ترجمة وتأويل الخطاب البارتي في النقد العربي
(القسم الثاني)

الطاهر روابنية

جامعة باجي مختار _ عنابة

وإذا ما أردنا أن نبحث عن تجليات الخطاب البارتي في النقد العربي نجد أن الدارسين العرب قد اهتموا أكثر بتأويل بعض المقولات البارتية كمقولات درجة الصفر للكتابة أو الكتابة البيضاء، موت المؤلف، النصانية ، ول=ة النص ...الخ ، مستثمرين لطاقاتها المفاهيمية والتأويلية في بناء مقاربات للنص الأدبي العربي من منظور متفتح ومستوعب لما أنتجه الآخر من توجهات نظرية أحدثت نقلة وتحولا من رؤى ومفاهيم وممارسات نقدية أصبحت عتيقة في منظور النقد الجديد، بل إن مفهوم النقد _في حد ذاته_ أصبح عتيقا وفي حاجة إلى أن يعوض بمفهوم أكثر ملاءمة، وأكثر قدرة على التعبير عن هذا التحول من التعامل مع النص بيقينيات صارمة من أجل استكناه حقيقته والوصول إلى معناه ؛ إلى التعامل معه من منظور يعمل على إنتاجه إنتاجا جديدا، ويتمثل في مفهوم القراءة وما يتميز به من قدرة على استيعاب مجموع التحولات المصاحبة لانتقال (من إمبراطورية المؤلف التي ما تزال قوية جدا يدعمها

في ذلك النقد الجديد)[1]، إلى فضاء القارئ المنفتح والمستوعب لكل مستويات الكتابة النصية المنحدرة من ثقافات متعددة، والتي تدخل مع بعضها بعض في حوار ومحاكاة وتعارض، وهو ما يجعل وحدة النص لا تكمن في أصله وإنما في اتجاهه ، وهذا الاتجاه لا يمكن أن يكون شخصيا[2].

ولذلك وجدنا بارت بعد خصوماته مع المؤسسة النقدية الأكاديمية يقرر هجر هذا النقد (لقد هجرت الخطاب المدعو نقدا نهائيا لأجل خطاب القراءة، خطاب الكتابة _القراءة)[3]؛ وقد وجدت هذه الدعوة صدى لدى الكثرين لدى النقاد العرب ذوي الصلة بالشعريات الفرنسية، فانبرى بعضهم إلى ترجمة الخطاب البارتي، وبعضهم الآخر اختار الممارسة النقدية مجالا للإبحار مع الرؤى البارتية التي تولي اهمية خاصة لفعل القراءة والتأويل، والتي لا تستقر عند تصور بعينه، وهو ما يذهب إليه الناقد التونسي عبد العزيز بن عرفة قائلا : "من الصعب القول بالمنهج البارتي كنسق معين لازمه طوال حياته (...) فقد كان انقلابيا حتى النخاع، لم يستقر على رؤية معينة. بدأ علمانيا مغرقا وانتهى ذاتيا لا يطلب إلا المتعة في الأثر، بدأ الكتابة نسقيا وانتهى عاشقا للذة والفوضى كتجاوز لكل السلط والأنساق ...)[4]، وهو ما شجع الدارسين والنقاد العرب إلى تبني رؤية انتقائية في تعاملهم واستثمارهم للخطاب البارتي تعمل في الغالب على اقتطاع ونقل بعض المقولات من سياقها الثقافي والجمالي، دونما حاجة إلى التأمل في هذه المقولات والأفكار والآراء من حيث" نسبيتها، أي انتماؤها إلى فترة ثقافية معينة، فترة الستينيات المتسمة في فرنسا بالتعلق باللسانيات والبنويات وبالإقبال على التحليل النفسي كما طوره لاكان lacan وبالافتتان بالأفكار التي روجتها مجلة تال كال[5] (tel quel)، وهي فترة عرفت فيها فرنسا انقلابات سياسية

وثقافية حاسمة عرفت بمرحلة ما بعد الحداثة الفكرية والجمالية، واستطاعت أن تنتج خطابات واصفة منحت لمفهوم النصانية بعدا خاصا يتمثل في أن القراءة / الكتابة تستوفي معنى الأدب في النص، "بل إن بارت ذهب إلى أكثر من ذلك إذ اعتبر أن المعنى ـ كل المعنى ـ هو بالضرورة إيديولوجي وكل ما هو إيديولوجي هو سلطوي، وعندما يتسلم الإبداع السلطة ، يلغي كل السلط"[6] ؛ ويمتنع عن كل نقد يروم التعلق به، متجاوزا حدود الأجناس والإيديولوجيات، إنه كما يقول بارت "نحن في حال الكتابة nous en train d'écrire"[7]، وفي هذا ضرب من المبالغة، ولكنها مبالغة يمكن قبولها إذا اعتبرنا أن لحظة القراءة والتأويل هي لحظة الخروج عن السائد والتحرر من المرجعي، وانطلاق لسنن code لا يمكن بناؤه ثانية، وتشييد لعالم لم يولد بعد إلا على مستوى متصور القراءة.

إن هذه الإستتيقا التي يحاول بارت أن يشيدها أحدثت انقلابا في الرؤية والمنظور الفني لدى الكثيرين من الدارسين العرب، فاتخذوا منها منطلقا لمزيد من التحرر من هيمنة التفسيرات الإيديولوجية التي تكبح جماح التأويل، وتقف به عند حدود ما هو سائد من التصورات الواقعية . ويمكن أن نجمل تأويل الخطاب البارتي في النقد العربي ضمن توجهين : أحدهما وقف عند حدود استثمار المقولات على مستوى المصطلحات والمفاهيم البارتية الجديدة ، والتي منحت لخطابه بصمته الخاصة في الشعريات الفرنسية. والثاني حاول استثمار الرؤية المنهجية البارتية المتحولة والتي تجلت بخاصة من خلال كتابيه أسطوريات méthologies و س / ز S/Z .

إن التعامل مع المصطلحات والمفاهيم البارتية يجب أن يتم وفق رؤية مدركة للمرجعيات المعرفية والقيمية، التي انطلق منها بارت في صياغته

لما أسماه بالنقد الجديد، أو القراءة، أو الكتابة القراءة، ويشكل كتاب درجة الصفر للكتابة نقطة انطلاق المشروع النقدي البارتي : "مشروعه الكشف عن الإيديولوجية في الكتابة الأكثر براءة وبياضا"[8] كما يقول فؤاد أبو منصور، وذلك من خلال تأريخ بارت لتحولات الكتابة الفرنسية على مدى قرن من الزمن (من 1850 إلى 1950) مركزا في ذلك على دراسة ورصد تفاعل اللغة والأسلوب والكتابة مع الذات المبدعة والمحيط الاجتماعي ومع إيديولوجية الحقبة، ولكنه لا يقصد إلى ربط التاريخ بالمضامين ولا بالإيديولوجيات، بل يتوخى علاقة الأشكال بالتاريخ[9]، أي أن بارت كان معنيا أكثر بالكتابة لكونها تشكل علامة كلية signe global وفعل تضامن تاريخي، إنها الشكل متضمن في مقصديته الإنسانية ومرتبط بالأزمات الكبرى للتاريخ ؛ ولذلك فإن الكاتب ليس هو من يختار كتابته من المستودع اللازمني للأشكال الأدبية ولكن ذلك يتم تحت ضغط التاريخ والأعراف الثقافية، وعندما يقترح التاريخ أو يعرض إشكالية جديدة للغة الأدبية فإن الكتابة تبقى ملآى بذكر الاستعمالات السابقة، وذلك لأن اللغة ليست أبدا بريئة ؛ فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد خفية وسط الدلالات الجديدة[10]. ولذلك فإن الطريقة إلى الكتابة البيضاء أو درجة الصفر للكتابة لا يمكن أن ينجز إلا في العصر الحديث، هذا العصر الذي تميزه الأزمات والانقلابات والقطائع على مستوى البنى الفكرية والسياسية والاقتصادية، وهو ما جعل الكتابة الأدبية الحديثة متعددة ومتنوعة، تدفع بها أزمات العصر الكبرى نحو التأزم والسلبية والنفي، بل نحو إنتاج أشكال متهاوية ومتصدعة، يملؤها الخواء والتشظي والاقتراب من تخوم الهذيان بخاصة في مجال الشعر الذي عده (الشاعر كينيت وايت K.White) الكون الأبيض. لهذا كان الفضاء الشعري عند مالارميه هو فضاء البياض، وعند ريلكة هو فضاء الموت، وعند هولدرلين

هو فضاء الخواء، وعند لورون كاسبار هو الفلاة، إنه فضاء اللانهاية واللامحدود[11] .

وإذا كان عبد العزيز بن عرفة قد وجد في الكتابة الشعرية الحديثة تجسيدا جماليا لانفجار الكتابة الأدبية وتشظيها وتحولها إلى لعبة جمالية ملتبسة تقف عند تخوم الغياب، وهو ما عبر عنه بارت بالدرجة الصفر للكتابة فإن هذه اللعبة تجاوزت حدود الشعر إلى ما أصبح يعرف بتناقض النثر المطلق الذي يقوم أساسا على فقدان المرجعية الروائية الخالصة وعلى التفكك السردي، وعلى المباشرة والجدلية والمحاكاة الساخرة، وعلى كل ما يجعل الرواية تفقد روائيتها لتكتسبها ثانية على مستوى إعادة الاعتبار للإستراتيجية الميتاسردية التي تنفتح على فضاءات قيمية ومعرفية هجينة ومتغيرة، تتقاطع داخلها العلامات القادمة من مجالات معرفية وثقافية شتى، يكاد الحكي والسرد داخلها أن يغيب ليترك المجال لاستراتيجية المنتاج (التركيب) والقطيعة والتفكك، لتشيد عالما من الخواء والبياض، تجلى هذا العالم بدءا عند أندريجيد وكارل آينشتاين وكامو وبلانشو، ثم لدى كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، ومن خلال نماذج كثيرة من الرواية العالمية المعاصرة، لكن هذا الخواء والبياض لا يصمد كثيرا أمام فعل القراءة والتأويل في مواجهاته لطاقات السلب والنفي ومواقع اللاتحديد والانفكاكات وتشغيل البياض، بما أصبح يعرف في جماليات القراءة والتلقي بالفراغ الباني، الذي يتيح لفعل التأويل أن ينتج من اللامعنى معنى مطلقا، وفي هذا السياق يرى إيكو أن "ما يطلق العنان للدلالة هو نفسه ما يجعل توقفها أمرا مستحيلا"[12]، وهو أيضا ما عناه رولان بارت في مفتتح كتابه s/z قائلا : "إنه بقوة التزهد يستحضر بعض البوذية مشهدا كاملا للرؤية من خلال فوله[13]" une fève وهو ما يجعل الحديث عن درجة الصفر للكتابة أو عن فضاء

الخواء أو البياض مجرد حديث عن أزمة الكتابة في تعلقها الجمالي مع أزمة المجتمع والتاريخ، وما يمكن أن ينتج عن هذا التعلق من إحساس بالغموض والالتباس والخواء بل والموت أيضا، لأن موت المعنى يعني أولا وأخيرا موت الإنسان ؛ والإنسان يموت في هذا العالم بألف طريقة وطريقة ؛ وموت بارت في حد ذاته هو موت الإنسان بطريقة عبثية مجانية.

إن بحث بارت عن درجة الصفر للكتابة، انتهى به إلى اعتبار المعنى مقولة ميتافيزيقية ، وأدى به ذلك إلى إقصاء الحقيقة وقتل المؤلف، ولم يعد النص فضاء يتردد عبره صوت المؤلف بطرائق شتى، ومن خلال إنابات متعددة، ولم تعد الكتابة تحمل أية بصمة أو تعبر عن أية هوية، بل أصبحت "تدميرا لكل صوت ولكل أصل، إنها هذا الحياد وهذا التأليف والانحراف الذي تتيه فيه ذاتنا ؛ والسواد والبياض الذي تضيع فيه كل هوية بدءا بهوية الجسد الذي يكتب"[14] .

والملاحظ أن هذا الموقف الذي تبناه بارت لم يكن سوى صدى لمواقف سابقة كانت بدايتها مع الإعلان عن موت الإله فالأب فالمؤلف في الفكر الغربي الحديث ، إذ لم تكن مجموع الأناجيل التي توالت عن أصل واحد سوى قراءات متعددة للنص الإلهي الواحد، وقد حاول بارت دائما أن يهرب من المفاهيم اللاهوتية القديمة، التي تحاول أن تحاصر النص وتلحقه بذات مقدسة أو متعالية كالإله أو المؤلف، يقول بارت "نعلم الآن أن النص لا يقد من كلمات خطية ذات معنى وحيد لاهوتي بمعنى ما، والذي سيكون رسالة المؤلف الإله، ولكنه فضاء متعدد الأبعاد تتآلف داخله الكتابات المتنوعة وتتعارض، دون أن يكون أي منها أصيلا : فالنص نسيج من الاستشهادات القادمة من منابع متعددة للثقافة"[15] .

وبالتالي فإن انفتاح النص على فضاء الثقافة يتيح له أن يصبح فضاء حواريا متعدد الأصوات والذوات، فضاء بقدر ما هو متعال فهو أيضا هجين وذو كتابة متعددة ، ولذلك دعا ملارميه إلى إحلال اللغة محل المؤلف لأن اللغة بالنسبة لملارميه وبارت هي التي تتكلم وليس المؤلف، وهو ما جعل أيضا بول فاليري يضع المؤلف موضع شك وسخرية، وقد أسهمت نزعة السريالية نحو المعاني اللامتوقعة في نزع القدسية عن صورة المؤلف[16]، ثم أجهزت عليه الدراسات المحايثة بأن أقصته إقصاء تاما عن النص، على أساس أن النص كينونة مجردة منقطعة عن مرجعيات التلفظ ومنفصلة عن مقاماته، وإن كانت التداولية قد أولت الذات المتكلمة أهمية خاصة في كل تواصل أو حوار ؛ كما عملت نظريات التلقي الجمالي على استدعاء المؤلف كلما استدعت ضرورة تأويل النص وقراءته ذلك.

ولهذا فإن حديث بارت عن موت المؤلف يعد تمهيدا لميلاد القارئ الذي يجب أن يكون ثمنه موت المؤلف وانهيار سلطته النصية من ناحية، والإعلان عن ميلاد توجه سيميائي جديد وسم بالنصانية، يقوم على التحليل المقطعي ويمنح مجالا واسعا للقراءة والتأويل وللذة النص من ناحية ثانية.

وقد تعامل النقاد العرب مع مقولة موت المؤلف بنوع من الاقتضاب، و لم يتجاوز الكثيرون من الدارسين حدود الشرح والتعليق أو استعراض الآراء المتعارضة مع هذا التصور الجمالي، الذي يفسح المجال لنشاط القراءة النصانية لكي تمارس فعلها ضمن مختلف التصورات التي حددها بارت لأنواع القراءة فيما أسماه بنمذجة القراءة، حيث يرى أن بين النص والقارئ تقوم علاقة رغبة واشتهاء متبادل، ويحدد لهذه الرغبة القارئة أربعة أنواع من القراء : القارئ الفيتيشي، والقارئ المهووس، والقارئ

البارانوياكي، والقارئ الهستيري ؛ وقد استقى بارت هذه المقولات من المنظومة السيكولوجية الفرويدية ، وقد حاول أن يبحث من خلالها عن أنواع استجابات القراء، والتي تبدأ بالتلذذ بمناطق معينة في جسد النص، والمرور عبر إنتاج خطاب مواز للنص وهو عمل القارئ السيميائي، للوصول إلى مستوى من القراءة الهذيانية أو الهستيرية التي ينقذف من خلالها القارئ داخل دوامة النص واللغة التي لا قاع لها ولا حقيقة.

ويتجلى تعامل النقد العربي مع مقولة موت المؤلف _بالإضافة إلى مجموع الحواشي الشارحة التي أحاطت بهذه المقولة _ في بعض الإشارات والملاحظات السريعة التي حاول بعض النقاد أن يقرؤوا من خلالها مقولة موت المؤلف قراءة جمالية، حيث نجد الغدامي يجعل النص سببا في شهرة صاحبه إذ يقول : "لا وجود للمصدر إلا من خلال النص، ولولا النص ما كان المصدر. ونحن لا نعرف المتنبي إلا من خلال شعره. فشعره سابق عليه، ولولا ذلك الشعر ما عرفنا رجلا اسمه أحمد بن الحسين يكنى بأبي الطيب المتنبي" [17]. ويبدو أن الغدامي متأثر فيما قاله بمقولة المؤلف الناسخ ، وهي مقولة إغريقية قديمة تطلق عمن كانوا ينسخون عيون الأعمال الأدبية والمعرفية ، وقد استعارها بارت ليشير من خلالها إلى أن وظيفة المؤلف تنتهي بانتهاء كتابته للعمل الأدبي، حيث يأتي بعد ذلك دور القارئ المؤول ، الذي يبحث عن النصوص القابلة لإعادة الكتابة le ré-écrire، أين يمكن أن يجدها ؟ ولا يمكن أن يجدها حتما إلا في بعض الأعمال _الحدود œuvres-limites والتي يسمها بنصوص الكتابة textes scréptibles التي تصل عبرها القراءة / الكتابة أقصى طاقاتها الإنتاجية، وهذه الصفة لا تشمل كل النصوص الإبداعية، ثم إن تفرد النصوص الحدود وشهرتها قد يجعلها تستغني في الظاهر العام عن المؤلف، ولكنها قد تصل في مرحلة من القراءة والتأويل تحتاج فيها إلى السنن الثقافي،

وداخل هذا السنن يقوم سنن المؤلف منتج النص ومنتج الثقافة، ولذلك وجدنا بارت يتراجع عن شططه تجاه المؤلف في كتابه لذة النص حيث يصبح نص المتعة قسمة بين كاتبه وقارئه "مع كاتب المتعة وقارئه يبتدئ النص الذي لا يطاق، النص المستحيل"[18]، بل إن بارت لا يكتفي بإقرار ذلك فحسب، حيث يصبح الكاتب لديه "يملك الحق في قول اللذة والقدرة عليه : الحرف لذته وهاجسه"[19]، أي أن الكاتب لا يبدو هنا أقل أهمية بالنسبة لنصه ولا أقل تفاعلا معه وحبا له، فالنص صنيعه، وعلاقته به لا تختلف عما تقوله أسطورة بيجماليون، إذ قد تتمرد الصنيعة على خالقها، لكنها تبقى دائما في حاجة إليه "فهو ضروري للمعنى ولكنه محروم هو ذاته من المعنى الثابت"[20].

إن هذا التراجع يعبر عن تحول جمالي في مسيرة بارت المعرفية التي تميزت بعدم الثبات أو الوقوف عند رؤية بعينها، فهو على الرغم من نزعته الفردانية المتعالية بقي غريبا عن بلاغية الذات غريبا عن الكون الأبيض الذي ظل ينشده عبر أكثر من عمل من أعماله النقدية أو الجمالية، ولم يتوقف طويلا عند تصور منهجي بعينه بقدر توقفه وتأمله واستثماره للسيميولوجيا والنصانية في شتى أبعادها وسيروراتها الدلالية، وبالتالي فإننا إذا أردنا أن نجد تفسيرا ملائما لمقولة موت المؤلف، فإن هذا الموت كما يرى الدكتور أحمد يوسف ذو بعد مجازي يسمح بالتوالد الحر والدائم للمعنى[21] وهو ما يؤكده بارت نفسه الذي يجعل من الكتابة الأدبية كتابة مثيرة للرغبة، تتبنى استراتيجية البوح وتتلافى التصريح، وهي بذلك تعد كتابة مساوية لكاماسوترا اللغة[22] الأدبية وما يمكن أن تسهم في إنتاجه من نصوص اللذة والمتعة لدى كل من الكاتب والقارئ على حد سواء، على اعتبار أن الأول يعد المنتج الفني للنص والثاني المحقق الجمالي له، ولما به يقوم النص عملا أدبيا وأثرا من الآثار الخالدة داخل الثقافة.

ولما كانت الثقافة مرتبطة بالوعي الاجتماعي ومعبرة عنه فنيا وجماليا وإيديولوجيا، ولما كان الأدب الذي هيمن في فرنسا وخارجها على مدى القرن العشرين أدبا مذهبيا إيديولوجيا على الرغم من هيمنة بعض النزوعات الشكلانية والجمالية من حين لآخر كما هو الحال بالنسبة للشعر السريالي وللرواية الفرنسية الجديدة أو بالنسبة لكل الكتابات الأدبية التي تنتصر فيها الكتابة وتهيمن، ولما كانت الإيديولوجيا عند بارت تعد قيمة من جنس التمثيل وليست من جنس الإنتاج فالإيديولوجيا بالنسبة إليه تعكس ولا تنتج، ولذلك وجدنا بارت يولي لذة النص أهمية خاصة في كتابه ساد، فورييه لويولا sade, fourier, loyla، ثم تطورت هذه المقولة وتوجت بكتاب لذة النص سنة 1973، وهو كتاب يتناول مقولة جمالية قديمة حديثة، وفي سياق هذه المقولة يرى الدكتور محمد خير البقاعي أنه "مادامت العبارة (لذة النص) قديمة فما الجديد الذي يقدمه بارت ؟ والجواب عن ذلك يذهب باتجاهين حسب بارت نفسه : الأول هو أنها تضع لذة الكتابة ولذة القراءة على قدم المساواة بل في مماثلة تامة (...) والثاني، أن اللذة في عبارة كهذه العبارة، ليست قيمة جمالية وليس المعنى هنا أن نقدس النص، ولا أن ننعكس فيه، أو أن نشارك في صنعه"[23]، وذلك لأن بارت يجعل قراءة نص اللذة لا تحفل بإعادة إنتاج النص بقدر ما تحفل بما يصاحب تولد الدلالة من أحاسيس ومشاعر تصل إلى درجة الوقع الجمالي، وهو إذ يفرق بين نص اللذة ونص المتعة فهو كأنه يفرق بين نوعين من القراءة أكثر مما يفرق بين نوعين من النصوص، لأننا لا نعرف ماذا يميز نص اللذة عن نص المتعة سوى أن " نص اللذة (...) يرضي، يفعم ، يغبط (...)، أما نص المتعة : ذلك الذي يضعك في حالة ضياع ذلك الذي يتعب ..."[24] ؛ حيث يذكرنا هذا التمييز بتمييز بارت بين النصوص الكلاسية والنصوص الحديثة،

أو بين نصوص القراءة les textes lisibles ونصوص الكتابة les textes scriptibles في كتابه s/z، وبالتالي فإن شأن نص الكتابة هو شأن نص المتعة : "إنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمه وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة"[25]. فلا يجد لديه من بد سوى مواجهة النص مواجهة لا تني تستنبط وتسمي وتدون وتمر من معنى إلى آخر يحاذيه إلى أن يستقيم نص آخر في فضاء النص، يوازيه ويعانده ، وهذا النص هو نتاج القراءة المتفاعلة مع نص الكتابة، والمخترقة لسننه ولعوالمه اللغوية والتخييلية، والباحثة عن كثرته وعن كيفيات استمراره في نصوص لاحقة، انطلاقا من كون النص "لا يرتبط بدال أخر بحيث أن لاشيء هناك سوى السلسلة المحكومة بمبدأ اللا متناهي"[26]، الذي تبرمجه الكتابة وتحققه القراءة باستمرار وبحسب تواتر القراءات والقراء على مر الزمن.

لا يقف التحليل البارتي للنصوص عند حدود العلم، فالعلم ينظر إلى النصوص بحياد، ولا عند حدود الشرح والتفسير فغاية التحليل البارتي تتجاوز كل شرح يريد أن يتعلق بالنص ؛ إنه يريد أن يحول القارئ من مستهلك إلى منتج للنصوص، ولذلك فهو لا يسوي بين رتب النصوص من حيث التقييم، بل إن التقييم يتحول عنده إلى ممارسة للكتابة، أو إلى عمل ؛ وعلى الرغم من الذاتية التي تغلف خطابه الواصف، والتي تتجلى من خلال هذا التساؤل : "ما هي النصوص التي أقبل أن أكتب (أن أعيد الكتابة)، أن أرغب، وأن أدفع بها قوة في هذا العالم الذي هو عالمي ؟"[27]. إلا أننا نجده في كل أعماله النقدية يختار طريق التحليل والتقييم، ومحاولة الإمساك بمعنى حقيقي للنص من أجل اكتشاف بنيته وسره وجوهره، وهذا لا يتأتى إلا عبر تفكيك النص ثم تركيبه وتحديد القوانين التي تبنينه، وتصنيف مدلولاته من أجل الوصول إلى تشييد عالم

دلالي يتجاوز كل معنى حقيقي ويخرج عنه. وهو ما تجسده ممارساته السيميائية المنفتحة على كل الأنظمة الدالة، فهو يحلل النصوص الأدبية مثلما يحلل نماذج الموضة أو الصورة أو الخطاب الإشهاري ...الخ مركزا على مستويات الإدراك والمعرفة والمبالغة والإيحاء والتأويل ممارسا نوعا من الاستقلال والابتعاد عن كل ذاتية ؛ وعنده -كما يرى الدكتور فؤاد أبو منصور- أن "الأزياء مثل اللغة ، نظام بلاغي وطمس وتعسف وإيديولوجيا وتاريخ"[28]، أي ممارسة ونظام وسيرورة من التدليل تستند إلى نسق من التسنين الثقافي الذي يتخذ من اللغة أداة للتأويل والقراءة وممارسة الكتابة، كون اللغة عند بارت تشكل اعتراضا ميثولوجيا على الصمت ؛ صمت الصورة وصمت أشياء العالم.

وإذا أردنا أن نقف عند نماذج من المقاربات النقدية العربية التي استثمرت التحليل النصاني البارتي، كإجراء منهجي في دراسة بعض النصوص الأدبية والأعمال الفنية عامة، فإننا يمكن أن نتوقف عند التحليل الأسطوريات، الذي اقترحه بارت كلون من ألوان التحليل السيميائي للأسطورة اليوم، محاولا تجاوز مفهوم الأسطورة على أنها قصة مقدسة من قصص الماضي، وعنده أن "للحاضر أساطيره مثلما كان للماضي أساطيره الخاصة به (...) لأن أي مجتمع ينحو باستمرار إلى أسطرة أشيائه اليومية"[29]، ولذلك فهو يقترح تحليلا للأسطورة اليوم استثمرناه في دراسة لنا موسومة بـــ "قراءة أساطيرية في حكاية المرأة الهيكل"، وهي أسطورة من أساطير الهنود الحمر.

وخلاصة هذا الإجراء المنهجي تتمثل في أن بارت يعد الأسطورة رسما خياليا سيميولوجيا schème semiologique، أو ترسيمة ثلاثية الأبعاد تتكون من الدال والمدلول والدليل، أي أنها نسق سيميولوجي ثان،

يتكون اطلاقا من سلسلة سيميولوجية قبلية هي اللغة الموضوع، وحين تلج اللغة الموضوع فضاء أساطيريا مجازيا، أو تحرف المعنى فإنها تصبح لغة ثانية، أو لغة واصفة، ولذلك فإنه ليس على السيميولوجي أن يتساءل عن تشكل اللغة الموضوع، وإنما عن معرفة الدليل الشامل le signe global، وفي هذا الإطار الذي ينسجم فيه الدليل الشامل مع الأسطورة فإنه يشكل البعد الثالث في الترسيمة الأساطيرية، يسميه بارت الدلالة ؛ والدلالة عنده هي الأسطورة ذاتها، والأسطورة لا تخفي شيئا وأن وظيفتها تكمن في التحريف والعدول، ولذلك فإن أي محكي أدبي يمكن أن يقرأ قراءة دينامية، تقوم على التفكيك وإعادة التركيب من أجل الوصول بفعل القراءة والتأويل إلى تحقيق دلالة متطرفة[30].

أما الإجراء المنهجي الثاني فيتمثل في استثمار التحليل النصاني المقطعي في كتابه s/z، وهو دراسة سيميائية لقصة سرازين للكاتب الفرنسي بلزاك، وقد تعامل بارت مع نص هذه القصة على أساس أنه "مدخل إلى شبكة لا تحصى من المعاني، تتبدل آفاقها باستمرار"[31]، وذلك بحسب اختلاف القراءات وتنوعها انطلاقا من الخاصية الإيحائية التي تتميز بها لغة هذا النص، التي تجعل منه دالا مفتوحا ومنفتحا على مدلولات متعددة تعدد المنافذ والأصوات والسنن النصي.

يقوم هذا الإجراء المنهجي على تفكيك النص ؛ والتفكيك عند بارت أنماط وإجراءات يقتضيها اختلاف النصوص نذكر منها النمط الماركسي، والتحليل النفسي، والموضوعاتي والوجودي ...الخ تختلف بحسب اختلاف الأساليب والارتباطات الإيديولوجية، حيث يبقى معنى النص ودلالاته المتطرفة شغل المحلل والناقد. ويتميز مشروعه النقدي النصاني بأنه نقد متعدد ومتمدد تجمعه لحمة منهجية تقوم فيما يعرف بالسيميائيات النصية.

ويعد هذا الإجراء المطبق في دراسة قصة سرازين، تطويرا للتحليل البنوي للمحكي الذي يبتدئ بدراسة لغة المحكي، على مستوى ما بعد الجملة مركزا على مستويات المعنى ؛ ثم دراسة الوظائف والأحداث والسرد ليصل إلى دراسة نظام المحكي[32] وقوانينه ؛ والملاحظ أن بارت لم يلتزم بهذا الإجراء إلا على المستوى الإطاري الكلي للدراسة، حيث نجد أن إجراء التقطيع والبحث عن المكونات المعنوية الصغرى lexies، وهو الإجراء المهيمن، ينعته بارت بالخطوة خطوة، وبعده يقوم بتصنيف المقاطع بحسب معانيها ومدلولاتها، غير مهتم بالمعنى الأول، وإنما همه ينصب على المعنى الثاني أو المعنى الإيحائي، ولذلك فهو مضطر إلى اللجوء إلى أنساق من السنن تتحكم في المعنى داخل النص، وهي بالنسبة لنص سرازين خمسة أنساق :

أ- نسق الأحداث أو الأعمال ويمكننا من قراءة المحكي كقصة وكتتابع للأحداث.

ب- نسق الحقل الرمزي وتجسده أنظمة رمزية تحكم بنية النص الدالة وتعكس المغامرة الرمزية للكيان الإنساني داخل النص، ويختلف هذا النسق باختلاف الاستراتيجية النصية التي تشكل فضاء للمواجهة بين المؤلف والقارئ، حيث ينطلق القارئ من المشترك (بينهما)، إلى المختلف لبناء نص جديد، إذ يسند المراجع النصية إلى مراجع أخرى تختلف عن مراجع المؤلف[33]، وفي هذا المستوى يمكن أن تتدخل مجموعة من الخطابات الواصفة، ذات المرجعيات البلاغية، أو التحليل النفسي أو التحليل الجدلي الماركسي ...الخ، وذلك بحسب اختلاف حمولة النص وأنويته الرمزية .

ج- النسق الهيرمينوطيقي، ويعده بارت صوت المعنى الثاني الذي

يحيل أو يوحي بمستوى سيكولوجي أو اجتماعي وبكل المسكوت عنه داخل النص.

د ـ نسق المعنى، ويتعلق بالوحدات القرائية التي تتضافر فيما بينها على مستوى سيرورة التدليل، وتسهم في بناء لغز ما ثم فكه بالتدريج عبر استطالة المسار السردي.

هـ ـ النسق الثقافي ويشمل مجموع المعارف والثقافة العامة لعصر ما والتي يتمثلها النص، ويستند إليها الخطاب كسنن ثقافي يمكن أن يوظف في تأويل الصورة الأنطولوجية، التي تسم عصر النص وتمارس حضورها داخل الأوقاع النصية[34].

ويختم بارت هذا الإجراء بتنبيه القارئ إلى أن النص الجمع والنقد الجمع يحتاجان إلى قراءة جمع، تختلف عما تعودنا عليه من قراءات استهلاكية تجتذب بتعددها وتنوعها القارئ خارج التتابع الداخلي للزمن النصي وتدفع به داخل زمن أسطوري ليس له قبل أو بعد، حيث تتحول القراءة إلى لعبة جمالية غايتها استدعاء المختلف لا النص الحقيقي، وإنما النص الجمع، النص الجديد[35].

وإذا ما أردنا أن نبحث عن مسارات تطبيقية للتحليل النصاني كما بلوره بارت في كتابه s/z، فإننا لا نجد سوى بعض الخلاصات التي تتناول هذا الإجراء هذا المنهج باقتضاب ومدرسية، ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بما أورده محمد القاضي ضمن كتابه تحليل النص السردي ووسمه بالمنهج النصاني[36]. يضاف إلى ذلك وجود بعض الرسائل الجامعية المخطوطة وهي محدودة جدا نذكر من بينها رسالة الماجستير في الأدب العربي بجامعة عنابة تتناول موضوع "الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي دراسة نصانية لتيمتي الإمتاع واللذة" بين أبي حيان وبارت،

استثمر فيها هذا الإجراء النصاني في قراءة نص عربي كلاسي من منظور النقد الجديد الذي يرى أن " النص الكلاسي ليس دائما المغلق والبالي والقديم وإنما القراءة هي التي تجعل النص مفتوحا أو مغلقا، ولا علاقة لقدم أو حداثة النص بالإطار الزماني وهذا ما حققه نص الإمتاع والمؤانسة حينما عانق الشفرات البارتية"[37].

ونحن ننتظر أن يتوسع استثمار هذا الإجراء المنهجي في النقد العربي، وذلك لأن غاية التحليل النصاني السيميائي لا تكمن لا في المحاكاة ولا في الالتقاء أو التقاطع مع التصور البارتي، لأنه تصور متحول، ومنفتح على كل جديد غايته إنجاز قراءة نصانية تحقق اللذة والمتعة.

الهـــوامـــش:

1.R. Barthes, «*Le bruissement de la langue* », p 64 .

2. Op. cit, p 69

3. R. Barthes, «*Le grain de la voix*» , p 75.

4. عبد العزيز بن عرفة، "*الإبداع الشعري وتجربة التخوم*" ، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988، ص 31 .

5. عبد الفتاح كليطو، "*مقدمة لكتاب درس السيميولوجيا*" ، رولان بارت، ت. عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 6 .

6. عبد العزيز بن عرفة، "*الإبداع الشعري وتجربة التخوم*" ، ص 36.

7. R. Barthes , S/Z, p 11

8. د. فؤاد أبو منصور، "*النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا*" ، دار الجيل، بيروت،1985، ص 267.

9. محمد برادة، "*البحث عن معرفة ممكنة للكتابة*" ، م . س، ص 11.

10. R. Barthes, 1972, « *le degré zéro de l'écriture* », Seuil, p 16.

11. عبد العزيز بن عرفة، "*الإبداع الشعري وتجربة التخوم*" ، ص 38.

12. أمبرتو إيكو، "*التأويل بين السيميائيات والتفكيكية*" ، ت. سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص 126.

13. R. Barthes, S/Z, p9.

14. R. Barthes, « *Le bruissement de la langue* », p 63.

15. op. cit, p 67.

16. op. cit, p 65.

17. د. عبد الله محمد الغدامي، *"الخطيئة والتكفير"*، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص 72.

18. رولان بارت، *"لذة النص"*، ت. فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط، 1988، ص 29.

19. المرجع نفسه، ص 28.

20. المرجع نفسه، ص 39.

21. د. أحمد يوسف، *"القراءة النسقية ومقولاتها النقدية"*، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002، ص 130.

22. رولان بارت، *"لذة النص"*، ص 15.

23. د. محمد خير البقاعي، تلقي رولان بارت في الخطاب النقدي واللساني والترجمي، كتاب لذة النص نموذجا، مجلة عالم الفكر، مجلد 27، عدد1، دولة الكويت، يوليو سبتمبر، 1998، ص 29.

24. رولان بارت، *"لذة النص"*، ص 22.

25. المرجع نفسه، ص 22.

26. أمبرتو إيكو، *"التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"*، ص 125.

27. R.Barthes, s/z , p10.

28. الدكتور فؤاد أبو منصور، *"النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا"*، ص 283.

29. د. قاسم المقداد، *"مقدمة المترجم لكتاب أسطوريات"*، رولان بارت، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط1، 1996، ص 6.

30. أنظر دراستنا الموسومة بـــ*"قراءة أساطيرية في حكاية المرأة الهيكل"*، مجلة المترجم، جامعة وهران السانية، عدد3، أكتوبر ديسمبر 2001، من صفحة 201 إلى صفحة 222.

31. د. فؤاد أبو منصور، مرجع سابق، ص 283.

32. R. Barthes, 1977, « *Introduction à l'analyse structurale des récits, in poétique du récit* », Seuil, pp 7- 57.

33. رفيعة بوقطاية، *"الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي"*، دراسة نصانية لتيمتي الإمتاع واللذة، رسالة ماجستير (مخطوطة) بإشراف الدكتور الطاهر روابنية، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة عنابة 2002، ص 44.

34. R. Barthes, s/z , pp 9- 23

35. Op- cit, pp 22- 23.

36. أنظر محمد القاضي، *"تحليل النص السردي"*، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، من ص 51 إلى ص 58.

37. رفيعة بوقطاية، مرجع سابق ، ص 118 .