وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية

أحمد محمد ويس

الملخص

"الإنزياح" مصطلح أسلوبيٌ مستحدث، بيد أنّ ما يحمله من مفهوم قديمٌ يرتدُ في أصوله إلى أرسطو وإلى من تلا أرسطو من بلاغيين ونقاد، وإذا كان المقام يقتضي تقديم تعريف موجز له، فإننا نقول: إنه استعمال المبدع للغة ـ مفردات وتراكيب وصوراً ـ استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يحقق المبدعُ ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب.

" وهذا بحث يروم استجلاء وظيفة الانزياح كما ارتأتها النظريات الأسلوبية الحديثة. وقد استهل البحثُ الكلامَ حول الخلاف الدائم. ما إذا كان للأدب وظيفة أم لا. ثم راح يركّز القول في مدى إيلاء النظريات النقدية الحديثة القارىء من اهتمام، ليدلف من ثم إلى الحديث عن المفاجأة التي هي أهم ما ينتجه الانزياح، والتي كثيراً ما تغدو قيمة في ذاتها.

* * *

ربما أدى بنا عنوان هذا المبحث إلى قضية طال اختلاف النقاد والمفكرين حولها قديماً وحديثاً.. فقد كان ثمة تساؤل: هل ينبغي للأدب أن تكون له وظيفة؟.. وإذا كان الجواب بنعم.. فأيةُ وظيفة تلك..؟..

أما ذاك الذي ينكر أن تكون للأدب وظيفة.. فلربما كان مصدر إنكاره أنه يعتبر الأدب لغواً من القول، أولى من وجوده عدمُه(*).ومثل هذا الرأي لا يستاهل كثير وقوف عنده والأولى تجاوزه.

وإذاً فلنعدْ إلى من يرى للأدب وظيفةً لنرى أية وظيفة تلك التي يقصدها..؟.. أهو يقصرها علي غاية خلقية مثلما كان صنع أفلاطون فأدى به ذلك إلى أن يرفض الشعر خاصة، لأنه لم يستطع الوفاء بهذه الغاية(**)، أو مثلما صنع تولستوي في أُخرَة من حياته حين راح "بَدين كل فن لا يدعو مباشرة إلى وحدة الناس.. أو يُظَن بأن تذوقه مقصور على الدوائر الأرسقراطية والمثقفة وحدها"(1).

ولْنتساءل بعد هذا: أيصح قصر الأدب أو الفن عامة على مثل هذه الغاية الأخلاقية كما أراد له أفلاطون وتولستوي وكثيرون غيرهما..؟.. ثم ما الأخلاق..؟.. أهناك مفهوم واحد يضم شتاتها، أم لها مفاهيم كثيرة متباينة..؟..

فأما السؤالان الأخيران فقد اختلفت الآراء في الاجابة عنهما اختلافاً طويلاً ليس ههنا مجال الخوض فيه(***). وأما السؤال الأول فإننا نميل إلى القول بأن قصر وظيفة الفن على الأخلاق فيه حيف على الفن كبير، لأن من شأن ذلك أن يحدّ من مفهوم الفن نفسه، كما أن من شأنه أن يحدّ من حريته أيضاً. ودعنا نقل بأن الفن بما هو إبداع لا يقوم بغير الحرية. وهي مطلب تسعى الانسانية - وإنْ يكن سعي حالم - إلى تحقيقه. أوليس جديراً بها إذاً أن تتخلص من قيد الضرورات لبلوغ ذلك..؟.. أجل.. بيد أن قيد الضرورات هذا ماينفك يلاحقها في حياتها الدنيا.. فيحجب عنها مطلبها الرئيسي وغاية الغايات عندها. وإنها لمعضلة حيَّرت الإنسانية وأعجزتها زمناً طويلاً.. ولكنها أبت إلا أن تحتال على تلك القيود، فكان أنْ أبدعت الفن.

والحق أن اعتبار الفن هو مَجْلى الحرية الإنسانية الممكن يستلزم فيما يبدو إبعاد كل شيء يحدُّ من هذه الحرية أو يُعكِّر صفوها. ولعل ما جاء

به أنصار مذهب "الفن للفن" من اعتبار الفن غاية في ذاته ومجرداً من كلّ غاية ليس إلا من قبيل الخشية على هذا الفن من قيد الضرورات. ولاغرو إذاً إنّ هم رأوا في "الأخلاق" ما يُشْبِه قيد الضرورات، فراحوا ينأون بالأخلاق عن مجال الفن، حتى قال قائلهم وهو تيوفيل جوتيه ساخراً: "لست أدري من القائلْ، ولا أعلم أين قيل: إنّ الأدب والفنون تؤثر في الأخلاق؟. وأيّاً ما كان فلا شك في أنه رجل شديد الغباء"[٢]. ولكنّ هناك مَن فهم من مذهب الفن للفن أنه يرى بين الفن والأخلاق تناقضاً، والحق أنّ لا تناقض، سوى أن الفن أوسع بكثير من الاخلاق.

ثم كان أن رأى مصطفى بدوي في مقدمته لترجمة كتاب ريتشاردز "مبادىء النقد الأدبي" إن هذا الأخير بكتابه المذكور "قضى على نظرية الفن لأجل الفن فلم تقم لها بعد هذا الكتاب قائمة"[٣]. ويبدو للناظر أن هذا حكم لم يعتمد على النظر الدقيق. وهو حكم تكشف ضعفه تلك الاتجاهاتُ الكثيرة التي نجمت في هذا القرن والتي ترى أن الأدب أمر مقصود في ذاته، وإذا كانت من له غاية فإنها لن تكون سوى "إرادته في المتعة" على ما يقول بارت[٤]. ثم إن الاهتمام بالناحية الشكلية ـ وقد كثر في هذا القرن ـ لهو أكبر معاضد لمذهب الفن للفن، وفي هذا يقول تودوروف: "إن الصفة الوحيدة المشتركة بين كل الصور البلاغية هي قتامتها، أي اتجاهها لجعلنا نستقبل الخطاب نفسه وليس معناه فقط"[٥]. وأكثرُ من ذلك فإن فيما ساقه ريتشاردز من كلام في معرض رده على الدكتور برادلي أحد منظّري "الفن للفن" ما يؤكد أن اتجاه الفن للفن في هذا القرن والذي سبقه هو الاتجاه السائد بين النقاد فهو يقول: "ولعل النقطة الرابعة [من كلام برادلي] ذات أهمية أعم، إنها في الواقع موضع الخلاف الحقيقي بين نظريتنا والنظرية التي يشاء أن يؤمن بها الدكتور برادلي) والغالبية العظمى من النقاد المحدثين. وهذه النقطة هي التي عبر عنها في آخر جملة من كلامه الذي اقتبسناه هنا فهو يقول: "ليست طبيعة الشعر في كونه جزءاً أو صورة من العالم الحقيقي.. وإنما هي في

كونه عالماً قائماً ومستقلاً. ولكي تمتلك الشعر تماماً يتحتم عليك أن تدخل هذا العالم وتراعي قوانينه وتتجاهل إبان ذلك كل ما يخصك في العالم الحقيقي الآخر من معتقدات وغايات وظروف خاصة"[٦]. وعلى الرغم من أن ريتشاردز قد حاول أن يردَّ في نحو صفحتين على قول برادلي هذا، فإنه قد أخفق - فيما يبدو - مما يؤدي إلى ازدياد العجب من مصطفى بدوي كيف رأى أن ريتشاردز "قضى بصفة قاطعة على نظرية الفن لأجل الفن فلم تقم لها... قائمة" وهل لمثل هذه الصيغ الجازمة أن تصح في مجال الفن بعامة؟!..

وبعد فقد أردت لهذه الفذلكة - إن صح التعبير - أن تكون مدخلاً إلى ما نحن بصدده من وظيفة الانزياح.. فإذا كان ما مضى قد تركز على وظيفة الأدب من حيث هي مفهوم عام اختُلف فيه إن كانت له غاية ما وراثية أم لا، فإن وظيفة الانزياح تختلف عن ذلك من حيث هي تخدم في المقام الأول النصَّ وتلقي النص.

ولا حرج في أن نسارع إلى القول بأن الوظيفة الرئيسية التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح، إنما هي "المفاجأة". وغني عن البيان أن مفهوم المفاجأة مرتبط بالمتلقي أصلاً، وهو الذي أولته الأسلوبية وغيرها من المدارس النقدية عناية خاصة، بل أدخلته ضمن دائرة الإبداع، بعد أنْ لم يكن له في العصور السالفة كبيرُ اعتبار.

والحق أن الاهتمام بالقارىء المتلقي ليس بدْعاً من الأمر، لأن القارىء هو من يُوجَّه النصُّ إليه, وهو من ثم الذي يحكم على قيمته بعامة، لا بل إنه شريك المؤلف في تشكيل المعنى، ومن ثم فلا غرو إنْ وجدنا المناهج النقدية الحديثة على اختلاف اتجاهاتها تعني بطريقة استقبال القارىء للنص، وكذا ما يقوم بينهما من تفاعل.

وثمة من يرى أن هذا الاهتمام بالقارىء ابتدأ على عهد إدجار ألن بو ١٨٠٩ - ١٨٤٩[٧]. بيد أن هذا الاهتمام لم يقو إلا في هذا القرن، وإن شئنا الدقة قلنا في النصف الثاني منه، فقد ذكر إيفانكوس في فصل مهم

عقده لـ "شعرية التلقي" أن هذه الشعرية أخذت تنافس " شعرية النص" التي سادت في النصف الأول من القرن والتي حلت هي الأخرى محل "شعرية المرسل" التي كانت سائدة فيما مضى من عصور[٨].

ولئن بدا للناظر أن شعرية التلقي قد رجحت قليلا في العقود الأخيرة، فإن ذلك لا يعني غلبةً لها على شعرية النص، لأن كل واحدة من الشعريتين تعاضد الأخرى. وهكذا فثمة من يرى أن كل نظرية للنص إنما هي نظرية للقراءة[٩]. ولكنّ الناقد السيميوطيقي أمبرتو إيكو أراد أن يعكس المقولة فرأى عام ١٩٧٩ أن كل نظرية للقراءة هي نظرية للنص، فالنص ـ على ما يقول ـ "واقع معقد مادام مشوباً بعناصر "غير مقولة" تجسدها عملية القراءة. وهذه الفضاءات التي على بياض ليست مكاناً للانتشار الخيالي أو الاعتباطي، ذلك بأنَّ مما ينسب إلى طبيعة النص كونَه آلية كاتمة تتوقع في إرسالها العادي ذاته زيادة المعنى الذي يضيفه المتلقي إليه. فالنص ناتج ينبغي أن يشكّل وضعه التفسيري جزءاً من آليته التوليدية ذاتها. ولهذا فإن أي نص يجب أن يتوقع "قارئاً نموذجاً" قادراً على أن يتعاون في التجسيد النصي بالطريقة المتوقعة منه [أي من النص]، وأن يتحرك تفسيرياً مثلما تحرك توليدياً[١٠].

على أن هذا الذي يقوله إيكو يخرج في مجمله عما جاءت به التفكيكية وهي التي بلغ الاهتمام منها بالقارىء أوجه حين نادت بـ "موت المؤلف" كي يبقى النص بعدئذ وجهاً لوجه مع القارىء. ولعل هذا هو أشهر ما جاءت به التفكيكية، إذ إنها لم تأت ـ كما يقول إيفانكوس ـ بنظرية عن اللغة الأدبية بل جاءت بطريقة لقراءة النصوص[١١].

ويمكن أن تضاف إلى مقولة درّيدا في "الاختلاف المرجأ"[١٢] الذي يعني تعارض العلامات بحيث تختلف كل واحدة عن الأخرى، وبحيث تقود كل واحدة إلى أخرى في النظام الدلالي دون الوقوف النهائي على معنى محدد. وبهذا يريد دريدا الحقّ من هيمنة فكرة الحضور، إذ ما هو حاضر

في النص من دوال لا يكفي وحده في الوصول إلى مدلولاته، فثمة ما هو غائب من تلك المدلولات غير موجود، وسببُ ذلك الغياب هو اختلاف الدوال مع المدلولات، وهو اختلاف يؤدي إلى أن تظل المعاني غير محدودة ولا تعرف الاستقرار أو الثبات، ومن ثم تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف[١٣].

وبالجملة فإن الناظر في خارطة النقد المعاصر يلحظ بيسرٍ مدى اهتمام هذا النقد بفعل القراءة. فأما هذا الذي أتينا على ذكره فليس يعدو أن يكون أنموذجاً لذلك الاهتمام. وقد كان الإتيان عليه ضرورياً، ونحن نتحدث عن "المفاجأة" التي قلنا إنها ترتبط بالمتلقي أوثق ارتباط، وقلنا قبل ذلك إن الانزياح هو ما يُحدثها أو هي وظيفته الرئيسة.

والآن.. أفلايجوز أن يشتط بنا الخيال قليلاً فنقول إن هذا الاهتمام بالمتلقي أو القارىء ربما كان في بعض منه نتيجة لهذا الاهتمام بالانزياح الذي كثر في أدب الحداثة وفي الفكر النقدي أيضاً..؟.. أوليس الانزياح بعامة إنما هو يستهدف القارىء..؟.. وإذن، فلاغرو أنْ نرى الفكر النقدي يلفت إلى هذا القارىء بالدرس والتحليل. وطبعاً فليس متوقعاً أن يكون ما جاء به الفكر النقدي حول القراءة سائغاً كله، ولكنَ فيه نظرات وآراء وتحليلات تستأهل التوقف والتملي طويلاً.

على أن ثمة نظرية ترتبط أشد الارتباط بما نحن فيه من "المفاجأة" وإن شئت فهي أيضاً ترتبط أشدَّ الارتباط بالمتلقي، وتلك هي "نظرية الإعلام" التي انتهت إلى أن نسبة الإعلام تقل بقدر ما تزداد نسبة التوقع، فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية، فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر، ومن ثم فإنها تدخل في دائرة الحشو. وعكس ذلك صحيح، "فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة... ضعيفة التوقع"[١٤]. وهنا نشير إلى أن نسبة الإعلام التي قررت النظرية أنها تزداد من ورود غير المتوقع، لم تكن لتحدث لولا ما

يُحدثه غير المتوقع هذا من مفاجأة تؤدي إلى استنفار المتلقي وربما إلى امتلاكه بحيث يستقبل الرسالة الإعلامية بكل انتباه. فأمَا الشعر ـ وقد انتهت النظريات الحديثة إلى أنه لا يقصد إلى إبلاغ أو إعلام ـ فإن تاثيره وإيحاءه يغدوان أكبر وأشد كلما انحرف هذا الشعر وانزاح عما هو مألوف أو متوقع، وسينطوي حينئذ بالضرورة على ما هو مفاجيء.

ولعل فكرة المفاجأة لم تعد غريبة مذ أعطاها السرياليون كل بعد في الإبداع، فهي عندهم منطلق الإبداع، وهي كذلك مختتمهُ أيضاً، ولم يكن الكاتب السريالي بقادر على "الكتابة إلا أنْ تغمره المفاجأة"[١٥] ليقوم هو من ثم بتحويلها إلى مفاجأة تغمر المتلقي. وهكذا فقد جعل السرياليون المفاجأة غاية في ذاتها ليس من ورائها ولا من بعدها غاية، فترى بروتون مثلاً يقول في هذا الصدد "يجدر البحث عن المفاجأة للمفاجأة نفسها بحثاً غير مشروط"[١٦]. ثم إنهم وجدوا فيها غاية الحرية، وفي هذا يقول بروتون ايضا: "إن الصورة وحدها، بما تحمله من مفاجآت غير متوقعة، هي التي تعطيني مدى الحرية الممكن. وهذه الحرية من الكمال بحيث تثير فيَّ الرعب"[١٧].

وقد يلوح للناظر في هذا الكلام على المفاجأة شيء من المبالغة ولاسيما أنه كلام صادر عن قوم عُرفوا بلغوٍ في أفكارهم وفي أفعالهم.. بيد أن ما قالوه في المفاجة شاركهم فيه كثيرون، فمنذ القديم جعل أرسطو "الدهشة هي أول باعث على الفلسفة"[١٨] ونضيف إليه ما أورده برجسون من "أن الكون إذا كان خالياً من المفاجأة والاختراع والإبداع كان وجود الزمان باطلاً"[١٩] ويضاف إلى ذلك قول لأحد المفكرين الألمان مداه: أن الدهشة هي أسمى ما في الوجود... لقد وُجدت لكي أندهش[٢٠]. وعلى هذا فإن من يُرزق متعة الدهشة يكون في حكم من هو غير موجود، لأن الوجود قرين الدهشة، والإحساس بالدهشة هو البرهان على الوجود. وبهذا نكون قد ربطنا قول برجسون بما تلاه برباط يشبه أنّ

يكون رباطاً جدلياً. فإذا أقررنا بذلك لم نر من الغرابة أن يُنظر إلى المفاجأة على أنها العنصر المهم في تقدم العلوم أيضاً، وفي هذا يقول م. جيفيه: ينبغي "أن ننظر إلى المفاجأة، [التي تنجم] عن صورة جديدة أو تآلف جديد للصور، على أنها العنصر الأكثر أهمية في تقدم العلوم الفيزيائية، ذلك بأن الدهشة إنما تحفز المنطق، وهو دائم البرودة إلى حد ما وتضطره إلى إقامة تناسقات جديدة.." [٢١].

وإذا كان لنا أن نتحول من حيز العلوم المادية إلى رحاب الشؤون الروحية والحدسية فإننا سنعثر على كلام مدهش قال سهل بن عبدالله التستري عن المعرفة الصوفية ونصه: إن "المعرفة غايتها شيئان: الدهَش والحيرة"[٢٢]. ويبدو أن الفنان يشبه الصوفي في أنه يدهش لرؤية الأشياء كأنما هو يراها أول مرة، بيد أنه لا يحار في نقل إحساسه بها. فإذا سلّمنا بأن الفن هو نقل للإحساس بالأشياء كما تُدرك أولاً، لا كما تُعرف بعدئذ، يعني أن نقل الإحساس بها يقتضي أن يكون ايضاً نقلاً غير مالوف، وبذا ندرك مدى أهمية المفاجأة.

وهكذا أدركت الاتجاهات النقدية الحديثة في معظمها مدى ما للمفاجأة من أثر، فراحت تركّز على العناصر التي من شأنها أن تولد هذه المفاجأة.. ولعلها وجدت في مفهوم الانزياح مصدراً وموئلاً ومجتمعاً لتلك العناصر. وهكذا أيضا أصبحت درجة الإبداع من دهشة ومفاجأة تنشأ في الغالب من ضم عناصر لا يُتوقع جمعها في صعيد واحد. وطبيعي أن مثل هذا الأمر يحتاج ممن يقدم عليه إلى شجاعة بالغة. فأما ذاك الذي يخشى ويحذر.. فقد صح عليه رثاء الكاتب الأسباني بايي أنكلان إذ قال: "بالشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوماً على أن يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل على الإطلاق"[٢٣]. ومن الأكيد أن هذا الذي استحق الرثاء قد ضعفت فيه قوة التخيل والتخييل فلم يستطع التحليق في سماء الإبداع، وإذن فليس له إلا أن يرضى بما حوله وبما هو ناجز بين يديه، ولن يجعل هذا منه شاعراً.

لا غرو بعدئذ أن نجد ناقداً يُدعى كيبدي فارجا قد عرَّف الأسلوب أنه المفاجأة أو أن نجد آخر هو جاكوبسون يعرّفه بأنه "الانتظار الخائب defeated expectaney"[٢٤]. والانتظار الخائب هنا لا يعدو أن يكون مفاجأة يُنتجها - في رأي جاكوبسون - "تولُّد اللامنتظر من خلال المنتظر"[٢٥]، أي إن المفاجأة التي تنبثق من "اللامنتظر" ما كان لها أن تنبثق وتفعل فعلها لولا التوقع الذي يعتمد على "المنتظر". وإذا شئنا التمثيل لهذه الفكرة قلنا إن المفاجأة لا تكمن في المثل المعروف "إذا كنت في روما فافعل كما يفعل الرومان"، بل هي تكمن في القول" "إذا كنت في روما فافعل كما يفعل اليونان". وهكذا..

ثم جاء ريفاتير بعد جاكوبسون، فحدّد الأسلوب اعتماداً على أثر الكلام في المتلقي، وعرّفه "بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارىء على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبِّر والأسلوب يبرز"[٢٦]. ثم أكد "أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث [أنها] كلمة كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس [المتلقي] أعمق"[٢٧]. وقد أكمل نظريته بما اسماه طمقياس التشبع". وهو مفهوم يرتبط بالمتلقي، ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصِّية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية: [أي] أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً[٢٨] لأن النص ومن ثم المتلقي يكونان قد وصلا إلى حالة من التشبع لهذه الخاصية فلا يعودان يطيقان إبرازها بما هي خاصية مميزة.

والآن - وقد اتضح أثر ما ينتجه الانزياح من مفاجأة للمتلقي - فإنّ للمرء أن يتساءل مخصصاً القول: فلم هذه المفاجأة؟ وما وظيفتها..؟

وقد أجاب عن ذلك ريفاتير فرأى أن الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارىء[٢٨]. وعلى هذا الغرار قال شكري عياد: "والكتابة الفنية

تتطلب من الكاتب أن يفاجيء قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه... وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة، فأنت في حديثك تستطيع أن تلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كي تنبه سامعك إلى فحوى الرسالة: من استخدام النبر والتعبير بحركات الوجه، والإشارة باليدين، إلى هز ذراع سامعك أو كتفه أحياناً إذا كانت هذه الحركات والنبرات في لغة الحديث لا تفعل فعلها إلا لكونها خارجة عن المألوف ـ فالمرأة الشكاءة البكاءة لا تلفت نظر زوجها إليها مهما تتنهد، والإنسان الذي لايفتأ يجذب كُمَّ محدّثه لينصرف إليه، لا يزيد على أن يضجره ويستخطه ـ فكذلك وسائل اللغة التي يُراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي، أي بفضل ما فيها من الانحراف "[٢٩]. ثم ينتهي عياد من هذا إلى محاولة تعليل كثرة الانحرافات في الأدب المكتوب عنها في الأدب الشفوي فيرى " أن الانحراف في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارىء، أما في الأدب الشفوي فهو وسيلة واحدة بين وسائل عدة... [ولعل هذا يفسر لم كانت] الآداب القديمة، التي هي أقرب إلى التراث الشفوي، يقل فيها الانحراف بالقياس إلى الآداب الحديثة التي أصبحت تعتمد على [وسيلة] الكتابة "[٣٠].

على أن عياداً ـ وقد أورد رأي ريفاتير في أن الانحراف حيلة لجذب انتباه القارىء، وأيّده في ذلك كما رأيناه من نصه الطويل ـ يرى "أنّ هذا جانب واحد للإنحراف وأنّ الجانب الآخر والأهم هو لزوم الانحراف لتحقيق الأثر الكلي للنص"[٣١]. ولسنا ندري على وجه الدقة كيف يؤدي الانحراف إلى الأثر الكلي للنص؟.. ولكنْ لعل المراد ههنا هو بلوغ النص تمامَ تأثيره، بالانحراف. بحيث لو خلا منه نص لما جاز له أن يكون في عداد الراقي من النصوص[*]. ويمكن القول بعبارة أخرى: لعله اراد أنَ القَدْر الأعظم من تأثير النَّص إنما هو عائد إلى ما فيه من عناصر

مستحدثة، وهي العناصر التي يصح القول بأنها هي سمات الفردية التي ينبغي للفنان المبدع أن يتسم ويسمو بها، والتي فيها تكمن القوة التي تجتذب القارىء نحو إبداعه. وكان موكاروفسكي قد انتهى إلى مثل هذه النتيجة حين رأى أن "الميل إلى الرسالة إنما جاء نتيجة لانحراف أو خرق لعرف"[٣٢] وهذه النتيجة لا تخرج عما كانت الشكلانية الروسية اعتمدته حين رأت أن المعيار الذي به تقيَم أصالة الأدب إنما يتمثل في الجدة والمفاجأة فنحن لا ننتبه إلى الكلمات وما ترمز إليه إلا إذا وضعت معاً على نحو جديد مدهش[٣٣].

وعلى حين جادل جاكوبسون في آخر أعماله بأن الميل إلى الرسالة إنما جاء نتيجة لتناسق خاص للنص الشعري، فإنه أقر على الرغم من ذلك بأن الميل إلى الرسالة يعود إلى إدراك متجدِّد للواقع عن طريق توليد وعي متجدد بأشكال الدلالة التي تعبر عن الواقع بإحكام[٣٤]. ومن الواضح أن "الإدراك المتجدد" هنا هو الغاية من كل الرسالة. ولعل هذه الغاية تتوافق أيضاً والغاية التي يرمي إليها الانحراف فيما يرمي، لأن ما يرمي إليه الانحراف هو "الإدراك المتجد أيضاً"، وربما كان في هذا الادراك المتجدد ما يؤدي إلى أن يحقق النص أثره الكلي مثلما كان ارتأى عياد آنفاً.

ليكن شأن المفاجآت التي ينتجها الانحراف أو الانزياح كشأن الشعر نفسه، غير محكومة بأداء وظيفة محددة، وغير مُلتفت فيها إلى تأدية غايةٍ سوى الغبطة والإمتاع. وهذا لا يناقض ما ذكره ريفاتير وعيَاد من أن وظيفة الانزياح هي جذب الانتباه، لأن جذب الانتباه مرحلة أولى للوصول إلى المتعة.

الهوامش

(*) نذكر في هذا الاتجاه جماعة "المطهرين" Puritans وهي طائفة كانت تعادي الفنون عامة. انظر: الربيعي محمود: في نقد الشعر. ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٥، ص ٤٢.

(**) انظر حملته الشهيرة على الشعر في الباب العاشر من "الجمهورية". تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٤.

(١) رتشاردز، إ. ا: مبادىء النقد الأدبي، تر مصطفى بدوي، القاهرة ١٩٦٣، ص ١١١.

(***) لعل في قول ريتشاردز التالي ما يدل على أن الخلاف كبير في الأخلاق إلخ... " مبادىء النقد الأدبي " ص ١٠١ وانظر كذلك ص ١٠٣ وما تلاها.

(٢) هويسمان، دينيس: علم الجمال، تر: أميرة حلمي مطر. ط. سلسلة الألف كتاب، القاهرة د.ت، ص ١١٩.

(٣) مقدمة الترجمة ص ٣٣.

(٤) بارت، رولان: لذة النص، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٢ ص ٣٩.

(٥) إيفانكوس، خوسيه: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، ط ١ مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٨٥.

(٦) مبادىء النقد الأدبي، ص ١٢٥، والتأكيد بخط من عندي.

(٧) انظر: الواد حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول مج ٥ ع ١ ص ١١٤.

(٨) انظر: نظرية اللغة الأدبية ص ١٢١ وللتوسع في شعرية التلقي انظر: هولب، روبرت: نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل. ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٤.

(٩) انظر المرجع السابق، ص ١٣٥.

(١٠) المرجع نفسه، ص ١٣٦ وللتوسع انظر: رأي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يونيل يوسف عزيز. دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ١٩٨٧، ص ١٤٠ ـ ١٥٨.

(١١) انظر المرجع نفسه، ص ١٤٧.

(١٢) انظر مقال ديريدا: الاختلاف المرجأ، تر. هدى عياد، فصول مج ٦ ع ٣.

(١٣) انظر: ابراهيم عبدالله، ورفيقيه: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط ١ المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٠ ص ١١٨ ـ ١٢٠.

(١٤) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس ١٩٩٤، ص ١٣٥ ـ ١٣٦ وللتوسع في نظرية الإعلام انظر كتاب اندريه مارتينييه: مبادىء اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، دمشق ١٩٨٥، ص ١٨٣ ـ ١٩٨.

(١٥) كاروج، ميشيل: اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر: إلياس بدوي ط. وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣، ص ١٢٥.

(١٦) المرجع السابق، ص ١٢٦.

(١٧) فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ٢٣٩.

(١٨) رابو برت، ا.س: مبادىء الفلسفة، ترجمة: أحمد أمين، ط ٦ لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥٨، ص ٣.

(١٩) برجسون، هنري: التطور المبدع، تر: جميل صليبا، بيروت ١٩٨١، ص ٤٠.

(٢٠) انظر ماهر، مصطفى: صفحات خالدة عن الأدب الألماني دار صادر بيروت ١٩٧٠، ص ٣٨٧.

(٢١) كاروج، ميشيل: اندريه بروتون، ص ١٢٦.

(٢٢) القشيري: أبو القاسم عبدالكريم بن هوازن: الرسالة القشيرية، تح: عبدالحليم محمود ومحمود بن الشريف ط ١ دار الكتب الحديثة القاهرة ١٩٦٦ ج ٢ ص ٦٠٥.

(٢٣) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط ٢ الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٢، ص ٤٥٦.

(٢٤) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان تونس ١٩٩٤، ص ١٣٥.

(٢٥) المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص ٤ دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣، ص ٨٥.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٢٧) المرجع نفسه، ص ٨٦.

(٢٨) عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع، مبادىء علم الأسلوب العربي، ط انترناشيونال برس، القاهرة ١٩٨٨، ص ٧٩.

(٢٩) اللغة والإبداع ص ٨١.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٨١ ـ ٨٢.

(٣١) المرجع نفسه، ص ٧٩.

(*) لعل مما يؤكد هذا قول عيّاد في دائرة الإبداع ص ٤٥: إن الأثر الأدبي إذا كان ممتازا فإنه يفاجيء القارىء بما يخرج عن مألوفه فتكون الحاجة في الجهد إلى فهمه مناظرة لما فيه من أصالة.

(٣٢) روبي، ديفيد، جفرسون، أن: النظرية الأدبية، تر: سمير مسعود، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٢، ص ١٠٠..

(٣٣) انظر: ويلك ووارين: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٢، ص ٣١٩.

(٣٤) انظر: روبي وجفرسون: النظرية الأدبية الحديثة، ص ١٠٠.

* * *