا جوليا، م س، ص: 75.

⁴⁰- ينظر: المرجع نفسه، ص: 78.

⁴¹- ينظر: المرجع نفسه، ص، 22.

⁴²- Cf, Sophie Rabeau, L'intertextualité, commentaires : Vade-Mecum, GF corpus, Flammarion, 2002, PP : 54, 55, et 56.

⁴³- فالنَّحَات، مثلاً، يستخدم الحَجَرُ يَكْفِيَّةً، وَكَمِّيَّةً مُحْسُوبَتَيْنِ، ولا يَسَعُهُ ما حَيَا أن يستخدم حَجَرُ الأرض كُلَّهُ. ينظر: هايدغر مارتن، م س، ص: 67.

⁴⁴- ذلك ما ييوج به قول هايدغر نفسه: " إنتاج الأرض يعني: حَمْلُهَا إلى المفتوح بوصفها ما هو منغلِق على ذاته ". المرجع نفسه، ص: 66.

⁴⁵- ينظر: المرجع نفسه، ص: 68.

- ⁴⁶- ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 86، 87.
- ⁴⁷- ينظر: المرجع نفسه، ص: 67.
- ⁴⁸- كريستيفا جوليا، م س، ص: 10.
- ⁴⁹- ينظر: تودوروف تزيفيتان، مفهوم الأدب، تر: د. منذر عياشي، ط1، المملكة العربية السعودية، النادي الثقافي بجدة، دت، ص، ص: 119، 120، و 121.
- ⁵⁰- كريستيفا جوليا، م س، ص: 47.
- ⁵¹- المرجع نفسه، ص: 45.
- ⁵²- ينظر: تودوروف تزيفيتان، مفهوم الأدب، ص: 121.
- ⁵³- هايدغر مارتن، م س، ص، ص: 25، و 95، و 17. (الكلمات التي كُتِبَتْ بِحِطِّ دَاكِنِ سَمِيكِ فِي مَتْنِ الْقَوْلِ، إِنَّمَا كَانَتْ بِقَصْدٍ مَتْنًا حَتَّى تُلْفِتَ وَعِيَّ الْقَارِئُ إِلَى مَا يُبْرِهُ عَلَى فِكْرَتِنَا الْمُنشُودَةِ).
- ⁵⁴- ذالك، أساساً، ما ينطبق عليه مفهوم الوظيفة الشعريّة كما ضَبَطَهُ رومان جاكوبسون في قوله: " إِنَّ هَدَفَ الرِّسَالَةِ بِوصفِهَا رِسَالَةٌ، أَوْ إِنَّ التَّشْدِيدَ عَلَى الرِّسَالَةِ فِي ذَاتِهَا، وَلِذَا هِيَ هِيَ مَا يُمَيِّزُ الْوُضُفَةَ الشَّعْرِيَّةَ لِلُّغَةِ ".
- Jakobson R, Essais de linguistique générale, Op. cit, P : 218. « La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage ».
- ⁵⁵- هايدغر مارتن، ص، ص: 56، 57.