وأسهر فيها
خلفي روحُ الماء الزرقاء
وأصوات الخرقى المرفوعة
كالأيدي
وامامي فخارون كثيرون
أعاروني الطينة والفكرة والظل
أعاروني لون الحنطة
والشيب المسترسلَ
والعينين الزاجلتين
وتدوير الوجه
ولغز الشفة السفلى
وخراب الصدر
أعاروني الضحك العابس
والروح البَرية
والمشي مع العشب إلى أعلى
والخوف من العتمة والمرآة
واللغة الخرساء
وفرض النسيان
أعاروني جسداً واسماً وتعاليم مقدّسة
واكتملوا ضدّي.
أفتح باب المرآة
وابحثُ عن شيء لي
في هذا الجسد المسروق بكامله
في هذي الأرض المحتلة
حجراً حجراً
ابحث
ابحث
ابحث
لاشيء سوى النظرات
تفيض من المرآة كفجر نديان
واتنفسه وحدي
واعلقه في سقف الغربة وحدي
واعود به نحو المرآة، اعود
كنهر عاصٍ انهكه التجول
ليخطفه ابنائي بعدي

وقراءة قصيدة مثل (جسد مسروق بكامله) يمكن أن توقفنا هي الأخرى على بعض الحقائق ذات الطابع الجوهري في تجربة (زهيرابو شايب) لا سيما فيما يتصل بالبطانة الداخلية الشعورية والنفسية المكوّنة لهذه التجربة. فهي تقدم لنا إنساناً يعيش داخل نفسه، ولا يستطيع، وهو ينظر إلى المرآة الموجودة بكثافة داخل النص، أن يتحقق من وجود الآخرين إلى جانب وجوده إلا على شكل تاريخ سابق وأسلاف غائبين اسهموا في صياغة روحه وجسده المسروق بكامله من اجسادهم، ولكنهم غابوا وتركوه وحيداً.

ولذلك ، فإن معاودة النظر إلى المرآة ثانية وثالثة لا تظهر للشاعر غير صورته بكل ما تنطوي عليه هذه الصورة من (أحلام محبوسة) و (مياه زرقاء) و(أصوات مرفوعة كالأيدي) و(شيب مترسل) و(عينين زاجلتين).. الخ. اما ما عدا ذلك، فلا شيء غير (النظرات) نفسها تقابله في زجاج هذه المرآة و (تفيض عليه كفجر نديان) كما يقول.

وهكذا، هو لا ينظر الى الآخرين، في حين انهم لا يكفون في مناطقهم الخيالية النائية عن النظر إليه وتشكيل وجوده وجعله موضوعاً لرغباتهم ولون سحناتهم، وهو، من جانبه، يبدو دائماً ممتلئا بهذه النظرة، مطوّقاً بها، ولكنه لا يجرؤ على مقابلتها بالمثل.

وإذا ما حدث أن وجّه نظرةً من هذا النوع إلى هؤلاء الآخرين أو بعضهم، فإنها ستكون مستعارة من نظراتهم أي من عيونهم التي سرقت وحلّت في جسده المسروق بكامله، وهو، فيما عدا ذلك اعمى يخشى (العتمة) ولا يفعل شيئا

سوى تحسس ذاته وتلمّس اقطار نفسه ولذلك فلا غرو أن تكون المرآة التي ينظر فيها الشاعر الى الآخر (عمياء) هي الأخرى، أو أنها غير موجودة ولا تقوم بوظيفتها طالما أنها لا تظهر للشاعر غير صورة وحيدة مكررة يطل منها على نفسه وعلى ماضيه، اي على اولئك الذين لا يدين لهم بوجوده فقط، وإنما يشكّل خلاصتهم، وكل ما تبقى من رغباتهم واحلامهم. فهم يدينون له، هكذا، بوجودهم، بل لعلّ الدين الذي له عليهم اكثر من ذلك الذي لهم عليه.

أما الآخرون الموجودون على مستوى الحاضر والواقع المعيش، فقد رأينا أنهم غير موجودين في المشهد الذي تعكسه مرآة (زهير ابو شايب) أو أنهم لا يحتلون مكاناً يمكن أن يُقارن بمكان الشاعر حتى إذا كان هذا المكان مجاوراً ومكمّلاً. وهو امر يتشابه في تاثيره مع تاثير الغرور ورغبة المرء في أن ينظر إليه دون أن ينظر هو إلى أحد، اللهم إلا إذا كانت هذه النظرة تذكّره بنفسه وتعيد اهتمام الآخرين به وتعزّز شعوره واحساسه بوجوده الخاص وتسهم في تكوين هويته.ولذلك، فليس غريباً أن نرى صورة الآخر في شعر (زهير أبو شايب) خاليه من كل قوام بشري إجتماعي وواقعي. إنها ماوى للظلال الجافة والأجداد الغائبين وموضوع العائلة المتخيلة ومكان الأب الذي يحتل في إطار هذه الصورة اهمية خاصة تشبه في بعض جوانبها تلك التي نجدها في النظرية الفرويدية.

وهو ما يشير الى تعقيد بالغ في ما يتصل بموضوعات الرغبة، كما تظهر في النص بوصفها علامة دالة على الغربة الموجودة في قلب الذات.

وحين يزعم الشاعر أن (لا احد يراني) لأن (ظلي كفيف) و(عتمه انا) فذلك لأنه يريد المزيد من نظرات الآخرين واهتماماتهم، ولأن اللاشعور ومحتواه الكامن هو الخطاب الذي يمكن لمرآة مثل تلك التي يحملها (زهير ابو شايب) أن تظهره إلى الملأ في صورة ذات مغلوبة على أمرها ومصنوعة من قبل الآخرين. وذلك يعني أن الخطاب الحر غير موجود، والذي يوجد فقط هو صورة الذات أمام ذاتها، وفقاً للآليات المكوّنة لهذا الخطاب، كما تظهر في تحليلنا لها.

وحينما يكرر الشاعر في أكثر من موضع في ديوانه بانه (عبد حريته) كما في قصيدة (كلّما في الأعالي) التي يرد فيها مثلاً:

«عبد حريتي انا
هذا التراب ليسجد لي
وليحمل عرشي
عبد حريتي
وعلى الماء امشي»

فإن الأمر يظل محكوماً بنوع خاص من هذه الحرّية التي تتراجع إلى الداخل ولا ترى في الوجود الخارجي للآخر أية ضرورة توقف هذه الحرّية الخيالية عند حدود أو تجذبها إلى الهواء الطلق وتحدّ من إلتصاقها بنفسها. وحينما يُراد من التراب أن يسجد ويحمل عرش الشاعر ومن الماء أن يكون طريقاً لعبوره، فلا بدّ من التفكير بوجود نوع من القلب والأستبدال الذي لا يكتفي صاحبه بالباعث الأنساني المتمثل في نظرة راضية ومحدقة في كيان الشاعر، وإنما بنوع من الأهتمام (الكوني) الذي تشارك فيه الأشياء كلها لأعادة توجيه الأنتباه إلى الذات المفردة والوحيدة وحدة مطلقة. هذه الذات التي تشبه في حالها تلك طيور (فريد الدين العطار) التي لا ترى، بعد رحلة العذاب وأهوال الطريق الطويل الذي قطعته، في المرآة غير صورتها، ولا تشاهد غير نفسها.

دفتر الأحوال والمقامات: قصيدة - مقام الأسئلة

قال لي: كيف بحت
قلت:
امطت السوى شلحتُ انتباهي

هوذا،
فاح من سرادق الألوهة لوني
هو ذا غبتُ... بحتُ بي.
قال لي: كيف غبتَ؟
قلتُ:
دلقتُ الوجود فيّ
وابحرتُ عائداً باتجاهي
عارياً تكتسي الرياح طراءاتي
ضعيفاً،
يشيخ في دميَ الوقتُ،
وتحبو نماله
في شفاهي
هو ذا بحتُ.. غبتُ بي
قال لي: أين أنت؟
قلتُ:
انا الآنُ،
انا العاديات ضبحاً
انا الخضرةُ
والستر
لا مكان لكوني
هو ذا،
فاح من سرادق الألوهة لوني،
مخرَ الصمت صاخباً
ومضى مثلما اتى
قدّس الله سرّهُ
مذق الصحو والغيابة واللوت،
خلسةً بمياهي
قدّس الله سرّهُ
قال القاك ميّتاً
ومضى..

لم يقل متى
هكذا..
مثلما اتى

وذلك يدفعنا للحديث عن الجانب الصوفي، ولا أقول التجربة الصوفية، الذي كثر عنه الحديث في شعر زهير ابو شايب. متخذين من هذا النص مرتكزاً ومثالاً.

وهي، إذا شئنا الدقة، تجربة على صعيد لقاء الشعر بالتصوف مصطلحاً ولغة ورؤية باحثة ومتطلعة نحو إجراء مزاوجة بين الجانب الخيالي والجمالي الوجود في الشعر، والجانب الذوقي، والعرفاني الموجود في التصوف، اكثر منها تجربة صوفية حقيقية او واقعية.

وربما كان الحري بأولئك الذين يتحدثون عن (التجربة الصوفية) في هذا الشعر أن يتحدثوا عن (إصطناع التجربة) لا التجربة ذاتها، لما نعرفه من خصوصية هذه الأخيرة، والضرورات التي تجعل صاحبها منقطعاً عن العالم ومستعداً للتضحية بنفسه في بحر الذات الألهية عن طريق (الوجدان) و (الكشف) وما يتصل بهما من تجارب وجودية صحيحة لا تقبل المهادنة ولا اللعبة الفنية والجمالية التي تنطوي عليها اللغة الشعرية في العادة.

صحيح أن (زهير ابو شايب) يمتلك، مثل اي شاعر جاد، رؤيا وتتكشف قصيدته عن بنية عميقة مركّبة في ابعادها ومراميها الدلالية، وأن بعض نصوصه قريبة فعلاً من المنحى الصوفي في لغتها، ولكن الفارق يبقى مع ذلك كبيراً واساسياً بين الأذنين: الشعر والتصوف.

إذ إن هم الشاعر الأول هو الأشياء في ذاتها وما تتصف به من الوان واضواء وروائح وطعوم واشكال وعلاقات غريبة بين المسميات والكلمات قائمة على محور الأختيار واحياناً على محور توزيع الألفاظ وطرق الأسناد المتبعة في تركيب الجملة، في حين ان هم المتصوف صاحب

(الخرقة) او (الرقعة) هو ان يجعل من هذه الأشياء رموزاً وأشارات إلى ما هو مطلق وجاذب نحو الحقائق الوجودية الكبرى وصولاً إلى الحقيقة المطلقة المتمثلة في الذوبان ببحر الذات الألهية.

ولعلّ من الأمور الدالة على هذا الفرق هو أن ديوان (زهير أبو شايب) الأخير (سيرة العشب) قد صدر بعد حوالي عشر سنوات من صدور ديوانه الثاني (دفتر الأحوال والمقامات) الذي ينطوي في بعض نصوصه على محاولة للأقتراب من تجربة أصحاب الخرقة وكتابة قصائد (صوفية) أو قريبة من تلك التي تتحدث عن (الأحوال) و (المقامات) و (المواقف)، خلافاً للديوان الأخير الذي خلا منها. أي أنه تجاوز في هذا الديوان الأخير تلك المحاولة التي قادته إلى التصوف عن طريق القراءة والتأثر بالقول الصوفي، ولم يعد متصوفاً الأمر الذي لم يعد منسجماً مع ما يُقال من مزاعم حول التجربة الصوفية. إذا لا يمكن أن يكون المرء متصوفاً وغير متصوف في الآن نفسه، حتى إذا جرى ذلك عنده في عهود وفترات زمنية مختلفة في حياته وعلى اعتبار أن تجربة المتصوف حاسمة لا تقبل الأنقطاع ولا التراجع.

ولعلّ قضية التأثر باللغة الصوفية أو القريبة من المنهج الصوفي في الكتابة كما تتبدى لدى شعراء مثل (ادونيس) ان تفسّر لنا جانباً من هذه الظاهرة، حيث نجد كثيراً من الملامح الأسلوبية في شعر (ادونيس) موجودة بهذه الكيفية أو تلك في شعر (زهير ابو شايب) لا سيما في مجموعته الثانية (دفتر الأحوال والمقامات). أما الجانب الآخر. فيجب الأعتراف بأنه يرجع إلى تجربة (زهير ابو شايب) نفسها. وهي تجربة رأينا كيف أنها تؤكد على الجوانب الجوّانية وتميل إلى تحويل الرؤية البصرية إلى رؤيا داخلية تبدو في ظاهرها قريبة من تجربة الكشف عند أصحاب المواقف والمقامات والأحوال وتحسن إستعارة لغتهم وتفتش في مرجعياتهم ومدّوناتهم النصّية الغربية والعربيّة. وفي مقدمتها (المواقف والمخاطبات) للنفّري المتوفى في ٣٥٤هـ، حيث نجد الكتابة نوعاً من الحلم الواعي أو لحظات الأستغراق التي تمرُّ كالبرق الخاطف في عقل المتصوف وقلبه وتجعله يعيش في (أحوال) و (مقامات) من الصعب الاكتفاء برؤيتها أو التعليق عليها من خارج التجربة مهما تكن طبيعة النص المكتوب عنها.

وإذا أخذنا قصيدة (الغياب) من ديوان (أبو شايب) الثاني (دفتر الأحوال والمقامات) نموذجاً لقصائده الصوفية الموجودة في هذه المجموعة، لوجدنا أن البنية الأساسية السائدة فيها هي بنية الغياب. إذ تحاول القصيدة تأكيده في كل مقطع من مقاطعها ضداً على بنية (الحضور) المضلل لوجود الذات ووعيها بواقع التجربة والمشاهدة العيانية، وما يتصل بذلك من أفعال مضارعة تُخلي ساحة النص للأفعال الماضية التي يهيمن عليها الفعل (غبتُ). إذ هو يؤلف، كما ذكرنا، نواة دلالية لا يمكن فهم القصيدة من دون فهم الدور الذي يلعبه في كل مقطع من مقاطعها. فالأفعال(باح، اماط، فاح) التي تشير إلى الكشف والأعلان، هي المقابل الدلالي للفعل (غاب) الموجود في النص منذ بدايته، مع أن التصريح به وإظهاره لا يتم إلا في السطر السادس،

«هو ذا غبتُ.. بحتُ بي»

فهذا الغياب هو نوع من الحضور الذي يحاذر الشاعر من حضوره لأنه يكاد أن يتوحد مع (البوح) و (الأماطة) و (الفوحان) التي تتقدم في النص بعد تحقق وقوع فعل الغياب دلالياً أو ايحائياً قبل حصوله نصياً. ونجد أن الفعل (بحت بي) المتعدي بالباء لا يختلف عن الفعل اللازم (غبت) أو الذي يرد متعدياً بالباء هو الآخر على غير العادة (غبت بي).

وكان الشاعر لا يكتفي بالغاء التناقض الدلالي

الموجودة بين الفعلين (غبت وبحتُ) وإنما هو يحاول توحيدهما وتماثلهما على الصعيد اللساني أيضاً (بحتُ بي، غبتُ بي).

والواقع أن إتصال حرف الجر (الباء) بياء المتكلم وتعدية الفعل بها على هذه الشاكلة، يمثل خصيصة لسانية من خصائص البنية في هذه القصيدة، بحيث يتعدى التعبير عنها (الفعل) و (الباء المتصلة بياء المتكلم) من أجل التعدية، إلى الاسم وضمير المتكلم المضاف إليه (لا مكان لكوني) أو (الجار والمجرور) اللذين يأتيان بعد فعل متعدٍ بنفسه (دلقتُ الوجود فيَّ). وهو ما يشير الى أن فعل (الغياب) أو (التغييب) بعيد عن أن يكون ذا طبيعة عامة، وإنما هو نوع من الحضور الداخلي غير المشعور به بحيث يتطابق مع (البوح) و (الأماطة) و (والفوحان) على النحو الذي نجده عند بعض المتصوفة. وذلك يحيل إلى ناحية أخرى تتصل بطريقة وجود الضمير وتعالق الأصوات في هذه القصيدة. إذا إن التوحيد بين فعل (الغياب) ومقابلاته الضدية (باح، اماط، فاح) على هذا النحو يرتبط بتوحيد أو مزج آخر لضمير (أنا) المتكلم مع ضمائر وذوات الأشياء الأخرى،

«قال لي، أين انت؟

قلتُ، انا الآنَ..»

مما يؤكد، مرة أخرى، على المظهر العام للحركة الأرتدادية للبنية المتجهة من الخارج إلى الداخل ومن الـ (انت) إلى الـ (أنا) ومن (الآخر) إلى (الذات) التي تبدو مآل كل شيء، والكون الصغير الذي يمكن أن نرى ونقيس كل شيء به ومن خلاله.

يستتبع ذلك أن البنية الحوارية التي تؤلف قوام هذه القصيدة هي، في الواقع، بنية مضلّلة، لأن الحوار لا يجري فيها بين طرفين مستقلين أو ذاتين منفصلتين ومتقابلتين، وإنما بين ذات واحدة تجرّد من نفسها ذاتاً أخرى لتدخل معها في حوار يأتي على شكل سؤال وجواب هما في الواقع نوع من (المونولوغ) الداخلي الذي يعتمد الظهور في شكل (ديالوغ) خارجي.

والمقطع الأخير ذو الطبيعة المفسِّرة والمعلقة على إختفاء الآخر الموجود في الطرف الآخر من معادلة الحوار هذه يؤكد على ذلك،

«قدْ س الله سرُّه

قال الفاكَ ميّتاً

ومضى

لم يقل متى

هكذا..

مثلما أتى».

فهو يشير، كما نرى، الى الطبيعة غير المادية وغير المؤكدة لوجود هذا الآخر. فقد اختفى، هكذا فجاة (مثلما اتى) كما لو كان هاجساً او طيفاً او ذاتاً اخرى يخلقها اللاشعور الكامن في الذات نفسها، وسواء تم تاويل وجوده تاويلاً رمزياً بوصفه قبساً من الذات الألهية، ام كان (انا) اخرى تجاور الأنا الأصلية وتحاورها، فإن الأمر لا يختلف إختلافاً جذرياً على صعيد البنية اللسانية للقصيدة. اما على صعيد البنية الدلالية فيمكن، كما أسلفنا، اللجوء إلى تاويله تاويلاً صوفياً باعتباره نوعاً من المفهوم (الاشراقي) الذي عرفناه عند (النفّري) أو (الاتحاد الألهي) الذي ميّز تجربة (البسطامي) أو (الأنسان الألهي) الذي يقترب من تجربة (الحلاج) الحلولية، وحتى من مفهوم (وحدة الوجود) لدى (ابن عربي)..

وهناك، كما هو معروف، فروق وإختلافات بين هذه المفاهيم والأتجاهات الصوفية ولا مجال لذكرها هنا، لأن نصوص (زهير ابو شايب) الصوفية نفسها لا تفرق بينها ولا يمكن القول بانتمائها إلى أي واحدٍ منها، لما ذكرناه من إقتصار هذه التجربة على التأثر بهذه الأتجاهات أو ببعضها ومحاولتها ملامسة الجوانب الشكلية الظاهرة فيها وتجنُّبها

الأرتكاس في ابعادها السلوكية الغائرة. مع العلم بأن شعر (زهير ابو شايب) يبدو في معظمه شعراً فكرياً مثقفاً ومصنوعاً بعناية فائقة. وهو ينقل عن طريق الصورة فكرة او ايحاءً موضوعاً في سياق لغوي له طابع زمني محدد. ولذلك، فلا غرابة ان نرى الصورة تُولد من الفكرة او الرؤية وتضطر للتعديل من وضعها تبعاً للتشكل المجازي او الأستعاري الخاص بهذه الفكرة. وقد رأينا كيف ان هناك ميلاً دائماً في شعر (زهير ابو شايب) للأمساك باللحظات الهاربة او الغائبة في زمن الشاعر ووضعها في قفص القصيدة المنسابة بلطف، او المحتدمة بعنف إشاراتها وأصواتها وإيقاعاتها وقوافيها، على نحو قد تضيع فيه هذه الفكرة او الرؤية او تندمج في إطار بنية شعرية غير محددة الملامح ولا يمكن فصلها عن طبيعة التشكّل الصوتي، الأيقاعي الذي يؤلف مصدر جذب نحو مزيد من الصفات والكلمات الغريبة والقوافي غير المستتبة، والتي من شأنها ان تدخل الأضطراب على الفكرة وتكشف عن دلالات غير متوقعة تفاجئ القارئ وتهاجم افق إنتظاره بكل ما هو جديد ومدهش. وذلك يحصل في الواقع حتى إذا كان يعني إيجاد تناقض على صعيد التصور الموحُد للبطانة الداخلية للقصيدة. وهو ما يشير إلى ملمح اساسي من ملامح شعر (زهير ابو شايب) وهو عدم وجود رؤية او فكرة موحدة ومتلاحمة يمكن تتبعها وتاشير تمظهراتها خارج إطار البنية الداخلية العامّة وإيحاءاتها السايكولوجية واللاشعورية. وهو ما يجعل القارئ مضطراً إلى إزاحة كثير من (الهوامش) و (التعليقات) التي تعترض المتن او تعيق جريان الأتجاه الرئيسي للنص، للأبقاء على ما هو جوهري واساسي فيه.

والواقع ان اية محاولة للبحث عن فلسفة او رؤية محددة في هذا الشعر تبدو ضرباً من العبث. والفلسفة الوحيدة التي تتبناها اشعار (زهير ابو شايب) هي التاكيد على كينونة (زهير ابو شايب) نفسها، عن طريق الكلمة التي تتراجع إلى الماضي وتندرج في إطار زمن شخصي يتاسف ويرثي، او يحاكم ويسخر ويبحث عن المقدمات والنتائج. ولذلك فهو شعر لا ينفك يبحث عن الذات ويجري حواراً مع آخرين من الشعراء الأصدقاء وافراد العائلة الذين يدخل وجودهم السعادة على روح الشاعر ضمن الشرط الأساسي الذي يكون فيه هؤلاء قادرين على فتح ثغرة في جدار الحنين الذي يقف بين الشاعر والعالم، ويعيدون له صورته بطريقة اكثر وضوحاً في المرآة المضببة التي تعكس الماضي، او تلك المخَدبة التي يواجه بها الحاضر ويلم اشياءه لتظهر على شاشة الوعي منكسرة او محوّراً فيها بطريقة لا شك فيها ولا برء منها.

والخلاصة ان هذا النوع من الشعر القائم على الأشارة والمثاقفة والحوار مع الآخر والتراث على النحو الذي بيّناه هو الذي يصنع الفتنة والسحر الموجود في لغته. وهي لغة قائمة على أساس إحالة مستمرة للداخل على الداخل والخارج على الداخل بحيث لا نجد فرقاً بين الاثنين طالما ان دليلهما الطبيعي واحد. وهو كما أوضحنا، ذات الشاعر الساعية نحو دمج الوجود الميتافيزيقي مع الوجود المادي. وهو ما يدفع الآخر الموجود داخل النص، بالشكل الذي رأيناه، إلى ان يتخلّى عن ماهيته وإستقلاله ليتوحد مع الشاعراً اويتحول إلى مجرد علّة او مسوّغ لوجوده («وجود الشاعر»). وفكرة الله العاطفة الدينية في شعر (زهير ابو شايب) هي المكان الذي حفظت فيه فكرة وجود اشكال اخرى من الوجود الطبيعي

والاجتماعي الذي لا تستطيع ذات الشاعر الأحساس بالأنتماء إليه بسهولة.

ولذلك فإن عدم القدرة على الأكتفاء بالقدر الأرضي هو الذي يؤلف الدافع الحيوي الأكثر قوة في هذا الشعر للبحث عن مصدر ومرجعية أخرى للغة الشعرية. وهو الذي يؤلف، في الوقت نفسه، الميل الطاغي نحو الجوانب الماورائية والصوفية بكل ما تحمله من أمان ورغبات ومظاهر لا شعور واتهامات واشكال رفض لبعض مظاهر الواقع والتاريخ والمجتمع القائم.

* مثل هذه الحال التي تؤكد على التشابه بين صورة الشاعر وصورة النبي تتكرر في شعر (زهير ابو شايب) ولا سيما في قصائده الأولى المسماة بـ (المقامات) حيث ترد مثل هذه الصورة في إطار لغة شعرية معينة، مثل هذا المقطع الذي يرد في ختام قصيدة (مقام الروح المهجورة)،

«فسلام عليا
حين انام
وحين اغيب
وحين أفيق نبيا».

نقد...

التأويل وقراءة النص الأدبي

ناصر علي
الأردن

ثمة موقفان، يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعاً كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة.

إن قراءتين لكتاب واحد لا يمكن أن تكونا متماثلتين أبدا، إذ إننا نضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما لا نريد أن نجد فيه. فما أن يوجد قارىء حتى تبتعد القراءة عن النص. فالناقد يقول شيئا آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجردة، حتى وان ادعى قول الشيء نفسه.

والقول بأن كل شيء تاويل لا يعني أن كل التأويل متساوية، فالقراءة مسار في فضاء النص لا ينحصر في وصل الأحرف بعضها ببعض من اليمين الى اليسار، ومن أعلى إلى أسفل، وانما هو يفصل المتلاحم ويجمع المتباعد، وهو، على العموم،يشكل النص في فضائه لا في خطيّته. فكل قارىء يعلم انه توجد قراءات اكثر كمالا من قراءات اخرى، على الرغم من عدم وجود قراءة كاملة تماما. والاختلاف بين التاويل ووصف المعنى هو اختلاف في الدرجة لا في الصفة.

ويرفض الناقد تودوروف ان تكون الدراسة النقدية مندرجة ضمن اي نمط من العلوم الإنسانية الفلسفية أو التاريخية أو الإنسانية. فقد وضعت الشعرية كما يقول حدا بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، فهي لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، انها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب نفسه، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في آن معا.

ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ، لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل الا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة اخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي.

إن الشعرية كما يصفها تودوروف تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة، وسيصبح العمل عندئذ مسقطا على شيء اخر غير ذاته، كما هو الشأن في النقد النفسي أو الاجتماعي، ولكن هذا الشيء الآخر لن يكون عندها بنية غير متجانسة معه، بل سيكون بنية الخطاب الأدبي نفسها ولن يكون النص النوعي إلا حجة تسمح بوصف خصائص الأدب.

في تحليل النصّ الأدبي يرى تودوروف ان هناك نوعين من العلاقات في النص الأدبي يسميها. حضورية، وهي علاقات بين عناصر مشتركة الحضور، وعلاقات غيابية. وهي علاقات بين عناصر حاضرة واخرى غائبة، ويرى ان هذه العلاقات تختلف، ان في طبيعتها أو في وظيفتها.

فثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر

كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصرمعين إلى درجة اننا نجد انفسنا عمليا بازاء علاقات حضورية. وعلى العكس من ذلك يمكن أن نجد في كتاب على قدر كبير من الطول اجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة غيابية.

ثم يقول: إن العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز، فهذا الدال يدل على المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثا آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما، وذاك الفصل يصوّر نفسية ما.

أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء، تتلو الأحداث هنا بعضها بعضاً، وتكون الشخصيات فيما بينها تقاطع وتدرجات، وتتآلف الكلمات في علاقة دالة بموجب سببية ما، لا بموجب استحضار.

وحين يسأل تودوروف هذا السؤال، ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص؟ وعلام يدل؟ يجيب:

إن السؤال الأول يوجد في مركز اهتمامات الدلالية اللسانية، لكننا نجد مع ذلك أن المقاربة اللسانية تشكو من نقصين:

فهي تكتفي من جهة بالدلالة وحدها بالمعنى الحصري للكلمة، تاركة جانباً قضايا الإيحاء واعتماد الاستعارة. وهي من جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبداً. والجملة عندهم هي الوحدة اللسانية الأساسية.

وفي حين ان هذين المظهرين هما من مظاهر الدلالية الشكلية فقد كانت دراسة المعاني الأخرى عدا المعنى الحقيقي، تمثل تقليديا جزءاً من البلاغة، وكانت تؤلف على وجه الدقة باب المجاز. اما اليوم فما عدنا نتمسك بالتقابل بين المعنى الحقيقي والمعنى المشتق. ولهذا التقابل أصول تاريخية ومعيارية، وانما نميز بين صيرورة الدلالة (حيث يستدعي الدال المدلول) وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أول إلى مدلول ثان. إن الدلالة موجودة في المفردات، أما الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب. والتداخل الذي بين المعنى الأول والمعنى الثاني ليس مجرد استبدال أو إسناد، وانما هو علاقة متميزة لم يشرع في دراسة صيغها إلا منذ عهد قريب وما نعرفه معرفة افضل نسبياً هو التنوّع المجرد للعلاقات التي تنشأ بين المعنيين فقد سمتها البلاغة القديمة باسماء، هي: المجاز المرسل، الاستعارة، الكناية، الطباق، المبالغة.

أما فيما يتعلق بالخصائص الرمزية للأجزاء التي يفوق حجمها الجملة، فعلينا ان نعرف ما إذا كانت الرمزية كامنة في النص أم لا. في الحالة الأولى يحيل كل جزء من النص على جزء اخر، فتتميز شخصية ما بافعالها او بتفاصيل وصفية، او تتدعم خاطرة مجرّدة بمجمل الحبكة. وفي الحالة الثانية يتعلق الأمر بالتفسير بما شاع للكلمة من معنى، أي الانتقال من النص الأدبي إلى النص النقدي . فيصبح التفسير حينئذ محاصرا بدوره بتاويلات مختلفة او بقواعد مجردة تحكم عمله الوظيفي.

وحين يجيب على السؤال، علام تدل؟ يقول:

يمكننا ان نتساءل في البداية عن الكيفية التي يصف بها النصّ الأدبي العالم (مرجعه). وبعبارة أخرى يمكننا أن نطرح قضية صدقه. فالقول بأن النصّ الأدبي يعود إلى واقع ما، وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه يعني اننا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما، واننا نخول لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة. أي سلطة الحكم عليه بالصحة او الخطأ.

يتابع القول: إذن لا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة او باطلة. وهذا لا يمنع أبدا من ان تكون للأثر برمته طاقة وصفية معينة. فالروايات تستدعي بدرجات متفاوتة الحياة كما جرت حقا. ومن المتيسر

ايضا ان يستخدم النص الأدبي عند دراسة مجتمع ما كوثيقة من بين جملة الوثائق الأخرى. لكن غياب علاقة متينة بالحقيقة له أن يجعلنا حذرين إلى أقصى حد. بقدر ما يعكس النص الحياة الاجتماعية بقدر ما يمكنه أن يقدم وجهها المعاكس. ومثل هذا المنظور شرعي تماماً، إلا انه يذهب بنا بعيداً عن الشعرية، فنحن إذ نضع الأدب على صعيد واحد مع أية وثيقة أخرى، نتخلى بداهة عن اعتبار ما يجعل من الأدب أدباً.

إن قضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجة عن نطاق الأدب غالباً ماخلط باسم الواقعية، بينها وبين قضية أخرى هي امتثال نصّ معين إلى معيار نصيّ خارج عنه. وهذا الامتثال يؤدي إلى وهم الواقعية، ويجعلنا ننعت هذا النص او ذاك بانه محتمل.

ولوأننا درسنا الجدل الذي ورثناه عن الماضي لأدركنا أن العمل يعتبر مشاكلاً للواقع طبقا لنمطين اساسيين من المعايير: أوّلهما ما نسميه قواعد الجنس الأدبي، لكي يكون بوسع العمل أن يعتبر محتملا فإن عليه أن يمتثل لهذه القواعد. فلم تكن الملهاة تعتبر في بعض العصور مشاكلة للواقع إلا إذا كشفت الشخصيات في آخر فصل، عن قرابة وثيقة بينهما. ولم تكن الرواية تعتبر محتملة إلا إذا أتى حل العقدة فيها بزواج البطل من البطلة وجوزيت الفضيلة وعوقبت الرذيلة. ومشاكلة الواقع إذا نحن حملناها على هذا المعنى عنت علاقة العمل بالخطاب الأدبي، وبالتحديد علاقته ببعض تفريعات هذا الخطاب، وهي تكوّن جنسا أدبيا.

ولكن يوجد محتمل للواقع غالباً ما حمل ايضاً على انه علاقة بالواقع. وقد سبق لأرسطو أن قال بوضوح، ان المحتمل ليس علاقة بين الخطاب ومرجعه، وإنما هو علاقة بين الخطاب وما يعتقد القراء انه صحيح. فالعلاقة تقوم هنا بين العمل وبين خطاب مبثوث، يمتلك كل فرد من افراد مجتمع ما بعضا منه. ولكن لا أحد يستطيع ان يزعم امتلاكه. وبعبارة أخرى انه بحوزة الراي العام. وهذا الراي العام ليس بطبيعة الحال هو الواقع، وانما هو مجرد خطاب ثالث، مستقل عن العمل، فالراي العام يقوم إذن بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبي ويحكم كل الأجناس الأدبية. إن الراي العام جنس واحد يزعم انه يخضع كل الأجناس الأخرى، في حين ان الأجناس الأدبية تقبل التنوع.

المظهر اللفظي: الرؤى، الأصوات

إن الوقائع التي يتالف منها العالم التخيلي لا تقدّم لنا ابدا في ذاتها، بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة. لا نكون في الأدب بازاء أحداث او وقائع خام،وانما بازاء أحداث تقدّم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منهما واقعتين متمايزتين. ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد.بحسب الرؤية التي تقدمه لنا. ومن المهم أن نلحظ ان الرؤى الأدبية لا تتعلق بالإدراك الفعلي للقارىء الذي يظل على الدوام متحولا ورهين عوامل، هي من خارج العمل، وانما هي تتعلق بإدراك معروض في صلب هذا العمل.

وهنا يستشهد الكاتب بتاريخ الرسم ويجد فيه امثلة بليغة. فيقول: يكفي التذكير باللوحات المزيفة، وهي تصاوير مرقمة، لا تفهم إذا ما نظرنا إليها من الأمام اي من وجهة النظر الأكثر تواترا، ولكننا نرى فيها من وجهة نظر معينة صورة لشيء معروف معرفة جيدة.

ثمة عدة مقولات في هذا الشان، منها مقولة المعرفة الذاتية او الموضوعية التي نملكها عن الأحداث