6881

جامعة وهران
معهد اللغة و الأدب العربي



# الكتابة في معلم "رولان بارط"

بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير
في النقد الأدبي

إعداد الطالبة :
الشيخ حليمة

إشراف الأستاذ الدكتور :
عبد الملك مرتاض

---

السنة الجامعية : 1997 / 1998


بسم الله الرحمن الرحيم

# مـقـدّمـــة

إنّ تجربة "رولان بارط" (Roland Barthes) في رحابتها أشبه بالصحراء التي على الرّغم من ترامي أطرافها، هي إقليم واحد، له ميزات و معالم جغرافيّة واحدة ؛ فهي الشمس المتوهجة والرمل المحرق، و الامتداد الذي يأخذ الإنسان من كل مكان.

لقد أطلّت جبهة "بارط" على المثقفين الفرنسيين، بل على الجمهور الواسع مرتفعة ملهمة، هادية طوال أربعة عقود. اخترقت خلالها مجالات معرفيّة مختلفة، فمن دراسة لكبار الكتّاب، إلى الحديث عن بيتهوفن (Beethoven)، و عن حنينه إلى البطاطس المقلية (La nostalgie de la frite) إلى دراسة الأزياء، والصور الفوتوغرافيّة، و إلى كلّ ما له علاقة بالإنسان و الحياة.

و كان في كلّ ذلك، يقارع الجمود، و المحافظة و الثبات الذي لازم المنظور الكلاسيكيّ، من خلال إدراك أهميّة الحقول المعرفية كلّها من وجوديّة و ماركسيّة، و تحليل نفسيّ، و بنويّة، و انثروبولوجيا، و سوسيولوجيا الثقافة، وغيرها في أسلوبيّة تلتمس عدم الاعتماد على منهج واحد، و تؤسّس حضورا فاعلا.

و إذا كان "بارط" قد ملأ الدنيا، و شغل النّاس، و شغلوه أيضا، فإنّ أعماله تظهر مشتبكة مع أوضاعه الذاتية و ظروفه الاجتماعية، و هو قبل و بعد، عاش الثقافة الفرنسية موصولة بارتباطاتها التي شكّلت مسار النقد الجديد، و التي غادرت المواقع المستهلكة مثل: "فيليب سولر" (Philippe Sollers) ، "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) ، "موريس بلانشو" (Maurice Blanchot).

و لكنّ وسط هذه الأصوات بقي صوت "بارط" محتفظا بفرادته، و لئن كان مسبوقا، فلقد تميّز بإشعاع، و بديناميّة فكريّة عرف بها و اشتهر. فهو تجربة تنتمي إلى التعدّد كمحور من محاور الحداثة. و على الرّغم من تعدّد و تنوّع المجالات التي تطرّق إليها، فإنّه لم يهتم في نهاية الأمر سوى بموضوع واحد هو الكتابة، ذلك بأنّها تمثّل عنده كلّ نسق سيميائي ؛ فهي موجودة في النّصوص الأدبيّة، و في الصورة الفوتوغرافية، وفي اللباس، و في الوجبة، و في كلّ مناحي الحياة الإنسانيّة. و من ثمّ فهي لا تنحصر في النسق الغرافي، بل تغطي المجالات الإبداعية الإنسانية كلّها.

و مقاربة مفهوم كهذا، ليست بالمهمّة اليسيرة على أي باحث في خصائص كتاباته ؛ لأنّه أغنى بكثير من أن نضع عليه أيدينا إلاّ إذا كان في الإمكان أن نجمع إبداع الإنسان كلّه. و من ثمّ كان همّ البحث منصبا على مقاربة مفهوم الكتابة الأدبية. و قد قصدت في هذه المقاربة ألا أعرض للكتابة المسرحيّة، ليس لأنّ المسرح يخرج عن نطاق الكتابة الأدبية، و لكنّه يحتاج إلى بحث قائم بذاته يغوص في الكتابات المسرحيّة القديمة و الحديثة ليستكشف جديد "بارط".

إنّ مقاربة "بارط" عملية صعبة لأنه ليس مفكرا أو ناقدا فحسب، بل هو كاتب يتجذّر عمله في رحابة المجاز، و تنفلت لغته من السائد، مسترشدة بمنطق الرّمز، و هو الذي يصف نفسه بقوله :

"إنّ بي علّة : أرى اللغة" (J'ai une maladie : je vois le langage)

و لقد أشار إلى صعوبة لغته الكثير من الدّارسين أمثال : "فانسون جووف"(Vincent Jouve) و"لويس جون كالفي" (Louis-Jean Calvet) و "جورج مونين" (Georges Mounin).

و هو الأمر الذي تطلب منّي قراءة أعمال "بارط" في أصلها ـ كلّما أمكنني ذلك ـ ثم ترجمتها. و هنا، كانت الترجمة بمثابة تجربة صعبة داخل البحث حيث حاولت الإبقاء على صورة "بارط" الكاتب.

و قد عوّلت في هذا السبيل على مصادر و مراجع متعدّدة، فهناك ما كتبه "بارط" نفسه، و هناك المقابلات الصحفيّة، التي عقدت معه في المدّة الممتدة من 1962 إلى 1980، و هناك ما كتبه بعض الكتّاب ممّن عرفوه عن كثب، أو ممّن اتصلوا به، بالإضافة إلى أعمال المتلقى الذي خصص له بباريس، و قد تمّ إلى جانب هذا الاعتماد على مراجع مختلفة لها صلة بطريق أوبآخر بموضوع البحث.

يقع البحث في أربعة فصول، تناولت في الفصل الأوّل الكتابة و الالتزام، و بيّنت فيه كيف أنّ "بارط" أعاد طرح إشكالية الأدب من خلال طرح إشكالية الكتابة، كما تعرضت إلى أهم المسائل التي أعاد تحديدها كاللغة و الأسلوب، و حاولت توضيح سبب تعلّق "بارط" الشديد بمصطلح الكتابة، و مفهومه للدّرجة الصفر، و للالتزام مع تبيان تأثره بغيره.

ثم عقدت الفصل الثاني للحديث عن الكتابة و القراءة من خلال توضيح مفهوم "بارط" للنقد الأدبي، و للتّناص، و تفرقته بين العمل الأدبيّ و النّص الأدبيّ، و بين "الكتّاب" و "الكَتَابيب" كما تطرّقت إلى أهميّة دور القارئ، و فكرة موت المؤلف، و بيّنت أنّ جذورها تمتد أبعد غورا في أعماق الفلسفة الغربيّة.

وحاولت في الفصل الثالث الكشف عن المعنى في الكتابة كما تصوّره "بارط" و قد اتّضح لي أنّه تصوّر يقوم على توالد المعنى و انفتاح النّص الأدبيّ، ذلك الانفتاح الذي يتمظهر حتى في الطريقة التي يعتمدها الكاتب في كتابة نصوصه، و بيّنت مدى احتفال "بارط" بكتابة المقاطع، ثم تعرّضت إلى الحديث عن المرحلة الأولى في ابداع النّص، و كشفت عن أهميّة التشطيب أثناء الكتابة.

ثم خصصت الفصل الرابع لتوضيح حضور الجسد في الكتابة و القراءة كما كان يراه "بارط"، و بيّنت أن الجسد كان في قلب الاهتمام الابداعي لرجل يرفض كلّ التصنيفات ليحتفظ بصفة الكاتب.

و هذه الفصول كلّها، صدّرتها بتمهيد، تحدّثت فيه عن مفهوم الأدب كما ظهر في جهود بعض الفلاسفة و مختلف المذاهب الأدبية ؛ لأبيّن كيف أنّ الأدب اتّخذ من معضلة تحديد المفهوم نفسها موضوعا له.

و لقد ذيّلت البحث بالحديث عن سيرة "بارط" الذاتية من خلال الوقوف عند أهم التواريخ و الأحداث البارزة في حياته، بداية بيوم ولادته، وانتهاء بيوم وفاته.

أما أساس المنهج الذي سلكته، فكان يعتمد على الدراسة و الاستقصاء. و قد كان اعتمادي في كل هذه الدراسة على تحليل نصوص "بارط"، و استخلاص النتائج، مسجّلة من خلال ذلك خصوصية المشروع البارطي.

و قد كنت في دراستي هذه، حريصة على الإشارة إلى ثراثنا العربيّ من منظور يجعل التراث حيّا، لا ماضيا يمتلك قيمته من الأسبقية، و لكن بما هو فكر حيّ يمتلك حياته من انفتاحه على الطّروح المعاصرة.

. إنّ هذا البحث، ما كان له ليرى النور لولا الجهد المشكور الذي بذله معي أستاذي المشرف الدكتور: عبد المالك مرتاض الذي لم يأل جهدا في الأخذ بيدي و توجيهي، واسداء النصائح التي أعتز بها، فإلى شخصه الكريم أسدي خالص امتناني.

و لا ريب في أنّ لأساتذتي الأفاضل أفضالا كانت مسعفة لي و ظهيرا على إتمام رسالتي، من خلال مساعدتهم لي بالمصادر و المراجع، و بما أشاروا عليّ من ملاحظات.

و أنا مدينة للمركز الثقافي الفرنسي بمدينة وهران، بما جنيت من فوائد جمّة من مكتبته العامرة الباذخة، و أرى من واجبي أن أوجّه إلى الذين كانوا قائمين عليه، تحيّة الشكر الوافر، كما لا أنسى أن أتقدّم بالشكر إلى عمّال مركز جمع الوثائق الإنسانية، و مكتبة قصر الفنون و الثقافة و المكتبات الجامعية.

و في الختام أتقدّم بالشكر إلى كل أعضاء لجنة المناقشة الذين تحمّلوا عبء قراءة رسالتي. فجزاهم الله جميعا عني كلّ خير. إنّه نعم المولى و نعم النصير.

# تمهيد

إن التغيرات و التحوّلات التي عرفها، و يعرفها نشاط الإنسان لا حدود لها؛ ذلك بأنه لا يمكن أن يظل على ما كان عليه ؛ فهو يتميز بسرعة التغير؛ و غزارة الإنتاج ؛ في شتى مجالات الفكر و الحياة.

و كان من الطبيعي في خضم التبدل و التطور، أن يُعنى الإنسان بوضع التعاريف و الحدود للأشياء، و لقد تساءل الإنسان منذ القدم : ما الوجود؟ و ما الخير؟ و ما الشر؟ و ما الحب؟ وما الحكمة، و ما...؟

هكذا إذن نشأ التعريف، محاولة من الإنسان لضبط معرفته. و هو في وجهه الأول نظري يبحث عن معنى الأشياء، و في وجهه الثاني و جودي مصيري ينطلق من موقف الإنسان الذي حاول أن يعي ذاته، و أن يبحث عنها، لا من حيث هو معطى وجودي، و لكن بما هو حضور يتشكّل على الدوام.

و لقد كان تعريف الأدب، من المسائل التي شغلت بال الإنسان، فتساءل: ما الأدب ؟ و ما طبيعته ؟ و ما فائدته ؟ و ما الذي يبقى داخل دائرة الأدب ؟ و ما الذي يبقى خارج حدود تلك الدائرة ؟.

هذه أسئلة قليلة من جملة أسئلة كثيرة، طرحها الفلاسفة و المفكرون قديما و حديثا. و من الفلاسفة الذين عنوا بالبحث عن ماهية الأدب "أفلاطون" الذي اعتمد على فكرة المحاكاة ليفسر بها حقائق الوجود، و مظاهره كلّها. فالوجود عنده ينقسم إلى ثلاث دوائر :

1 ـ عالم المثل

2 ـ عالم الحس

3 ـ عالم الظلال (1)

و إذا كان عالم الحسّ هو عالم المادة أو الحقيقة الظاهرة، فإن عالم المثل هو الوجود الحقيقي للأشياء في كمالها. و يعني هذا أن عالم الحس ماهو إلا صورة عن عالم المثل أي أنه محاكاة له. أما عالم الظلال فهو عالم الأعمال الفنيّة بما فيها الأدب. و بهذا الوضع يكون الأدب محاكاة عن محاكاة، مما يؤدّي إلى ابتعاد المبدع الأدبي عن الحقيقة، و تحرّره من قواعد المعرفة و العقل. و ههنا منشأ موقف "أفلاطون" من الشعراء، و طردهم من جمهوريته ؛ ذلك بأن الشاعر- في رأيه - بدل أن يسهم في تحقيق عمل ما، فإنه يكتفي بالكلام عنه.

إذن، مفهوم "أفلاطون" للأدب، قائم من صميم مبادئه الميتافيزيقيّة و الخلقيّة و العمليّة. (2)

و فكرة المحاكاة، هذه، نجدها تتواصل في موقف فيلسوف آخر، هو "أرسطو" الذي لم يعممها في كلّ الموجودات، بل قصرها على الفنون الجميلة و النافعة (3) و على سواها. و هي عنده أعظم شأنا من الحقيقة لأنها و هي تحاكي الواقع، فإنها تساعد على فهمه، بمعنى أن الأدب يتمّم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه ؛ لأنه في محاكاته يكشف عما ينقصها، للأدب إذن، غاية يقصد من ورائها إلى إكمال ما في الطبيعة من نقص.

إن "أرسطو" بهذا الموقف، يرفع من قيمة الأدب عكس "أفلاطون" الذي جعله في مرتبة هي دون مرتبة العلم و الصناعة. (4)

و أما الشاعر و الناقد الروماني "هوراس 65 - 8 ق.م" فقد كان الأدب عنده هو كل ما يمتع و يفيد. (5) و هي معادلة تجمع بين المتعة و الفائدة، لتؤكد أن للأدب وظيفة من حيث كونه مفيدا.

و حين نترك هذه المواقف الموغلة في القدم إلى عصر النهضة، نجد أن نظرية المحاكاة كان لها أعظم الأثر في الآداب الأوروبية حيث تمّت العودة إلىالآداب اليونانية و اللاتينية (6) ، و قامت الدعوى إلى محاكاة تلك الآداب و تقليدها بمعنى السير على هدي نماذج السابقين. و يعني هذا الموقف العودة إلى تبني

"نظرية المحاكاة" (7) . و هي النظرية التي اتخذت على يد الكلاسيكيين فيما بعد شكلها النهائي، الذي كان له أثر واضح في توجيه النقد حيث غدا تقليد الأقدمين هو المبدأ الأساسيّ للمذهب الكلاسيكي.

و لم تتراجع نظرية المحاكاة إلا بفعل تأثير حركتين، كان لهما آثار كبيرة على الآداب الأوروبية هما : الحركة الرومنتيكيّة و النهضة العلميّة.

لقد كانت الرومنسية ثورة على القيود و القواعد و التقاليد، و دعت إلى التركيز على الحرية و التلقائية و الغنائية، و اتخاذ الطبيعة ملاذا للإنسان ؛ مما أدى إلى تقديم الخيال على العقل، و اللجوء إلى الحلم هروبا من الواقع، و توقا إلى عالم فاضل تسوده مبادئ العدل، و الإخاء، و المحبة.

و بديهي إذن، - و منطلقات الرومانسية على ما هي عليه - أن يتزاوج مفهوم الذات مع مفهوم البناء الفنّي، إذ يكون للثاني بعد لغوي يقيده ما في أولهما من بعد نفسيٍّ. و غدا الأدب، بهذا، تعبيرا ينبثق من الشعور الذاتي للمبدع. و سرعان ما حمل لواء هذه الحركة الكثير من الكتاب و الشعراء و النقاد في أنحاء

أوروبا كلّها، أمثال : "مدام دي ستال، شاتوبريان، لامارتين، فيكتور هوغو، و غيرهم". و تمّ للرومنسيّة الانتصار (8) .

و إذا كانت الرومنسية ثورة على الكلاسيكية، فإن هناك مذاهب أخرى قامت رفضا للرومنسية تحت تأثير النهضة العلمية، و نمو الصناعة، و ظهور المخترعات الحديثة البخارية و الكهربائية. و قد صحب كل هذا اهتمام بالتنقيب في الأشياء وعِلَلِها، كما ازدادت ثقة الإنسان في العلم، مما أثر في الأدب والنقد ؛ ذلك بأنّ الكتّاب أخذوا يعتقدون في جدوى العلم، ومقدرته على حلّ كلّ مشاكل الإنسان. و من ثمّ ظهرت الدعوى إلى ضرورة اتّباع الأدب و النقد مناهج العلم للوصول إلى نتائج سليمة، وكما ارتفعت الأصوات داعية الأدب إلى تصوير واقع الحياة. و ظهرت بهذا الواقعيّة مذهبا جديدا على أنقاض الرومنسية. (9)

و هنا لابد من الإشارة إلى أن هناك ثلاثة اتجاهات مركزية في المدرسة الواقعية، و هي :

أـ الواقعية النقدية : إن هذا الاتجاه يمثّل الأدباء الذين وقفوا موقفا انتقاديا إزاء المجتمع، و حاولوا تحليل مظاهر التفسخ والانحلال فيه، دون أن يكلفوا أنفسهم مشقة البحث عن وسائل القضاء على تلك المظاهر.

و من أهم روادها "فلوبير و تولستوي و دوستويفسكي".

ب ـ الواقعية الطبيعية : تنطلق من أن التركيب العضوي في الإنسان يُسيِّر حياته، و من ثمّ يجب أن يقوم الأدب على تشخيص واقع الحياة في ضوء الحقائق التي تقدّمها الأبحاث الفيزيولوجية. و في هذا الاتجاه بنى الكاتب الفرنسي "إميل زولا" (1840-1902) (10) رواياته معتقدا أنّ على الأدب أن يطبّق مكتشفات العلم، ذلك بأن أحاسيس الإنسان و أفكاره و مواقفه ـ هي في رأيه ـ تسير بعمل الأجهزة العضوية مما ينفي أثر الحرية و الإرادة و الاختيار في أيّ سلوك (11) .

ج ــ الواقعية الاشتراكية : مصطلح وضعه "مكسيم جوركي" (12) لتمييز هذ ا الاتجاه الأدبي عن الواقعية النقدية والطبيعية. و هي حصيلة النظرة الماركسية إلى الفنّ عامة. والنظرة الماركسية تقوم في أساسها على المادّيّة الجدليّة حيث تنطلق من أسبقية الوجود المادي و الاجتماعي على الوجود الفكري، مع النظر إلى عالم المادة على أنّه عالم حركة دائمة بفعل تناقضاته الداخليّة و الخارجيّة، و هو منشأ فكرة الجدلية (Dialectique) حيث لا يمكن الفصل بين الشيء و تناقضه ؛ ويكون التناقض أساس كل تطوّر و نموّ، سواء تعلق الأمر بالمادة أم بالفكر. و لابدّ هنا من الإشارة إلى أنّ "ماركس" أخذ من "هيغل"

فكرة الجدل بعد أن أعاد صياغتها من جديد ؛ ذلك بأن الجدل الهيغلي يبدأ من الفكرة و يجعل الواقع نتاجا لها في حين أن الجدل الماركسي يبدأ من الواقع المادي و يجعل الفكرة نتاج ذلك الواقع. و هناك قوانين ثلاثة تتحكم في الجدلية، وهي :

1- قانون وحدة المتناقضات و صراعها : و يعني هذا أن كل ما هو موجود يتألف من جملة من المتناقضات، تحدث أولا على مستوى داخلي ؛ حيث يتم التناقض داخل الشيء، و ثانيا على مستوى خارجي حيث يتحقق الصراع مع الأشياء، و المحيط الموجودة فيه.

2 - قانون تحوّل الكمّ إلى الكيف : و المقصود به أن التغيّرات التي تَحدث في الكم عندما تصل إلى درجة معينة، تُحدِث تغيّرات في الكيف، و هذا التغير يؤدي هو أيضا إلى إنتاج تغيرات في الكم. و هذ القانون في رأي الماركسية هو الذي يكشف عن الآليات التي تحصل بها عملية التطور سواء في المادة و في المجتمع.

3 - قانون نفي النّفي : يؤكّد هذا القانون أن ظهور الشيء الجديد لا يكون من عدم، بل هو ينشأ من رحم القديم ليحلّ محلّه، و من ثمّ، فالجديد ينفي القديم، و لكن سرعان ما يصبح الجديد قديما،

فيأتي جديد ثان ينفيه بحكم صيرورته قديما. و يتحقق بهذا نفي النفي.(13)

هكذا نظرت الماركسية إلى الأمور جملة نظرة جدلية، و فسّرت التاريخ تفسيرا ماديا ؛ حيث بيّن "ماركس" في "البيان الشّيوعي" عام 1848 أنّ تاريخ أيّ مجتمع هو تاريخ النضالات الطبقيّة، فقد عرفت البشرية صراع الأحرار والعبيد، والإقطاعيين والأقنان، والحرفيين والصنّاع، والعمّال وأرباب العمل، أي أن التاريخ شهد في كل مراحله تعارضا مستمرا بين المضطهِدين و المضطهَدين، كان ينتهي دائما بتغيير ثوري لكل المجتمع، و بانتصار إحدى الطبقات المتصارِعة. (14)

و يتضح من هذا، أنّ العمل هو أساس الحياة الاجتماعية. و قد ميّزت الماركسية في هذا المجال بين قوى الانتاج، التي تمثل الإنسان، و الأرض، و وسائل العمل، و بين علاقات الانتاج التي تمثل نظام الدولة، و كيفية توزيع الثورة. و التطور الذي يحدث في قوى الانتاج يؤدي إلى صراع مع علاقات الانتاج الرافضة للتطور، ممّا يتسبب في انهيارها، و قيام علاقات انتاج جديدة.

هكذا إذن، يحدّد العامل الإقتصادي نوع البناء الفوقي للمجتمع.

و قد أدى ذلك التصور، و اليقين من المعرفة العميقة بقوانين التطور الإجتماعي إلى الإعتقاد بانتصار الاشتراكية في العالم كلّه. (15)

و إذا كانت قوة الماركسية تقوم على أساس إدراك دور الوجود الإجتماعي في تقرير الوعي الاجتماعي، فإن الأدب هو أيضا مطالب بالتعبير عن رؤية المبدع لما حوله من وجهة نظر تتّصل بحقيقة من الحقائق، و هذه الحقائق ليست فردية بل اجتماعية. و يعني هذا أن الأدب مستوى اجتماعي، في مستويات اجتماعية أخرى، يعكس صورة الواقع الاجتماعي ؛ و يعني أيضا أنّ التطور الذي يحدث في الشكل الأدبي هو نتيجة موقف اجتماعي، و ليس حصيلة تأثيرات أدبية (16)، و يمثّل الأدب، من ثمّ، شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي، و هو قوة اجتماعية فعّالة في حياة المجتمع ؛ و طالبت الواقعية الإشتراكية بهذا، الأدب أن يكون ملتزما بقضايا المجتمع من أجل الاسهام في تغييره، و تدعيم الطبقة الكادحة.

و يعني هذا أنه لا ينبغي أن يكتفي الأدب بتصوير المجتمع، و نقده، بل يجب أن يحمل الدعوة إلى العمل و المشاركة في بناء مجتمع جديد تحت لواء الاشتراكية و ههنا منشأ الاختلاف بين الواقعية الاشتراكية (17) و الواقعية النقديّة .

و إذا كانت الماركسية قد وقفت موقف العداء من الفردية المطلقة، فإن الوجودية رفضت ذلك. و قد أدى هذا الرفض إلى الاختلاف في تحديد ماهية الأدب.

يعدّ الفيلسوف الفرنسي "جان بول سارتر" أحد مؤسسي الفلسفة الوجودية. و قد ارتكز في فلسفته على المقابلة بين وجود الأشياء الفعلي، و بين ماهيتها أي مجموعة صفاتها الجوهرية التي تحددها. وتبيَّن له الارتباط الموجود بينهما. غير أنه تساءل: أيهما أسبق من الآخر ؟ هل يوجد الشيء أولا ثم تتكون بعد ذلك صفاته أي ماهيته ؟ أم أن الماهية تكون أسبق من وجود الأشياء نفسها ؟

قرّر "سارتر" أمام هذه الأسئلة، أن وجود الإنسان (18) يسبق ماهيته ؛ لأن القول بعكس هذا، يعني القضاء على حرية الإنسان. و الإنسان - في رأيه - هو الذي يحدّد بنفسه ماهيته التي يعمل على تنفيذها في حياته، و يكون من ثمّ، حرّا في اختياراته

التي يلتزم بها. (19) و هكذا يكون الإنسان محكوما عليه بالحرية.

اهتم "سارتر" في ضوء الفلسفة بالبحث في ماهية الأدب، فكتب كتابا بعنوان "ما الأدب ؟" تعرّض فيه لتحليل الأدب، من خلال طرح ثلاثة أسئلة : ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟.

و لقد تبين له أن الأدب هو من بين كل الأنواع الفنيّة الأقوى تعبيرا عن الحياة و قضاياها، و هو لذلك الأكثر نفوذا، و الأخطر تأثيرا، و لا يستطيع إلاّ أن يكون ملتزما، و النّثر أقدر على الالتزام من الشعر، حيث يقول : "لا نريد للرسم و لا للنحت و الموسيقى أن تكون ملتزمة أو بالأحرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام."(20)

و يظهرجليا من هذا، أن "سارتر" يقيم تفرقة بين الأدب و الفنون الأخرى على أساس الاختلاف الموجود في الشكل و المادة ؛ حيث يعتمد الأدب الكلمة أي اللغة بينما يعتمد الرّسم الألوان. أما الموسيقى، فإن مادتها قائمة في الأنغام، و هي مواد لا تحيل على شيء خارج عنها.

و يكون لهذا، عمل الكاتب هو الإعراب عن المعاني، ووسيلته في ذلك هي الكلمة، و الكلمات ليست أشياء، و إنما هي دلالات على الأشياء. وميدان المعاني هو النثر، و إذا كان الشعر يستخدم الكلمات مثل النثر فإنه يستخدمها بطريقة مختلفة. و يعود هذا في رأي "سارتر" إلى أنّ الشعراء يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية، ولا يفكرون في الدلالة على العالم وما فيه. (21)

هكذا يعدّ "سارتر" الكلمات عوالم يخدمها الشاعر بدل أن يستخدمها، فالكلمات لا توجد في القصيدة بتوجيه من معنى في نفس الشاعر يريد تبليغه إلى الآخرين، و لكنّها تتجمع بطريقة سحرية.

و يبدو أن سرّ إخراج الشعر من دائرة الالتزام عند سارتر يرتبط باستقلال عالم الشعر عن عالم المعنى في رأيه. (22) وتبقى الكتابة النثرية وحدها، مجال الالتزام ؛ فهي ليست نشاطا يجد غايته في ذاته الشعر، و لكنها "كشف للعالم، ثم اقتراحه واجبا يقوم به القارئ، و الكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملا جوهريا في مجموع الكون، رغبة في أن يحيا معترفا له بذلك على يد وسطاء من النّاس."(23)

إن أساس المطالبة بالالتزام هو حرية الاختيار بما هي قسمة مشتركة بين الكتاب جميعا : ملتزمين و غير ملتزمين. وعمل الكاتب هو الكشف عن المواقف، و لا قيمة لهذا الكشف في حد ذاته إذا لم يكن هناك قصد إلى التغيير. و لا يكتب الكاتب على هذا الأساس لنفسه، و إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم. و من ثم، فإن عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي ؛ لأن الكاتب في قراءته لعمله لا يستكشف جديدا، و لا يستطيع أن يكون موضوعيا. و القارئ وحده يمكنه أن يكون موضوعيا.

إذن، الكتابة هي دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القراء. و يكون من ثم، في النثر اتصال بين الكاتب و القارئ، يقوم على أساس حرية القارئ و تبادل الثقة بينه، و بين الكاتب. و يكون الكاتب ملتزما بمعنى أنه في موقف، و بمعنى أنه مرشد نحو الحرية.

لقد وضع سارتر قضية الشكل في إطار متكامل مع المضمون بهدف إعطاء النثر قيمته. و هو يرى أن لكل عصر أساليبه و أشكاله الفنيّة.

و يتبيّن لنا ممّا سبق أن الأدب عند سارتر هو التزام بالقضايا الجوهرية التي يطرحها الصراع التاريخي في وضع معين، و ذلك لكون الكتابة حرية مسؤولة تخاطب حرية قرّاء مسؤولين. و يبقى بهذا مفهوم الأدب عنده في إطار فلسفيٍّ تاريخيٍّ سياسيٍّ.

و إذا كانت قضية علاقة الأدب بالمجتمع، لقيت اهتمام الماركسية و الوجودية مع أنه كان لكل منهما وجهته الخاصة، فإن قضية علاقة الأدب بصاحبه، كانت لقيت اهتماما كبيرا على يد "سيغموند فرويد" (1856 - 1939) و أتباعه ؛ حيث شغلت عملية الإبداع و صلتها بالمبدع جلّ أعماله.

لقد انطلق "فرويد" من تصور خاص للإنسان ؛ حيث تبين له أن السلوك البشري هو صورة عن لاشعوره، و أن الحادثة النفسية ليست حادثة شعورية على الإطلاق ؛ و إنما هي حادثة لاشعورية بالدرجة الأولى، و يعني هذا أن رغبات الإنسان الشعورية منها و اللاشعورية هي التي تسبب معظم الأمراض النفسيّة و العقليّة. و من هنا، كان الفنّان في نظره عصابيا (Névrosé) ، و العصاب نوع من الحياة "الفنتازية" أي العيش ضمن أحلام اليقظة، غير أن هناك فرقا بين الفنان و الإنسان

العصابي ؛ حيث يكون الفنان عصابيا لحظة الإبداع فقط في حين أن الإنسان العصابي لا يستطيع التخلص من أوهامه. (24)

و إذا كان "فرويد" خلص إلى أن الغريزة الجنسيّة هي الباعث على الابداع الفنّي، فإن بعض تلاميذته أدخلوا تعديلات على نظرياته، و لعل أشهرهم "آدلر" الذي يرى أن السبب المركزي في تكوين الأمراض العصابية هوالشعور بالنقص، ويكون الباعث من ثمّ على النشاط الجمالي هو غريزة حب السيطرة أو حب الظهور، أما العالم النفسي "يونغ" فقد خالف كل من "فرويد" و "آدلر" ؛ حيث قسم اللاشعور إلى قسمين :

1 ـ اللاشعور الفردي

2 ـ اللاشعور الجماعي

و النوع الثاني هو مصدر الأعمال الفنية في نظره ؛ حيث أنه يحوي في داخله التجارب و الخبرات الموروثة.

هكذا، أسهمت مدرسة التحليل النفسي في النظر إلى الأدب على أنه وثيقة نفسية تسمح بسبر أغوار المبدع النفسية.

و مهما يكن من أمر الانتقادات التي نوجهها لهذه المدرسة، فإنها سمحت بتناول مناطق محرّمة من شخصية المبدع، واستقراء علامتها في ابداعه. كما لفتت الانتباه إلى أهمية

الأساطير و الأحلام. (25) و ساعدت على ظهور السريالية (Surréalisme) ، و هي اتجاه أدبي، كان يدعو إلى تجاوز الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة، و تحرير الأدب من المنطق والأغراض الجمالية و الأخلاق ليعبر عن حركة فكرية أصيلة تغوص في اللاشعور.

و هكذا كانت غايتها لفت الإنسان إلى رؤية الأشياء رؤية جديدة لا دخل لتنظيم العقل فيها. و لعل أحسن ما يمثل السريالية هو ذلك المنشور الذي ظهر عام 1924 ، و الذي بيّن أنها حركة ذاتية نفسية، يقصد بها التعبيرشفويا أو كتابيا، أو بطريقة أخرى، عن النشاط الذهني، الذي يمليه الفكر في غياب كل ما تفرضه مراقبة العقل، و بعيدا عن كل اهتمام جمالي أو أخلاقي. و قد برز أثرها في جميع أنواع الفنون، و ظهرت أسماء مثل : بريتون، و آرتو، و بيكاسو، و دالي، و غيرهم. (26)

و الآن، بعد أن استعرضنا أصناف التفكير، و أشرنا إلى مختلف النظريات الفلسفية، و المذاهب الأدبية. نعود فنتساءل : ما الأدب ؟ و ما الأساس الذي عليه نبني ماهيته ؟ و إذا لم يكن للأدب علاقة بالمبدع، أو علاقة بالمجتمع، أو علاقة باللغة، فماذا عساه أن يكون ؟

لا غرو، أن يعود السؤال للظهور من جديد على بساط البحث ؟ ذلك بأنه مرتبط أوثق ارتباط، و متداخل أشد التداخل بالتطورات التي يعرفها المجتمع. و قد كانت العودة على يد ما عرف بـ : البِنويّة. (27)

فما البنوية ؟ و ما خصائصها ؟ و ما العوامل التي ساعدت في نشأتها ؟

إنّه من الصعوبة بمكان اعطاء تعريف شامل للبنوية ؟ ذلك بأن الحديث عنها، تناولته مصنفات عديدة، منها من وقف موقف الإشادة، و منها من وقف موقف النقد.

و مهما يكن من أمرها، فهي مشتقة من كلمة بنية (Structure) و هذه مأخوذة من الفعل اللاتيني (Struere) أي : بنى، و يعني هذا أن الكلمة تنتمي في أصلها الأول إلى معجم المعمار، ثم امتد معناها ليتطور عبر الزمن. غير أنه لا يمكن فصل الكلمة عن معناها الأول، و عدم ربطها بالبناء أو الكيفية التي يقام بها مبنى ما.

و قد أشار "باستيد" (R.Bastide) إلى أن معنى كلمة بنية، شهد انتشارا في القرن السابع عشر نحو الإنسان، و أعماله،

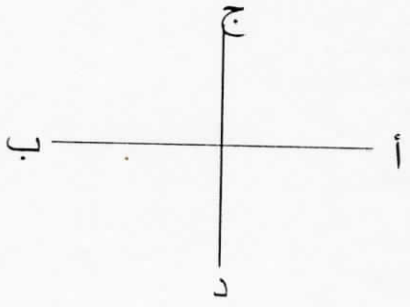
ولغته. و هكذا عرفت الكلمة توسيعا مهما مع اللسانيات قبل أن تعرفه في العلوم الأخرى. (28)

و اتخذت بهذا البنوية من حيث هي تيار نقدي، منجزات الدراسة اللسانياتية قوة دافعة لها.

و يعود الفضل في ذلك إلى العالم اللغوي "فرديناند دوسوسير" (29) الذي لفت الانتباه إلى إمكانية دراسة اللغة دراسة علمية بعد أن كان الدرس اللغوي يعنى بدراسة تاريخ اللغات، ومقارنة بعضها ببعض، و تبيان تطورها، و عوامل التطور، وكيفيته.

لقد أقام "دو سوسير" تفرقته المشهورة بين الدراسة الزمانية و الدراسة الآنية (Diachronie / Synchronie).

تفرض الدراسة الزمانية دراسة اللغة في فترة زمنية محدودة لأن اللغة - في تصوره - واقع قائم بذاته و لذاته. و قد مثل لهذين النوعين من الدراسة بالمحورين التاليين :




(30)

يرمز المحور (أ،ب) إلى الآنية، ، أما المحور (ج،د) فيرمز إلى الزمانية. و بالنسبة لدو سوسير، فقد اهتم بالدراسة الآنية للغة من خلال المحور (أ،ب) معتبرا اللغة نسقا من العلاقات يرتبط كل جزء فيها بالأجزاء الأخرى، أو هي بنية تتداخل عناصرها، و يحدد كل عنصر فيها العناصر الأخرى.

و تصور اللغة بهذا الشكل، يعني أن الكلمة لا تحمل في ذاتها أي قيمة، و إنما تستمد قيمتها من المكان الذي تشغله، و من العلاقات التي تربطها بأجزاء الجملة، إلى درجة أن أي تغيير أو تبديل في موقعها ينعكس أثره على قيمتها. (31)

كما تبين له أن الكلمة تقوم على ركيزتين هما : الدال والمدلول (Signifiant / Signifie)، و العلاقة هي علاقة اصطلاحية، تفرض استحالة تعليلها، و تبقى ضمن حدود الكلمة من حيث هي مجال مغلق موجود في ذاته.

و هكذا تسنّى للبنوية أن تتناول الموضوع المدروس من خلال دراسة بنياته أي بدراسة للكل، لا باعتباره كلا مركبا من أجزاء متنافرة، بل باعتباره بنية.

و إذا كان "دو سوسير" هو الواضع الأول لحجر الأساس في البنوية فإن "الشكلانية الروسية" تعد الرافد الثاني. و هي

حركة أدبية تأسست بتضافر جهود مجموعة من الباحثين الروسيين، انحصر نشاطهم فيما بين 1915 و 1930 .

لقد نادى "الشكلانيون الروس" بضرورة تحديد مجال الدراسة الأدبية. وقد اتّضح من خلال قول "رومان جاكبسون" : "إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب و إنما الأدبية." (32)

و تم بهذا الانتقال من الأدب بمعناه الواسع إلى الأدبية من حيث هي خصائص نوعية للأدب بفضل إقامة ذلك المفهوم. و تمّ للشكلانيين حصر الاهتمام في نطاق العمل الأدبي، و تركزت أبحاثهم في المقام الأول على العناصر النصية، و وظيفة كل عنصر عبر النص، و ركزوا دراستهم على اللغة، و تبين لهم أن اللغة الأدبية وسيلة ابلاغ و غاية فنية في الوقت ذاته، و اكتشفوا أن الخواص المحددة في الأدب تكمن في استخدامه الخاص للغة.

حاولت المدرسة الشكلانية في ظل هذا الاهتمام، التجديد في مناهج البحث الأدبي، و أساليبه، و اهتماماته، معتمدة في ذلك على التحرر من النزعات الفلسفية و الدينية، و النظريات الإديولوجية للفن، و على عزل العمل الأدبي عن العناصر الخارجية عنه مثل : النفس، التاريخ، الاجتماع،... ويعني هذا

نفي مرجعية الأديب من جهة، و مرجعية الناقد من جهة أخرى.(33)

و تتحدد بهذا فكرة العملية الابداعية، التي يعتبرونها ظاهرة لغوية، و يتحدد أيضا المجال الذي يجب على الناقد الأدبي أن لا يتعداه، و هو أن يتجه إلى العمل الأدبي في حدود دائرته المغلقة.

هكذا إذن، تم تحريك عجلة الدراسة الأدبية خطوات إلى الأمام حيث ظهرت أعمال جديدة تبحث في مفهوم الأدب.

و لنا هنا، أن نتساءل، إلى أي مدى يمكن عد تحديد مفهوم الأدب، كما حدّده الشكلانيون، عاملا من عوامل تطور الدراسة الأدبية ؟

إن معظم تلك الأفكار، لا يمكن أن تدعي مطلق الجدة. فوضع العمل الأدبي في مركز الاهتمام، و تحريره من هيمنة الأحكام المسبقة الخاضعة لخلفيات اجتماعية أو سياسية أو نفسية هي أفكار شغلت النقاد و الأدباء في مختلف حقب التاريخ.

و قد كان ذلك التوجه هو ما ميّز "البرناسية" (34) و هو اسم، عرفت به جماعة من الشعراء الفرنسيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، اتخذوا موقفا مناهضا للرومنسية، ونادوا

نفي مرجعية الأديب من جهة، و مرجعية الناقد من جهة أخرى.(33)

و تتحدد بهذا فكرة العملية الابداعية، التي يعتبرونها ظاهرة لغوية، و يتحدد أيضا المجال الذي يجب على الناقد الأدبي أن لا يتعداه، و هو أن يتجه إلى العمل الأدبي في حدود دائرته المغلقة.

هكذا إذن، تم تحريك عجلة الدراسة الأدبية خطوات إلى الأمام حيث ظهرت أعمال جديدة تبحث في مفهوم الأدب.

و لنا هنا، أن نتساءل، إلى أي مدى يمكن عد تحديد مفهوم الأدب، كما حدّده الشكلانيون، عاملا من عوامل تطور الدراسة الأدبية ؟

إن معظم تلك الأفكار، لا يمكن أن تدعي مطلق الجدة. فوضع العمل الأدبي في مركز الاهتمام، و تحريره من هيمنة الأحكام المسبقة الخاضعة لخلفيات اجتماعية أو سياسية أو نفسية هي أفكار شغلت النقاد و الأدباء في مختلف حقب التاريخ.

و قد كان ذلك التوجه هو ما ميّز "البرناسية" (34) و هو اسم، عرفت به جماعة من الشعراء الفرنسيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، اتخذوا موقفا مناهضا للرومنسية، ونادوا

بفكرة الفن للفن. و يعني هذا أن الأدب لا يؤدي أي وظيفة اجتماعية كانت أو أخلاقية.

و كان الناقد الفرنسي "بول فاليري" يدعو إلى الاهتمام بالنص، و بالنص وحده لدرجة أن قال عنه "طودوروف" : إنه "أشبه بشكلاني ذي امتياز." (35)

و مهما يكن من أمر الخلاصات التي قد نستخلصها من أعمال الشكلانيين الروس، فإن تلك الأعمال ستظل تحتفظ، في نظر كل باحث أدبي - على ما نفترض - بقيمة دائمة ؛ نظرا لكونها أسهمت في إنشاء لغة واصفة لعلم الأدب، و ذلك باستعمال بعض المصطلحات مثل : تحفيز - بناء - متن حكائي - أجزاء - هيمنة إلى آخر المصطلحات التي شكّلت معجما اصطلاحيا جديدا ساعد على تحليل النصوص الأدبية.

و تجدر الإشارة إلى أن الاحتفال بخصوصية الأدب، وبالمظهر الفني فيه، هو اهتمام أصيل في تراثنا العربي، فما أكثر ما اتجهت عناية النقاد القدامى إلى النص الأدبي، و شرحه، والوقوف عند صياغته الفنية. و لقد أدت هذه الدعوة إلى الصياغة، و الانتصار لها، إلى البحث عن عوامل التصنيع، وضروب البديع حتى ناءت بها الكتب و المصنفات.

و مما سبق، تبين أنه من الطبيعي أن يعيد الكتّاب الذين انضووا تحت راية البنوية، التفكير في ماهية الأدب، و محاولة التجديد في أساليب ذلك التفكير.

ولقد كان الكاتب الفرنسي "رولان بارط" - مركز دراستنا - أحد أبرز الذين حملوا عبء البحث. و الفرنسيون كما يقول الكاتب جان ماري دومیناك (J.M.Domenach) على الرّغم من تخلفهم عن بقية الدول الأوروبية الأخرى، و أمريكا في المجالات العلمية و الدعائية، فإنه لا أحد يفوقهم في المجالات العقلية. (36)

كان الأدب مصدر الإلهام و أساس القوة في الفلسفة الفرنسية التي دخلت مرحلة جديدة، يمكن تسميتها بـ"مابعد السارتريّة" متمثلة في أعمال "ميشال فوكو" و "جاك دريدا" و"دولوز"، و غيرهم (37) ؛ بحيث بدأت تختفي مفاهيم القلق والحرية والالتزام لتحل محلها مفاهيم النسق، والبنية، والعلامة ؛ الأمر الذي أدى إلى الاختلاف في المنطلقات الفكرية، و في طبيعة المفاهيم المستعملة.

إذن، في ذلك الجوّ الذي عرف تحولا في مسار الحقل المعرفيّ كله، أعاد "رولان بارط" التفكير في الأدب، و في اللغة

في محاولة جريئة، سعت إلى أن تفك العلاقات البالية بين الأدب و المؤلف و القارئ.
تلك المحاولة التي ستسمح له بأن يؤسس ـ انطلاقا من المقروء ـ ذلك التعريف المغاير للأدب.

فما مفهوم "بارط" للأدب ؟ و هل ثمة هاجس متميز بخصوص الوعي بضرورة بناء صرح فكري، و عدم التراجع أمام مشروع يحمل الرغبة الملحة في اختراق السائد ليعاود طرح السؤال في خضم نوعية رؤيوية تتمتع بتراث متعدد، ومنفتح على كل نوافذ الفكر الإنساني ؟
ذلك ما سنحاول النهوض به عبر هذا البحث.

## هوامش التمهيد

(1) إحسان عباس : فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ص 14.

(2) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 5 ، 1971 .

(3) الفنون الجميلة مثل : الشعر و الموسيقى و النافعة مثل : التجارة و البناء.

(4) المرجع نفسه، ص 43 ـ 44 .

(5) رينيه ويلك و استين وارين : نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981 ، ص 30.

(6) كان للعرب السبق في لفت الأنظار إلى قيمة النصوص اليونانية، من خلال الاهتمام بترجمتها و دراستها.

(7) كانت هذه العودة على يد طائفة من أوائل الشعراء الفرنسيين، عرفوا بجماعة "البلياد" أو "جماعة الثريا" ضمت كلا من : رونسار- جوديل ـ دي بيلليه ـ دورا ـ بونتوس ـ دي تيار- باييف ـ ريمي بيللو.

(8) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1973 ، ص 11 و ما بعدها.

(9) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار الثقافة، بيروت، ط 5 (بدون تاريخ)، ص 51.

(10) كان هو من أطلق لفظ "الطبيعية" على ذلك الاتجاه الذي مثله هو و غيره في الأدب.

(11) شايف عكاشه : نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر ـ نظرية التصوير، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج 2 ، ص 5.

(12) هو كاتب روسي (1868 ـ 1936) : يعد مؤسس الأدب الواقعي الاشتراكي في الأدب الروسي. كان عضوا في أكاديمية العلوم. من أعماله الروائيّة : "الأم" و "بين الناس".

(13) رضا الزواري : في الفكر الجدلي ـ دراسة تحليلية نقدية ونصوص ـ ، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2، ص 37 -69.

(14) ريمون آرون : صراع الطبقات : ترجمة عبد الحميد الكاتب، منشورات عويدات، بيروت، ط 3 ، 1983 ، ص 27 .

(15) لم تجتث جذور ذلك الاعتقاد إلا بعد انهيار الاتحاد السوفييتي، و انقسامه إلى دول مستقلة. و ظهور اسم روسيا البيضاء من جديد.

(16) فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوروبا ـ نصوص ـ جماليات ـ تطلعات، دار الجيل، بيروت، ط 1 ، 1985 ، ص 110.

(17) من الذين مثلوا هذا الاتجاه في الأدب الروسي : مكسيم جوركي، شولوخوف، و مايكوفسكي.

(18) لم يتعرض "سارتر" إلى البحث في المصدر الذي أوجد الإنسان ؛ لأنه لا وجود له في رأيه، ولهذا تعرف وجوديته بالوجودية الملحدة في مقابل الوجودية المؤمنة التي يمثلها الفيلسوف الألماني "كيركارد".

(19) ت ـ أ ـ ساخاروف : من فلسفة الوجود إلى البنيوية (دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسية) ، ترجمة : أحمد برقاوي، دار دمشق، 1984 ، ص 13 ـ 21.

(20) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة : محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر ، ص 9 ـ 10.

(21) المرجع نفسه، ص 13.

(22) تراجع سارتر فيما بعد عن نظريته في عدم التزام الشعر حيث اعترف في حديث صحفي أجري معه عام 1960 أن الشاعر "مالارميه" من أكبر الشعراء الملتزمين.

(23) المرجع السابق، ص 65.

(24) هوبرت ريد : الفنّ و المجتمع، ترجمة : فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت، ص 124 - 125.

(25) فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1985 ، ص 97 .

(26) جبّور عبد النّور : المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، مصر، ط 2 ، 1984 ، سريالية.

(27) لقد درج معظم الباحثين العرب على وضع لفظة "البنيوية" مقابلا للمصطلح الأجنبي "Structuralisme" و نحن هنا، نعتمد على ترجمة الدكتور "عبد المالك مرتاض" القائمة على حذف تاء التأنيث في كلمة "بنية" و قلب الياء واوا، مع فتح ما قبلها، و زيادة ياء النسبة. و هي الترجمة نفسها التي يعتمدها الدكتور "عبد الرحمان الحاج صالح" ، أنظر ذلك في :

عبد الرحمن الحاج صالح : مدخل إلى علم اللسان الحديث، اللسانيات، مجلة في علم اللسان البشري، تصدرها جامعة الجزائر، 1972، المجلد الثاني، ص : من 5 إلى 58.

مع العلم أن النسبة إلى كلمة "بنية" ترتكز على قاعدة أخرى عند الدكتور "جميل صليبا" في معجمه الفلسفي حيث حذف تاء التأنيث مع زيادة ياء النسبة، فكانت "البنيي". أنظر ذلك في معجمه، دار الكتاب اللبناني، ج 1، 1962 ، ص 218.

(28) R.Bastide : Sens et usages du terme structure, p.10 , cité par : Jean-François Pirson : La structure et l'objet (Essais, expériences et rapprochements). D.P.U., Alger, p.13 .

(29) فرديناند دو سوسير (1857 ـ 1913) : ارتبط اسمه بميلاد اللسانيات و البنوية على الرّغم من أن كل ما وصلنا من أعماله هو مجموعة محاضرات ألقاها فيما بين (1906 ـ 1911) ، و هي المحاضرات التي كونت كتابه : "محاضرات في اللسانيات العامة" و الذي جمع مادته بعد وفاته : بالي (C.Bally) و "سشهاي" (Sechehaye) و هما من تلامذته ، طبع الكتاب لأول مرة عام 1915.

(30) فرديناند دو سوسير : محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة : يوسف غازي و مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986 ، ص 102.

(31) ضرب "دو سوسير" مثلا لتوضيح فكرته هذه، بلعبة الشطرنج. إن اللاعبين في هذه اللعبة لا يهتمان بتاريخ الشطرنج، و لا بمخترعه، ولا بأشكال قطع الشطرنج، و لا بمادتها، و إنما يهمها قوة كل قطعة في إطار التنظيم القائم في فترة اللعب، و قوة كل قطعة مستمدة من المكانة التي تحتلها في إطار العلاقات القائمة بين القطع. فالمهم بالنسبة للاعب ليس

كيفية تطور اللعب بل المهم هو الوضع الراهـن، ووضعيـة قطـع الشطرنج في فترة من فترات اللعب هي تماما وضعية اللغة.

(32) تزفيتـان طـودوروف : نظريـة المنهـج الشـكلي ـ نصـوص الشكلانيين الروس، ترجمة : إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحـاث العربية، بيروت، و الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط 2 ، 1982 ، ص 35 .

(33) المرجع نفسه، ص : من 59 إلى 64.

(34) هي نسبة إلـى برنـاس (Parnasse) ، و هـو اسـم جبـل، كـان مقرّا لأبولون و ربّات الفنون في المثولوجيا اليونانية.

(35) المرجع السابق، ص 20.

(36) J.M.Domenach : Le système et la personne, in Esprit, 1967 , p. 771.

(37) كاظم جهاد : قراءة لمفهوم التمركز العرقي بين كلـود ليفـي ستروس و دريدا، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافـة لعربيـة، الرباط، العدد الرابع، 1985، ص 48.

# الفصل الأوّل

## الكتابة و الالتزام

**1 ـ لماذا الكتابة ؟ :**

يبدو أنّه من الصّعب اختزال لفظة "أدب" في مفهوم محدد؛ لأنّ لدلالة اللفظة تاريخ طويل. فلقد لحقت بها في تاريخ اللغات الأوروبية الحديثة مفاهيم عدّة، متطورة بتطور المجتمع. و هي في أصلها مأخوذة من الكلمة اللاتينية (littératura) المترجمة عن اللفظة اليونانية (Gramatiké) التي تعني المعرفة بفنّ كتابة الحروف.

كانت اللفظة، إذن، في مدلولها الأول تعني كل شيء قيد الكتابة بدون تمييز بين الحقول المعرفية المختلفة و المتنوعة (1)، ثم استخدمت اللفظة لتعريف الكتب التي تتمتع بالأهمية مهما كان موضوعها. وهذا التعريف يقتصر على الكتب العظيمة، تلك العظمة القائمة على مقياس النّوعية.

ثمّ أصبحت في بداية القرن الثامن عشر، تدل على ظروف و ثقافة الكتاب. و دلّت في القرن التاسع عشر على النشاط الأدبي، و هي الخطوة التي قامت بها السيدة دي ستال (De Stael) (1766-1817) في كتابها : "الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية" حيث عدّت الأدب ذا طابع فردي، و ثمرة من ثمار عبقرية وإبداع الأديب. (2)

يتبين لنا، من ذلك، أن دلالة لفظة "الأدب" عرفت تطورا، و تغير محتواها، و لم تعرف إطارا ثابتا بقيم ثابتة إلاّ في مرحلة متأخرة من تاريخها.

و إذا كان هذا، هو شأن الكلمة في تاريخ الآداب الأوروبية، فإن لها في تاريخ لغتنا العربية قصة أخرى. فهي في مدلولها الأول، تضمّنت معنى العادات و التقاليد المتوارثة. و قد ذهب المستشرق الإيطالي "نلّينو" إلى القول بأن "آداب" مأخوذة من كلمة "دأب" بمعنى العادة و الشأن، ثم تطورت دلالة اللفظة لتدل على الشمائل النفسية، و التربية الرفيعة، و الأنس بالآخرين. و منه قيل : أدب الحديث، و أدب الدرس. و يعني هذا أنّ المعنى الخلقي، كان لصيقا باللفظة.

و مع ذلك، فإن دائرة شمولها اتسعت ابتداء من القرن الأول الهجري حيث غلب استعمالها بمعنى الشعر، و القصص و الأخبار، و كل ألوان الثقافة و التهذيب. و يعني هذا أن لفظة الأدب أصبحت تدل على كل ما يدخل في باب المعرفة، كالفلسفة و غيرها. و كان لفظ الأديب يؤدّي ما نفهمه اليوم من لفظ المثقف.

و قد تمثل هذا المفهوم للأدب في آثار "الجاحظ"، و "أبي حيان التوحيدي". و ظلّ سائدا حتى منتصف القرن التاسع عشر، حيث استعمل العرب لفظة "أدب" استعمال لفظة "littérature"، واقتصر المصطلح على فنّ الأدب، أي الفن الذي يستخدم اللغة استخداما خاصا. و بهذا تمّ التمييز بين الكتابة الأدبية ذات الاهتمام الجماليّ و الكتابة ذات الوظيفة النفعية. (3)

و نتيجة للاحتكاك المتزايد بين آداب الشعوب المختلفة، أصبحت اللفظة لا تفي بالغرض المطلوب لتحديد أدب شعب بعينه ممّا ولّد ضرورة تخصيصها بالوصف أو بالإضافة. فقد يضاف إلى اللغة التي دوّن بها الأدب فيقال: الأدب العربي، و الفرنسي، و هلمّ جرّا. و قد يضاف إلى عصر معين، فيقال: الأدب الجاهلي، و أدب النهضة، و الأدب المعاصر، و قد يضاف إلى الأغراض التي يعالجها الأديب فيقال: الأدب الاجتماعي أو الأدب السياسي. و قد يضاف إلى جنس مبدعه فيقال: الأدب النسائي.

و مما سبق، يتبين أن للفظة "الأدب" فيضا من الدلالات، يصعب معها الضبط و التخصيص ؛ لأن للفظة ذاكرة دلالية معقدة، و متقلة بميراث استعمالاتها القديمة.

ظهرت لهذا كله، حاجة ملحة إلى إيجاد مصطلح بديل بغية إزالة كل غموض.

و هذا هو المنطلق الذي سيكون مشروع "بارط" الذي سيعيد النظر في مفهوم الأدب، و لكن من خلال طرح إشكالية الكتابة. الكتابة التي لن تكون حبيسة مفهوم ضيّق، بل ستتعدد مفاهيمها.

و هنا، لنا أن نتساءل: لماذا الحديث عن الكتابة بدل الحديث عن الأدب؟.

إنّ "بارط" يفضل الحديث عن "الكتابة" عوض الأدب، وهذا منذ كتابه الأول، لأن "الأدب" من حيث هو مصطلح حديث النشأة في رأيه، لم يظهر إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر، بعد أن حل محلّ مفهوم الفنون الأدبية، و الفنون الجميلة. و يعني هذا أن مفهوم الأدب، كان شديد الاتساع، كثير التطور عبر التاريخ. (4)

و مما يلفت النظر، أن الكاتب الفرنسي "موريس بلانشو" (Maurice Blanchot) ذهب المذهب نفسه حين رأى أن الأدب كلمة متخلفة و دون شرف. (5)

إن "بارط" بطرحه لاستخدام مصطلح "الكتابة" عوض مصطلح "الأدب" يطمح إلى الوصول إلى فهم دقيق لطبيعة

الأدب. و طبيعة الموضوع الأدبي قائمة على أساس الكتابة بمعنى أن الموضوع الأدبي هو موضوع مكتوب (6) . و يؤدي هذا، إلى عدم إخراج أسماء بارزة من دائرة الأدب مثل : باسكال و ميشلي، و غيرهما، كما يسمح بالارتقاء بالنقد إلى مستوى الكتابة الابداعية.

مصطلح الكتابة، إذن، يسمح بفتح المجال أمام فنون القول المختلفة ؛ ذلك بأن التعيين القائم على الحدود التخييلية هو تضييق لمفهوم الأدب.

و لهذا كله، فضل "بارط" استخدام مصطلح "الكتابة"، ليعيد من خلاله النظر في مفهوم الأدب.

**2 ـ مفهوم الدّرجة الصّفر للكتابة:**

كانت عبارة "الدّرجة الصّفرللكتابة" هي العنوان الذي حمله كتاب "رولان بارط" الأول الصادرعام 1953.

تعرض "بارط" في ذلك الكتاب، لتحليل الأدب الفرنسي الكلاسيكي منه و الحديث، و حاول تصنيف أنماط الكتابة في فترات تاريخية مختلفة.

و لقد اعتمد من أجل بلوغ هدفه على ثلاثة مصطلحات إجرائية أعاد تحديدها من جديد و هي :

أ ـ اللغة

ب ـ الأسلوب

جـ ـ الكتابة

و نورد ههنا، مجددا هذه المصطلحات التي ذكرناها لنتبين مفاهيمها عند "بارط" كما وردت في كتابه المذكور.

أ ـ **اللغة** : "مجموعة من التعليمات المشتركة بين كل الكتاب في فترة ما، معنى ذلك، أنّ اللغة مثل الطبيعة تمرّ عبر كلام الكاتب بدون أن تعطيه، مع ذلك، أي شكل (...) (إنها) ملك مشاع بين الناس لا بين الكتّاب". (7)

و يعني هذا الكلام أن اللغة عند "بارط" تتصف بسمة التلقائية حيث إنها ليست من نتاج فرد معين، أو زمرة من الأشخاص، و إنما هي وليدة تفاعل اجتماعي، و هي أيضا تكريس لإرادة اجتماعية. فالشخص إذاً، عندما يقتحم الفضاء الاجتماعي يجد نفسه ماثلا أمام نظام لغوي معمول به داخل تلك البيئة الاجتماعية، فلا يملك عندئذ سوى تلقي ذلك النظام.

**ب ـ الأسلوب :** "هو صور، و دفق، و قاموس، تولد كلها من جسم الكاتب و ماضيه ثم تصير، شيئا فشيئا، الآليات نفسها لفنه. هكذا تتكوّن تحت اسم أسلوب لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلاّ في المثولوجيا الشخصيّة و السريّة للكاتب." (8)

**جـ ـ الكتابة :** توجد بين اللغة والأسلوب، فهي " وظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع و المجتمع."(9)

إن هذا التمييز بين اللغة و الأسلوب، يذكرنا بـ"فرديناند دوسوسير" و تفرقته المشهورة بين اللغة و الكلام، و هي تفرقة لا يمكن فهمها إلا بالرجوع إلى تعريف اللغة و الكلام، كما ورد في محاضراته.

إن "دوسوسير" ينظر إلى اللغة من حيث هي نتاج اجتماعي أو هي كنز جماعي مقابل الكلام الذي هو عمل فردي نابع من الاستعمال الذاتي للغة، ومن ثمّ فهو تجسيد لإرادة و ذكاء الفرد.(10)

و من المهم التنويه بأن "دوسوسير" في تعريفه للغة متأثر بالباحث الأمريكي "ويتني" (Whitney) (*) الذي يرى أن اللغة أشبه ما تكون بمؤسسة اجتماعية. (11)

كما ذكر الباحث "بريتو" (Louis J. Prieto) في كتابه : "الملاءمة و الممارسة" (Pertinence et Pratique) أن التفرقة بين اللغة و الكلام، تناولها الكاتب "جاردينر" (A. Gardiner) في كتابه "نظرية اللغة و الكلام" (The theory of speech and language) الذي ظهرت طبعته الثانية عام 1951 بأكسفورد، و هو باحث غير معروف لدى الفرنسيين. (12)

و جذور هذه القضية، في حقيقة الأمر، أبعد غورا في التاريخ الإنساني؛ لأننا نجد الالتفات إليها، و الاهتمام بها، واردا عند اللغويين العرب القدامى مثل: سيبويه، و ابن جني، الذي يميز بين القول و الكلام. فالقول عنده هو كل لفظ سواء كان مفيدا أم غير مفيد. أما الكلام فهو كل لفظ يفيد معنى. (13)

و نفهم من هذا أنّ السمة النّوعية للقول تتمثل في أنه ظاهرة احتوائيّة لكل الأصوات اللغوية، في حين يتسم الكلام بالطواعية أي بقدرة المتكلم على استعمال مختلف الأصوات على الرّغم من عجزه عن استيعابها.

و توضح لنا هذه التفرقة، طبيعة اللغة الصوتيّة، و تؤكدّ أن اللغة أصوات ذات طبيعة اجتماعية تختلف باختلاف الانتماء إلى الفئات الاجتماعية. و يتفق هذا التحديد الذي وضعه "ابن جني"

مع تعريف اللغة في البحث اللسانياتي حيث يتضمن العناصر الأساسية المكونة لكل اللغات. و تعريفه أوضح من أنه يحتاج إلى تأويل يجتهد في تقريبه من التعريفات الحديثة حيث يقول:" أمّا حدّها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم".(14)

و تجدر الإشارة إلى أن هذه التفرقة الجديدة القديمة، أصبحت بمثابة ركيزة معرفيّة تم استثمارها في اللسانيات، خاصة في تيارها التوليدي الذي عكف على دراسة مسألة اكتساب اللغة و الإنجاز اللغوي عند الفرد.

و يظهر لنا جليا، من هذا، أن "بارط" لا يختلف في كثيرأو قليل عن المفهوم الشائع و السائد للغة من حيث هي معطى اجتماعي يشترك فيه جميع الناس، في الوقت نفسه، الذي تبقى مستقلة عن قرارت الأفراد، و حاملة لتقاليد ألوف السنين، و من ثمّ، فهي لا تخص الكتّاب فقط.

إن الشيء الذي يلتصق بذاتية الكاتب عند "بارط" هو الأسلوب، إنّه يغوص في صميمية الأنا، و ينبثق من المثولوجيا الشخصية أي من أساطير الكاتب الشخصية.

ماذا يقصد "بارط" بـ " المثولوجيا الشخصية " (La mythologie personnelle)؟.

إن هذه العبارة، اقتبسها "بارط" من العالم اللغوي الدانماركي "لوي هجلمسليف" و هو يعني بها هضم معطيات الإديولوجيا، ثم تخطيها كنظام رسمي بحيث تبدو و كأنها حصيلة نضوج الفرد، و ليس نضوج المجتمع. (15)

و يعني هذا أن الأسلوب صفة يمكن أن توجد في كتابة دون أخرى، و هذا التصور لا يختلف عن بعض الآراء القديمة. فقد كان "أفلاطون و من تبعه يعتبرون الأسلوب صفة تتوفر في بعض الكتابات، و تفتقدها بعضها الآخر." (16)

و يسوق لنا "بارط" مثل الكاتب الفرنسي "اندريه جيد" نموذجا للكاتب الذي يفتقر إلى الأسلوب ؛ ذلك بأنّه مجرد مقلّد لأخلاقية كلاسيكية، بينما الشعراء المحدثون أمثال "فيكتور هوغو" و "رامبو"، يرى أنّ أعمالهم مشبعة بالأساليب.

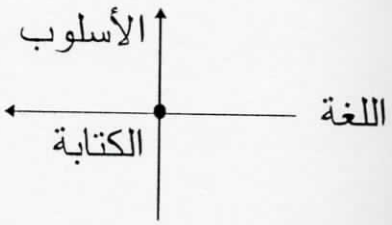
و يبدو أن أساس هذا الحكم، هو أنّ هؤلاء الشعراء مارسوا نوعا من القطيعة مع أسلوبيّة تراثيّة حيث تمّ رفض كل ما يتعارض مع طبيعة الشعر مثل: قوانين الذوق الأدبي، و تقسيمات الأنواع الأدبية، و التقاليد النقدية الموروثة.

و يسترعي انتباهنا، هنا، تفوق الأسلوب على الفكرة في قيمة العمل الأدبي. و يبدو "بارط" مؤمنا بأن الأفكار تمرّ و تتخطاها بسرعة أفكار جديدة. و من ثم لا تكون قيمة العمل الأدبي في رسالته، بل في نظامه.

و هذه الفكرة التي تتراءى لنا في أوّل كتاب لـ"بارط"، هي التي ستحكم رؤيته بحذافيرها في أعماله اللاحقة - على ما يبدو لنا - .

و بين اللغة و الأسلوب، يوجد واقع شكلي، هو الكتابة على حد قوله. فأين، إذن تتموقع الكتابة ؟

يمكن أن نمثل لها بالشكل التالي :




الكتابة إذن، هي نقطة التقاطع بين محور اللغة و بين محور الأسلوب. و تكون الكتابة بهذا، تمارس فاعلية جماعية، وتمتاح من الروح الجماعية بمجرد أنها تستخدم اللغة، لكنّها في الوقت نفسه تُدخل اللغة في بنى جديدة، تكتسب فيها دورا، وفاعلية، و دلالات جديدة.

لقد رصد "بارط" أربع محطات نموذجيّة أساسيّة للكتابة في تاريخ الأدب الفرنسي منذ مائة سنة أي من 1850 إلى 1950. و يمكننا توضيحها كالآتي:

1 ــ الكتابة مو ضوع لنظرة (objet d'un regard) ، و يمثل "شاتوبريان" هذا النمط من الكتابة التي "لا تفعل شيئا سوى النظر إلى نفسها." (17)

2 ـ الكتابة موضوع لفعل (objet d'un faire) ، و يتجسد ذلك عند "فلوبير". و يبدو أن السبب في عدّ كتابة "فلوبير" موضوعا للفعل، هو أنه كان يضع القيمة الجمالية في المرتبة الأولى، و فوق كل اعتبار، كما أنه كان يرى أن خلق الجمال هو مهمة الفنّان الوحيدة، و واجبه هو الغوص في أعماق اللغة. (18)

3 ـ الكتابة موضوع للقتل (objet d'un meurtre) ، و يتمثل هذا عند الشاعر "مالارميه" لأنه كان يسعى دوما إلى تحطيم قواعد اللغة.

و يبدو أن "بارط" أخذ هذه الفكرة من "موريس بلانشو"(19) صاحب نظرية "مالارمية قاتل اللغة" في دراسة عن الشاعر بعنوان "خطوة متعثرة" نشرها عام 1943.

4 ـ الكتابة موضوع للغياب (objet d'une absence) ، و هنا تصل الكتابة عند نقطة تحوّلها الأخيرة، و هذه الكتابة هي كتابة

محايدة، و كتابة بيضاء (Ecriture blanche) ؛ كما يسميها أيضا "الدّرجة الصّفر للكتابة" (Le degré zéro de l'écriture)، وهذا المصطلح الأخير هو الذي اتخذه "بارط" عنوانا لكتابه الأول.

و إذن، فكتابة الغياب أو الكتابة المحايدة أو الكتابة البيضاء أو الدّرجة الصّفر للكتابة هي أوصاف متعددة لكتابة واحدة. فماذا يعني "بارط" بالدّرجة الصّفر للكتابة ؟.

من البديهي أن الصفر (20)، هو عنصر حيادي في بعض العمليات الحسابيّة بحيث أنّه لا يؤثّر على النتائج، و من ثمّ يكون مرادفا للحياد، الذي يعني عدم الميل أو الانحياز. بمعنى آخر، الحياد هو التزام الموقف المتوسط بين طرفين متعارضين، و عدم الميل إلى أحدهما.

وكان لهذا مفهوم "الدّرجة الصّفر" الذي أخذه "بارط" عن اللغوي الدانماركي (Vigfo Brandal) (**) يُعيِّن مصطلحا محايدا، غير منعوت.

يقول "بارط" عن الدّرجة الصّفر للكتابة: هي "كتابة بدون صيغة" (Amodal) . (20)

و هذه الفكرة التي ينطلق منها لتحديد مراده، استمدّها من اللسانيات، و هي أن هناك صيغة لا تشير إلى زمن الأفعال ولا

إلى عدد الفاعلين، هل هو مفرد أم جمع ؟. و هي الحالة المصدرية (L'indicatif) في مقابل (Subjonctif) و (L'impératif) "الأمر".

و يعني هذا أن "بارط" يقترح أن نقلّص الفعل "كتب" إلى استعماله اللازم حيث لا يحيل إلى شيء خارج عنه.

لقد وجد "بارط" هذا الفهم، عند الكاتب الفرنسي "البيركامي" « Albert Camus » في روايته "الغريب" التي صدرت لأول مرة عام 1942.

إن "البيركامي" يمثل الجيل الذي عاصر ظروف الحرب العالمية الثانية، و هي ظروف قاهرة جعلت الإنسان في أوروبا خصوصا يعيد التفكير في الأفكار و القيم و المبادئ التي اعتاد الناس عليها ؛ لأنه فقد الثقة في جدواها. و لهذا فإن كتابة "كامي" تمثل عالما مغايرا كل المغايرة لعالم الكتابات التي كانت مزدهرة من قبل، و ذلك بأنه أحلّ محل المشكلات الاجتماعية و النفسية، المشكلات التي تمس المعنى العميق للوجود.

إن معنى الحياة كان هو أكثر الأسئلة إلحاحا عند "كامي" و أبسط حادثة كانت تطرح مشكلة الحياة، وتبريرها. و أصبح كل شيء يفتقر إلى المنطق و الترابط.

و لنا، هنا، أن نتساءل: أين تكمن الجدّة في رواية الغريب؟ لدرجة جعلت "بارط" يعدّها محطة من محطات الكتابة في تاريخ الأدب الفرنسي.

لعلّ أبرز خصوصيّة في رواية الغريب، هي الشعور بالغربة و فقدان المعنى في كل شيئ. وهو العنصر المؤثر والفعّال في بناء الشخصية المركزية "ميرسو" (Meursault) من الداخل ومن الخارج في آن واحد.

فنحن في مطلع الرواية لا نتعرّف على عالم مألوف، بل إننا على العكس من ذلك، ندخل في عالم يبعث على الدهشة حيث تجرّد "ميرسو" من العلاقات المألوفة. و ردود الفعل الأولى له تثير الدهشة لأنها لا تتماشى مع مواضعات المجتمع. وتكشف لنا الكلمات الأولى في الرواية عن جفاء "ميرسو" و لا مبالاته، حيث إنّه لا يتأثر لوفاة أمه "اليوم، ماتت أمي، أو ربّما ماتت أمس. لست أدري. لقد تلقيت برقية من المأوى تقول: الوالدة توفيت. الدفن غدا. احتراماتنا" إنّ ذلك لا يعني شيئا. ربما كان ذلك أمس".(22)

و يبدو أن هذه الأمانة، مبعثها عدم الاكتراث لمسائل الشعور، و عدم تعليق الأهمية على أيّ شيء. (23)

و إذن، فالرواية كلها قائمة على الوعي التّام بعبثيّة الحياة، و لذلك جاء بناء الشخصية المركزية يختلف عن شخصيات روايات القرن التاسع عشر حيث تكون الشخصية الروائية تعرف ماذا تريد، و تحب و تكره، و تفهم و تسأل. في حين أن "ميرسو" يبدو على خلاف ذلك، فهو لا يسأل، و لا يهتم بالآخرين، وينطبق عليه - في نظرنا - ما يسمى ضد البطل أو اللابطل.

إن رواية الغريب تمثل الكتابة، التي يكون المعنى فيها مفقودا، لأنها لا تملك في اتصالها بالمجتمع أي نظام من الإشارات الإصطلاحية، و لا أي فكرة مسبقة مشتركة. و لذا فهي دالة على غياب أي تواطؤ أدبي أو أخلاقي، و من ثمّ، فهي محايدة لا تخدم أي إديولوجيا.

و تجدر الإشارة إلى أن "بارط" لم يكن أول من التفت إلى رواية "الغريب" حيث إنها عدت عند صدورها حدثا أدبيا بارزا. و قد قال أحد معاصري "كامي" الكاتب "بياردي بواديفر" (Pierre de boisdeffre) بأن تلك الرّواية فرضت نفسها على القارئ الأوروبي الذي لم يكن حبّه لها إلا مجرّد انعكاس للوحشية التي عاشها الإنسان في أوروبا، و الظروف التي مرّ بها في فترة الحرب. (24)

و إذا كانت رواية "الغريب" تمثل نموذجا لدرجة الصّفر، فلنا، أن نتساءل: هل توجد كتابة من نوع آخر تشبه هذه الكتابة؟.

إذا كان في الإمكان وجود كتابة من نوع آخر تشبه الدّرجة الصّفر للكتابة، فهي الكتابة الصحفيّة في رأي "بارط".

و يبدو أن السبب في هذا التشبيه هو كون الصحافة تمثّل شكلا أدبيا أقل أناقة و أكثر دقة. و هي تطرح بعض المشكلات شأن الكتابة في الدّرجة الصّفر، بيد أنّ الفرق واضح بيّن: فالمشكلة في الحالة الأولى هي مشكلة إصلاح و حركة في الرأي العام، و هي في الثانية تتناول الشرط الإنساني في مجموعه.

و هذا هو الذي جعل "بارط" يعدّ الكتابة في الدّرجة الصّفر "كتابة بريئة" (innocente) . كما لاحظ في جانب آخر، أنها تلتقي مع الكتابة الكلاسيكية في نقطة معينة هي الاحتفال بالشكل.

و هذه النقطة تمثّل عنصر الالتقاء و التقاطع في الوقت نفسه. إنّ الشكل عند الكلاسيكيين هو أداة لخدمة الإديولوجيا المنتصرة، في حين أنه في الدرجة الصفر هو صيغة لوضعية جديدة للكاتب. و تكون لهذا، الكتابة في الدرجة الصفرمثل الكتابة الكلاسيكية "أداتية" دون أن يعني ذلك اللجوء إلى الأناقة و التزيين مثل الكتابة الكلاسيكية، لأنها تريد أن تتخلى عن كل

المقاييس الموروثة و المقرّرة التي تتحدر من التاريخ، و تكون حاملة لبعض قيمه.

و إذا كانت كتابة "كامي" تمثل عند "بارط" كتابة نوعية و متميِّزة في تاريخ الأدب الفرنسي، فإنه يجب أن نتسائل : هل ولدت هذه الكتابة من عدم ؟.

إننا نعرف أن الشاعر "مالارميه" كان يسعى إلى تحطيم قواعد اللغة في الكتابة، و قد عدّه "موريس بلانشو" قاتل اللغة، و القتل هو الموت، و الموت هو الغياب الكلي.

و يمكننا أن نستنتج أن "موريس بلانشو" و «Vigfo brondal» هما اللذان كانا مرتكزا "بارط" في كتابه "الدّرجة الصّفر للكتابة".

و بعد ذلك الرصد لمختلف أنماط الكتابة التي يفترض "بارط" أنها شكّلت الكتابة الأدبية الفرنسية في القرن الأخير. هل يمكننا ملاحظة حدود زمنية، بين تلك الأنماط ؟.

يرى "بارط" أن تلك الأنماط قد تتواجد متداخلة، و هو يسوق لنا مثالا على ذلك، الكاتبين : "فينيلون و ميرمي" حيث عاش الأول في القرن السابع عشر، في حين عاش الثاني في القرن التاسع عشر. و على الرّغم من هذا الفاصل الزمني الكبير، فإنهما يكتبان على نمط واحد. و السبب عند "بارط" يعود

إلى أنهما يقبلان المواضعات نفسها، و يطبقان لغة محمّلة بالقصدية نفسها، كما أنهما يصدران عن الفكرة ذاتها عن الشكل و المضمون، و يثيران ردود فعل واحدة، عن التركيب الفني.(25)

و هناك في المقابل كتابات عميقة الاختلاف، على الرغم من أن أصحابها يكادون يكونون متعاصرين، و أمثال هؤلاء (ميرمي و لوتريمان)، و (مالارميه و سيلين) و (جيدوكينو) و (كلوديل و كامي).

إن تحديد موقع كتابة ما في إطار أحد تلك الأنماط، يبدو أنه عند "بارط"، يخضع في المقام الأول، لموقف الكاتب من المواضعات الأدبية و الاجتماعية.

فهو يرى أن الكتابة الواقعية و الطبيعية التي يمثلها "موباسان" و "زولا" (26) و "دوديه"، و من تابعهم في ذلك على الرغم من أنها تزعم تصوير الطبيعة فإنها لا تقل تصنعا عن كتابة "فلوبير".

فهي إذن ليست أكثر من كتابة منحدرة من "فلوبير". كما لاحظ أن كتابة الواقعية الاشتراكية الفرنسية قد استأنفت كتابة

الواقعية البورجوازية. و المثال الذي ساقه على ذلك هو "روجيه جارودي" الذي يركّز في أعماله الابداعية على القواعد الفنية.

إن "بارط" هنا يطرح في وقت واحد، المسألة الجمالية و التاريخية، فهو يعدّ الكتابة التي تمثل الواقعية الاشتراكية شكلا فنيا لا يختلف عن الكتابة البورجوازية لأن المعايير الفنية لم تكن مختلفة عن المعايير البورجوازية. و من ثم، فإن التغيرات السياسية على ضخامتها، لا تفترض بشكل آلي تغيرا في الكتابة حسب رأيه.

إن كل انفجار في الكتابة - في رأي بارط - يكون من صنع الوعي، و لا يكون من صنع الثورة.

وبعد، هل فصل "بارط" الكتابة عن التاريخ ؟.

إنه لم يستبعد التاريخ من مشروعه. فليس صحيحا أنه سعى في كتابه "الدّرجة الصّفر للكتابة" إلى فصل الأدب عن التاريخ كما ذهب إلى ذلك "جون هالبرين" في كتابه "نظرية الرواية".(27) فقد أراد إبراز علاقة الأشكال بالتاريخ و لم يقصد إلى ربط المضامين بالتاريخ و الاديولوجيا. كما ربط تصنيف الكتابات بحركة التاريخ عامة، و بوضعية الكتابة داخل مجتمع خاضع للاستلاب، فالكتابة حسب رأيه، لا يمكن أن تنفلت خارج

ذلك الاستلاب "هناك، إذن، مأزق للكتابة وهو مأزق المجتمع نفسه".(28) و تكون الكتابة، بهذا، هي الرابطة التي تقيِّد الكاتب ؛ ذلك بأن المجتمع هو الذي يمارس الاستلاب على الفنان.

و مما تقدّم، نستطيع القول إن "الدرجة الصفر للكتابة" لا يريد بها "بارط" عدّا بالمعنى الشائع للكلمة، و إنما يقصد بها الموقف الذي يتخذه الكاتب من المواضعات الأدبية بحيث تكون هي الغياب، ولكنه الغياب الذي يصنع المعنى من اللاشيء.

إن "الدّرجة الصّفر" هي اللحظة التي تتحرر فيها الكتابة من المكتسب و من الاصطلاحي، و تؤسس لصيغ جديدة.

و لنا أن نتسائل: هل الكتابة في "الدرجة الصفر" كما حددّها "بارط" هي فعلا كتابة تقبض على الغياب، و تتحرك بعيدا عن الإديولوجيا ؟.

لا يخفى أن كتابة "كامي" قد جعلت كل همها توظيف المادّة المعرفية التي كانت تنطلق من فلسفة العبث، و من ثمّ لا ينبغي أن يغيب عنّا المضمون الإديولوجي في كتابة اتّخذت موقفا عاما من كل القيم السائدة. و قد يكون مثل هذا الاحساس وراء "بارط": "للأسف، ليس هناك ما هو أكثر تحريفا من كتابة بيضاء". (29)

و مما لا شك فيه أنّنا لا نشعر بوجود "ألبير كامي" في روايته، فهو يعرض أحداثها دون أن يُشعرنا نحن القرّاء بوجوده و تحكمه في صيرورة الأحداث، غير أن هذا لا يمنع من امكانية استجلاء موقف كامي الإديولوجي.

وهو الموقف الذي يجسد إديولوجيا المثقف الاستعماري. و صحيح أنّه جعل من الجزائر إطارا جغرافيا تدور فيه أحداث روايته بيد أنه صوّرها من حيث هي طبيعة خلابة و شمس ساطعة على الدوام. و لم يهتم بشعبها ؛ بذلك فإن الإنسان في الجزائر غائب في الرواية و حتى إن ظهر فهو يظهر بدون اسم، و بدون ملامح، و لا صفات.

و مما سبق لا يمكن تصور وجود كتابة بريئة أو محايدة ؛ فوراء كل حياد يكمن موقف ما.

**3 ـ مفهوم الالتزام :**

إن الالتزام موقف قديم لدى الإنسان ؛ ذلك بأنه يرتبط بضرورة وجود العمل، و يكشف عن الأهداف التي يسعى إليها الإنسان. و من هنا، فهو يرتبط بالإحساس بالمسؤولية من جهة، و يدل على الصلة التي تربط الإنسان بالعالم و بالآخرين من

جهة. غير أن الالتزام من حيث هو مصطلح أدبي، جديد في ميدان النقد الأدبي.

و يرتبط البحث في هذه القضية بالبحث في طبيعة الأدب و وظيفته، و على الرغم من ذلك، فإنّا لا نجده لدى الأقدمين. و يعني هذا، أن إثارة قضية الالتزام في البحث الأدبي وليدة العصر الحديث.

و لقد حظي الالتزام باهتمام كبير مع ظهور مذهب "الواقعية الاشتراكية" الذي يستند على الفلسفة الماركسية، ويجعل أساس الإبداع الفني إدراك الفنان للحقيقة الموضوعية، وهو الأمر الذي يفتح المجال أمام المبدع للاشتراك بعمله الأدبي في بناء المجتمع، و يعمل بموجبه أيضا على خدمة و نشر الاشتراكية و بهذا يمنح الالتزام الفنان رؤية واضحة تقوم على الموضوعية بعكس معرفة غير الملتزم، فإنها تبقى ذاتية شخصية، و الشيء الذي يقرر درجة الواقعية في الأدب هو قدرته على دعم الحياة الاشتراكية، و تقديم صورة صادقة عن الواقع الاجتماعي.

و يبدو بهذا، أن الالتزام في مذهب الواقعية الاشتراكية هو دعوة سياسية في كنهها، تفرض على الأدب أن يرتبط بالجماهير، محركا للكفاح، و محطما لمعاقل البورجوازية.

هذا عن الواقعية الاشتراكية، أما الفلسفة الوجودية، فإنها تدعو إلى الالتزام، غير أنها تميز فيه بين الأدب و بقية الفنون التي يعرفها الإنسان مثل الموسيقى و الرسم، كما أنها تقيم تفرقة أخرى حيث ترى أن النثر هو مجال الالتزام. أما الشعر، فهو خارج عن دائرة ذلك المجال.

و يكون من ثمّ، عمل الكاتب هو الكشف عن المواقف قصد التغيير. و يغدو الالتزام ضرورة وجودية لابدّ منها في الحياة. و بما أنّ الإنسان يكون دائما في موقف ما، فلا يمكنه إلا أن يلتزم في سبيل الوصول إلى هدفه الذي يقيّد نفسه به، و يقصر انتاجه عليه.

إن الكاتب بهذا المعنى، هو صاحب رسالة لا يسمح لأدبه أن يحيد عنها، أو أن يتجاوزها. و هذا يحمل في مضمونه الاعتراف بوظيفة الأدب، و تأثيره العميق في المجتمع.

و لنا هنا أن نتساءل : إذا كان مفهوم الالتزام قد ارتبط بمفهوم الأدب، فما مدلوله لدى "بارط" ؟.

لقد اتضح، من خلال ما سبق، أن الكتابة لدى "بارط"، تقع في نقطة التقاطع بين اللغة و الأسلوب. و يعني هذا أنه في جوهر الكتابة تكمن ثنائية، تمنح الكتابة علاقتها بالحرية من جهة، و بالالتزام من جهة أخرى، غير أن الالتزام الذي يتحدث عنه "بارط" هو "التزام الشكل" ؛ لأنه يرى الكتابة قيمة شكلية. و على الكاتب أن يختار المجال الاجتماعي الذي يقرر أن يموضع لغته فيه. و تكون، من ثمّ، الكتابة هي أخلاق الشكل، بمعنى أنّ المستوى الأول و الأخير للمسؤولية الأدبية هو الشكل.(30) و هي مسؤولية تجعل الكاتب "يلتزم في العالم بدرب المعنى (Le chemin du sens). (31)

الكاتب، إذا، يحيا إيحاءاته الخاصة، و يقدم إنتاجه، و ليس عليه إلا مسؤولية الخلق الأدبي.

و إذا كان الالتزام عند الوجوديين أو عند الاشتراكيين يمنح صاحبه يقينا أخلاقيا لمعرفة الأشياء معرفة موضوعية، و يؤدي به إلى أن يهب نفسه لخدمة فكرة، أو لنشر مبدأ. فإنه عند "بارط" يجعل الكاتب يلتزم بما يسميه "أخلاق الشكل"، بمعنى أن معرفة الكاتب و نظرته لا تتجاوز فنّه، و من ثمّ، لا بدّ أن يجد نفسه ملتزما بما يفرضه عليه الشكل الفني الذي يتبناه في عمله.

و لعل هذا الموقف البارطي، نابع من اعتقاده بأنه لا يوجد موقف لدى الإنسان بصفة عامة، يمكن وسمه باللاالتزام. بمعنى أن الإنسان يلتزم في حياته و فنه بغض النظر عن الرؤية التي تحكم التزامه شطر الهدف المنشود.

و إذا كان "سارتر" قد تحدث عن الالتزام بقضايا المجتمع و معه الماركسية، فإن "بارط" يتحدث عن الالتزام بالشكل انطلاقا من رؤية الكتابة من حيث كونها لغة.

و رأت لهذا، الكاتبة "سوزان سونتاج" في كتابها: "الكتابة بالذات بصدد "بارط" أن كتاب "بارط" "الدرجة الصفر للكتابة" يتضمن اختلافا أساسيا مع المفهوم السارتري للأدب.

و مما سبق، يتضح أن الالتزام لدى "بارط" ليس هو موقف الكاتب حيال قضية ما، و إنما هو نوع من ممارسة الكتابة ذاتها.

و تكون الكتابة، بهذا الفهم، مجالا يمكن بواسطته رصد تطور وعي المجتمع، و تحليل تجلي الإديولوجيا ؛ ذلك بأن كل نظام، حسب رأيه، يملك كتابة خاصة به، تشمل كينونة السلطة من جهة، و مظهرها من جهة أخرى، و يسعى من خلالها إلى نشر أفكاره و مبادئه في المجتمع. (32)

و هو يرى أن المجتمع الفرنسي قد وَفُرت له كتابة تتسم بالأداتية و الزخرفية طوال الوقت الذي سادت فيه الاديولوجيا الكلاسيكية، و هي أداتية لأنها كانت في خدمة طبقة اجتماعية معينة، و هي زخرفية لأنها كانت تعُدّ الأشكال زينة تضاف إلى الكتابة.

و تقليد الأقدمين، كما هو معروف، كان هو المبدأ الأساسي للمذهب الكلاسيكي، و قد كان الدافع لذلك التقليد هو الإعجاب بالكمال الفني مما أدى إلى أن تَرَسَّخ في الأذهان الاعتقاد بوجوب وجود قواعد صارمة للعمل الفني.

و هذه الوحدة في الكتابة الكلاسيكية على مستوى الرؤية العامة لم تمنع من تنوع الأساليب و الأجناس الأدبية. و على الرغم من هذا التنوع الذي يعترف "بارط" بوجوده في الكتابة الكلاسيكية إلا أنه يلفت نظرنا إلى عدم الانخداع به، لأن الأمر كله يتعلق بكتابة واحدة ؛ لأنها كانت تمثل طبقة اجتماعية معينة؛ و لذا، فإن الكتابة الكلاسيكية تمثل حركة تاريخية واحدة، وهذا راجع إلى امتلاكها رؤية واحدة على مستوى الفكر و على مستوى اللغة، و على مستوى السلطة السياسية. (34)

وإذن، فالكتابة الكلاسيكية كانت تخدم مصالح طبقة واحدة من طبقات المجتمع.

إن هذا الموقف البارطي من الفن الكلاسيكي شبيه إلى حد بعيد بموقف "هيغل" الذي كان يرى أن الفنان الكلاسيكي يتصدى لعمله و بين يديه مضمون جاهز مسبق الوجود، بمعنى أن الفنان الكلاسيكي - في نظره - يجهل عملية إنجاب المدلولات الصالحة للتمثيل الفني. (35)

واضح، إذن، أن "بارط" يربط الكتابة بالإديولوجيا، و من ثم، لا يكون من التعسف استنتاج أنه تأثر "بماركس" حيث إن فكرة الطبقة السائدة و تأثيرها في الأدب هي مبدأ ماركسي. كما أنه تأثر بسارتر، و ذلك حين ربط الكتابة بالحرية.

إننا لا نجد إحالة صريحة يبين فيها "بارط" استناده إلى الطرح السارتري أو الماركسي بيد أنه يذكر "سارتر" كاتبا روائيا كما أنه تحدث عن الكتابة الماركسية. و هذا في رأينا يدل دلالة واضحة على الاطلاع العميق على ذلك الطرح. و مثَلُ "بارط" في هذا كمثل كل جيله الذي عاش فترة هيمن فيها كل من سارتر و ماركس على العقول. (36)

و إذا كانت الكتابة ترتبط بالاديولوجيا، فإنه قد يُطْرَحُ تساؤل مشروع مؤداه : هل كل تغيير على مستوى السياسة يستدعي تغييرا في الكتابة ؟

يرى "بارط" أن الأمر ليس بهذه التلقائية أو البساطة، ويضرب لنا مثلا على ذلك بالثورة الفرنسية.

لقد انفجرت هذه الثورة كما نعرف في القرن الثامن عشر، و بالتحديد في صيف 1789، و كانت أهم الأحداث المؤثرة في ذلك الوقت، إذ لم تتأثر بها فرنسا و أوروبا فحسب، بل تأثر بها العالم كله. فكانت بداية لعهد جديد في التاريخ.

و لم تؤثر هذه الثورة في الكتابة، على الرغم من أهميتها التاريخية (37) لأن البورجوازية لم تنل السلطة الثقافية في الوقت الذي كانت تمتلك فيه السلطة السياسية و الاجتماعية.

و هذا الموقف هو نفسه الذي اتخذه "سارتر" من البورجوازية حيث يقول : "كانت حال البورجوازية في صلتها بالأدب سلبية نسبيا لأنها لم تمارس قط فن الكتابة، و لأنها لم تتعلق سلفا بأفكار خاصة بالأسلوب و بالأجناس الأدبية".(38)

و هناك عوامل أخرى في رأي "بارط" هي التي أدت إلى انفجار الكتابة الكلاسيكية، و هي ثلاثة :

1- انقلاب الوضع الديمغرافي.

2- بلورة الرأسمالية الحديثة.

3- انقسام المجتمع إلى طبقات.

إن كل عامل إذ يؤثّر، لا يعمل منفردا فآثاره لا تبدو جلية إلا في تفاعله مع باقي العوامل الأخرى المؤثِّرة في حياة المجتمع.

و هذه العوامل هي التي وضعت البورجوازية في موقف تاريخي جديد حيث ظهرت إديولوجيات أخرى، مما أدى إلى شعور الكاتب بالتمزق أمام وضعيته الاجتماعية و رسالته الثقافية، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف الكتابات.

الكتابة، إذن، تتفاعل مع التاريخ، و تسمح من ثمّ برصد تعدد الإديولوجيات التي تتجلى فيها.

إن مفهوم الكتابة من حيث هي التزام شكلي طرحه "بارط" أيضا في كتابه "مثولوجيات" (39) (Mythologies) الذي صدر عام 1957.

بين "بارط" فيه أن أساطير الحياة اليومية الفرنسية و التي لا أحد يشك فيها أنها طبيعية إنما هي في حقيقتها أشياء تاريخية و تصور إديولوجي. يقول في مقدمة الكتاب : "لقد كانت نقطة الانطلاق في هذا التأمل هي في الغالب، الشعور بالضيق، أمام "الطبيعي" الذي كانت الصحافة، و الفن، و الحس المشترك

تقدمه، لا يقل تاريخية عمّا نعيشه، و باختصار، كنت أتألم أن أرى في كل لحظة الخلط بين الطبيعة و التاريخ في حياتنا اليومية، و أردت أن أمسك في عرض تزييني بما هو بديهي بالتعسف الإديولوجي الذي هو في تصوري مختبئ فيه." (40)

لقد نالت الأسطورة مكانا كبيرا من جهود الباحثين في فروع مختلفة من الدراسات الإنسانية، و حظيت باهتمام بالغ، ويعد المؤرخ اليوناني "كسينوفون" (Xénophane) (41) أول من تعرض بالدراسة للأساطير. (42)

أسهمت الأسطورة ـ وهو أمر ثابت ـ في بناء الدين والفلسفة، عند اليونان، و لكنّ تأثيرها امتد ليتواصل وجوده في معتقدات الإنسان في العصر الحديث، و قد تمثل ذلك في إبداعاته و دياناته.

غير أن "بارط" لم يهتم، على غرار سابقيه، بالأسطورة القديمة، و إنما اهتم بأساطير الحياة اليومية لأن كل شيء عنده صالح لأن يكون أسطورة. و يمكن إجمال تعريفه للأسطورة في الرسم التالي :

الأسطورة =
- نظام تواصل
- رسالة
- كيفية للدلالة
- شكل
- نظام سيميائي (Système sémiologique)
- سرقة اللغة (Un vol de langage)
- كلام

و لا تعرف بهذا التصور الأسطورة عنده بالمضمون الذي تحمله، و إنما بالطريقة التي قيلت بها "فهي يمكنها أن تكون الخطاب المكتوب و الصورة الفوتوغرافية، و السينما، و التقرير الصحفي، و الرياضة، و المهرجانات، و الإشهار." (43)

و نجد هذه النظرة إلى الأسطورة، عند "ليفي ستروس" الذي يذهب إلى كون الأسطورة لغة، و المعنى الذي تحمله، هو نتيجة الطريقة التي تتألف منها العناصر التي تدخل في تركيبها. (44)

و تكون، من هنا، الكتابة هي مثولوجيا اللغة الأدبية أي أنها دال الأسطورة الأدبية بمعنى أنها شكل مليء بالمعنى، يأخذ من التصور الأدبي دلالة جديدة. و تكون "الدرجة الصفر" هي

التي يمكنها أن تقاوم الأسطورة، و ذلك حين يتمّ الاستغناء عن الأساليب القديمة.

و هكذا، لا يمكن فهم الكتابة بعيدا عن المجتمع، و عن التاريخ، و يعني هذا أن الإديولوجيا تتخذ أقنعة يمكن الكشف عنها في الكتابة، و في الكثير من مظاهر الحياة اليومية.

نستخلص ممّا سبق، أن "بارط" أعاد طرح إشكالية الأدب من خلال طرح إشكالية الكتابة، و هو في محاولته تلك، كان يروم أن يعيد النظر في طبيعة الأدب و وظيفته. و إذا نُظِر إلى الأدب في غالب الأحيان من زاوية الفصل بين مضمونه و شكله، فإن النظرة المتميِّزة التي نظر بها "بارط" إلى الأدب، قد وضعته في إطار شروط الكتابة، و في طليعتها نوعية الوعي الذي يتحكم في ولادة العمل الأدبي. و يدل هذا على رفض "بارط" استخدام مصطلح الأدب، و حبّه الشديد لكلمة الكتابة، و تفضيلها للحديث عن النصوص الأدبية.

و إذا ألفيناه يحاول السير في الوجهة نفسها التي سار فيها الفلاسفة و النقاد قديما، أي البحث في مفهوم الأدب ووظيفته، فإننا نرى أن ذلك الجهد الذي بذله، لم يكن سوى علامة في طريق معرفة أسرار الإبداع الأدبي.

و قد أعاد من أجل تحديد أدق و أشمل للكتابة، بعض المفاهيم مثل اللغة و الأسلوب، و هي مباحث قديمة استغرقت من الباحثين ما استغرقت منذ عهد إثارتها.

و قد تبين أن الكتابة ـ لدى بارط ـ هي نقطة التقاطع بين اللغة من حيث هي إرث جماعي، و بين الأسلوب من حيث هو وحده دالة على فرديّة الكاتب و خصوصيّته. و قد انتهى إلى إمكانية رصد مختلف الإديولوجيات التي تتجلى في الكتابة. و لم يمنعه هذا من الاقتناع بأن بعض الكتابات قد تخلو من الإديولوجيا، و هي السمة التي وجدها في كتابات "كامي" و التي ينعتها بـ "الدّرجة الصّفر للكتابة" حيث يتحرر الكاتب من المواضعات التي تربطه بالمجتمع على مستوى الأفكار و على مستوى اللغة. الأمر الذي أدى به إلى إعادة البحث في قضية من قضايا النقد الأدبي و التي كانت مثارا للخلاف بين النقاد، و هي قضية الالتزام.

و إذا كان الالتزام يعني تقيد الأدباء في أعمالهم بأفكار معينة، يلتزمون بالتعبير عنها،و الدعوة إليها، فإن الالتزام عند "بارط" كان التزاما شكليا بمعنى حرية الكاتب في المجال الاجتماعي الذي يموضع فيه لغته الإبداعية، و التمسك بذلك، ممّا يوجب عنده أخلاقا معينة هي أخلاق الشكل. و بناء عليه لا

يتجاوز الالتزام العلاقة التي تربط المبدع بصيغة إبداعه، مما يجنِّب النظر إلى العمل الأدبي على أساس ما فيه من إيديولوجيا الجماعة التي ينشأ فيها، و يعمل لخدمتها. و لا يمكن أمام هذا، اللجوء إلى تحليل العمل الأدبي ناظرين إلى صاحبه باعتباره وسيطا اجتماعيا لا يَحقّ له الخروج عن مواضعات مجتمعه.

و نستطيع القول هنا، أن "بارط" لم يكن له أن يفكر في طرح إشكالية الكتابة من جديد لولا الجهود التي بذلت قبله، كما أنه لا أحد يجرؤ على الادعاء أنه يمكن، استنادا إلى جهود السابقين، أن نبني فهما جديدا للأدب ؛ لذلك فالتفكير في وضع مفهوم جديد للأدب مدين بالشيء الكثير للجهد الشخصي.

و ما ينبغي تسجيله أننا ألفينا "بارط" لا يرتمي ارتماء كاملا في أحضان النظريات السابقة، و ما ولدته من مفاهيم، كما أنه لم يتجاهل بعض المباحث، حيث أعاد النظر فيها، و أصبح في الإمكان الاستفادة منها في صياغة تصورات جديدة.

إنه على الأصح يتمثّل آراء الآخرين، و يصوغ رؤية يحدوها التطلع إلى تحقيق الفهم الأقرب إلى طبيعة العمل الأدبي، و ذلك اعتمادا على بعض الأفكار الواردة سلفا في الموضوع.

وأغلبها موجود في الثقافة الغربية متمثلة في أسماء بارزة مثـل : "هيغل" ، و "ماركس" ، و "سارتر" ، و "بلانشو" ، و "برندال".

و هناك ميل واضح لدى "بارط" ـ فيما يبدو لنا ـ إلى التأكيد علـى أن الأدب إذا أُريـد لـه أن يصبـح علمـا جديـدا قـادرا علـــى استيعاب مقوماته الجمالية، عليه أن يتحول إلى ما يسميه "الكتابة" و هذا هو الداعي الذي جعلـه منـذ بدايـة مسـيرته يلجـأ إلـى ذلـك المصطلح.

## هوامش الفصل الأول

(1) رينيه ويليك و اوستين وارين : نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 2 ، 1981 ، ص 19-20.

(2) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ص 45.

(3) جبّور عبد النّور : المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2 ، 1984 ، أدب.

(4) رولان بارط : درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1986 ، ص 34 .

(5) Maurice Blanchot : le livre à venir, Gallimard, Paris, 1959, p. 242.

(6) رولان بارط : نقد و حقيقة، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، مؤسسة "بيسان" للصحافة و النشر و التوزيع، نيقوسيا، قبرص، العدد 11 ، 1984 ، ص 28 .

(7) رولان بارط : الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة : محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ص 33 ، وبالنسبة للجملة الأخيرة، فقد وردت في النص المترجم على النحو التالي: "ملكية مشاع للناس لا للكتاب" و هي صياغة غير صحيحة.

(8) المصدر نفسه، ص 34.

(9) المصدر نفسه ، ص 37 .

(10) فرديناند دو سوسير : محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة : يوسف غازي و مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986 ، ص 25 .

(*) William Whitney.D. (1827-1894) : اهتم بدراسة لغات أهالي أمريكا، والنحو المقارن. شغل منصب أستاذ للغة السنسكريتية بالولايات المتحدة الأمريكية. و من أشهر مؤلفاته : حياة اللغة ونموها. (The life and Growth of language).

(11) المرجع نفسه، ص 21.

(12) Louis J.Prieto : Pertinence et pratique, Minuit, Paris, 1975 , p. 09.

(13) أبو الفتح عثمان بن جني : الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 1، ص 17-18-19-27-32.

(14) المرجع نفسه، ص 34 .

(15) صرّح "بارط" بهذا التوضيح في حوار أجراه معه الدكتور فؤاد أبو منصور عام 1980. و قد نشر الحوار في كتابه : النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا، دارالجيل، ط 1، بيروت، 1985 ، ص 290 .

(16) محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984 ، ص 158 .

(17) رولان بارط : الدرجة الصفر للكتابة، ص 30 .

(18) فيكتور برومبير : غوستاف فلوبير، ترجمة : غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، سلسلة أعلام الفكر المعاصر، ط 1 ، 1978 ، ص 09 .

(19) هو روائي و ناقد فرنسي، ولد عام 1907 ، كان دائم البحث عن الجديد في الرواية كما في النقد. انتهى إلى أن المجال الأدبي هو مجال الموت، و ذلك من خلال تحليله للكثير من الأعمال الروائية و الشعرية، من أعماله :

L'obscur - Le dernier homme - Le livre à venir - Thomas.

(**) "Vigfo Brondal" : أحد ممثلي مدرسة كوبنهاغن (Copenhague) اللسانياتية. و من أهم مؤلفاته :

Les parties du discours ; études sur les catégories linguistiques. Copenhague, Munskgaard, 1948).

(20) الصفر عنصر حيادي في عمليتي الجمع و الطرح في حين الواحد هو عنصر حيادي في عملية الضرب. يستخدم "عبد السلام المسدّي" الصفر لتعيين مستوى يمكن تمييزه في الدلالة، و يقصد به مجرد الإبلاغ. أنظر كتابه : قراءات مع الشابي

و المتنبي و الجاحظ و ابـن خلـدون، الشـركة التونسـية للتوزيـع، تونس، 1984 ، ص 131 .

(21) بارط : "الدرجة الصفر للكتابة" ، ص 91 .

(22) Albert Camus : L'étranger et autres nouvelles, présenté par Taïeb Bouguerra, ENAG / Editions 1988 , p. 03 .

(23) كولن ولسن : اللامنتمي، ترجمة : أنيـس زكـي حسـن، دار الآداب، بيروت، ط 2 ، 1979 ، ص 29 .

(24) Pierre de Boisdeffre : Métamorphose de la littérature de Proust à SARTRE, Alsatia, Paris, 1952 , p. 280.

(25) بارط : "الدرجة الصفر للكتابة" ، ص 38 .

(26) رفض "لوكاتش" في مقدمة كتابه "بلزاك والواقعية الفرنسـية" إدراج اسم "زولا" في قائمة الكتّاب الواقعيين. و هـذا راجـع فـي رأيه إلى اعتماد "زولا" في تحليله على مقولة الحتمية أي الوراثة التي تُفقد الشخصيات كثيرا من حريتهم.

(27) جـون هـالبرين : نظريـة الروايـة، ترجمـة : محـي الديـن صبحـي، منشـورات وزارة الثقافـة و الإرشـاد القومـي، دمشـق، 1981 ، ص 520 .

(28) بارط : الدرجة الصفر للكتابة، ص 101 .

(29) المصدر نفسه، ص 93 .

(30) المصدر نفسه ، ص 98 .

(31) Roland Barthes : Essais critiques, Seuil, Paris, 1964 , p. 219 .

(32) بارط : الدرجة الصفر للكتابة، ص 46 .

(33) نورد الإديولوجيا، هنا، بالمعنى الذي وضعه "لينين" لها، أي باعتبارها كل سلاح عقائدي تتسلح به طبقة اجتماعية ما لخدمة مصالحها.

(34) بارط : الدرجة الصفر للكتابة، ص 74 .

(35) هيغل : الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابشي، دار النهضة، بيروت، ط 2 ، 1986 ، ص 206 .

(36) مسألة التأثر هذه لها كل من :

Jouve Vincent, « la littérature selon Roland Barthes» , Minuit, 1986, p. 16, et Louis-Jean Calvet : Roland Barthes, un regard politique sur le signe, Payot, 1973 , p.12.

(37) مما يثير الانتباه في تاريخنا العربي، أن الإسلام على الرغم من عظمته و كونه ثورة غيّرت الجذور و الغصان في الإنسان العربي، فإن نظام القصيدة في العصر الإسلامي بقي على ما كان عليه في العصر الجاهلي، لا على مستوى التقاليد الفنية فقط بل حتى على مستوى المضمون.

(38) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة : محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر ، ص 30 .

(39) هذا الكتاب هو مجموعة مقالات كتبت بين سنوات 1954 و1956 .

(40) Roland Barthes : Mythologies, COLL. Points, Seuil, Paris, p. 9 .

(41) "كسينوفون" (565-470 ق.م.) هو المؤرخ اليوناني الثالث بعد هيرودوتوس (Herodotus) و "توكيديس" (Thukydides).

(42) Mircea Eliade : Aspects du Mythe, Trad. par : Jean Gouilla, Galimard, Paris, 1963 , p. 10.

(43) المصدر السابق، ص 194 .

(44) الطاهر و عزيز : بنيوية كلود ليفي ستروس، دار الكلام، الرباط، المغرب، ص 114 .

# الفصل الثاني

## الكتابة و القراءة

**1 - مفهوم النقد الأدبي :**

إن اهتمام الإنسان بالبحث في نشاطاته التي يقوم بها، ابتغاء التحليل و الدراسة، و توضيحا لمواطن الخطإ و الصواب بالاستناد إلى جملة من المقاييس و المفاهيم، اهتمام قديم. و يعني هذا قدم النقد من حيث هو سلوك إنساني، ولّدته ضرورة تقويم الأعمال ؛ و لذا فإنه يصعب تحديد أولية النقد لارتباطها بوجود الأدب.

و إذا كان "أرسطو" أول من قام بتنظيم النقد الأدبي، فإن المحاولات الأولى غير المنهجيّة قد وجدت من قبل، متمثلة في المسابقات التي كانت تنظمها حكومة "أثينا" بمناسبة أعيادها الدينية. (1)

و هو شأنه شأن الأدب، لم يلق عبر العصور تعريفا محدّدا، ولا يخفى أنه ارتبط منذ القدم باصدار الأحكام، و البحث عن أصل الأعمال الأدبية، و منبعها، و تكوينها مما أدى إلى تناولها من حيث مضامينها، و تناول لغتها من حيث صحتها. ويعني هذا أن صاحب العمل الأدبي مبدع، و أن الناقد لا يبدع ؛ ذلك بأن مهمته هي النظر والتقويم و الحكم على ما أبدعه الآخرون.

لقد اتخذ "بارط" أمام هذه الأفكار، موقفا خاصا، و نود هنا، أن نسائل عن مفهومه للنقد ؟ ما شأنه ؟ و ما خصائصه ؟ و بم يستميز ؟ و أيّ تقنيات يصطنع ؟ و أيّ همّ يقلقه ؟

خصص "بارط" لتحديد مفهومه للنقد مقالا نشر عام "1963" في (Times litterary supplement) ، بعنوان "ما النقد ؟" و هو المقال الذي أعاد نشره ضمن كتابه "مقالات نقدية" (Essais critiques) الصادر عام 1964 إلى جانب كتابه الذي صدر عام 1966 بعنوان "نقد و حقيقة" (Critique et vérité) .

و لقد حدد النقد بقوله : "النقد هو خطاب حول خطاب، لغة ثانية، أو لغة واصفة (méta-langge) (*) "كما يعرفها المناطقة" يتناول اللغة الأولى (أو اللغة–الموضوع langage-objet)" (2)

يكون النقد في ظل هذا التعريف قائما على علاقتين :

1 ـ علاقة الناقد بلغة الكاتب

2 ـ علاقة الكاتب بالعالم

و لابدّ من الإشارة إلى أن "بارط" و هو يعيد التفكير في النقد، قام بمراجعة للنقد القديم، و مفهوم النقد عينه، و قواعد كتابته. وهي مراجعة ترتبط بنقطتين هامتين هما :

1 ـ الوضع التاريخي السياسي المعاصر العالمي، و الفرنسي خاصة.

2 ـ التاريخ الأدبي

فمن جهة التاريخ السياسي، أخذت بعض الدول المستعمرة استقلالها، و هو استقلال هدد المركز الاستعماري، و مفهوم المركز بعامة. وأمّا من جهة التاريخ الأدبي، فقد ظهرت أعمال أدبية جديدة لتبرهن على تشقق الكيان الكلاسيكي للعمل الإبداعي. (3) و قد تجلى ذلك في الرواية الجديدة، و ظهور مجلة أدبية تحت اسم (كما هو Tel que) التي تمّ تأسيسها على يد "فيليب سولر" (4) عام 1960، و التي كانت تسعى إلى تثبيت لغة جديدة بهدف القضاء على أنساق النظام المهيمن في أوروبا، و من أجل إعادة الاعتبار إلى المبدعين الذين سقطت أسماؤهم من خريطة الإبداع أمثال : كافكا، ناتاي، عزراباوند، وغيرهم.

لقد تبين لبارط، أن النقد الكلاسيكي يعتمد على محتمل نقدي معيّن، فما المراد بالمحتمل النقدي ؟

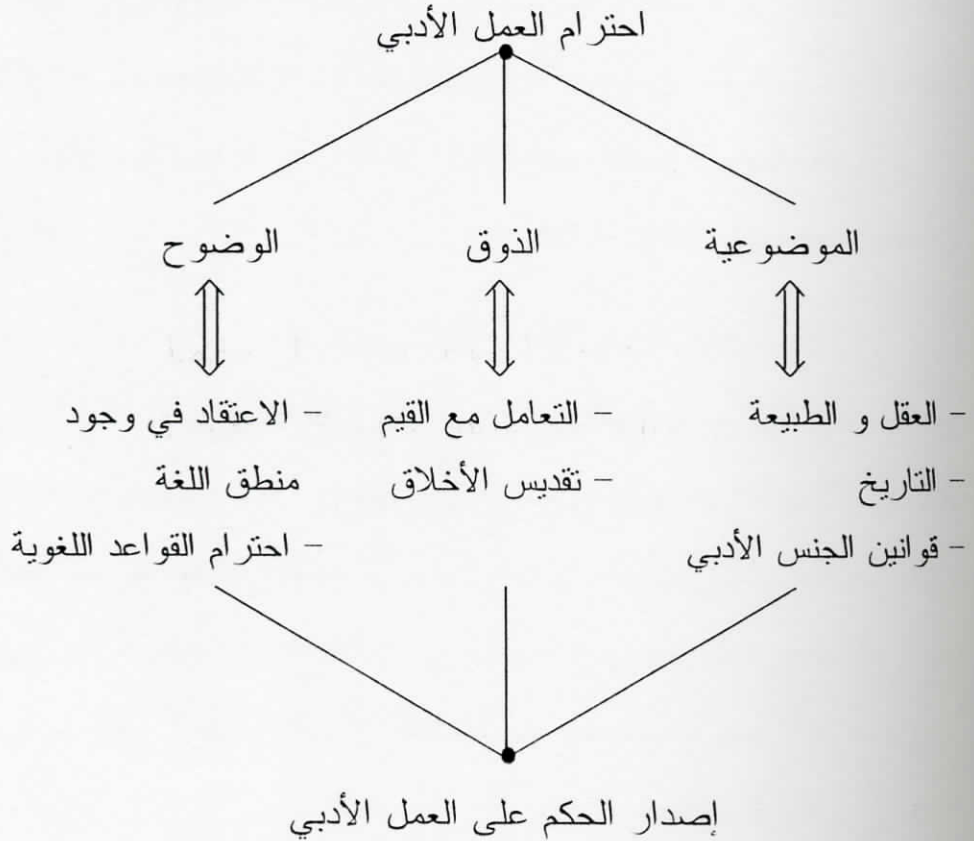
يريد "بارط" بالمحتمل النقدي، مجموعة القواعد التي تحدّد عمل الناقد، و هي حسب رأيه، تنحصر في ثلاث نقاط :

1 ـ الموضوعيّة

2 ـ الذوق

3 ـ الوضوح

يتأسس، من هذه القواعد، إذن، المحتمل النقدي (Le vraisemblable critique) فيكون للناقد بمثابة المبدأ قبل أن يكون له طريقة، ثم لا تقوم الطريقة إلا على أساسه، مما يُصيِّر الناقد محكوما بيقينه لا بفكره، و يغدو بناؤه النقدي قارا في حيِّزه العملي. و يمكننا أن نمثل للمحتمل النقدي بالرسم التالي :



يتبيّن من هذا الرسم، أن الموضوعيّة، و الذوق، والوضوح، هي أقانيم ثلاثة مقدّسة يتعلّق بأهدابها الناقد الكلاسيكي، و يتناول على أساسها العمل الأدبي، ممّا يجعل مهمة الناقد تنحصر في توجيه الأدباء و تقويم أعمالهم، و تمييز الجيّد من الرديء فيها، بمعنى أن العملية النقدية هي عملية تقويمية، تهدف إلى الحكم على النتاج من خلال تمثيله أو عدم تمثيله للقواعد التي ذكرناها سابقا.

و قد نظر، في ظل هذا الفهم، النقاد الكلاسيكيون إلى العمل الأدبي، أمثال : سانت بيف (Saint-Beuve) (1804-1869) وهيبوليت تين (Hippolyte taine) (1828-1893) وفردينانند برونتيير (Ferdinand Brunetière) (1849-1906) و غوستاف لانسون (Gustave lanson) (1857-1934).

و ليس مُهمّا عندهم العمل الأدبي إلاّ بقدر ما يضيء حياة صاحبه، و نشأته، و توطيد التواصل بين الماضي و الحاضر في العملية الأدبية ؛ و هو الأمر الذي جعل النقد يصطبغ بطابع وثائقي وسير ذاتي، لا تمثل فيه اللغة إلا مستودعا لمعان جامدة، يقوم القاموس على تحديدها، و يعني هذا اسقاط تعدّديّة المعنى، ودراسة لغة المبدع بوصفها مرآة، تبلور تطابقا كاملا بين حرفيّة النص ونوايا المؤلف.

نستنتج من كل ما سبق، أن النقد الكلاسيكي حسب رأي "بارط" ينحصر في خيارات معيّنة، يمكننا تحديدها في النقاط التالية :

1 ـ النقد علم و ليس فنا، و ينحصر في التصنيف، والتفسير، والتعليق و الحكم.

2 ـ عدم المساس بالقيم مثل : الأخلاق، و الدين، و الطبيعة.

3 ـ سيطرة النظرة ذات البعد الواحد على الناقد.

4 ـ الالتزام بيقين اللغة حيث تكون وظيفتها هي الإبلاغ.

5 ـ ربط صاحب النص ببيئته، و زمانه، و عرقه.

6 ـ الناقد لا يبدع، مهمته هي دراسة ما أبدع الآخرون مع فرض وصايته الأبوية على العمل المنقود.

و إذا كانت هذه، هي السمات العامة التي حدت مفهوم النقد الكلاسيكي، فما موقف "بارط" منها ؟.

يبدو موقفه رافضا رفضا قاطعا لنظام الأولويات الذي سيطر تقليديا على العلاقة بين النقد و الأدب ؛ ذلك بأنه يعد النقد عملية صعبة، تقوم في جوهرها على حل الشفرة الموجودة داخل النص (Un déchiffrement).

و لابد من الإشارة إلى أن دعوة "بارط" هذه سبقتها دعوة أخرى رافضة للمفهوم السلبي للنقد، وهي دعوة الكاتب "نورثرب فراي " (N. Frye) في كتابه " تشريح النقد " (Anatomie de la critique) ، الذي عد دراسة العمل الأدبي هي موضوع النقد، دون أن يعني ذلك، النظر إليه على أنه نشاط طفيلي، ينمو بجوار شجرة الأدب ؛ أو عدّه فنا من الدرجة الثانية. (5)

و يستوقفنا، و نحن بصدد هذا الكلام، موقف "أبي حيّان التّوحيدي" من النقد، الذي يظهر في إجابته عندما طلب منه الوزير أن يوازن له بين الشعر و النثر فقال : "إنّ الكلام على الكلام صعب، قال : و لم ؟ قلت : لأن الكلام على الأمور، المعتمد فيها على صور الأمور، و شكولها، التي تنقسم بين المعقول و بين ما يكون بالحس، ممكن ؟ فأمّا الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه و يلتبس بعضه ببعض." (6)

و إذن، في مثل هذا الفهم، ذهب "بارط" إلى القول بأن بعض الدراسات الأدبية ليست نقدا بل هي مجرد سير ذاتيّة مثل: دراسة (Painter) عن بروست (Marcel Proust) (7) التي ظهرت عام 1959، والتي قال عنها : "إنها سيرة ذاتية مكتوبة بشكل رائع".(8) و لذلك، حين جاء إلى دراسة أعمال "راسين" (9) قام بتحليلها

دون أن يستند إلى أنظمة قائمة سلفا، حيث لم يتعرض لدراسة "راسين" الإنسان، أو البحث عن ظله في أعماله، و لكنه اهتم به من حيث هو مرسل لخطاب مكتوب (10) . و يعني هذا عدم انشغال النقد بكل ما يمثل خارج العمل الأدبي، و التعامل مع الأنظمة الكامنة في العمل نفسه. وقد أوضح "بارط" منهجه بقوله أنه وضع نفسه داخل عالم "راسين" المأسوي ثم حاول وصف سكانه. (11)

و يؤدي مثل هذا السلوك إلى النظر إلى العمل الأدبي من حيث هو واقعة أنثروبولوجية، و ليس واقعة تاريخية، و هنا تظهر الكتابة بمظهر النظام الذي يدير نفسه ذاتيا. و تكون مجدية عند إخضاعها هي نفسها لمنظومة الأجوبة التي تطرحها. و لذا نجد "بارط" يرى في "راسين" الدرجة الصفر للنقد ؛ ذلك بأنه يتيح فرصة تعدُّد القراءات، و"بارط" نفسه قد جمع في دراسته بين ثلاثة محاور : الأنثروبولوجيا، و البنوية، و التحليل النفسي. وتكون، من هنا، الكتابة هي عملية انتاج فارغة، تترك مهمة الاستكشاف للقراء مما يجعلها لا تكون حاملة للحقيقة، و لكنها لا تَكُف مع هذا أن تكون ملتقى المنظورات المتباينة.

و ههنا، موضع تأمل، حيث يبدو الإستكشاف الأساسي الذي توصل إليه "بارط" هو أن الحقيقة لا وجود لها في النقد (12)

"ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة، يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر، الزيف. ويعني هذان المعنيان المتضادان وجود شيء ثابت الوجود، و شيء آخر موهوم. و لكن أين الدليل القاطع المادي على صحة الدعوى ؟" (13) . و مال "بارط" لهذا إلى رفض الحقيقة في النقد ؛ الأمر الذي يجعل النقد لا يَعزب عن أن يكون مظهرا آخر من مظاهر الإبداع الأدبي.

و هو تصور ـ كما يبدو ـ يُخرج النقد من صرامة الحكم على العمل الأدبي، و يُولجه في إبداعية الأدب.

و يرتدّ هذا الرفض البارطي للحقيقة ـ في نظرنا ـ إلى طبيعة النظرة المتعددة التي ميزت تصور الحقيقة عند الإنسان، و هي نظرة لا تقوم على معيار واحد و مضبوط.

و يمكننا أن نتعرّف على مدى التباين الموجود في تصور الحقيقة من خلال الجدول التالي :

| | أهـل المنطق | المتصوفة العرب | الفلسفة الماركسية | الفلسفة البراغماتية (**) |
|---|---|---|---|---|
| الحقيقة: | مطابقة الحكم للمبادئ العقلية | تنقسم إلى ثلاثة أقسام : 1- حقيقة مطلقة هي الله 2- حقيقة مقيدة هي العالم 3- حقيقة بين الإطلاق و التقيد. | مطابقة الفكرة للواقع. | كل فكرة صحيحة إذا كانت نافعة ومفيدة للناس. |

(14)

و إذا كان هذا شأن الحقيقة عند المناطقة و الفلاسفة، فإن شأنها في العلوم التجريبيّة لا يبتعد عن ذلك، حيث تقوم النظرة العلمية الحديثة على نسبية الحقيقة. فلقد كان الاعتقاد سائدا في القديم بأن جميع الأجسام تتألف من جزيئات صغيرة غير قابلة للقسمة تعرف بالذرات. في حين أثبت العلم في عصرنا أن الذرات نفسها قابلة للقسمة إلى جزيئات أصغر وأدق. كما آمن الناس مدة طويلة، بأن الأرض هي مركز الكون، و بأنها ثابتة تدور حولها سائر الكواكب، ثم دحضت الأبحاث مثل هذا الاعتقاد الخاطئ.

هكذا إذن، يكشف استقراء التاريخ أن عددا لا يحصى من الأفكار نزل من الصحة إلى الخطإ. و يدل هذا على أنه لا يمكن حصر معيار الحقيقة في جانب معين.

و هذا الاعتقاد بعدم قدرة الإنسان على إدراك الحقيقة التفتت إليه الفلسفة منذ القدم، حيث أنكر الفيلسوف اليوناني "بيرون" (Pyrrhon) "365-275 ق.م" العلم و اليقين، لأن كل قضية عنده تحتمل قولين، ويمكن إيجابها و سلبها بالتساوي. وقد تواصل هذا الموقف فيما بعد عند بعض الفلاسفة أمثال "دافيد هيوم" (David Hume) . (15)

و إذا عدنا إلى "بارط" فإننا نجده ينكر وجود الحقيقة في النقد، أي على مستوى العمل الأدبي، و هو موقف يأخذ جذوره من موقف "أفلاطون" من الفنان - فيما يبيدو لنا - حيث كان يرى أن الفنان يكون "بعيدا عن الحقيقة ثلاث خطوات." (16)

و قد ذهب النقاد العرب قديما إلى أن "خير الشعر أكذبه" أمثال: قدامة بن جعفر، و عبد العزيز الجرجاني، و ابن سنان الخفاجي، وابن رشيق.

و لعل أوضح موقف من القضية، ذلك الذي نلمسه عند "عبد القاهر الجرجاني" حيث يقول : "و من قال : "أكذبه" ذهب

إلى أن الصنعة إنما يمد باعها، و ينشر شعاعها، و يتسع ميدانها، و تتفرّع أفنانها، حيث الاتّساع و التخييل (...) و هناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع و يزيد". (17)

يبدو جليا، من هذا، أن الإبداع الأدبي عند "عبد القاهر الجرجاني" يرتبط كل الارتباط بالابتعاد عن الحقيقة، و هو الأمر الذي يصل بالتعبير إلى طاقة عظيمة من الابداع. و هو مذهب نلمسه أيضا عند أحد الفلاسفة المسلمين و هو "أبو نصر الفارابي" في موقفه من الأقاويل الشعرية. (18)

إذن، في مثل هذا الفهم، ارتبطت الكتابة بالصمت عند "بارط" ؛ ذلك بأنها لا تدعي الإجابة الأخيرة حيث يقول : "إن فعل الكتابة لا يتم دون صمت، كأن يكون الكاتب صامتا كالميِّت." (19) ، و هو الصمت الذي يُولّد تعددية المعنى.

و يبدو أنه يوجد توافق و ترابط بين الصمت و الكلام "فأكثر فترات النفس غنى هي فرات الصمت" (20) ، و الأول لا يكون واضحا بدون الآخر. و لعل هذا السبب كان وراء قول "بارط" "إن الأدب مثل الفسفور : يلمع أكثر في اللحظة التي يحاول أن يموت فيها." (21)

و هو أمر التفت إليه الكاتب الإيطالي "امبرطوايكو" (Umberto Eco) في كتابه "القارئ في الحكاية" (Lector in Fabula) ، و تناوله تحت مصطلح "المسكوت عنه" (Le non-dit) الذي يعني عنده عدم ظهور كل الدلالات على مستوى سطح النص الأدبي.

و لا نجانب الصواب إذا قلنا بأن هذا التعظيم من شأن الصمت، نلفي له إشارات في فكرنا العربي القديم حيث عُد الصمت دوما أبلغ من الكلام.

إذن، لا وجود للحقيقة في النقد، و يعني هذا من وجهة نظر "بارط" أن النص الأدبي نهاية لا تزال تبدأ، و بدء لا ينتهي. و هذه هي الرؤية التي ارتكز عليها في تحليله البنوي للعمل السردي، حيث ميّز بين الخطاب الحكائي و بين الجملة اللغوية. و لا تشكل اللغة، في هذا الإطار، إلا مادّة أوليّة، و لا ترتبط بها دلالة السرد ارتباطا مباشرا ممّا يجعل الطبيعة اللغوية للخطاب الحكائي تختلف، و تتجاوز في الوقت نفسه لغة الجملة. و يعني هذا أن الأدب يقوم على اللغة، ولكن طبيعة العلاقة باللغة في الأدب تختلف عن تلك التي تربطنا بها ممارستنا اليومية." (22)

يقوم النقد، إذن، على فهم ارتباط الأدب ببنية اللغة من حيث هي بنية ترتبط بماهية الأشياء ارتباطا اعتباطيا، و من هنا

منشأ الانفتاح الذي ينعكس بدوره على الأدب فيبقى على الدوام منفتحا على كل الأسئلة.

و نتيجة لذلك، فإن القصة لا تقدم رؤية معينة، و إنّما هي مغامرة لغوية - في نظر "بارط" - . و قد ميّز في تحليله بين ثلاثة مستويات :

1- الوظائف

2- الأحداث

3- السرد

و هذه المستويات يرتبط بعضها ببعض حسب الاندماج التتابعي، و قد ارتكز في ذلك، على من سبقوه مثل : بروب، و بريمون، و غريماس. و إضافته لمثل هذا النوع من التحليل، تتعلق بالاهتمام الكبير بالوظائف الأكثر دقة في الحكي انطلاقا من اعتقاده بوجود الدلالة في كل عنصر من عناصر القصة. و لذا كان من الطبيعي أن يتخذ البنوية منطلقا إجرائيا يعمل من خلاله؛ لأن موضوعها، كما يراه ؛ ليس الإنسان الغني بمعان معينة، وإنما الإنسان صانع المعاني (Fabricateur de sens). (23)

و هذا الهاجس المتمثل في التغطية الشاملة للنص أدى بريمون بيكار - و هو ناقد جامعي - إلى مهاجمة "بارط" بوصفه ممثلا للناقد الجديد، قائلا : "الناقد الجديد يشبه الرجل الذي يتمتع

بجمال المرأة، و لكن لفساد في الذوق، فإن تمتعه لا يتحقق بدون استخدام أشعة إكس." (24)

و لابد لنا، في هذ المقام، أن نتبين مفهوم "بارط" للبنوية. هل البنوية فلسفة ؟ أم مدرسة ؟ أم منهج خاص من مناهج البحث العلمي ؟.

لقد أقلق هذا السؤال جمهورا من الفلاسفة و الباحثين، وأدى إلى بروز نقاش حاد بينهم.

فقد اعتبر "جان بول سارتر" البنوية إديولوجيا جديدة، وآخر سلاح ضد ماركس ترفعه البورجوازية، و رأى فيها الفينومينولوجي "ميشل دوفرين" وضعية جديدة، لا وجود للإنسان فيها، كما ذهب "روجيه غارودي" إلى عدها فلسفة تعلن موت الإنسان أما الكاتبة الروسية "ساخاروفا" فتذهب إلى أنها منهج في المعرفة العلمية سبّبه التطور الثقافي في النصف الثاني من القرن العشرين." (25)

و أما "بارط" فقد أوضح موقفه في مقال بعنوان : "النشاط البنوي" ظهر عام 1963 ؛ بين فيه أن البنوية نشاط، و ليست مدرسة أو حركة ؛ لأن كل الذين انضووا تحت لوائها، لا تجمع

بينهم أواصر نظرية خاصة، و كل ما يربطهم هو مصطلح البنية، الذي تستعمله مختلف العلوم الإنسانية. (26)

يرفض "بارط" ، إذن، كون البنوية مدرسة، أو حركة فكرية، فماذا يعني هذا الرفض ؟.

1ـ البنوية ليست فلسفة ؛ لأنها لاتقدم تصورا للعالم خاصا بها.
2ـ البنوية ليست منهجا ؛ لأنها تمتاح من مختلف مناهج العلوم، ولأنها لا تؤمن بحقائق نهائية مطلقة.

البنوية في نظره، إذن، مجموعة عمليات ذهنية، تسمح بإعادة بناء الموضوع المدروس، بهدف معرفة القواعد المؤسسة لبنائه.

و يتضح لنا، مما سبق أن "بارط" لا يطالب الكاتب بالتزام الحقيقة. و لذا فقد تعرّض لدراسة أعمال ميشلي (Michelet) فاتحا دربا جديدا لمقاربة هذا المؤرّخ الفرنسي. وهي مقاربة تتسف ـ في نظرنا ـ التصور القديم لرسم حدود دائرة الأدب. و تبعا لذلك، فإن "ميشلي" هو كاتب عظيم بين كتّاب آخرين. إن عمله بالنسبة لبارط هو عمل إبداعي بالدرجة الأولى، لا لأنّه اهتم بالحقيقة التاريخية و التزم بها، و إنّما لأنه كان يهتم بكيفية طرحه للحقيقة التاريخية.
و هل يعني مثل هذا التناول، أن كل ما يكتب هو أدب ؟

يمكننا أن نلتمس الإجابة في التعارض الذي يقيمه "بارط" بين "Ecrivants et écrivains" (27)

و إذا كان من المعروف أن الكاتب هو مقابل اللفظة الفرنسية (écrivain) فما مقابل لفظة (écrivant) ؟

إن الدكتور "سعيد علوش" (28) أحد الباحثين العرب، الذي ألفيناه يتعرض لمحاولة ترجمة اللفظة، قد ترجمها بـ: "المُكتتب". ولعلّه اعتمد في ذلك على فعل "اكتتب"، الذي يشير إلى تحقق فعل الكتابة بواسطة شخص آخر على وجه الطلب أو الأمر. أما أستاذنا الدكتور "عبد الملك مرتاض" (29) فقد ترجمها بـ "الكَتَابِيب" التي تكون صيغتها الإفرادية "كُتْبُوبٌ"، وواضح أنها ترجمة تقوم على أصول نقدية في ثراتنا العربي ؛ و ذلك قياسا على شاعر و شعرور.

و خليق بنا، أن نأخذ بالترجمة الثانية لوضوحها من جهة، و لاعتمادها على أصول نقدية تراثية من جهة أخرى.

و الآن، بعد أن انتهينا إلى لفظة "كتبوب"، نحاول توضيح التعارض الذي وضعه "بارط" بين اللفظتين فيما يلي :

| الكتبوب (Ecrivant) | الكاتب (Ecrivain) |
|---|---|
| - يقوم بنشاط . | - يؤدي وظيفة هي كلامه الخاص.<br>و يشمل عمله نوعين من المعايير :<br>- معايير تقنية (التركيب، الجنس الأدبي...).<br>- و معايير الصناعة (العناء، الصبر ، التصحيح، الاتقان) .<br>- يحوّل جذريا الـ "لماذا" العالم إلى "كيف نكتب". |
| - اللغة وسيلة للاتصال بالآخرين، فهي عنده عربة لنقل الفكر. | - اللغة غايته الأخيرة، فهي ليست وسيلة، و لا عربة. إنها بنية تضيع فيها بنية الكاتب و بنية العالم. |

نلاحظ من هذا، أنّ التفرقة، لا ترتكز على قاعدة خاصة، أو فن أدبي معين، بل هي قائمة على أساس طبيعة تعامل الكاتب مع اللغة، و يتضح بهذا أن الكاتب يخلق في اللغة حيوية مستقِلة، و كتابته تُحرّك بدءا من ذاتها، من اكتفائها بذاتها، و لا تحرك بموضوعها أو بأي عنصر خارجي عنها ؛ إنها تتوالد من طاقتها اللغوية الخاصة. و إذا كانت كتابة الكتبوب تحرك بدافع ممّا قبل اللغة أو مما ورائها، فإن كتابة الكاتب تحرك بلغتها.

و تبدو لنا، هذه التفرقة شبيهة إلى حد ما بتفرقة "بول فاليري" بين المؤلف و الكاتب (L'auteur et l'écrivain) حيث يقول : " المؤلف حتى و إن كان صاحب موهبة رفيعة، يمكنه أن يعرف نجاحا كبيرا، و لا يكون بالضرورة كاتبا." (30) ؛ لأن المؤلف قد يطلق على الذي يكتب الأبحاث، و يؤسس النظريات، بينما ينصرف الكاتب إلى المبدع.

و مما سبق، يتبين لنا، أن الناقد في تصور "بارط" كاتب بالدرجة الأولى، و النقد كتابة، و ليس تحصيل حاصل، كما ذهب إلى ذلك "محمود أمين العالم" في قوله بأن النقد الأدبي الذي تمثله البنوية الشكلية بزعامة "بارط" شبيه بالمنطق الصوري(***)، ومجرد تحصيل حاصل. (31)

إن النقد عند "بارط" هو على عكس ذلك ؛ لأنه لا يستطيع إلا أن يكون "مكملا للابداع، أي مجرد وجه من وجوهه، يماشيه طورا، و يجاوزه طورا آخر: و لكنه يظل دائرا في فلكه أبدا دون أن يفرض عليه وصايته الأبوية فيزعم له : أنه جيد أو رديئ، و أسوأ من ذلك : أنه صحيح أو مزيف." (32)

و لا تجوز الغفلة في هذا المقام عن موقف الناقد الروسي "بيلينسكي" (33) الذي عد النقد الأدبي شكلا من أهم أشكال النشاط

الاجتماعي فسماه "قيصر العالم المعاصر"، و ما يقال عن العمل الفني العظيم هو في رأيه، لا يقل أهمية عن العمل نفسه بشرط أن لا يذكرنا كما قال : "بالعلامات التي يضعها المعلم في دفاتر التلاميذ : سيئ، حسن، ممتاز، جيد جدا، رائع، أحسنت." (34)

و قد يكون "طه حسين" صادرا عن الوعي نفسه في تفرقته بين الأدب الإنشائي و الأدب الوصفي. يمثل الأول الكلام نظما ونثرا، و يتناول الطبيعة و جمالها، و العاطفة و حرارتها، والرضا والسخط، و الفرح و الحزن، و غير ذلك، و يتناول الثاني الأول بالدراسة و التحليل، و لذا عد النقاد القدامى، أمثال : الجاحظ، و المبرد، و ابن سلام، و ابن قتيبة أدباء واصفين. (35)

إن الابداع، إذن، هو مبدأ النقد و مآله. و هذا الضرب من الفهم، نلفيه أيضا عند الشكلانيين الروس الذين حدّدوا المجال الذي يجب على الناقد أن لا يتعداه، و هو أن يتجه إلى العمل الأدبي في حدود الداخلية بمعنى اسقاط السياق الخارجي من العمل النقدي، و امتلاخه من دائرة سلطة التوضيح و التوجيه ؛ و ذلك من خلال تناول النظام اللغوي بالدراسة و التحليل في مستوياته المختلفة.

## 2- مفهوم النّصّ الأدبيِّ :

ليس غريبا أن يتناول "بارط" النص بالتعريف و البحث و الممارسة، فقد كان دوما مهتما بالنصوص من حيث هي الشكل الذي تتجسد به و فيه الكتابة. و يجدر بنا لمعرفة مفهومه للنص أن نتساءل عن : آليات التفكير التي كانت تحكم نظرته للنصوص؛ و هل من سبيل إلى الكشف عن المقتضيات الخفيّة والظاهرة أو بعبارة أخرى ما هي الخلفية المعرفية و التاريخية التي صاغ في ضوئها مفهومه للنص الأدبي ؟.

لقد ظهر مفهوم "بارط" للنص الأدبي لأول مرة في مقال بعنوان : "من العمل الأدبي إلى النص"، نشر عام 1971 (36) بمجلة : « Revue d'esthétique » طرح فيه مفهوم النص من حيث هو بديل عن مفهوم العمل الأدبي. و قد تبين له أنه التغيير الذي طرأ على مفهومنا عن اللغة بفضل اللسانيات، قد أدى بالضرورة إلى تغيير فكرتنا عن العمل الأدبي.

فلم يعد يُنظر إلى اللغة على أنها وعاء الفكر، أي أن علاقتها به ليست علاقة علة بمعلول أو ظاهر بباطن، و إنما هي علاقة تداخل.

و إذا كان التبليغ أمرا ضروريا لقيام المجتمع و تواصل أفراده، فإنه لا يمثل وظيفة اللغة الوحيدة ؛ ذلك بأنها تسمح للمبدع الأدبي أن ينشئ لغته الخاصة، فتكون هي الفكر نفسه و طريقة تركيبه.

و لاشك أن هذا التغيير الحاصل هو أثر من آثار التفاعل مع التطورات التي حدثت على صعيد الأنثروبولوجيا، والماركسية، و التحليل النفسي، و مرتبط أيضا بظهور الاتجاه الابيستمولوجي الداعي إلى التأكيد على وحدة العلوم بمعنى أن لا تكون نظرة الدارس إلى الظاهرة في حقل ما نظرة ضيّقة وحيدة الجانب، بل يتوجب عليه أن ينظر إليها في تكاملها و تداخلها مع ظواهر أخرى ترتبط بحقله الدراسي، و بحقول أخرى.

و لعل هذا كله، قد حدث بفعل تأثير نظرية النسبية لأنشتين، (37) التي ادخلت إلى العلوم جميعها مسألة نسبية المرجع.

لقد طرح "بارط" إذن، مفهوم النص الأدبي في مقابل العمل العمل الأدبي، الذي أفرزته ثبوتية المرتكزات المرجعية.
و يمكن إبراز الفرق بين المفهومين من خلال تناول المستويات المختلفة في المسألة :

**1- المستوى المنهجي :**

الفرق بين المفهومين ليس فرقا ماديا و لا زمانيا. الأعمال الكلاسيكية تحتوي نصوصا كما يمكن أن لا تكون النتاجات المعاصرة نصوصا. و هنا، لا يمكن تمييز النص من حيث هو شيء خارجي، و إنما من حيث هو انتاج يخترق عدة أعمال أدبية. أما العمل الأدبي فهو معروض و مبذول للعيان.

**2- مستوى الشكل أو الجنس الأدبي :**

النص يتجاوز جميع الأجناس، و يرفض الانخراط تحت لافتات التقسيمات التي يخضع لها العمل الأدبي.

**3- مستوى العلامة (Signe) :**

النص غير قابل للاختصار أو الاختزال. إنه يقوم على التعدد ؛ الأمر الذي يؤدي إلى التفجير. أما العمل الأدبي فيقوم على منطق الأحادية مما يخضعه لقراءة واحدة. و تعددية النص ناتجة عن طاقته الرمزية.

**4- مستوى التملك :**

إن النص يطرح على نفسه مسألة الأبوة لأنه لا يحتاج إلى ضمانات أو إرشادات من خارجه، في حين يسعى العمل إلى تحديد أبوّته، و المؤلف هو الأب أو المالك بالنسبة له ؛ و لذا فهو

يوحي بصورة الكائن العضوي في حين يوحي النص بصورة الشبكة.

**5- مستوى القراءة :**

يظهر العمل الأدبي في هذا المستوى، كموضوع للاستهلاك، في حين لا يكون النص مجرد استهلاك. إنه يسمح بتحقيق متعة الانتاج في عملية مشاركة.

و لعل أحسن صورة تبين لنا مفهوم "بارط" للنص هي الصورة التي انتزعها هو نفسه من مجال التغذية، مشبها النص بالبصل في مقابل تشبيه العمل الأدبي بالمشمش. (38)

و يمكننا تلمّس أسباب لجوء "بارط " إلى هذه الصورة، من خلال الجدول التالي :

| العمل الأدبي ≃ المشمش | النص ≃ البصل |
|---|---|
| - قابلية التمييز فيه بين الثمرة و النواة. | - انعدام مثل هذه القابلية. |
| - امكانية اختزال تركيبه. | - انعدام امكانية اختزال تركيبه المكون من عدد منسق من القشور. |
| - يحمل في تركيبه سر الاستمرارية. | - لا يحمل في تركيبه أيّ سرّ. |

و بهذا التصور للنص الأدبي، قام "بارط" بتحليل قصة "سرازين" (Sarrasine) لبلزاك في كتاب حمل عنوان : "س/ز (S/Z)" .

إن هذا الكتاب يقوم شاهدا من جهة على تحول في مسار "بارط" الفكري و الإبداعي، و من جهة أخرى يشير إلى أن تغيّرا قد حدث داخل البنوية.

و إطلالة بسيطة على الصفحات الأولى من الكتاب، توضح ذلك ؛ حيث يقول : "يقولون إن بعض البوذيين يرون العالم في حبة فول بفضل نزعتهم التقشفية. و هذا ما تريد التحليلات الأولى للقصة أن تقوله : أن ترى كل قصص العالم (و هي كثيرة) في بنية واحدة. و يعتقدون أننا بسبيل استخلاص نموذج من كل قصة، و من تلك النماذج نقيم بنية قصصية ضخمة نطبقها على أي قصة : يا للمهمة الشاذة (...) و أخيرا نصل إلى ما لا نبتغي، لأن النص بذلك يفقد ما يميّزه من غيره.(39)

يبدو جليا من هذه العبارات، أن كتاب "س/ز" يغاير كتاب "التحليل البنوي للعمل السردي" و ذلك بتخليه عن النموذج

البنوي، حيث تحمل العبارات اعتراف "بارط" بقصور الذرائعيّة البنوية التي جعلت مفهوم البنية محوريا في تحليل النصوص.

و يرجع هذا القصور - في نظرنا - إلى إمكانية التمييز داخل البنية بين الدال و المدلول على الرغم من كونهما يمثلان وجهين لعملة واحدة على حد تعبير "دوسوسير".

و لقد ذهب "كروبير" (Krober) في كتابه "الأنثروبولوجيا" إلى أن مفردة البنية تحمل في داخلها دلالات مفردات أخرى، مثل : صورة، جوهر، شكل، مركّب، ... مما يعني أنها تحمل قابليّة إستيعابها. (40)

و أمام هذا الإحساس بقصور مصطلح البنية، كان لابد من البحث عما يقوم مقامه، و يقضي على ذلك القصور. و قد وجد "بارط" ضالته في مصطلح "Structuration".

إن مفهوم "Structuration" (41) الذي سيعتمد عليه "بارط" يقوم على الانفتاح، و التوالد في مقابل مصطلح البنية القائم على الانغلاق و السكون، و في هذا يكمن ضعفه. فالبنية، إذن، تبقى "هي الشيء الوحيد الثابت نسبيا، في عالم متغيِّر على الدوام".(42) ؛ و لذا فإن البنوية على الرغم من عظم ميزاتها، والعديد من الأسس ذات القيمة فيها، فإنهاتبقى في نهاية الأمر

قليلة الإقناع، حيث أن المبدأ الأساسي في دراسة البنية يتطلب العزل التام لها.

أصبح من غير الممكن، في ظل هذا الوعي، الانحباس داخل النص، و يعود هذا إلى إدراك استحالة ميلاد العمل الفني في فراغ، بل نراه يظهر داخل عالم، توجد به أعمال أخرى سابقة، مما يؤدي إلى تشكل علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي و الحاضر.

و لقد فرض هذا الأمر على البنويين - بمن فيهم "بارط" - ضرورة تطعيم منهجهم بأبعاد مختلفة للكشف عن الشفرات التي يمكن أن تحويها النصوص. و قد كان من نتائج هذا المنزع اعتماد التحليل الأدبي على السيميائية (43) . و لا يخفى اهتمام "بارط" الكبير بهذا المجال، و يظهر ذلك في كتابيه "عناصر السيميائية" (Elément de sémiologie) و "المغامرة السيميائية (l'aventure sémiologique) . و لعل الذي يثير الاهتمام في عمل "بارط" هنا، هو إعادة تحديد المقصود بالسيميائية مع العلم أن "دوسوسير" يعد الواضع الأول لها. و قد عرّفها في كتابه. فهل يختلف "بارط" عنه في تصور المفهوم ؟.

يمكننا أن تبين الفرق الموجود في التعريفين كالآتي :

| | تعريف السيميائية |
|---|---|
| **دوسوسير** | "علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، و هو يشكل جانبا من علم النفس الاجتماعي، و بالتالي من علم النّفس العام". (44) |
| **بارط** | "هي فرع من اللسانيات، العلم الذي يدرس الوحدات الكبرى الدّالة في الخطاب". (45) |

إن تعريف "بارط" كما نلاحظ، صورة مقلوبة لتعريف "دوسوسير" حيث تكون المعرفة السيميائية قائمة على المعرفة اللسانياتية ؛ و يعود هذا إلى أن "بارط" يرى في اللغة البوتقة التي تنصهر فيها كل الدلالات. فكل ما يحمل دلالة في العالم من أشياء، و صور، و مظاهر السلوك، يمتزج على الدوام باللغة، ويعني هذا أن كل نظام علامي لا يمكن أن يوجد بمعزل عن اللغة، كما يعني أن الإنسان لا يستطيع أن يوجد قبل اللغة أو بمعزل عنها، فهي دائما تعبيره عمّا حوله.

و لا نجانب الصواب إذا قلنا إن هذه الرؤية، نجد الاحساس بها، منذ كتابه الأول، حيث يقول : "إن الإنسان تقدّمه لغته و تسلمه للآخرين". (46)

و لقد وجد في فرنسا، "شفرنة فعّالة للثياب و الأثاث والطعام و كثير من المناحي الأخرى في الحياة اليومية." (47)

و مما سبق، يتبين، أن "بارط" في فهمه للسيميائية أقرب إلى شارل بيرس (1839- 1914)، منه إلى "دو سوسير" ذلك بأن العلامة عند "بيرس" تشمل مختلف مظاهر الحياة الإنسانية.

و لا غرو أن نجد مثل هذا التصور واردا في ثراتنا العربي متمثلا عند "الراغب الأصفهاني" في قوله : "الدلالة ما يتوصل به إلى معرفة الشيء، كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالات الإشارات و الرموز و الكتابة و العقود في الحساب، وسواء كان ذلك بقصد مما يجعله دلالة أو لم يكن بقصد." (48)

و ههنا، نلاحظ كيف يتوسع المجال الإجرائي للعلامة ليشمل المظاهر اللسانية و السيميائية. و نحن لا ندعي بهذه الملاحظة أن العرب مارسوا السيميائية من حيث هي نظرية قائمة بذاتها، و إنما نريد أن نلفت النظر إلى أن ثراتنا لم يعدم وجود تأملات و ملاحظات تخص السمة، ظهرت مثلا عند "الجاحظ" و "عبد القاهر الجرجاني" و "ابن الجني" و غيرهم.

فبديهي إذن ـ و منطلق "بارط" على ما هو عليه ـ أن يتجاوز مفهوم النص عنده حدود المكتوب، و الإطار اللغوي إلى

أي حامل للمعنى ؛ و بهذا نظر إلى "اليابان" من حيث هو نص مليئ بالسمات، فقام بتحليل العلامات فيه للكشف عن الشفرات الموجودة به، في كتاب بعنوان "امبراطورية العلامات" (L'empire des signes) (1970).

و هكذا فعل "بارط" بسرازين بلزاك، و أكد في تحليله على وجود شفرات خمس، يمكننا ترتيبها كالآتي :

1- شفرة الأحداث (Le code proairétique)

2- الشفرة التضمينية (Le code sémique)

3- الشفرة الثقافية (Le code culturel)

4- الشفرة التأويلية (Le code hermeneutique)

5- الشفرة الرمزية (Le code symbolique)

و إذا كانت الشفرة تمثل كل نظام رمزي، يستهدف، تمثيل و نقل معلومة ما، من الباث إلى المتلقي في عرف اللسانياتيين (49) فإن "بارط" يريد بها إلى كل الأصوات المكوّنة للنص والمتداخلة و المتشابكة فيما بينها (50) ؛ و يعني هذا أن الشفرات المومإ إليها من قبل، لا تتواجد مستقلّة بعضها عن بعض، بل هي متداخلة فيما بينها، لا لإظهار بنية معيّنة للنص، و إنّما لإنتاج - حسب رأيه - البنينة فيما بينها (Structuration) .

و إن كشف الشفرات يتوقف على القارئ، و هنا تمتزج الكتابة بالقراءة، و يتراجع الكاتب عن مكانه الرّيادي ليتركه للقارئ.

و مما يتعين التذكير به أن "بارط" نشر عام 1968 مقالا بعنوان : "موت المؤلف" (La mort de l'auteur) (51) .

و اللافت للنظر أن مطلع المقال عباة مقتطفة من قصة "سارازين". يقول "بارط" في المطلع : "في قصة سارازين كتب بلزاك هذه العبارة في معرض حديثه عن مخصي تقنع بقناع إمرأة : "كان المرأة بتخوفاتها المباغتة، و أهوائها المجانية، وبلبلتها الغريزية، و جرأتها غير المبررة، و تحدياتها، و رقة عواطفها، "من يتكلم على هذا النحو؟." (52)

و الجواب الذي يقدمه "بارط" هو مجموعة إمكانيات يمكن توضيحها كالآتي : قد يكون ذلك الصوت :

- بطل القصة
- الفرد بلزاك
- المؤلف بلزاك
- الحكمة الكونية
- علم النفس .

نلاحظ هنا، التنوع في إمكانيات الإجابة، مما يتوجب عند "بارط" عبثية نسبة النص إلى مؤلفه ؛ و لذا كان لابد من إعلان موت المؤلف.

إن فكرة الموت، هذه، وطيدة العلاقة بالفلسفة الإلحادية، مثل إعلان "نيتشه" (Neitzsche) (53) لموت الله !! ، و موت الإنسان عند "فوكو" (Foucault) !! كما أنها أساسية في فلسفة "هيغل" الذي يرى أن غاية العقل هي في إدراكه لنهاية الإنسان.(54)

و إذا كان تاريخ النقد الأدبي قد ركز على المؤلف لأنه واضع للأدب، و خالق لمادته، فإن القول بعدم ظهور المؤلف فيما يكتب، نتلمسه عند "فلوبير" حيث يزعم أنه "على الأديب أن يشابه الله في خلقه، أن يكون في عمله خفيا و قادرا على أن نشعر به في كل مكان دون أن نلمحه" (55) ؛ و لذا عده "جون هالبرين" أول من أعلن مبدأ "الكاتب المتخفي" (56) ، و هو المبدأ الذي تمسك به الكثيرون من أمثال "بول فاليري" و "نطالي ساروت" (****).

و إذا كان من طبيعة الموت أنه حد أو نهاية، فإن المؤلف يغيب في النص على كافة الأصعدة، لتتبثق من ذلك الغياب الكلي، و لادة جديدة هي ولادة القارئ.

و إن اهتمام "بارط" بالقارئ، هو توجه استأثر باهتمام البحث النظري و النقدي في العقود الأخيرة ؛ و ذلك باتخاذ القارئ معيارا في تقويم الأدب. و هو اهتمام نجده واردا عند "سارتر" في كتابه "ما الأدب ؟" مع الاختلاف في زاوية الرؤية.

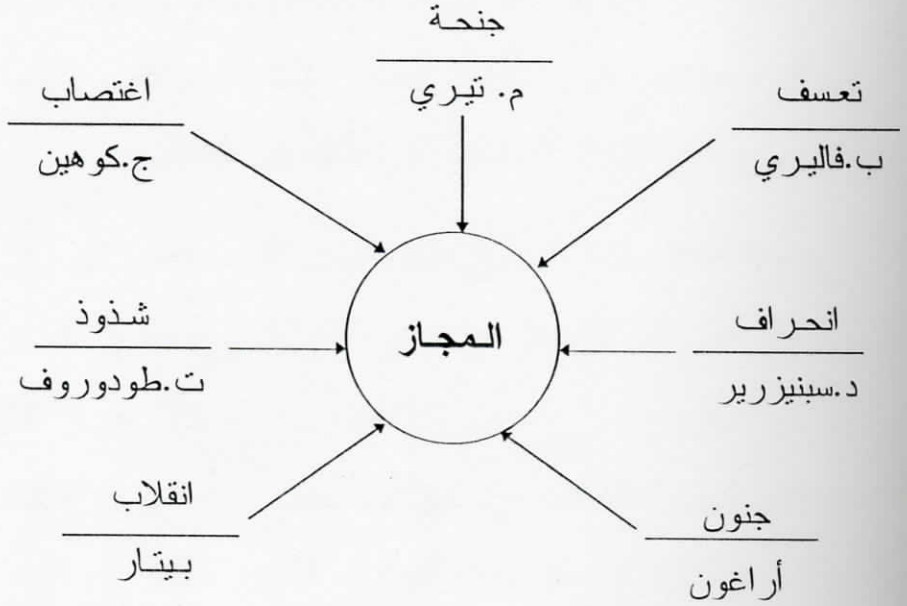
لقد تبين لبارط أن الاهتمام في القرون الماضية قد انصب على المؤلف و كأنه هو المالك الأزلي لعمله، و القرّاء مجرد منتفعين به أو مستهلكين له مما يعني أن المؤلف صاحب سلطة يفرض على القارئ نيته. (57)

نظر "بارط" من هذا المنطلق، إلى العلاقة بين النص الأدبي و قارئه على أنها سيميوزيس (58) و هي إحدى قدرات الأدب التي يضعها تحت ثلاثة مصطلحات إغريقية.

- ماتيزيس (Mathésis) : يكون الأدب حقلا للمعارف.
- ميمزيس (Mimésis) : محاكاة الواقع.
- سيميوزيس (Sémiosis) : يكون الأدب هنا، فضاء لغويا مفتوحا، أي نتيجة للتفاعل الداخلي للعلاقات اللغوية في النص.

لا تكمن أهمية القراءة بهذا، في استكشاف المعنى الذي يريده المؤلف، بل في بناء معنى جديد. و تكون القراءة بهذا هي "العثور على معان، و العثور على معانٍ هو تسميتها، و لكن هذه المعاني المسماة تساق نحو معان أخرى، و تتجمع و تتلاحق الأسماء، و تتجمع، فيطلب اجتماعها من جديد أن يسمى : فأنا أسمّي و أسقط الاسم ، و أسمّي ثانية، و هكذا يمضي النص : فهو تسمية في حالة صيرورة، مقاربة لا تتوقف، اشتغال في المجاز (Un travail méthonymique) (59) .

إن أدنى تأمل في هذا القول، يرشدنا إلى أن "بارط" يدرك أهمية المجاز في النص، و هي أهمية التفت إليها جل الدارسين، فوصفوه بأوصاف متعددة. يمكننا إجمالها في الرسم التالي :




(60)

و إذا كان هذا هو شأن احتفاء الباحثين المحدثين بالمجاز، فإن الاحتفاء به في القديم لا يقل شأنا. فقد اهتم به العرب على اختلاف اتجاهاتهم العلمية من فلاسفة و لغويين، و بلاغيين. فذهب "ابن جني" إلى أن "أكثر اللغة مجاز لاحقيقة" (61) ، وخصص "أبو عبيدة بن المثنى" كتابا لذلك بعنوان "مجاز القرآن"(62) كما ظهر الاهتمام نفسه في كتب الجاحظ والجرجاني وغيرهم، و آتوا فيه بزاد تأليفي و تحليلي مناطه النصوص الشعرية و القرآنية منطلقا، و الاستنباط مصبّا. وهو في نظرهم انحراف عمّا هو معتاد في اللغة، و مصطلح عليه.

و مما يلفت النظر أن المجاز في الفلسفة الإسلامية يُعرف تحت لفظ "التغيير" و من ذلك قول "ابن سينا" : "اعلم أنّ القول يرشف بالتغيير. و التغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، و يبدل، و يشبّه". (63) ، و يعني هذا أن التغيير خروج عن قاعدة التطبيق بين اللفظ و المعنى.

إن هذا الاهتمام بالمجاز (64) لدى القدماء و المحدثين لدليل واضح على أن الإنسان يطمح دائما إلى تجاوز المعطى المباشر، و البحث عن الجديد ؛ ذلك بأن المجاز هو إقامة علاقات جديدة بين الكلمات من جهة، و بين اللغة و الواقع من جهة أخرى، و كأن الإنسان بهذا السلوك اللغوي يحاول القضاء

على الموجود الماثل أمامه ؛ و بذا يكون المجاز في كنهه طريقة في التفكير قبل أن يكون حيلة لغوية.

و ليس من شك في أن يتسنى للقراءة، بذلك، تحرير النص من نير المركزيّة، و رصده ضمن تبعثر يعجز كل أفق جاهز على احتوائه، و إعطاء المعنى حرية الانتشار بحيث يعجز كل تأسيس أن يفرض عليه الصورة ذات المركز الواحد، و الانتساب له ؛ و بذا لا يحيل النص على شيء آخر غير اللغة.

يغدو الؤلف في ظل هذه الرؤية، مجرد ناسخ (Scripteur) ، و هو مفهوم استعاره "بارط" من اللسانيات ليجعله يحلّ محلّ الكاتب، حيث يكون "ذلك الذي يكتب، مثلما أنّ الأنا ليس إلاّ ذلك الذي يقول أنا : إن اللغة تعرف "الفاعل" و لا شأن لها بـ "الشخص" (65).

هكذا، يمعن "بارط" في فصل الكاتب عن نصه، وعده مجرد ناسخ ماهر، يعمل من أجل الآخرين بمعنى أنه لا يكتب من أجل نفسه، و في موضوعات تكشف عن مواقفه الذاتية الخاصة. و إنما يكتب من أجل الآخرين، و في موضوعات تفرض عليه دون أن يكون بينه و بينها علاقة ذات خصوصية معينة أي أن الكاتب يأتي إلى الكتابة دون تدخل المؤثرات

الخارجية المتمثلة في الظروف التاريخية و الاجتماعية و الثقافية و السياسية، و التي من شأنها أن تحمل الكاتب على اختيار مضمون كتابته، و بدون تدخل المؤثرات الداخلية التي تمثل الاستعداد النفسي للكاتب، و مزاجه، و نوع ثقافته، و دافع فعل الكتابة لديه.

و هو تصور - كما نرى - بعيد عن طبيعة الإنسان ؛ ذلك بأن أي فعل إنساني لابد أن يحمل بصمات فاعله مهما كانت درجة ميكانيكية حركته، كما أنه لا يكمن أن يميز في الإنسان بين كونه فاعلا و كونه شخصا. و الأبحاث القائمة في حقل علم الخط (Graphologie) دليل على ذلك ؛ حيث إنها تعمل لإثبات العلاقة بين خط الكتابة و بين التركيبة النفسية للكاتب. (66)

و تجدر الإشارة إلى ان ذلك الموقف من الكاتب، تراجع عنه "بارط" فيما بعد. (67)

و لعل مثل ذلك الفهم، كان وراء قول "بول فاليري" : "ليس هناك معنى صحيح للنص" (**69**) أي أن معنى النص يتسم بسمة الحركيّة مع استمرار هذه الحركيّة مع تراخي الزمن وتقدمه، و تعدد القراء و مخالفة بعضهم لبعض في فهم النص

بمقدار ما يختلفون في المرجعية و بعد النظر ؛ مما لا يُمكّن من الحكم بوجود قراءة صحيحة، تقابلها أخرى غير صحيحة.

القراءة، إذن، هي إعادة كتابة النص، لا استهلاكا سلبيا لمنتج نهائي. و هذا النوع من القراءة لا يتحقق إلا بفتح النص على البعد الرمزي. و هنا أقام "بارط" تفرقة بين نوعين من القرّاء (70) :

1- القارئ الساذج (Le lecteur naïf) : هو الذي يقرأ النص بشكل عفوي، و من ثم فإنه يمثل القراءة الاستهلاكية للنص.

2- القارئ الرمزي (Le lecteur symbolique) : هو الذي يتعمّق في القراءة ليصل إلى الثراء الرمزي، دون أن يكون ثمة منفذ رئيسي يتوجه بموجبه. و هو ما يسميه "امبراطوايكو" بـ "القارئ النموذجي".

و ههنا موضع تأمل ؛ حيث إن "بارط" عنون دراسته لقصة بلزاك "سرازين" بـ س/ز (S/Z) . و هذه الصيغة في المفهوم التقليدي لا تعدّ عنوانا ؛ لأن العادة قد جرت بأن يجتزئ الكاتب بجملة واحدة أو بلفظ واحد ليدل على مضمون كتابه. وإذن، لماذا هذه الصيغة غير المألوفة ؟ :

1- إن س و ز، يشكل كل منهما الحرف الأول في اسمي الشخصيتين المركزيتين في قصة بلزاك :

س ⟵ سرازين

ز ⟵ زامبيلا

أما عن صيغة كتابة الحرفين أي كتابتهما مع خط فاصل بينهما، فإنه يريد الإيحاء بذلك لإمكانية "قراءة "سرازين" من حيث هي شخصية مناقضة لزمبيلا. و هكذا يكون الأصل في العنوان "سرازين" شخصية مناقضة لزمبيلا أو عكسها أو ضدّها.

2- إن "بارط" يعدّ عمله ذلك تجربة نقدية جديدة ؛ و محاولة تأسيسيّة لنقد جديد قائم على النظرة المتعددة (Une critique pluraliste) التي تُمكن القارئ من استنفاد كل ما يمكن أن يكون كامنا في النص من معان.

يبدو بعد هذا التوضيح، أن "بارط" أطلق على عمله ذلك عنوانا يخدم دعوته الملّحة إلى القراءة المتعددة المتجددة التي تتحقق على يد القارئ الرمزي المستهلك و المنتج للنص في وقت واحد.

و كما ميز "بارط" بين القراء، فقد ميز بين النصوص من خلال النظر إلى طبيعة بنائها، و هي المسألة التي تناولها في إطار مفهومين مختلفين هما "النص النسخي" (le texte scriptible)

والنص القابل للقراءة (le texte lisible) (71) و الفرق بينهما يوضحه في جملة من المتقابلات، يمكننا رصدها كالآتي :

| | | |
|---|---|---|
| النص النسخي | ≠ | النص القابل للقراءة |
| (le texte scriptible) | ≠ | (le texte lisible) |
| الروائية | ≠ | الرواية |
| الشعرية | ≠ | القصيدة |
| الكتابة | ≠ | الأسلوب |
| الانتاج | ≠ | المنتوج |
| محاولة | ≠ | رسالة |
| بنينة | ≠ | بنية |

يتنافى النص النسخي - كما نلاحظ - مع الوضوح الذي يقبع في النص القابل للقراءة الذي يعمل على تعطيل ديناميكية الإنتاج في القارئ.

القراءة، إذن، تقوم على ذاكرة ضبابية لأنها لا تقف عند حدود المعنى الذي يصنعه المؤلف أي أنها لا ترى في المؤلف مرجعا للنص.

و لعل هذا هو مقصود "بارط" في قوله : "إقرأ و أنت مرفوع الرأس" (lire en levant la tête). (72)

هكذا، يكتسي هذا النوع من الذاكرة أهمية خاصة، إذ تدل على فاعلية القارئ، فهو لا يقرأ النص كما تفعل الآلة الفوتوغرافية، بل إنه يمارس فاعلية من خلال قراءته.

و يبدو "بارط" هنا، ملمّا بحقيقة الذاكرة من الناحية العلمية، و هو شيئ لا نستعبده. ففقدان الذكريات بصورة مطلقة لم يقم عليه أي دليل ؛ بل قامت الأدلة العلمية لإثبات أن الذاكرة المنسيّة لا تتلف أبدا. فهي موجودة بالقوة أو بصورة كمون، أو هي "تظل موعودة بالمجيئ" على حد قول "دريدا". (73)

و هي نظرة حكمت أيضا، رؤية الفيلسوف الفرنسي "برغسون" إلى الذاكرة، حيث يرى أن ماضينا ماثل بكامله في وعينا أو في لاوعينا، و أن الزمن لا يختلف في شعورنا عن استمرار حياتنا الداخلية، و الذاكرة هي التي تعمل على تمديد القبل في البعد، بمعنى لا يمكن تصور همزة وصل بين الماضي والحاضر من غير اللجوء إلى عنصر الذاكرة. (74)

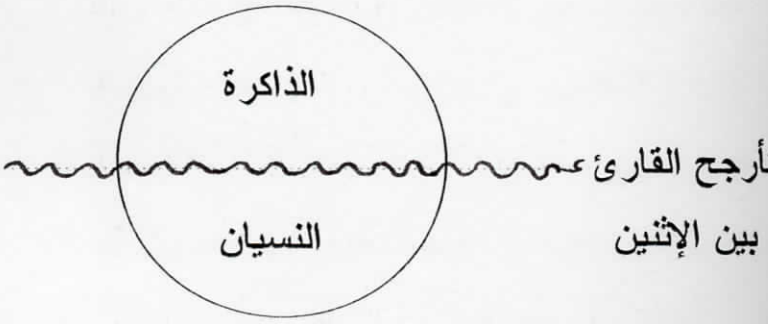
إن الذاكرة، إذن، من حيث وظيفتها تعمل على الحفظ والاسترجاع، في حين أن النسيان يقوم على الضياع والاضمحلال.

و لابد من الإشارة، هنا، إلى أن الإحساس بأهمية الذاكرة في العملية الإبداعية قد وجد لدى نقادها القدامى، حيث عدّت الذاكرة عندهم مظهرا من مظاهر الفحولة و التفوق، فألحوا على حاجة الشاعر إلى الرواية و الحفظ. (75)

و لعل أوضح مثال على ذلك قول "حازم القرطاجنيّ" : "فأمّا القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابه. فإذا أراد الشاعر ـ مثلا ـ أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللائق به قد ألهبته له القوة الحافظة". (76)

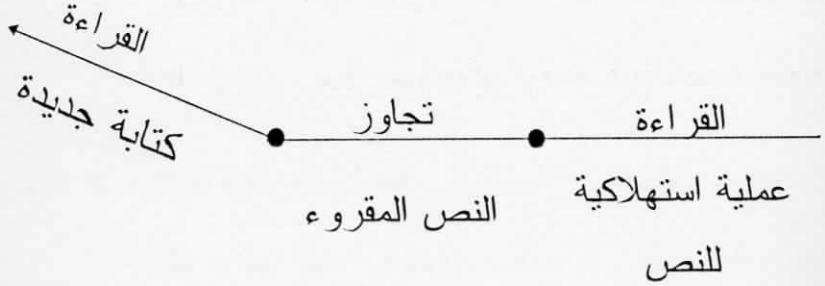
و حالة القارئ لدى "بارط" لا تمثل النسيان في سلبيته و لا الذاكرة في قوتها، و إنما هي ذاكرة يتخللها الضباب، فتتعرّض للتشويه و التحريف.

و يمكننا توضيح هذه الرؤية في الرسم التالي :



و بهذا، يتداخل فعل الكتابة لدى "بارط" مع فعل القراءة، فتغدو الكتابة و القراءة شيئا واحدا و لعل في ذلك ما يفسّر قوله: "الكتابة مجال ضباب الذاكرة » (77)

و يمكننا تمثيل مسار "الكتابة القراءة" كالآتي :




و يبدو من خلال هذا الرسم التخطيطي، أن مسار القراءة ينحو نحو التزايد ليعانق فعل الكتابة في لحظة الإبداع.

و لعلّ ما سمح لبارط بالسير في هذا الاتجاه، و الانسياق وراء أطروحته، ما لاحظه من تأليفات و كتب، بقلم الكثير من الباحثين. فقد احتل "دور القارئ" و الاحتفاء بالنص الأدبي، حيزا هاما في الإنتاج النقدي. و يمكن أن نذكر جهود جماعة "كما هو" (Tel quel)، و على رأسهم "فيليب سولر" و "جوليا كريستيفا"، وتأثير كتابها "Séméiotiké"، بالإضافة إلى جهود "جاك دريدا"، و"إمبراطور ايكو"، و غيرهم.

و لقد اتضح أن "بارط" خصّ القراءة باهتمام بالغ، و هادف إلى التركيز على فاعلية القارئ. و على الرغم من ذلك الاهتمام و التركيز، فإنه لم يتوصل إلى وصف دقيق لكل ما يجري في عملية القراءة. و قد اعترف بوجود صعوبة في وصفها و استعار من اللسانيات مفهوم الملاءمة (La pertinence) ليتمكن من الحديث عن تلك الصعوبة.

فما المقصود بالملاءمة ؟ و ما موقف "بارط" منها ؟

إن الملاءمة بالمعنى اللسانياتي تمثّل القاعدة الوصفيّة التي يتبناها الباحث السيميائي لوصف موضوع دراسته. (78)

و بالنسبة لبارط، فقد تبين له، أن الملاءمات القديمة لا تتناسب مع القراءة، أو بالأحرى إنّ القراءة تتجاوز تلك الملاءمات. (79)

و يشمل ذلك التجاوز كل جوانب عملية القراءة :

1- ليس في حقل القراءة ملاءمة موضوعات (Pertinence d'objets)، لأن فعل القراءة فعل متعدٍّ بمعنى أنه يكثر استعماله، و يتنوع، حيث يمكن القول : إننا نقرأ النصوص، المدن، الوجوه،...

2- ليس في حقل القراءة ملاءمة مستويات (Pertinence de niveaux)، و هذه الميزة شديدة الارتباط بالأولى، بحيث إن استحالة حصر

موضوع القراءة يؤدي إلى عدم إمكانية وصف مستوياتها المختلفة.

و بهذا، يتوصل "بارط" إلى أن ما يميّز القراءة هو اللاملاءمة (l'impertinence). (80)

و تكتشف هذه النتيجة، أن دعوة "بارط" إلى اتخاذ القارئ معيارا في النظر إلى الأدب، و التي احتدّت في فترة من فترات تفكيره، سرعان ما تبيّن له أنها كانت جامحة، فلم يكن البديل إلا تحولا جديدا هو اتخاذ النص معيارا من حيث هو نقطة التقاء نصوص سالفة.

و هي قضية عرفت تحت مصطلح "التناص" في الكثير من الأبحاث، مستمدة شرعيتها من مبدإ التمازج و التداخل بين الاختصاصات المختلفة في المعرفة الإنسانية كلها.

و ههنا، يجدر بنا أن نتساءل : ما التناص ؟ و ما ميزته ؟ و ما مفهومه لدى "بارط" ؟.

**3 - مفهوم التناص :**

لقد أسلفنا أن القراءة تتحدد بمدى قدرة القارئ على ابتكار أدواته، مما لا يقيّد فعلها بمعايير خاصة. و يعني هذا تمرّد النص

على تصنيفات القراءة من حيث كونها منهجا له جوهره المفهومي على مستوى الإجراء و الممارسة.

و لابد من الإشارة هنا، إلى أن ذلك الإدراك البارطي لانفلات القراءة من معيار العلمية، قد أحس به "بارط" منذ كتابه : "نقد و حقيقة" حين كان بصدد الحديث عن تحويل النقد إلى معرفة صحيحة للأدب. و هو ما عُرف عنده تحت مصطلح "علم الأدب".

و ما يثير الانتباه حقا، هو تلك العبارة الواردة في الكتاب المذكور، و التي يقول فيها "إذا وجد ذات يوم"(81)، و يعني علم الأدب.

فهو إذن، كان يشك في أن يصل النقد يوما ما إلى مرتبة العلم.

و إذن، كان طبيعيا، في ضوء ذلك الوعي و الإدراك المتجدد أن تصبح مواجهة النص لا تتِم من موقف القارئ، ولكن من موقف الكاتب.

و تطالعنا مثل هذه المواجهة في تجربة جديدة خاض "بارط" غمارها في الفترة الممتدة من (6 أوت 1973)

إلـى(3سبتمبر 1974)، والـتي أنتجت الكتاب الذي حمل عنـوان "رولان بارط بقلم رولان بارط"(Roland Barthes par Roland Barthes).(82)

يبدو عنوان الكتاب من الوهلة الأولى مألوفا ؛ ذلك بأنه يشير إلى كونه سيرة ذاتية، كثيرا ما امتلأت بها الكتب، غير أننا عندما نفتح الكتاب و يبدأ فعل القراءة، ترتابنا الحيرة، خصوصا أن "بارط" نفسه يلفت نظرنا منذ البداية بقوله : "ينبغي اعتبار ذلك كله و كأنه قيل من قبل شخصية روائية". (83)

و هذه اللفتة البارطية تقودنا إلى التفكير في وضع عالم الرواية، و هو عالم خيالي محض.

و يعني هذا أننا أمام نص، ظاهره التموقع داخل دائرة السيرة الذاتية و حدّها، أما باطنه فتحرر و خروج عن حدود تلك الدائرة.

و تبدو سيرة "بارط" على الرغم من ذلك كثيرة الشبه بسير بعض الكتاب، تلك السير التي تتدرج تحت إطار القصة. (84) ولا يعدم أدبنا العربي ذلك ؛ مثل "الأيام" لطه حسين، و "عودة الروح"، لتوفيق الحكيم، و "ابراهيم الكاتب" للمازني، و "سارة" للعقاد .

ففي هذه الكتب شيء غير قليل من العناصر الذاتية والترجمة الشخصية ؛ بيد أن موضوعها صيغ في قالب قصصي، ممزوج بالخيال. (85) مما جعلها تنزع منزع الحكي أكثر من نزوعها منزع التوثيق للأحداث المتعاقبة في حياة صاحبها. (86)

و لعلّ تجلّيات ذلك المسلك تبدو في العبارات التي افتتح بها "إبراهيم المازني" كتابه "قصة حياة" ، حيث يقول : "هذه ليست قصة حياتي، و إن كان فيها كثير من حوادثها، و الأولى أن تعدّ قصة حياة." (87)

إننا نجد أنفسنا حيال ملاحظة لافتة، ترى التداخل الذي قد يحدث بين السيرة والقصة.

و عند هذا الحد، تتعيّن الإشارة إلى أن التشابه الذين أثبتناه بين "بارط" و غيره من الكتاب، لا يطرح نفسه على مستوى الاشكالية المنطلق منها، و لا على مستوى الممارسة الفنية.

و إذا عدنا إلى نص (رولان بارط بقلم رولان بارط) فإننا نجده يتشكل من مجموعة مقاطع نصية، و مجموعة صور فوتوغرافية لبارط و لبعض أفراد عائلته، و إلى جانب بعض الوثائق الخاصة بمرض السل ـ و هو المرض الذي كان يعاني

منه بارط ـ بالإضافة إلى خطاطات أخرى ذات صلة بالرسم والكتابة و الموسيقى.

و إذن، فذلك النص البارطي، يتنوع في مادته كما في شكله ؛ حيث لا نكاد نقرأ جنسا أدبيا محددا حتى نغادره إلى جنس آخر.

و هكذا تستمر مقاطع النص كلها ؛ فمرة يصاغ المقطع حسب قوانين جنس السيرة الذاتية، و تارة يرد حسب مقتضيات المبحث النقدي أو النظري.

و لا يطبع عدم الانحصار في مسلك جنس أدبي معين، جملة المقاطع، بل يمتد إلى مستوى المقطع الواحد ؛ حيث لا يمكن تحديد الموضوع بدقة داخل الجنس الأدبي الواحد.

كما نلاحظ التنوع في استخدام الضمائر ؛ فما يحكيه "بارط" عن نفسه يرد مرة باسمه الشخصي، و تارة أخرى بواسطة الانتقال من ضمير إلى آخر. فهناك ضمير المتكلم (أنا)، و ضمير الغائب (هو)، و ضمير المخاطب (أنت) (Je-Il- Vous).(88)

و هكذا، يبدو كل شيء داخل النص محكوما بمنطق الصيرورة المتحولة التي تمارس الاختراق و الإرباك.

و من هنا، جاء اعتماد "بارط" على استراتيجية التناص، التي لا تعمل على الكشف بقدر ما تعمل على التشويش.

و لقد كان طبيعيا في ظل هذه الرؤية، أن يطرح "بارط" مفهوما جديدا للنص، هو ما سماه بالنص المتلقى (Le recevable) ، و هو النص الذي يتم تلقيه ـ حسب قوله ـ "مثل نار، مخدر، اختلال غامض." (89)

و مما يلفت النظر أن هذا الربط بين النص الأدبي والتخدير، نلفيه واردا عند الكاتب الصحفي الجزائري "أبي مدين الشافعي" حيث يقول بهذا الشأن : "الأدب كالمخدر الشديد المفعول و الضرر، من تلك المخدرات الفتّاكة كالمورفين والكوكايين سواء بسواء." (90)

و ينصرف معنى التخدير، في هذا القول، إلى وظيفة الأدب في المجتمع، و على الرغم من ذلك، فإننا أوردناه لندلل على أن تداخل الأدب بالتخدير كثيرا ما حكم رؤية الإنسان إلى الأدب.

و قد ربط العرب بين السحر و الأدب، فقالوا : سحر البيان، و روي عن النبي (ص) أنه قال : "إن من البيان لسحرا"، و ذكر عن "عمر بن عبد العزيز" أنه قال لرجل أحسن في طلب

حاجة، و تأتّى لها بكلام وجيز، و منطق حسن : "هذا و الله السحر الحلال" (91) ، كما روي أن "الوليد بن المغيرة" استمع إلى القرآن فلما أنصت و تدبّر، قال عنه إنه سحر.

و يبدو، من هذا، أن علاقة السحر بالنص، هي علاقة افتتان، و عجز عن قبض مكامن العطاء فيه ؛ ذلك بأن الإنسان يعزو إلى السحر كل ما لا يستطيع تفسيره، و يحس بوجود قدرة فائقة، و غير عادية، ساكنة فيه و محرّكة له.

ويكون النص المتلقى، من خلال ما سبق، هو النص الذي يتوجه إلى القارئ معتما، و دافعا إياه إلى التأمل، و البحث، ومعاودة القراءة.

وكانت لهذا صورة النار والتخدير تجسيدا لذلك المفهوم ؛ ذلك بأن من آثار التخدير إحداث الاختلال. و يعني هذا بالنسبة للنص ضعف وسائل القارئ، و قصر حباله أن تحيط بمعانيه، فكلما تقدم في النظر، و استكمل أدوات دراسته، ظهرت دلالة جديدة، و يغدو النص غاية لا يزال عقل القارئ يقطع إليها.

إن نص "بارط بقلم بارط" يتموضع خارج الجنس، وخارج حدود السائد، مما يحدث في القراءة إرباكا وخلخلة ؛ ذلك بأن التصنيف يقوم بدور توجيه القارئ إلى مواجهة النص من خلال

حصر نمطه الإبداعي في دروب الأجناس الأدبية التي تشكل مرجعية مفعمة بمعطيات تقعيدية مختلفة، تمارس سلطتها في فعل القراءة.

و إذن، فتلك الخاصية أي التموضع خارج السائد والمصطلح عليه، تتضافر، و ما رأيناه على مستوى الموضوع، والصيغة، و الرؤية، و بها جميعا يختلف نص "بارط" عن جنس السيرة، و الرواية، و المبحث النقدي ؛ ممّا يجعل الكتابة ممارسة للتشتت، ومغادرة للمواقع المستهلكة.

و يعيد موقف "بارط" هذا إلى ذاكرتنا ما كان يدعو إليه "طه حسين" من ضرورة عدم التقيّد في الأدب حيث يقول : "وأنا حريص كل الحرص على أن أكون من أصحاب الفوضى في الأدب، لأنني لا أستطيع أن أتصور الأدب على غير هذا النّحو، و لا أستطيع أن أنتظر منه خيرا، و لا أن أرجو له خصبا إلا إذا اعتمد على الحرية المطلقة التي لا تعرف حدا و لا قيدا، و لا تخضع لنظام و لا قانون." (92)

يمضي تصور "بارط" للكتابة في ذلك الاتجاه، و يصل إلى مداه في كتابه "مقاطع من خطاب عاشق" (Fragements d'un discours amoureux) حيث ينبني النص كفسيفساء من الاستشهادات.

و كما هو معلن عنه في العنوان، فالكتاب مجموعة مقاطع تنهل من مصادر مختلفة، يمكننا تحديدها في النقاط التالية :

1- نصوص بعض الفلاسفة و الكتّاب، القدماء منهم والمحدثين مثل نصوص أفلاطون، نتشه، فرويد، ديدرو، بلزاك، بروست، وفلوبير و غيرهم.

2- تجارب حية من حياة أصدقائه، و هم كالآتي :

- Roland Havas
- Evelyne Bachellier
- Jean-louis Bouttes
- Severo Sarduy
- Antoine compagnon
- Philippe Sollers
- Denis Fevrais
- Romaric Sulger Büel.
- François Whal. (92)

3- تجارب من حياته الخاصة.

هذا عن مصادر مادة الكتاب، أما تركيبها، فيقوم على تنظيم المقاطع النصية حسب عناوين خاصة، واردة هي أيضا حسب ترتيب الحروف الأبجدية، مع إشارة صريحة إلى الكتّاب الذين يتم ذكر نصوصهم.

أما بالنسبة لأصدقائه، فقد اكتفى "بارط" بذكر الحروف الأولى من أسمائهم (Les initiales) .

و إذن، قد اعتمد "بارط" عل التّسمية من جهة، و على الترتيب الأبجدي من جهة أخرى.

و هكذا ، يبدو ذلك التنظيم اعتباطيا غير دال، و مع هذا فإنه يقوم بوظيفة التأكيد على أن نص "مقاطع من خطاب عاشق" ليس تحليلا نفسيا للحب، و ليس تاريخا له، و لا هو قصة حب. إنه كما يقول عنه: "يسمح بقراءة موقع كلام: موقع شخص ما يتحدث في نفسه، بحب اتجاه الآخر (الشيء المحبوب) (l'objet aimé)". (93)

و ههنا، نلاحظ أن عبارة "الشيء المحبوب" لا تحمل أي تحديد، و إنما تشير إلى طاقة الشمول في عاطفة الحب عند الإنسان، دون وجود تفاوت في الموضوع، و هذا ما يبدو غريبا مثيرا لدى "بارط".

يتحدد، إذن، نص "مقاطع من خطاب عاشق" من خلال عملية التلفظ (énonciation) التي تجسد فعلا ذاتيا في التعامل مع اللغة، و فعلا حيويا في إنتاج النص مقابل الملفوظ (énoncé) الذي يقوم كشيء منغلق و منجز.

لقد عرّف "بارط" الكتابة ـ في حوار له مع الكاتب "موريس نادو "M.Nadeau " الذي صدر عن مطبوعات جامعة (Grenoble) عام 1980 في كتيب بعنوان "حول الأدب"

(Sur la littérature) ـ بقوله : "الكتابة تعني أن نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص." (94)

و مما يتعين التذكير به أن مصطلح "التّناص" قد ظهر للمرة الأولى على يد "جوليا كريستيفا" (Julia Kristéva) في عدة أبحاث كتبت بين 1966 و 1967 ، و صدرت في مجلتي "كما هو Tel quel" و "نقد Critique" و أعيد نشرها في كتابها "سيميوتيك" (Séméiotiké) و نص الرواية "Le texte du roman". (95)

و هو مفهوم استنبطته كريستيفا ممّا ورد عند "باختين" تحت مصطلح "الحوارية" (Dialogisme) و هو من المفاهيم الإجرائيّة الأساسية في الجهاز المفهومي الذي وضعه، و يمثّل ـ بالنسبة له ـ تصورا للعالم و أسلوبا للكتابة في الوقت نفسه. **(96)**

و لابد من الإشارة إلى أن مصطلح التناص، تتغير دلالته من باحث إلى آخر توسيعا و فهما. غير أن الذي يجمع "بارط" بغيره من الباحثين هو أن فكرة التناص جاءت لتوثيق العلاقات بين نصوص الماضي و نصوص الحاضر ، لذلك نجد "بارط" في المقال الذي نشره بمجله "كماهو" عام 1971، يأخذ التناص بالمعنى الذي وضعه "سولر"، أي عبورية الكتابة (La traversée de l'écriture) ،

ويعني هذا، وجود النص من حيث هو عابر، و نقطة عبور في الوقت ذاته. (97)

و لنا، هنا، أن نتساءل : هل من الممكن الوقوف عند جملة النصوص التي شكّلت نص "مقاطع من خطاب عاشق" لمعرفة سياقها الأصلي، و تحديد إطارها الدلالي الذي تحركت فيه، ومن ثمّ، الوصول إلى معرفة مدى محافظتها أو فقدانها لسياقها الأوّل بعد أن انتقلت إلى نص جديد ؟.

إن رصد عمليات التداخل و التمايز بين النصوص السابقة والنص الجديد ليس عملا يسيرا، و عسر العملية راجع إلى تنوع و اتّساع خريطة النصوص التي يحاورها "بارط" حيث تمتد إلى المراحل الأولى في سلسلة الإبداع الإنساني.

غير أنه يتّضح من منظور شمولي، أن الجديد لا يظهر إلاّ في رحم القديم. و لعل هذا ما أدى بـ"كلود دوشي" (Claude Duchet) إلى القول : "لا توجد نصوص خالصة" (98) بمعنى لا يمكن لأي نص ادّعاء الانطلاق من العدم مبلغ ما بلغت ابداعيته.

و نستخلص من كل ما ذكرناه أن "بارط" أعاد تحديد جملة من المفاهيم محاولا بذلك، الاقتراب من طبيعتها، وهي :

- النقد الأدبي
- النص الأدبي
- التّناص

و قد تبين له أن النقد الأدبي الكلاسيكي نصّب نفسه قاضيا على الأدب مما أعطاه حق إصدار الأحكام، و تصنيف المبدعين و أعمالهم، وهو حق لا مبرر له ؛ لأن النقد لا يملك أي صلة بالحقيقة التي تمكّن الناقد من أن يجتهد لنصرتها، والغضب لها، و الدفع دونها ؛ ذلك بأن الوصول إلى معنى معيّن، و البقاء عند حدوده، يجعل النص كأنه أرض موات أو مكان ماحِل.

و قد كان الحل عند "بارط" هو إعلان موت المؤلف، وهوالأمر الذي يترك حرية استكشاف الدلالات للقارئ، مما يؤدي إلى رفض النقد من حيث كونه تعليقا و إسقاطا، بمعنى أنه لا ينبغي مقاربة النصوص الأدبية باتجاه المؤلف أو المجتمع، مما يساعد على الابتعاد عن المنحى التوثيقي في العملية النقدية. و في هذا ثورة على القاعدة الثلاثية "لهيبوليت تين" القائمة على أصول شبه عنصرية محدّدة بالعرق و البيئة و العصر.

و لا يكون النص النقدي بهذا، تابعا للنص الأدبي، بل يصبح نصا إبداعيا بالدرجة الأولى، ممّا يسمح للنقد أن يقرأ

ككتابة، ترتبط كل الارتباط بعدم التزام الناقد بحرفيّة النّص المنقود، و لا يتحقق هذا، إلاّ بالإيمان برمزية اللغة، و قوتها في تشكيل النص.

و هكذا، يتّم فهم ماهية اللغة من خلال ماهية الكتابة القائمة على رفض التموقع داخل خريطة مرسومة الحدود مسبقا.

ظهرت، إذن، في ظل هذا الفهم الجديد للعملية النقدية، ضرورة بحث مفهوم النص، وعلاقته بالقارئ، و عملية القراءة. و هو بحث جعل "بارط" يؤكد على القراءة الجمع أي القراءة التي تنفتح على تعددية النص.

و إذا كان مفهوم النص قد استهدف رفض مفهوم العمل الأدبي من حيث هو حامل لحقيقة ثابتة، فيبدو أن "بارط" اعتمد في ذلك على أصل لفظة (النص) حيث أنها مأخوذة من الكلمة اللاتينية (Textus) ، و التي تعني النسيج. (99)

و تجدر الإشارة إلى أن البحث في مفهوم النص، قد تواصل بجهود بعض الباحثين مثل : "طودوروف" و "ديكرو" في معجمهما : " السيميائية - معجم نظرية اللغة - " (Sémiotique-Dictionnaire raisonné de la théorie du langage)، و "بول ريكور" في كتابه "من النص إلى الفعل. مباحث تأويلية"

(Du texte à l'action. Essais d'herméneutique).

و أهم ما تميّزت به نظرة هؤلاء الباحثين هو تناول النص من حيث كونه نظاما لغويا دالا يقوم على الإيحاء، و من حيث علاقته بإشكالية القراءة و الكتابة.

توصل "بارط" - على الرغم من اهتمامه بالنص و القراءة و القارئ - إلى أنه لا ملاءمة في القراءة بمعنى انعدام القواعد التي تحدّد فعل القراءة من حيث كونه نشاطا لغويا، لا وجود له إلا باللغة و عبرها، و من حيث كونه تأسيسا لكينونة الكتابة.

أصبح النص في ظل هذا الإدراك يتأسس على استراتيجية التناص التي تنبثق عنها فسيفساء من النصوص، يمتزج فيها الجديد بالقديم امتزاجا تنعدم فيه إمكانية التمييز دون أن يعني ذلك بأن الجديد يناقض القديم، بل هو ترسيخ له و إضافة إليه.

و إذا كان يستحيل تحديد شكل الإفادة من النصوص السابقة، و نوع النصوص التي يكون من الأنسب توظيفها في النص الجديد، فإن ذلك لا يحدّده - فيما نرى - غير تجربة الكاتب، الذي لا فكاك له من نصوص الآخرين.

لقد وُجد - فيما يبدو لنا - الوعي بضرورة التناص في العملية الإبداعية لدى نقادنا القدامى أمثال : الجرجانيين، و أبي

هلال العسكري، وابن طباطبا، حيث عرفت عندهم قضية السرقات الأدبية التي صنفوها تصنيفات عدّة كالممدوحة والمذمومة.

و لعل ذلك الانشغال يتضح كل الاتّضاح في قول ابن رشيق : "هذا باب (يقصد السرقات) متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، و فيه أشياء غامضة إلاّ عن البصير الحاذق بالصناعة." (100)

و يمكننا تقسيم التناص عند "بارط" إلى قسمين :

1- تناص داخلي

2- تناص خارجي

و نريد بالتناص الداخلي امتصاص "بارط" لنصوصه السابقة في نص جديد، وهو ما يتجلى في نص سيرته الذاتية، الذي تتم فيه الإحالة إلى ما كتبه في "ميشلي" و "س/ز".
و أما التناص الخارجي فهو امتصاص نصوص الغير.

و لكن سواء تحدثنا عن تناص داخلي، أو تناص خارجي، فإن التناص يقوم بوظيفة معينة.

هو في النّوع الأوّل يخدم بنية النص العامة، أي التموضع خارج حدود الأجناس الأدبية. أما النوع الثاني فقد ساعد على تأكيد

إرادة "بارط" في الخروج من حدود الناقد و المحلل و المنظِّر إلى آفاق المبدع، الذي يَعبر إلى كل أزمنة الإبداع الإنساني من خلال ممّر الكتابة، المنفتح على الدوام، ممّا يجعل من التناص الوسيلة التي تمكّن "بارط" من الاستمرار في الكتابة المُبدعة.

و هكذا يتم اختراق سيادة الآخر لتحقيق صياغة الذات والعالم عبر كتابة تثبت التّفرد و الاختلاف.

## هوامش الفصل الثاني

(1) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص 18.

(*) يترجم بعض الباحثين العرب هذا المصطلح بـ : لغة اللغة.

(2) Roland Barthes : Essais critiques, coll. « tel quel », Seuil, Paris, 1964, p. 255.

(3) كاظم جهاد : من المقدمة التي وضعها لترجمة كتاب : "جاك دريدا" "الكتابة والاختلاف" دار توبقال، المغرب، ط1 ، 1988 ، ص 24 .

(4) فيليب سولر (Philippe Sollers) كاتب فرنسي، ولد ببوردو (Bordeaux) عام 1936 ، ظهر أول عمل أدبي له عام 1957 . أسس مجلة "كما هو" عام 1960 . من اعماله : Logiques, Nombres, H ، و من أعماله الجديدة رواية بعنوان "استوديو" (Studio) .

(5) N.Frye : Anatomie de la critique, Gallimard, Paris, 1969 , p. 13 .

(6) أبو حيان التوحيدي : الامتاع و المؤانسة، 131/2 ، ذكره زكي نجيب محمود في كتابه : "في فلسفة النقد"، دار الشروق، القاهرة، ط 2 ، 1983 ، ص 120 .

(7) مارسيل بروست (Marcel Proust — 1871 — 1922) : كاتب فرنسي مشهور، من أعماله : "البحث عن الزمن الضائع"

(La recherche du temps perdu). و قد ظهرت سيرة ذاتية جديدة عنه عام 1996 عن دار "غاليمار" للكاتب (Jean - Yves Tadié).

**(8)** Roland Barthes : le grain de la voix, (entretiens 1962 - 1980), Seuil, Paris 1981, p.90 .

(9) تعرّض "راسين" لدراسات عديدة تختلف باختلاف الدارسين، فهناك دراسة سوسيولوجية (لوسيان غولدمان)، و تحليلية (شارل مورون)، و سيرة ذاتية (جان بوميبي).

(10) Louis-Jean Calvet : Roland Barthes , Un regard Politique sur le signe, Payot, Paris, 1973 , p.135.

(11) Roland Barthes : sur Racine, coll. points, Seuil, Paris, 1963, p.5.

(12) Serge Doubrovsky : Pourquoi la nouvelle critique, DENOEL/Gouthier, P.100.

(13) عبد الملك مرتاض : أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ص : 92.

(**) البراغماتية كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية (Pragmatikos) التي تعني العمل النافع، و هو الاسم الذي عرفت به الفلسفة التي انبثقت من الروح المادية للقرن العشرين، و هي أمريكية النشأة. تتفق مع الماركسية في الرجوع إلى المادة و الواقع، لكنها تختلف عنها جوهريا في مدلولها الاجتماعي و الاقتصادي لأنها تمثل المجتمع الرأسمالي. تقاس الحقيقة عند فلاسفتها بمعيار العمل المنتج أي أن الفكرة مشروع للعمل، و لا تحمل أي قيمة في

طبيعتها. مثلا: فكرة وجود الله، صحيحة لأن الإيمان بها يدفع إلى الاستقامة و المعاملة الحسنة. من روادها: "وليام جيمس" (William James) "1842- 1910"

(14) جميل صليبا : المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1962، ج 1، باب الحاء، مادة الحقيقة.

(15) محمود يعقوبي : المختار من النصوص الفلسفية، مكتبة الشركة الجزائرية، ط 2، 1972، ص 226-255.

(16) احسان عباس : فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1959، ص 14.

(17) عبد القادر الجرجاني : أسرار البلاغة، تحقيق: رشيد رضا، ط 5 (بدون تاريخ)، ص 235-237.

(18) أبو نصر الفرابي : مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص 149 و 158.

(19) Roland Barthles: Essais critiques, p : 9

(20) Serge Doubrovsky : Pourquoi la nounelle critique, P: 56.

(21) بارط : الدرجة الصفر للكتابة، ص 56.

(22) رولان بارط : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص 33-34.

(23) Roland Barthes : Essai critiques, P : 218.

(24) Cité par : Serge Doubrovsky : Pourquoi la nouvelle critique, P : 49.

(25) ت.أ.ساخاروفا : من فلسفة الوجود إلى البنيوية (دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسية). ترجمة : أحمد برقاوي، دار دمشق، سوريا، ط1 ، 1984، ص : 166.

(26)Roland Barthes : Essais critiques, P : 213.

(27) كان هذا عنوان مقال نشر عام 1960 بـ : « Arguments »، ثم اعاد "بارط" طبعه في كتابه: "مقالات نقدية":

Essais critiques, p: 147 à 154.

(28) سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، و سوشبريس، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 186-187.

(29) تعرض الدكتور "عبد الملك مرتاض" لهذه القضية في كتاب له تحت الطبع بعنوان : "نظرية الكتابة".

(30) Paul Robert: Dictionnaire alphabétiquie et analogiques de la langue Française, Le robert, Paris, 1984, écrivain.

(***) المنطق الصوري هو المنطق الذي أرسى قواعده أرسطو، و سمي صوريا لأنه لا يهتم بمحتوى الفكر و مضمونه قدر اهتمامه بالصورة التي يوجد عليها الفكر، فليس مهما أن يأتي الفكر مطابقا للواقع، بل المهم أن يأتي مطابقا لنفسه.

انظر : جميل صليبا : المعجم الفلسفي، ج 1، باب الصاد، مادة : الصوري، و ج2، باب الميم، مادة : المنطق.

(31) محمود أمين العالم : البحث عن أوروبا، المؤسسة العربية، سوريا، ط1، 1975، ص 93.

(32) عبد الملك مرتاض : أ ـ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص 15.

(33) إن الشبه الذي نتبثه هنا، لا يعني هدم الحدود الفكرية الفاصلة بين "بارط" و "بيلينسكي" الذي دافع في كل أعماله النقدية على على دور الفن الاجتماعي.

(34) بيلينسكي : الممارسة النقدية، ترجمة : فؤاد مرعي و مالك صقور، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1982، ص 5 ـ 6.

(35) طه حسين : في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص 32 ـ 36.

(36) أعيد نشر هذا المقال إلى جانب مجموعة مقالات أخرى في كتابه: " Le bruissement de la langue, Seuil, Paris, 1984, P: 69 à 78".

مع العلم أن "بارط" قد خص الموسوعة العالمية بمقال عن مفهوم النص عام 1973 (Encyclipeadia universalis).

(37) ألبرت أينشتين (Albert Einstein) "1879ـ1955"، تعد نظريته ثورة على فيزياء "نيوتن" و الهندسة الإقليدية. و قد ارتبط بظهور نظريته اكتشاف الهندسات اللاإقليدية، و انتفاء مفهوم الاستواء الذي حلّ محلّه مفهوم الانحناء، مع رفض الحتميّة و فكرة المطلق في المكان و الزمان. و قد أثرّ هذا بدوره على الفلسفات المعاصرة، فأصبحت ترفض فكرة المطلق.

(38) Roland Barthes : Le bruissement de la langue, Seuil, 1984, P : 150.

(39) Roland Barthes : S/Z, coll. points, Seuil, Paris, 1970, P : 9.

(40) جاك دريدا : الكتابة و الاختلاف، ترجمة : كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ذكر هذا في هامش ص 132.

(41) إن الباحثين العرب حين جاءوا إلى ترجمة هذا المصطلح ضمن ما يفيد معادلا دلاليا له، اختلفوا فمنهم من يصطنع "التبنين" و منهم من يصطنع " تشكل البنيات " أو " البنية ".

(42) W.W.SWYER : Introduction aux mathématiques, trad. par: J.Métadier, Payot. Paris, P:11.

(43) تعرف الثقافة الغربية فيما يخص هذا المفهوم ازدواجية مصطلحاتية حيث يُتداول إلى جانب السيمولوجيا، مصطلح السيميوتيكا (SEMEOTIQUE).

(44) فرديناند دو سوسير : محاضرات في الألسنيةالعامة، ترجمة: يوسف غازي و مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، 1986، ص 27.

(45) رولان بارط : مبادئ في علم الأدلّة، ترجمة : محمد البكري، دار الحوار، سوريا، ط 2، 1987، ص 29.

(46) رولان بارط ك الدرجة الصفر للكتابةن ص 97.

(47) روبرت شولز : البنيوية في الأدب، ترجمة : حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984، ص 169.

(48) الراغب الأصفهاني : المفردات في غريب القرآن، تحقيق : محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، مادة الدال، ص 171.

(49) Jean- Dubois et autres : dictionnaire de linguistique, code.

(50) Roland Barthes : S/z, P: 28.

(51) ترجم عبد السلام بنعبد العالي هذا المقال إلى جانب نصوص أخرى في كتاب بعنوان "درس السيميولوجيا"، دار توبقال، المغرب، 2، 1986، من ص : 81 إلى 87. و بالنسبة للنص الفرنسي، موجود في كتاب "بارط" : "Le bruissement de la langue" من ص : 61 إلى 67.

(51) المصدر السابق، ص : 81.

(53) نيتشه "Friedrich Neitzsche" (1844-1900): فيلسوف ألماني، حارب في فلسفته القيم، و كان يدعو معاصريه إلى أن يتخلصوا منها. و هي قيم العقلانية، و الديمقراطية، و العلم، و أخلاقية الواجب. و هو صاحب نظرية الإنسان الأعلى "السوبرمان" الذي يعتمد على القوة و حدها. من أعماله : "Ainsi parlait Zarathoustra" "هكذا تكلم زرادشت".

(54) محمد علال سيناصر : من المقدمة التي وضعها لترجمة كاظم جهاد لكاتب دريدا: الكتابة و الاختلاف، ص 17.

(55) فيكتور برومبير : غوستاف فلوبير، ترجمة : غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1978، ص6.

(56) جون هالبرين : نظرية الرواية ـ مقالات جديدة ـ ، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1981، ص 20.

(****) نطالي ساروت (Nathalie Sarraute) : من أبرز الأسماء في الرواية الجديدة و النقد الجديد بفرنسا.

(57) Roland Barthes : Le bruissement de la langue, p : 34.

(58) Roland Barthes : le grain de la voix, P: 225.

(59) Roland Barthes : S/Z, P: 17-18.

(60) Jean dubois et autres: Rétorique générale, Larousse, 1970, P: 16.

(61) ابن الجني : الخصائص، ج2 ، ص 442.

(62) حقق هذا الكتاب محمد فؤاد سكين، ط1 ، مصر، 1954.

(63) ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1954، ص 202.

(64) لا يخفى أن الوعي بضرورة المجاز، يظهر أيضا في الممارسة الإبداعية العربية، و خير مثال على ذلك: مجازية اللغة في التجربة الشعرية عند المتصوفة المسلمين.

(65) رولان بارط : درس السيمولوجيا، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، ص 84.

(66) لمعرفة العلاقة انظر :

M- A.Bone et F.Kestemont : Les secrets de votre écriture, Marabout, 1993.

(67) سنوضح ذلك في الفصل القادم.

(68) عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 55.

(69) ذكره امبرطو ايكو في القارئ النموذجي ضمن "طرائق تحليل السرد الأدبي »، ترجمة : أحمد بوحسن، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص : 162.

(70) Roland Barthes : le grain de la voix, p : 89-90.

(71) Roland Barthes : S/Z, p : 11.

(72) Roland Barthes : le bruissement de la langues, p : 33.

(73) جاك دريدا : الكتابة و الاختلاف، ترجمة : كاظم جهاد، ص 247.

(74) اندريه كريون : برغسون ـ حياته ـ فلسفته ـ منتخبات، ترجمة : نبيه صقر، منشورات عويدات، بيروت. ط 3، 1982، ص 126.

(75) ابن خلدون: المقدّمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ج 2، ص : 748- 749.

(76) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1966 ، ص 42.

(77) Roland Barthes : colloque de Cerisy. Prétexte Roland Barthes avec la participation de Roland Barthes, centre culturel international de Cérisy la - salle France, 1978, P : 250.

(78) Jean -Dubois et autres : Dictionnaire de linguistique, pertinent.

(79) Roland Barthes : le bruissement de la langue, p : 38-39.

(80) Ibid : p : 39.

(81) رولان بارط : نقد و حقيقة، ترجمة : ابراهيم الخطيب، مجلة الكرمل (مجلة الاتحاد العام للكتاب و الصحفيين الفلسطينين)، نيقوسيا، قبرص، ع 11، 1984، ص 28.

(82) Roland Barthes par Roland Barthes, coll. Ecrivains de toujours, Seuil, Paris, 1975.

(83) وردت هذه العبارة في أول صفحة من الكتاب.

(84) إن فن السيرة غرض أدبي أصيل في تراثنا العربي. جاء مبثوثا في بطون المصنّفات التاريخيّة و الجغرافيّة و الفلسفيّة والأدبيّة.

(85) إحسان عباس : فن السيرة، دار الثقافة، بيروت (بدون تاريخ)، ص 151 .

(86) لا يعني هذا خلوّها من الجانب الوثائقي خلوا كاملا.

(87) إبراهيم المازني : قصّة حياة، دار الشروق، بيروت، 1975، الصفحة الأولى.

(88) عُرف هذا التبادل بين الضمائر داخل النص الواحد في كثير من الأعمال مثل : كتاب "تعليقات" ليوليس قصير، مذكرات "ونستون تشرشل"- رئيس وزراء بريطانيا أثناء ح ع 2 - كما أن ذلك التبادل قائم في قلب لغة التحاور اليوميّة.

(89) Roland Barthes par Roland Barthes, p : 122 .

(90) ذكره عمّار بن زايد في : النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990 ، ص 92 .و انظر

أيضا : عبد الملك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 ـ 1954 ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 300 و 306 .

(91) الجاحظ : البيان و التبيين ، إعداد ميشال عاصي، تعليق : مفيد أبو مراد، منشورات مكتبة سمير، بيروت، ص 65 .

(92) توخيا للدقة أوردنا الأسماء بلغتها الأصليّة.

(93) Roland Barthes : Fragments d'un discours amoureux, coll. « tel quel » , Seuil, Paris, 1977 , p.7 .

(94) الحوار موجود في : درس السيميولوجيا ، ترجمة : أحمد المديني، من 33 إلى 55 .

(95) مارك أنجينو : مفهوم التناص في الخطاب النقدي، ضمن كتاب : في أصول الخطاب النقدي الجديد لـ "تزفيتان طودورف" وكتّاب آخرين، ترجمة : أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2 ، 1986 ، ص 101 .

(96) تزفيتان طودوروف : نقد النقد ـ رواية تعلّم ـ ترجمة : سامي سويداني، دار الشؤون العامة، العراق، ط 2 ، 1986 ، ص 77 .

(97) Roland Barthes : « L'inter - texte », « Tel quel » , n° 47 , Automne, 1971 ,
p: 97-98-101 .

(98) Cité par : Gérard Vigner, in : Lire : du texte au sens, élément pour un apprentissage et un enseignement de la lecture, cle International, Paris, 1973 , p : 162 .

(99) عبد الملك مرتـاض : قـراءة جديـدة لتراثنـا النقـدي، النـادي الأدبي الثقافي، جدة، السـعودية، 1990، المجلـد الأول، ص 256، 293 .

(100) ابن رشيق : العمدة في محاسـن الشـعر ، و آدابـه، و نقـده، تحقيق : محمّد محيّ الدين عبد الحميـد، السـعادة، مصـر ، ط 3 ، 1964 ، ج 2 ، ص : 280 .

# الفصل الثالث

## الكتابة و المعنى

قد يبدو الحديث عن المعنى أمرا خارجا عن تجربة "بارط" خاصة أنّه يصنّف لدى الكثيرين على رأس قائمة البنوييـن الشكلانيين.

غير أن مبحثا كهذا له أهميته في تكملة نشر أشعة الضوء على معلم "بارط" من جهة، و تأكيد منّا على أن نظرته إلى الأشياء كلها، كانت نظرة، ذلك الذي يتجلى له المعنى كامنا في كل موجود من جهة أخرى.

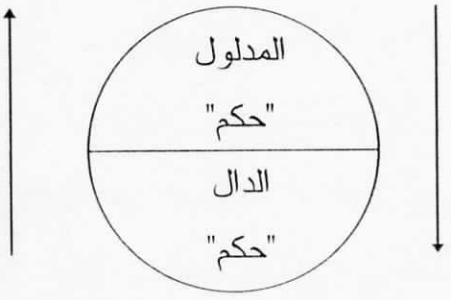
و هذا ما سنحاول توضيحه فيما يلي :

**1 - توالدية المعنى :**

لقد تبيّن في الفصلين السابقين، أنّ الكتابة لدى "بارط" تبقى في كنهها قائمة من اللغة، و في اللغة، التي تُحيل من جهة إلى الدال، و من جهة أخرى إلى المدلول.

و قد قضت اللسانيات - كما نعرف - على المفهوم القديم، الذي كان يعدّ الكلمة ذات وجهين، يرتبطان بعلاقة طبيعية، تقوم بين التّصور الذهني و الصورة السمعيّة. كما بيّنت أن العلاقة اعتباطيّة و معقّدة.

و إننا نجد لدى "بارط" إقرارا بمدأ ثنائية الدال و المدلول، كما وضعه "دوسوسير" ذلك المبدأ الذي وضّحه في محاضراته من خلال كلمة "حكم" في الشكل التالي :




(1)

يوضح هذا الشكل ـ كما نلاحظ ـ أن تصور كلمة "حكم" إنّما هو متحد بالصورة السمعية. و بهذا ينشأ المعنى من ارتباط الدّال بالمدلول، غير أن العلاقة الناشئة مستحيلة التعليل، لأنها علاقة اعتباطية.

هذا، عن التصور الدوسوسيري للعلامة، أما عند "بارط" فإنها تتحدّد بثلاث علاقات :

1- علاقة داخلية تربط الدال بالمدلول.

2- علاقتين خارجيتين : ← علاقة ضمنية

↙ علاقة فعلية

تربط العلاقة الأولى أي الضمنية (Virtuelle) العلامة برصيد معيّن من العلامات الأخرى، لتدمج في سياق واحد. أما الثانية

أي العلاقة الفعلية (Actuelle) فتربط العلامة بغيرها من العلامات السابقة عليها أو اللاحقة لها في ذلك السياق نفسه.

و يتمثل المستوى الأول من تلك العلاقات، فيما يطلق عليه عادة "الرمز" مثلما يرمز الهلال للإسلام، و الصليب للمسيحيّة. أما المستوى الثاني من العلاقة، فهو يفترض وجود احتياطي أو ذاكرة منظمة تحوي أشكالا مختلفة، يمكن بواسطتها معرفة أصغر الفروق الممكنة و الكافية لتحديد الاختلاف في المعنى. فاللون الأحمر مثلا لا يعني (الحظر l'interdiction) إلاّ بمقابلته بلون آخر مثل الأخضر. و هذا النظام يُعرف لدى "بارط" بالاستبدال (Paradigme)، الذي تنشأ عنه علاقة استبدال (relation paradigmatique). أما العلاقة الثالثة فهي علاقة العلامة بغيرها من العلامات التي توجد معها في السياق. و هي ما يمثل مستوى التركيب (Syntagme) الذي تنشأ عنه علاقة تركيبية (relation syntagmatique).(2)

و يرى "بارط" ضرورة الاهتمام بالمستويات الثلاثة، وتجاوز المرحلة الرمزية التي سيطرت على الباحثين عندما كانوا يرون في أية علامة بعدها العمودي أي كون الرمز يشير إلى المرموز إليه الذي يشكّل جذره. و هو البعد الذي يسمّيه "بارط" بالبعد الجيولوجي (Dimension géologique) الذي يخضع إلى منطق المشابهة بين الرمز و المرموز إليه. (3)

لا يقوم تحديد المعنى عند "بارط" لهذا كله، فيما يمكن أن يدل عليه، و إنما في طريقة تركيبه مع معان أخرى في علاقات متعددة الأبعاد.

يتوسع "بارط" إذن، فيما يخص تصور "دو سوسير" للعلامة، و ذلك في كتابه "عناصر السيميائية"(Elément de sémiologie) الذي صدر عام 1964. (4)

فهو يرى أن حقيقة الدال تشكّل صعيد العبارة في حين يشكّل المدلول صعيد المحتوى، و تكون الدلالة هي العلاقة الرابطة بين الصعيدين. و يمكننا تمثل هذه العلاقة كالآتي :

ع ق ض ←———— ع = صعيد العبارة

ض = صعيد المحتوى أو المضمون

ق = العلاقة

و هذا النظام للدلالة يصير بدوره عنصرا في نظام ثان، و يمكن تبيان ذلك كالآتي :

2 ع ق ض

1 ع ق ض

و هذه هي حالة الأدب في رأي "بارط" حيث يشكّل النظام الأول صعيد التقرير (Dénotation) ، و يشكل النظام الثاني (و هو توسع للأول) صعيد العبارة أي الإيحاء (Connotation). (5)
و لنا، هنا، أن نتساءل : ما مفهوم الإيحاء لدى بارط ؟

يمكننا استخلاص مفهومه للإيحاء، من خلال كتابه "س/ز"، حيث تناوله في جملة من التعاريف، نوردها، ههنا، لمناقشتها :

1 - "الإيحاء هو معنى ثان (Sens second) ، حيث الدال يتكون من علامة أو نظام من الدلالات الأولى التي تمثل التقرير".

2 - هو "تحديد، علاقة".

3 - هو "رابطة الأفكار".

4 - "هو معان لا تنتمي إلى المعجم، و لا تخضع لقواعد اللغة".

5- "التقرير ليس هو المعنى الأول، بل هو آخر معاني الإيحاء."(6)

نستنتج من هذه العبارات، أن الإيحاء هو المعنى الثاني، الذي لا يخضع لقواعد اللغة، و الذي لا ينتمي إلى المعجم، في حين يقوم التقرير مقام المعنى الأول، و من ثمّ، فهو المعنى المعجمي.

و لا يمكننا تجاهل التناقض الظاهر في هذه التحديدات للإيحاء و التقرير على الرغم من وضوحها، حيث إنّ التقرير هو معنى أول، و هو في الوقت نفسه آخر معاني الإيحاء.

و يعني هذا أن "بارط" يجعل الإيحاء مقابلا للتقرير، ثم يجعل التقرير آخر معاني الإيحاء.

و هنا، منشأ التناقض - في رأينا- مما يعقّد إمكانية الوصول إلى مفهوم محدد بشأن التقرير و الإيحاء لدى "بارط".

و مهما يكن من أمر التناقض، فإن للإيحاء أهمية كبيرة، ودور كبير في المستقبل - في رأي بارط - و ذلك "لأن المجتمع يطور باستمرار أنظمة المعاني الثانوية انطلاقا من النظام الأول الذي تقدمه له اللغة." (7)

و شبيه هذا الموقف البارطي – في رأينا – بموقف "عبد القاهر الجرجاني" إلى حد كبير ؛ و ذلك في قوله : "إن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة." (8)

و هذا جزم من "الجرجاني" باستمرار أهمية المجاز وبلاغته في المستقبل اللامحدود.

و إذا عُدّ الخطاب الأدبي خلق لغة من اللغة، فإنّ هناك حالة ثانية، تكون فيها اللغة نفسها موضوع دراسة باللغة، و هي

حالة اللغة الواصفة "Métalangage". و يُكوَّن في هذه الحالة، صعيد المحتوى أو المضمون نفسه نظام الدلالة، و تكون العلاقة كالآتي:

2 ع ق ض

1 ع ق ض

أو بكيفية أخرى ع ق (ع ق ض). (9)

يحيل هنا "بارط" إلى "هجلمسليف"، وهذا اللساني الدانماركي ينطلق في أبحاثة من تعريف "دوسوسير" : "اللغة شكل و ليست مادة" (10) . و يتوسع في ذلك، فينظر إليها من حيث إنّها تتضمن مستويين : مستوى التعبير، و مستوى المحتوى، حيث يمثل المستوى الأول عالم الصوت أو الخطّ، ويمثل المستوى الثاني عالم الفكرة.

و لقد حظيت مسألة المادة و الشكل باهتمام الباحثين منذ القدم، و استنفدت كثيرا من جهودهم في البحث عن سرّ الجمال. هل هو كامن في المضمون أم في الشكل ؟ أم في كليهما ؟.

و يُعد الكاتب و الفيلسوف الفرنسي "ديدرو" (1713-1784) من أوائل الذين عالجوا تلك المسألة على نحو مهّد للنظريات

الحديثة بعده، حيث إنه يعُد الجمال قائما على إدراك العلاقات بين العناصر المختلفة في الشيء الواحد. (11)

و هو رأي - كما نرى - لا يخرج عما ذهب إليه "عبد القاهر الجرجاني" قديما حيث يقول : "تقول المعنى، و معنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر." (12)

يحدّد "عبد القاهر" - كما نلاحظ - مفهوم المعنى مأخوذا من دلالة اللفظ الوضعيّة، أي من وظيفة اللغة الإشارية، و معنى المعنى هو ما يمكن استنتاجه من دلالة المعنى في سياق ما بحيث يؤدّي ذلك إلى بناء معنى آخر.

و الطريف في الأمر، أن عبارة الجرجاني "معنى المعنى" كانت عنوانا لكتاب صدر بلندن عام 1936 للناقدين الإنكليزيين : ريتشاردز و أوجدن (The meaning of meaning).

و يتبين من هذا، أن الدلالة لا تكمن في الإشارة، بل هي تتعلق بالعقل الذي يطفح عن حدود تلك الإشارة، و هو ادراك وجدناه لدى الكثير من الباحثين قديما و حديثا.

و بالنسبة لبارط، فإن اللغة الوحيدة التي لا تسمح بانبثاق معنى ثان، هي لغة الرياضيات. فالمعادلة الجبرية ـ على حد قوله ـ لا تحتوي على أي معنى شريك لها. (13)

و لعلّ هذا الرأي، راجع إلى كون الرياضيات كتابة مختصرة موجزة و دقيقة، تناسب في صورة مثالية الوصف الكميّ للعلاقات المجردة.

و يدرك لهذا "بارط" الدلالة على أنها المسار الذي يتولّد فيه المعنى، و ليست هي المعنى ذاته ؛ و هو أمر ناتج من انفتاح بنية اللغة نفسها. و هو يرى أن المعجم نفسه يعكس ذلك الانفتاح مما يجعله يمثل وضعية تناقض. و يظهر هذا في قوله : "يعرّف في المعجم، كل دال بواسطة دوال أخرى" (14)

و يشير هذا إلى أن معنى الكلمة في المعجم، تضعه قائمة من الكلمات التي تحتاج، هي أيضا إلى كلمات أخرى تشرح معناها، و هو الأمر الذي يستحيل معه توقيف المسار من الدال إلى المدلول.

إن التناقض الذي يمثله المعجم في رأي "بارط" نابع من أنّه في الحدود التي يرسمها للمعاني التي تحملها الكلمة، يسمح بالانفتاح و التعدد.

و وضعية المعجم، هذه، تقوم دليلا لدى "بارط" على انعدام فكرة المركز في اللغة، مما يؤكد ظاهرة اللاتمركز (la décentration).

و إذا كانت كينونة الكتابة لديه، قائمة في الدّال، فإنها تمثل حالة جميع الفنون ؛ ذلك بأن "الفن يوجد بداية من اللحظة التي يكون فيها الدال محلّ النظر." (15)

و يكون مفهوم الخلق، على هذا الأساس، مرتبطا بقدرة الإنسان على تحرير الدال من القيود التي يكبّله بها الاستعمال والممارسة اليومية.

و جوهر الاهتمام البارطي بالشكل، يكمن في تجاوز مفهوم البلاغة القديم، الذي يعدّ الشكل مجرّد زخرف يضاف إلى الكلام، فليس للشكل وجود مستقل يحضن معنى لاحق، كما أنه ليس للمعنى كيان مستقل. بل هناك نوع من التداخل.

هكذا، لا ينفصل اهتمام الكاتب بفنّه عند "بارط" عن البحث في معنى الأشياء. و لعلّ في هذا ما يفسّر تعريف "بارط" للكاتب بأنه مفكّر- جمل. (16)

و هنا، نجد أنفسنا، حيال صيغة، تلفت النظر إلى كون الكتابة عملية صعبة لغويّة، و لا لغويّة في آن معا. لغويّة لأنها

متأصلة في عالم الألفاظ و الجمل، و لا لغوية لأنها حاملة لفكر معين.

و إن هذا النمط من التصوّر، لكفيل أن يوضح لنا اعتقاد "بارط" بأن فصل اللغة عن الفكر أمر مستحيل ؛ ذلك "أننا نفكر باللغة و نتكلم لغتنا". (17)

إن اللغة بالنسبة للفكر، ليست إطارا، و لا وعاء خارجيا، و ينبغي مع هذا، رفض كل ما من شأنه أن يثير مشكلة أسبقية الواحد على الآخر.

و هذه الرؤية تتجلى في موقف "بارط" من الرواية الجديدة، حيث كان يرى أنها "مؤسسة هائلة، تتمثل فيها التقنية من جهة، والفلسفة من جهة أخرى". (18)

و إذا كانت الكتابة ـ لديه ـ هي خلقا، فإنها تولد من موجود سابق لها، هو اللغة.

فكيف يمكن للنص الأدبي القائم على اللغة أن يتموقع خارج اللغة ليحقق التميّز عن اصطلاح المواضعات اللغوية السابقة عليه ؟.

يرى "بارط" أن تلك المهمة تتم بجملة من الإجراءات (19)، يمكننا توضيحها في النقاط التالية :

1 - القضاء على كلّ لغة واصفة.

2 - عدم الخضوع لحدود الجنس الأدبي.

3 - خرق البنى المقدسة للغة، سواء على مستوى المعجم، أم على مستوى قواعد النحو و الصرف.

هكذا، تتحدد الكتابة بمقدرة الكاتب على ابتكار أسلوبه الخاص مما لا يقيّده بمعايير سائدة، فيخرق قواعد اللغة، و يزيل حدود الأجناس الأدبية، و يتمرّد على تصنيفات اللغة الواصفة.

و تتجاوز الكتابة بهذا كله، محدودية اللغة باللغة، بفضل ما تحدثه من انحرافات، و مفارقات، و مجاذبات، و منعرجات في المتواضع عليه.

و ممّا يلفت النظر، أن مثل ذلك التصور، نلفيه عند أحد الشكلانيين الروس، و هو "تنيانوف"، حيث يقول : "إن شكل الأثر الأدبي يجب أن يتّم الإحساس به كشكل ديناميكي". (20)

و يعني هذا أن الحركية و التوالد و التجدّد، هي ما تطبع الأثر الأدبي، و تعمل على بقائه.

و هذه الحركية، هي، التي أسمتها فيما بعد "جوليا كريستيفا" في كتابها (Séméiotiké) بانتاجيّة النص (la productivité)، التي تجعل الدلالة تتسم بطابع التمدّد و النموّ و التّوسع إذ تنفتح على اضافات و لواحق، و تؤدي إلى دلالات، و كشوف جديدة.

و تتمّ من ثمّ، رؤية الدلالة في إطار حركيتها، و ليس في ظلّ سكونها، الأمر الذي ينشأ عنه، ما أسمته "كريستيفا" بـ : التمدلل (Signifiance) (21) ، الذي يعني لديها، عدم خضوع النص لدلالة محددة.

و هذا المفهوم الكريستيفي، تبناه "بارط" فيما بعد، حيث أصبح التمدلل عنده هو "نظام المعنى الذي لا ينغلق أبدا على مدلول واحد". (22)

و إذا اتّضح لنا من قبل، كيفية خلق لغة جديدة، في منظور "بارط" بصفة عامة، فإن أنجع السبل إلى معرفة ذلك، هو الانطلاق من النص الأدبي لا من بعض الآراء القبليّة الخارجة عنه حتى نستخرج منه حاجتنا إلى فهم طبيعة الكتابة.

و لعلّنا نتلمس ذلك، في دراسة "بارط" عن "ساد، فورييه، لويولا" (Sade, Fourier, Loyola).

فقد وجد في هـؤلاء الكتـاب الثلاثـة عنصـرا مشـتركا، هـو الكتابة، على الرغم من اختلاف إديولوجياتهم، حيث يمثـل "سـاد" السادية (le sadisme) نسبة إلى اسمه، و هي انحراف في الغريـزة الجنسية، بنى عليه معظم رواياته. أما "فوريـه" فقد كـان يحـاول تحقيق تناغم كوني من خلال فلسفة خاصـة أراد بهـا تنسـيق كـلّ الموجودات. في حين كـان "لويـولا" يدعـو إلـى ممارسـة تمـارين روحية للتقرب من الله.

و قد قام كل واحد منهم - حسب رأي "بارط"- بتأسيس لغـة خاصة به، مما جعله يسميهم بـ "logothètes".

و لابد في هذا المقام، من معرفة المعنى الكامن وراء هـذا المصطلح.

إن مصطلح "logothètes" كما نلاحظ، يبتدئ بـ (logo) و هـو آت من اللغة الاغريقية، و يعني الكلام أو الخطـاب، و ينتهـي بـ (tête) التي تعني الرأس، و هو ما يمثل الفكر و الذاكـرة و اللغـة لدى الإنسان.(23)

و إن نحـن تمثلنـا محـدّدات المصطلـح، واستسـغنا التعليـل التكويني الذي بسطناه آنفا، ظهرت امكانية ترجمته بـ : مؤسـس اللغة.

و مؤسس اللغة (logothète) عند "بارط" لا يتوقف على امتلاك الكاتب لأسلوب خاص في الكتابة، بل هو الذي يمتلك، إضافة إلى ذلك، نظرة خاصة إلى العالم، مما يمكّنه من أن ينشئ علاقات جديدة بين الأشياء، و بمعنى آخر، إنه ذلك الذي يمارس الخرق من خلال انتاج النص.

و تأسيس لغة جديدة، يتم عن طريق جملة من العمليات(24) التي يرى "بارط" أن كلا من "ساد" و "فوريه" و"لويولا" قاموا بها، و يمكن توضيحها كالآتي :

1 ـ عملية الانعزال (s'isoler)

2 ـ عملية التمفصل (articuler)

3 ـ عملية التنظيم (ordonner)

4 ـ عملية المسرحة (théatraliser)

و نورد ههنا، هذه المفاهيم التي ذكرناها مجددا لتوضيحها :

**1 ـ عملية الانعزال :**

تقضي هذه العملية بناء الكاتب لعالم خاص، يغلق فيه على الكائنات التي يخلقها.

**2 ـ عملية التمفصل :**

تمثل هذه العملية الثانية، التأليف الذي يحققه الكاتب بين نظرته التمفصلية للأشياء، و بين قواعد اللغة، و التركيب في عملية الإبداع.

**3 ـ عملية التنظيم :**

التنظيم المقصود هنا، ليس هو ذلك الذي يفرضه منطق القواعد، و إنّما هو ذلك الذي يعمل على تحقيق اللذة.

**4 ـ عملية المسرحة :**

لا تقوم هذه العملية الرابعة على زخرفة تمثيل الأشياء، و إنّما تقوم على لامحدودية اللغة.

و يتسنى، للكاتب، على هذا الأساس، تأسيس لغة جديدة، من خلال القضاء على منطق الاستقرار الذي يحكم وجود الأشياء و العلاقات. و انتاج علاقات جديدة تقوم على التجاوز والاختراق، مما يحقق لصوته نبرة خاصة تميزه عن نبرة أصوات الآخرين.

و تكون للغة، في هذا الأفق، هسهسة (bruissement) دليلا على بناء دقيق.

و إذا كانت كلمة (bruissement) في أصلها اللغوي، تدل على صوت ما مثل : حفيف الأشجار، أو خرير المياه، أو خشخشة الثياب، أو طنين الحشرات، أو زقزقة العصافير (25) فإن "بارط" يريد بها "الصوت الدّال على حسن سير الشيء".(26)

و لا يعني هذا أن اللغة تهجر أفق المعنى، بل هي تمسك به من خلال هدم كل الأجوبة لبناء الجواب الذي لا ينتهي.

و لقد كان "بارط" يكشف دوما عن رغبته القوية في الاشتغال في الدال. (27) و هذا الاحتفاء، هو الذي أدى بـ "ستيفن نوردابل لاند" (Steffen Nordable Lund) إلى أن يصف إنجاز "بارط" بأنه "مغامرة الدال" (28) ، كما أدى ذلك بـ "فانسون جووف" (Vincent Jouve) إلى الحكم على مفهوم "بارط" للأدب بأنه مفهوم قائم على اعطاء قيمة عظيمة للتقنية (thechnique). (29)

و لعلّنا لا نجازف كثيرا إن نحن قلنا : إن "بارط" في حقيقة عمله كان باحثا عن المعنى، بل عمله كله كان في المعنى، ينظر في الكيفية التي يتشكل بها، و يحاول الكشف عن "ميكانيزمات" بنائه، و كيف أنّ الإنسان يتوصل إلى صنع المعنى.

و هذا ـ في رأينا ـ هو منشأ خصوصية صوت "بارط" بين الأصوات الأخرى التي شكلت مسار الحداثة الفرنسية.

و يقول "بارط" : "اللاتمدلل (l'insignifiance) هو مكان التّمدلل الحقيقي." (30)

و يبدو، أن هذا، هو العمل الحقيقي الذي قام به في مسار حياته الفكرية كلها. فقد كان المعنى يتراءى له في كل المظاهر حتى تلك التي تبدو فارغة من أيّ معنى كان.

لم ينشغل "بارط" إذن، يوما عن المعنى، فلم يكن كتابه الأول "الدرجة الصفر للكتابة" إلا بحثا عن المعنى في اللامعنى، كما أنه قام في "مثولوجيات" بالبحث عن الدلالة التي ترافق كل قول. و بحث أيضا عن معنى الموضة عبر الخطاب الذي يدور حولها ؛ و ذلك في كتابه "نظام الموضة" أما كتابه "امبراطورية العلامات" (L'empire des signes) فلم يكن إلا بحثا عن المعنى الكامن وراء كل صور الحياة في المجتمع الياباني.

فقد تبين له مثلا، أن وسيلة الأكل عند اليابانيين، ـ و هي عبارة عن عصا رقيقة (la Baguette) ـ لا تقوم بوظيفة إيصال الغذاء من الطبق إلى الفم فقط ؛ لأن ذلك من وظيفة الأصابع والشوكة أيضا، و لكنها تقوم بوظيفة صحية، و هي مسألة ترتبط

بشكلها، حيث تسمح بالأكل بطريقة بطيئة، و تساعد على اختيار قطع الغذاء المرغوب فيها. (31)

و يرتبط كل هذا عند "بارط" بمفهوم العلامة الفارغة (32) (le signe vide)، و الفراغ هنا، لا يعني العدم (le néant) و إنما هو كون العلامة لا تحيل إلى مدلول أخير، الأمر الذي يسمح بانفراج المعنى.

و لابد هنا من الإشارة إلى أن مفهوم المعنى المنفرج (le sens obtus) الذي استوحاه "بارط" من الرياضيات، يضعه في مقابل المعنى التلقائي (le sens obvie) (33)، و هو المعنى الذي يُفهم من ظاهر الأمور.

هناك، إذن، وراء المعنى الظاهر، معنى ثان خفي، يحدث تشويشا في الرؤية، و يفسد التواصل أو يحقق تواصل مضاد (Contre-communication) على حد قول "بارط." (34)

و يعني هذا، أنه يمكن استحضار الغائب، و استكشاف المعاني الخبيئة وراء تخوم المعنى الظاهر.

و ليس البحث عن المعنى من شأن الكتابة وحدها ؛ ذلك بأن مشكلة الفن عامة، بالنسبة لبارط، هي "ماذا تعني" (What do you mean). (35)

و جدير بالملاحظة، أن تصور "بارط للمعنى على الوجه الذي أوضحناه، لم يكن ليتبلور لولا جهود بعض الباحثين أمثال : "هجلمسليف" و "كريستيفا" و "تشومسكي" الذي لفت بتفرقته بين الكفاية اللغوية و الأداء الكلامي (la compétence et la performance) الانتباه إلى أن الإنسان عندما يتكلم عادة، كثيرا ما يخرج الكلمات من سياقها المألوف، مما يؤدي إلى الانحراف، عما هو معتاد ومصطلح عليه في اللغة.

و لعل من المفيد أن نسجّل أن احتفاء "بارط" بتوالدية المعنى، لا يقتصر على الكتابة ، أو على الفنون فقط، بل يشمل موقفه العام من كثير من مظاهر الحياة حيث كان المقهى من أحبّ الأماكن إلى نفسه. و يقول في ذلك : "أحبّ المقهى لأنه مكان مركّب". (36)

و لعل هذا الحب قد تولّد من كون المقهى مكانا يكثر فيه الناس، و تختلط فيه الأصوات، مما يؤدي إلى تركيبة عجيبة، متنوعة، و متداخلة، يصعب تنظيمها أو ضبطها.

و إنّ أدنى تأمل في ذلك الحبّ، يرشدنا إلى أنّ حبّ "بارط" للتعدّد و الانفتاح لا يقتصر على الكتابة بل يتجاوزها إلى مظاهر الحياة الاجتماعية. و كأنّ التعدّد عنده طريقة في رؤية الأشياء.

و إذا كانت توالدية المعنى في تصور "بارط" تكمن في عدم انغلاق المعنى، فإنّ عدم اكتمال التأويل و قابليته الدائمة للفحص، قد تمثل في أعمال "ماركس" و "نيتشه" و "فرويد" حيث أصبح التأويل معهم مهمة لا نهاية لها. (37)

و يتضح ممّا سبق، أنّ توالدية المعنى لدى "بارط" تظلّ ضمن عدم الامتلاك، و عدم الحيازة، كتحرر، و انفتاح دائم على الإضافات.

**2 ـ صيغة الكتابة :**

تلفت قراءة "بارط" إلى عنصر تكاد تشترك فيه كل نصوصه على الرغم من تنوعها و تعددها.

و يتمثل ذلك العنصر المشترك في طريقة "بارط" في الكتابة، القائمة على صيغة الكتابة القصيرة (écriture courte)، والتي تظهر في صورة المقاطع (Fragments).

و تظهر هذه السمة بشكل واضح و جليّ في : "ميشلي"، و"إمبراطورية العلامات"، و "لذة النص" و (س/ز)، و "رولان بارط بقلم رولان بارط "، و في "مقاطع من خطاب عاشق"، حيث التقطيع معلن عنه في العنوان.

و يتضح بهذا، أن جزءا كبيرا من كتابات "بارط" يخضع لتقنيات المقطع.

و لقد صرّح هو نفسه في حوار صحفي عام 1975 أنّ"الميل إلى المقطع ميل قديم لديه" (38)، كما ذكر في سيرته الذاتية أنّ أوّل نص كتبه، و الذي يعود إلى حوالي عام 1942 ، قد كتبه على شكل مقاطع. (39)

و يبدو أنّ ارتباط "بارط" بهذا النوع من الكتابة، له صلة وطيدة بموقفه العام، الذي يركّز فيه على انفتاح المعنى وتوالديته؛ ذلك بأنّ المقطع يُولّد لدى القارئ الاحساس بعدم الحصول على الجواب النهائي، في حين أنّ الكتابة بطريقة أخرى غير طريقة المقاطع، توحي بأنّ الكاتب قد استوفى كلّ جوانب الموضوع الذي يتناوله.

و يبدو أنّ "بارط" كان يُريد باللجوء إلى كتابة المقاطع التأكيد على أنه لا يمكن القبض على الأشياء، كما لا يمكن الانتهاء من الكلام عن مسألة من المسائل في نقطة معينة.

فالمقطع، إذن، يوحي بالانفتاح، و التعدّد، و معاودة السؤال.

و ترى الكاتبة "سوزان سونتاج" أن كتابة المقاطع، تعود في أصلها إلى ستيرن Sterene و إلى الرومنسيين الألمان. (40)

أمّا "بارط" فإنه يعدّ الموسيقار الألماني "شومان" (Schauman) أحسن من فهم، و مارس جمالية المقطع (41)، كما يذكر أنها كانت هي كل ما يستهويه في أعمال "نيتشه". (42)

و يتضح من هذا، تأثر "بارط" بغيره في الاعتماد على كتابة النصوص في صيغة المقاطع. و يأتي ذلك ليؤدّي وظيفتين:
الأولى : تسمح بعدم انغلاق المعنى.
الثانية : تعمل على تحقيق المتعة المرتبطة بذوق و حب قديمين لدى "بارط".

و يكون المعنى في ظلّ هذا التصور عبارة عن علاقة معقّدة بين النص و أوجه أخرى للواقع الموضوعي، علاقة محدّدة حتى بالصيغة التي يكتب بها الكاتب نصّه، لتبقى الكتابة على الدوام منفلتة و متناثرة.

**3 ـ ما قبل النص :**

إنها لحظة تعالق السواد بالبياض، لحظة يبدأ القلم فيها يغزو أرضيّة الورقة، فتستوطن الكلمات، و ينتشر التشطيب.

و لا يفلت من قبضة هذه العملية أيُّ مبدع ؛ ذلك بأنها تقوم في رحم الإبداع الإنساني.

و لو عجنا على تاريخ شعرنا العربي القديم نسائله، لوجدنا أمثلة كثيرة ؛ تبيّن مدى احتراق المبدعين في علاقاتهم باللغة.(43)

و لنا أحسن مثال على ذلك، الشاعر الجاهلي "زهير بن أبي سلمى" الذي كان كثير التنقيح و التهذيب لقصائده إلى درجة أنّها عرفت بـ "الحوليات" حيث كان يقضي عاما كاملا، يعيد النظر فيما نظم من شعر.

و يذكر عن "الفرزدق" قوله : "أنا عند الناس أشعر النّاس، و ربّما مرّت عليّ ساعة، و نزع ضرس أهون عليّ من أن أقول بيتا واحدا." كما أثر عن "ابن المقفع" قوله : "الذي أرضاه لا يجيئني، و الذي يجيئني لا أرضاه." (44)

و أما "المتنبي" - و هو من أكبر شعراء العربيّة - فلا نخاله إلا صادرا عن الوعي بعسر العمليّة الابداعية، في بيته الذي يقول فيه :

أنام ملء جفوني عن شواردها

و يسهر الخلق جرّاها و يختصم. (45)

و يحمل هذا البيت ـ في نظرنا ـ دلالة على أن "المتنبي" نفسه، كان يعاني، و يسهر الليالي الطوال من أجل قول الشعر، و لأنه كان يصدر عن منظور الفخر، نفى ذلك عن نفسه، وأثبته للناس، و لكنّه نفي يؤكد حضور المعاناة في ابداع الشعر.

و يتبين من هذا، أنّ عمل المبدع، عمل كلّه جهد و مشقّة و إرهاق. و يعود ذلك إلى صعوبة التوفيق بين النزعات المختلفة في داخل ذات المبدع، والتي تثور دفعة واحدة منذ بداية العمل تريد أن تستقرّ في نسق معيّن.

و ممّا يلفت النظر أن الشاعر السوري "سليمان العيسى" أصدر عام 1984 ، ديوان شعر بعنوان "إنّي أواصل الأرق"، وممّا يطالعنا به الديوان قوله : "خطر لي مرّة أن أعرّف الكتابة، فسجّلت على غلاف الدفتر الذي أجمع فيه هواجسي : الكتابة أرق.." (46)

هكذا، تكون الكتابة في أفق الكثير من المبدعين أرقا بكلّ ما تعنيه كلمة أرق من معاني التعب والارهاق و السهر ؛ ذلك بأن للقلم ساعات يَجف فيها، و يتمرّد على إتيان مراد المبدع، مما يؤدي به إلى أن يَعجل و يَضجر.

و إذا نظرنا في الأدب الفرنسي، فإننا نجد "فلوبير" يمثل تلك المعاناة أحسن تمثيل، حيث يذكر عن نفسه، أنه كان يقضي أسبوعا كاملا لكتابة أربع صفحات عندما كان بصدد ابداع روايته "مدام بوفاري". و هي الرواية التي استغرقت من عمره خمس سنوات متواصلة من العمل.

و لعل ممّا يثبت تلك المعاناة عند "فلوبير" هو المخطوطات التي تحتفظ بها مكتبة مدينة غوان (Rouen) (47) ، و التي يفوق عددها 1800 مخطوطة، كلّها خطّها "فلوبير" و هو بصدد كتابة "مدام بوفاري". (48) و قد يكون في كل هذا ما يفسر قوله : "إني أخاف دوما من الكتابة". (49)

و ممّا يثير الانتباه، أنّ الشاعر الفرنسي "بول إلوارد" (Paul Eluard) أثبت بعض مخطوطات قصائده في ديوانه الذي حمل عنوان "قصائد الحبّ الأخيرة"، و هو إثبات يدل دلالة واضحة على مدى أهمية العملية عند المبدع. (50)

و لو كان في مقدورنا الاطلاع على مخطوطات معظم المبدعين، لتبين لنا مدى عمق المعاناة الإبداعية ؛ ذلك بأنّ المبدع الأدبي قد يعالج المعنى البكر، ويريغ الوجه المخترع، ويكدّ في تمثله، دون أن يعطيه كل ذلك طائلا، و قد تقع إليه في

تلك الحال معان كثيرة، تفترق و تلتقي، و لكن ليس فيها المراد الذي من أجله نصب، و إليه تأتّى، فيضرب عنه بعد المحاولة، ويقصر بعد المطاولة حتى يصل إلى هدفه بعدما يكون التعب قد بلغ منه مبلغه.

النص الأدبي إذن، ليس نتاج معجزة بل هو صراع ضدّ حتميّة اللغة التي يجدها المبدع ماثلة أمامه، و سابقة على وجوده.(51)

و إذا جئنا إلى "بارط" نجد أن سبب تفضيله للكتابة على الكلام، يعود إلى أنّ وسائل التشطيب فيها سريعة و آنية، في حين أنها في الكلام، تتّم بكلام آخر أي بالتراجع عما قيل عن طريق قول آخر.

و هو لا يعتمد على آلة التسجيل (Le Magnétophone) لتقييد نصوصه على غرار الكثير من المبدعين، بل هو يحبذ دائما التعامل مع الورقة و القلم أي أنه يفضّل الكلمة الحرف على الكلمة الصوت. (52)

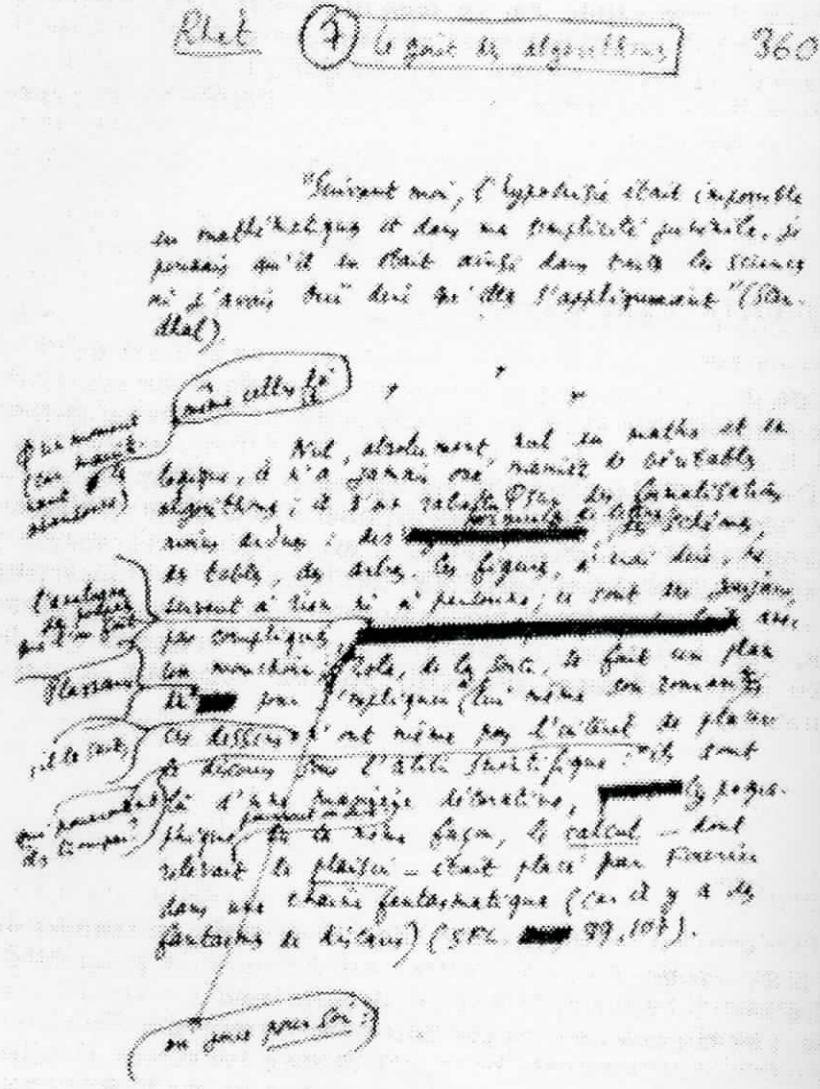
و تظهر أهمية عملية التشطيب لدى "بارط" من خلال كتابه "رولان بارط بقلم رولان بارط" حيث نجد بعض الخطاطات التي تمثل مرحلة ما قبل النّص.

و احتفاظه بها، و اظهارها في النص المطبوع و المنشور، لدليل واضح على مدى أهميتها بالنسبة له من جهة، و على ضرورة اطلاع القارئ عليها ليدرك عسر عملية الكتابة من جهة أخرى.

و ليست عملية التشطيب لدى "بارط" مجرد شذب لبعض التفاصيل بل هي عملية استبدال و تحويل، تشكّل عملية الكتابة نفسها، و تحقق في نظره، لذة الكاتب حيث يقول : "إن حذف وتصحيح كلمة، و مراعاة التناغم الموسيقي (L'enphonie)، والصور، واستكشاف كلمات جديدة (Un néologisme) ، كلّ ذلك يشارك بالنسبة لي في نوع من النكهة الشرهة، و اللذة الروائيّة الحقيقيّة." (53)

هكذا، يكون ما قبل النص لدى "بارط" نوعا من ممارسة الفعل الروائي.

و يحسن بنا هنا، أن ننظر في ما قبل نص من نصوصه وهو الذي أثبته كما أشرنا من قبل في كتابه " رولان بارط بقلم رولان بارط".



(54)

و ما يلفت النظر في ذلك المخطوط، هو الجملة المكتوبة في أسفله، و التي يمكن ترجمتها كالآتي :
"تصحيح ؟ أو بالأحرى لذّة تفجير النص". و يعني هذا - في رأينا- أنّ ما قبل النص، لا يمثل عملية التشطيب من حيث كونها تقوم بالحذف أو الالغاء والتصحيح، و لكنّها إلى جانب كلّ ذلك، تساعد على تحقيق لذة الكتابة لدى الكاتب من خلال إضافات جديدة.

و إذا دلّ ذلك المخطوط على شيء فإنما يدلّ على أنّ "بارط" كان يعاني في بحثه عن الكلمات و الصور و المعاني التي تمثل إحساسه وعمق أفكاره، وهو بذلك، كان يمارس عملا أصيلا لا ينفصل عن حقيقة عملية الكتابة.

و الجدير بالذّكر أنّ الاحساس بمشقّة عملية الكتابة، قد أشار إليه "بول فاليري" حيث ذهب إلى القول بأنّ للعمل الأدبي مرحلتين:

1 - مرحلة التاريخ

2 - مرحلة ما قبل التاريخ. (55)

و هو يريد بمرحلة التاريخ، المعلومات التي يعرفها القارئ عن مراحل طبع العمل الأدبي مثل : تحضير الورق، والتركيب،

و السحب، و التجليد، و غير ذلك. أمّا مرحلة ما قبل التاريخ، فهي المرحلة التي تمثل ما قبل النص، والتي يجهلها القارئ، ويجهل معها معاناة المبدع لحظة ابداعه.

و يبدو، أنّ أستاذنا الدكتور "عبد الملك مرتاض" كان على وعي كبير بعسر العملية الابداعية حين راح يتحدّث عنها في كتابيه "النص الأدبي من أين ؟ و إلى أين ؟" و "ا- ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد" تحت عبارة "مخاض النص" ؛ و ذلك بأن عملية ابداع الكتابة أشبه ما تكون بعملية المخاض بكل ما يعنيه المخاض من مشقة، و عسر، وآلام، و ما ينتج عنه من ولادة جديدة، و حياة متجدّدة.

فعالم الكتابة إذن، أشبه "بالعين الثرثارة التي نستقي من مائها في اللحظة التي نشاء، و نغترف منها الكميّة المائيّة التي نشاء ؛ دون أن يقضي ذلك الصنيع إلى نقص في كمية أمواهها في الظاهر." (56)

إنّ ما قبل النص يقوم - في نظرنا - دليلا على أنّ المعنى في الكتابة لدى "بارط" يبقى زئبقي الحركة، يستعصي على المثول و الاستسلام. و يبقى الكاتب في الوقت ذاته "سيد و عبد خطابه، مجرى و أثر كلامه، سكنى و انفجار قوله، رغبة وحظر نشوته، ساحر و ضحية سحره، أب و ابن نصه." (57)

لقد تبين من كلّ ما سبق، أنّ عمل "بارط" في حقيقته، كان رحلة بحث عن المعنى، فرضت عليه إعادة النظر في البحث نفسه، و في طبيعته، و ما يستخدم من أجهزة مفهوميّة. ولم يكن للمعنى فيها كيان مستقل، بل كان متداخلا باللغة.

و ليس غريبا، إذن، احتفاء "بارط" باللغة ؛ ذلك بأنّ الظاهرة اللغوية لا يمكن النظر إليها بمعزل عن سائر الظواهر الاجتماعية و الثقافية. فهناك ترابط و تداخل بينها جميعا بل أكثر من ذلك هناك تفاعل دائم بين مختلف الأنظمة السائدة في المجتمع و ظاهرة اللغة. و من ثمّ، فإنّ وجود الإنسان هو وجود كائن يكتب أفكاره، و مشاعره، و مبانيه، و لباسه، و غذاءه.

و لقد ثبت بما أوضحناه، احتفاء "بارط بتوالديّة المعنى، أي عدم ثباته، و هو الأمر الذي يجسده المعجم ـ في نظره ـ ، وتمثله بنية اللغة المنفتحة ؛ ذلك بأن الإنسان لا يمتلك القدرة على الوصف الشامل لأي شيء، ومهما كانت دّقة وصفه، فلا يمكنه أن يدّعي الوصول إلى وصف شامل، و من الممكن دائما، أن تظهر اضافات جديدة في المستقبل.

و قد اتضح لنا، أنّ معاناة الكاتب في ابداعه، شيء لا مناصّ منه. و هو في ذلك أشبه ما يكون بالبَحار الذي ينزل إلى قاع البحر مع علمه المسبق بأخطار المغامرة، من أجل أن ينبش جوف الصدفات بحثا عن الأحجار الكريمة في همّة لا تعرف الملل، و نشاط لا يعروه و هن و لا كلل.

فالكاتب، إذن، لا يملك قوّة سحريّة قائمة بذاتها تقول للأمر كن فيكون ؛ ذلك بأن فعل الكتابة جهد إراديّ موجود في كلّ مرحلة من مراحل ابداع النص، و مشروط بعوامل مختلفة.

## هوامش الفصل الثالث

(1) فرديناند دو سوسير : محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي و مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986 ، ص 142 .

(2) يترجم بعض الباحثين هذا المصطلح بعلاقة المجاورة، في حين لا يؤدي التجاور معنة الاشتراك الذي يتحدث عنه "بارط" لذلك اعتمدنا على ترجمته بالتركيب الذي قد يوحي بمعنى الاشتراك و التداخل في العلاقة بين العناصر المختلفة.

(3) Roland Barthes : Essais critiques, coll. « tel quel », Seuil, Paris, 1964, p. 206 - 207.

(4) اعتمدنا فيما يخصّ هذا الكتاب على ترجمة محمد البكري، والتي تحمل عنوان "مبادئ في علم الأدّلة" سوريا، دار الحوار، ط 2 ، 1987 .

(5) المصدر نفسه، ص 135-136.

(6) Roland Barthes : S/Z , p. 13-14-15.

(7) رولان بارط : مبادئ في علم الأدلة، ص 37.

(8) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة القاهرة، ط 1 ، 1969 ، ص 109.

(9) المصدر السابق، ص 36 .

(10) ميشال زكريا : الألسنية (علم اللغة الحديث)، المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 2 ، 1983 ، ص 248.

(11) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص 288 و 295.

(12) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 262-263 .

(13) Roland Barthes : le gain de la voix, p. 94 .

(14) رولان بارط: المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل، مراكش، المغرب، ط 1، 1993، ص 75 .

(15) Roland Barthes : l'obvie et l'obtus, Seuil, Paris, 1982 , p: 187.

(16) رولان بارط : لذة النص، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط 1 ، 1992 ، ص 90 .

(17) هذه العبارة لـ (Bonald) ، قدّم بها "بارط لمقال له نشر ضمن كتابه : Le bruissement de la langue, p.13

(18) Roland Barthes : le grain de la voix, p.17 .

(19) رولان بارط : لذة النص، ص 61 .

(20) تزفيتان طودوروف : نظرية المنهج الشكلي، ص 77.

(21) JULIA KRISTEVA : SEMEIOTIKE - Recherche pour une sémanalyse, coll. « tel quel », Seuil, Paris, 1969, p.219.

(22) ROLAND BARTHES : le grain de la voix , p. 197 .

(23) LE PETIT ROBERT , tête, logo.

(24) ROLAND BARTHES : Sade, Fourier, Loyola, coll. « tel quel », Seuil, Seuil 1971 , p. 8-9-10.

(25) LE PETIT ROBERT, bruissement.

(26) رولان بارط : لذة النص، ص 41 .

(27) Roland Barthes : le grain de la voix, p.123.

(28) ستيفن نودابل لاند : مغامرة الدال، ترجمة : أحمد المديني، ضمن كتاب : في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص : من 48 إلى 71.

(29) Vincent Jouve : la littérature selon Roland Barthes, p. 42 .

(30) Roland Barthes : le grain de la voix, p. 170 .

(31) Roland Barthes : l'Empire des signes, éditions d'Art Albert Skira, S.A, Genève, 1970 , p. 25 .

(32) Roland Barthes : le grain de la voix, p.96 .

(33) Roland Barthes : l'obvie et l'obtus, p. 48 .

(34) Roland Barthes : S/Z , p. 15

(36) Roland Barthes : L'obvie et l'obstus, p. 188.

(36) Roland Barthes : le grain de la voix, p. 209.

(37) ميشال فوكو : نيتشه، فرويد، ماركس، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، الكرمل، نيقوسيا، قبرص، ع 11، 1984 ، ص 303-302.

(38) Roland Barthes : le grain de la voix, p. 198.

(39) Roland Barthes par Roland Barthes , p. 97 .

(40) سوزان سونتاج : الكتابة بالذات بصدد بارط ، ترجمة : محمد سويرتي، افريقيا- الشرق، ص 24.

(41) Roland Barthes par Roland Barthes , p. 98 .

(42) Roaldn Barthes : Colloque de Cerisy-Prétexte Roland Barthes, p. 238.

(43) يذهب بعض النقاد القدامى، أمثال : الأصمعي إلى أنّ هناك شعراء كانوا يدعون "عبيد الشعر" حيث كانوا يخرجونه مصنوعا، و أنّ هناك شعراء كانوا يدعون "ملوك الشعر" يأتيهم

الشعر دون عناء فيخرجونه مطبوعا. و يبدو هذا الحكم بعيدا عن حقيقة و طبيعة العملية الابداعية.

(44) الجاحظ : البيان و التبيين، ص 56 .

(45) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، ص332.

(46) سليمان العيسى : إني أواصل الأرق، طلاس، دمشق، 1984 ص 7.

(47) هي المدينة الفرنسية التي ولد بها "غوستاف فلوبير" في 12 ديسمبر عام 1821 .

(48) Gustave Flanbert : Madame Bovary- Chronologie et Préface, par : Jacques Suffel, Garmier, Flammarion, Paris, 1966, p. 7-8-18.

(49) فيكتور برومبير : غوستاف فلوبير، ترجمة : غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص26.

(50) Paul Eluard : Derniers poèmes d'amour, Seghers, Paris, p. 173-174-175-176-177-178-179.
(51) Gérard Vigner : Lire : du texte au sens, p. 162 .
(52) Roland Barthes : le grain de la voix, p. 301-302 .
(53) Ibid , p. 174 .
(54) Roland Barthes par Roland Barthes, p. 104 .
(55) Paul Valéry : Regards sur le monde actuel et autres essais, Gallimard, Paris, 1945 , p. 362-363.

(56) عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين ؟ و إلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية، 1983 ، ص 47 .

(57) Jean Bellemin-Noël : Le texte et l'avant texte, Librairie Larousse, 1972 , p.5

# الفصل الرابع

## توقيع الجسد

تعدّ الفاعلية المبدعة إحدى أهم الخصائص المركزيـة التـي تتّسم بها حياة الإنسان. فالإنسان يتميّز بأنه كـائن مبـدع بالدرجـة الأولى.

و ترتدّ طبيعة الإبداع، إلى حدس ملهم، و تفكير موجودين في كل عمل. فخطور الفكـرة فـي شـعور المبدع، فيـه نصيـب مـن الإلهام و الحدس، كما أنّ تهيئتها ثم فحصها بعد حدوثها، لا يخلو من عمل الفكر.

يبقى ابداع الإنسان، إذن، وليد تفكير طويل، و جهد جهيـد، مهما اختلفت المجالات، و تنوعت الدوافع و الأسباب.

و لا تخرج الكتابة الأدبية من حيث كونها فرعا من فـروع شجرة الابداع الإنساني عن إطار العقل و الفكر. و هذه حقيقة لا خلاف عليها، و لا جدال فيها.

غير أنّ الذي يثير الانتبـاه حقـا، فـي مشـروع "بـارط" هـو ربـط الكتابـة بالجسـد، و يشـكّل هـذا الربـط ـ فـي نظرنـا ـ أهـمّ الركائز التي قامت عليها عمارة "بارط" ؛ ذلك بـأن "العلاقـة بيـن الأدب و النفس لا تحتاج إلى إثبات ؛ لأنه ليس هناك من ينكرهـا و كل ما قد تدعو الحاجة إليه هو بيان هذه العلاقة ذاتها و شـرح عناصرها." (1)

فكيف، إذن، تمّ لبارط، ذلك الربط بين الجسد و الكتابة ؟.

**1 - حضور الجسد في الكتابة :**

لا ينحصر حضور الجسد لدى "بارط" في الكتابة، بل يمتدّ ليشمل كل الفنون ؛ ذلك بأنّها ترتبط بعلاقة أو بأخرى بأعضاء الجسد. فنحن نلجأ عادة إلى استخدام اليد لرفع ريشة الرسم أو قلم الكتابة، ممّا يعني تجلي الجسد بكيفية من الكيفيات.

و قد أدى هذا التجليّ، إلى دعوة "بارط" إلى الاهتمام بعمل الكتّاب، و ضرورة التّوجه إليهم بالأسئلة عن طريقة و خطّة عملهم، و عن الطاولة التي يمارسون عليها الكتابة. (2)

و هو يرى أنّ الاهتمام بهذه المستويات المادّية في عملية الكتابة، يعد من المحرّمات (Tabou) عند الناس حيث لم يجرؤ أحد عن الحديث عنها.

و إذن، فإنّ حضور الجسد يظهر في الكتابة، كمستوى أول من خلال مجال عمل الكاتب، و الأدوات التي يستعملها.

و جدير بالذكر، أنّ القلم من حيث هو وسيلة للقراءة و الكتابة أي للعلم و للمعرفة، قد تمتّع دوما بدلالة رمزية في تراثنا العربي، و من الممكن رؤية تلك الدلالة في النص القرآني حيث يقول تعالى :"اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من

علق، اقرأ وربك الأكرم، الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم." (3) ، و قوله أيضا : "ن و القلم و ما يَسْطرون". (4)

و نلاحظ من هذا، كيف أنّ الله سبحانه و تعالى أقسم بالقلم من جهة، و بآثار استعماله من جهة أخرى.

و لابد من الإشارة، إلى أن "الجاحظ" التفت إلى أهمية القلم، فتحدّث عنه، و عن اليد التي تخط به، و ذلك في كتابه الحيوان. (5) كما أشار "ابن خلدون" في مقدّمته إلى أهمية الورق، و تحدث عن صناعته أيضا. (6)

و لعل في هذا، ما يبيّن اهتمام الفكر العربي الإسلامي بأدوات الكتابة.

و إذا عدنا إلى "بارط" فإن ذلك الاهتمام، يأخذ عنده منحى آخر، نتبينه من خلال الوقوف عند نصه الذي يقول فيه : "إن لي علاقة تكاد تكون هوسيّة (Maniaque) بأدوات الكتابة. و أنا كثيرا ما أغيّرها تلبية للرغبة. و أستعمل أدوات جديدة. و لديّ العديد من الأقلام. بل إنني لا أدري ما أنا فاعل بها. فكلّما وقعت عليها استبدّت بي الرغبة، و لا أمنع نفسي من شرائها. و عندما ظهرت الأقلام ذات الرؤوس القطنية (Les pointes feutres) في السوق أحببتها كثيرا (وكونها يابانية الأصل و الصنع، زاد من

حبي لها)، على أنني مللتها لأنها كانت تفرز كتابة خشنة خلال وقت قصير من استعمالها. و لقد استعملت الريشة (Plume) أيضا: و لا أقصد ريشة سرجان ماجور (Sergent major) الحادة، بل ريشات أكثر طواعية مثل (J). و باختصار إنني جربت مختلف الأنواع... ما عدا قلم بيك (Bic)، الذي لا أشعر بأية علاقة ألفة معه". (7)

هذا، عن علاقته بالأقلام، أما عن مجال الكتابة، فيقول : "يجب أن تكون في البداية طاولة (أحب أن تكون من الخشب. فلديّ علاقة جيّدة بالخشب)، و يجب أن يكون هناك امتداد سطحي. أي طاولة أخرى أستطيع أن أبسط عليها مختلف أجزاء عملي. و يجب أن يكون هناك مكان للآلة الكاتبة، و لوحة أعلّق عليها مختلف أفكاري، مثل : "المخططات الصغيرة" لثلاثة الأيّام من العمل، و "المخططات الكبيرة" لثلاثة الأشهر، (و أنا لا أنظر إليها أبدا. وجودها بالقرب مني يكفيني) ثم إنّ لي طريقة في تنظيم الجذاذات ذوات المقاس المتماثل ؛ وهي لا تتجاوز ربع الورق العادي الذي أستعمله." (8)

نلاحظ بجلاء، من هذا الذي أوردناه، أنّ "بارط" يقيم علاقة خاصة بأدوات الكتابة، وهي علاقة تؤكّد مدى هوسه بكل ما يتعلق بعملية الكتابة.

و تأكيد تلك العلاقة، يظهر من خلال عدة مؤشرات موجودة في قوله السابق، و يمكن تحديدها كالآتي :

- "إنّ لي علاقة تكاد تكون هوسية بأدوات الكتابة."
- "عندما ظهرت الأقلام ذوات الرؤوس القطنية في السوق، أحببتها كثيرا."
- "...على أنني مللتها."
- "قلم بيك،لاأشعر بأية علاقة ألفة معه."
- "يجب أن تكون في البداية طاولة".
- "أحب أن تكون من الخشب".
- "لدي علاقة جيدة بالخشب".

إن كل هذه المؤشرات ذات دلالة قوية على علاقة "بارط" بالواقع المادي لفعل الكتابة ؛ و هي علاقة دأبت على أن لا تبقى خارجية ماديّة، بل هي حميميّة، صميميّة قائمة على الحبّ.

و لاشك في أن حب أدوات الكتابة، لا يتأتّى من النظر الخارجي و الإحاطة المادية فحسب، بل لابدّ من نظر داخلي يرقب ما تحت الظواهر، و يسبر حركات الجسد، و انفعالاته، و كل ما هو غير منظور، ليتكامل فعل الكتابة، و تتغرز ملامحه في الجسد أبعادا أعمق و أصداء أطول.

فلم ير "بارط" في الأقلام و الطاولة، و الورق، وسيلة للكتابة فحسب، بل زاد على ذلك أنه أحياها، لا على سبيل المجاز، بل على سبيل الحقيقة ؛ ذلك بأنه رأى فيها حياة عندما أقام معها علاقة حبّ، يسري في الجسد سريانا، و يبعث فيه الحرارة و النشاط.

و هناك مستوى آخر لحضور الجسد في الكتابة لدى "بارط"، هو مستوى الأسلوب، كما جاء تعريفه في كتابه "الدرجة الصفر للكتابة" حيث يقول : "الأسلوب صوت مزخرف يزيّن لحما مجهولا سريّا (Une clair inconnue et secrète)(...) ما هو إلاّ استعارة أي معادلة ما بين النيّة الأدبيّة و البنية اللحميّة للكاتب (Structure charnelle) (...) هو ذكرى مغلقة داخل جسد الكاتب (Le corps de l'écrivain)." (9)

يرتبط، إذن، الأسلوب لدى "بارط" بجسد الكاتب و لحمه، ممّا يجعله يمتلك أصلا بيولوجيا (Origine biologique).

وهذه الرؤية البارطية ـ كما نلاحظ ـ تختلف عن التعاريف المعهودة للأسلوب في تاريخ النقد الأدبي.

فلقد ارتبط الأسلوب، قديما، عند العرب، بنفسيّة صاحبه، و طريقته الخاصة في القول و الكتابة. و يكفي أن ننظر في اللفظة نفسها، و كيف وردت لندرك ذلك.

فالأسلوب مرتبط في مستوى من مستوياته ـ حسب ما ورد في لسان العرب ـ بالأخذ و الانتزاع، و من معانيه الاسراع في السير. فيقال : انسلبت الناقة إذا أسرعت، و الكاتب يكون ذا أسلوب إذا سلب قطعة من ذات نفسه، ووضعها على الورق.(10)

هكذا، إذن، رافق ربط الأسلوب بنفس الكاتب، رؤية القدماء له.

و يبدو أن الجديد في الرؤية البارطية، هو ربط الأسلوب بالكاتب، ليس على مستوى النفس، و إنما على مستوى الجسد.

و تضرب هذه الرؤية ـ في نظرنا ـ بجذورها في القرن الثامن عشر مع كتاب "بيفون" (1707 ـ 1788) "مقالات في الأسلوب" الذي ذهب فيه إلى القول بأن الأسلوب هو الإنسان.

و لعل في هذا، ما لفت "بارط" إلى امكانية القول بحضور الجسد.

و لا يخفى أن نظرية "بيفون" تلك، قد أثرت في كل الذين جاءوا بعده من روّاد النقد الأدبي و منظري الأسلوب، أمثال :

"شوبنهاور"(Schopenhauer) الذي عرّف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، و "فلوبير" الذي عدّه طريقة مطلقة في تقدير الأشياء، و "ماكس جاكوب"(Max Jackob) الذي رأى فيه مكمن جوهر الإنسان. (11) كما أخذ بها الناقد العربي "أحمد الشايب" في كتابه "الأسلوب دراسة بلاغيّة لأصول الأساليب الأدبيّة" المنشور عام "1966".

و إذا كان الأسلوب عند هؤلاء، يصوغ خصوصيّة المبدع، من حيث كونه ذاتا قائمة في تميّزها عن الذوات الأخرى. فإن "بارط" ينظر إليه باعتباره جسدا حاضرا بتفرّده.

و لعلّ في هذا، ما يفسر قوله : "الكتابة هي عمل الجسد الذي تستحوذ عليه اللغة." (12)

و يبدو أن هذا الربط بين الجسد و الكتابة لدى "بارط"، قد أوحى به وضع اللغة ؛ إذ ليس للإنسان عضو خاص باللغة. فالكلام يتكوّن في الممرّ المخصص في الدرجة الأولى لوظيفتين من الوظائف البيولوجية هما : الأكل و التّنفس.

و هناك أمثلة تبيّن تأثير الجسد على الكلام ؛ و ذلك إذا نظرنا إلى الإضطرابات العصبية ـ الفزيولوجية التي يمكنها أن تعرقل عملية النطق. كما لايجب أن ننسى مدى تأثير الجهاز

التنفسي على التعبير، و مدى تأثير الحبال الصوتية في إعطاء نبرة خاصة للصوت، بالإضافة إلى أنّ الكلمات التي نجد حرجا في نطقها أي الكلمات - الطابوهات، تشير في أغلبها إلى حقائق جسديّة مثل : بعض أقسام الجسد، و بعض الأمراض. (13)

و لقد كان "بارط" كثير الالتفات إلى الجانب الماديّ، حيث يذكر عن الملك لويس الثامن عشر أنه "كان يتناول الضلوع التي تهيّأ له، و تأتيه مكدّسة، السفلى فقط ؛ والتي تكون، بذلك، قد تلقت المُجاجة الراشحة من الضلوع الأخر." (14) كما نجده يلتفت إلى جمال عيون "لويولا"، و إلى حب "فوروبيه" للميرليتون (Les mirlitons) (نوع من فطائر اللحم الباريزيّة المتبّلة)، أما عن "ساد" فيذكر أنه كان كثير الارتداء لفروة اليدين البيضاء. (15)

و يعني هذا، أن "بارط" يتوقف في قراءة تاريخ الشخصيات عند أدنى المستويات المادية، و يلتفت إلى ما يقع تحت دائرة الحس، و إلى كل ما يمكن لمسه.

و نحن نجد الحاجة إلى اللمس عنده، حتى من منظور مصيره الخاص ؛ و يظهر ذلك في مقدمة كتابه : "ساد، فوروبيه، لويلا" حيث تمنى لو أن حياته تختزل إلى بضعة تفاصيل، وبضعة أذواق، و بضعة انحرافات، لتحقيق ملامسة الجسد. (16)

و لعل الحاجة إلى اللمس، كانت وراء بعض التشبيهات التي تخرج عن المعتاد، و التي كثيرا ما لجأ إليها "بارط".

و يظهر ذلك، جليا، إذا نظرنا إلى مفهومه للنص الأدبي ذلك المفهوم القائم على منطق المجاز :

أ - "يوحي النص بصورة الشبكة". (17)

ب - النص كالبصل." (18)

جـ - النص مثل البيضة. (Un texte oeuf) (19)

د - هو "مقعد، مكعب ذو أوجه، مادة منشطة، طعام ياباني، فوضى من الزخارف، ضفيرة، نسيج مخرّم، واد مغربي، شاشة تلفزيون في حالة عطب، عجينة مورّقة، بصل..." (20)

هـ - "النص مثل كعكة مورّقة (Gâteau feuilleté)" (21)

إن النظرة الحسية - كما يبدو- هي القاسم المشترك بين تلك التشبيهات. و إذا عدنا إلى سياقها النصي، الذي وردت فيه، تبيّن لنا، أنها تتباين فيما بينها في تاريخ اعتمادها ؛ ذلك بأن كل تشبيه يرتبط لدى "بارط" بتاريخ معين، و يمكن توضيح ذلك كالآتي :

أ ← 1968

ب ← 1969

جـ ← 1970

د ← بين 1973 و 1974

هـ ← 1978

و يحمل هذا، في نظرنا دلالة على أن التشبيه ليس وسيلة للتعبير، بقدر ما هو عملية خلاّقة في تكوين المعنى نفسه ؛ ذلك بأن مادية التشبيه تنقل القارئ من الإدراك الجاف للمعنى إلى مجال الحس العامر بالحياة.

و هكذا يكون التشبيه أداة تحرر من الضبط الذي يفرضه صوغ المفاهيم عادة ؛ حيث تكون غايته، تقديم رؤية للأشياء لا مجرّد تعرف عليها.

و هذا المبدأ الأساس في لا انضباط المفاهيم، يقوم ـ في نظرنا ـ بدور تكوين تصورات، تكشف عن فعل الكتابة، ومعرفة علاقاته بالجسد.

**2 ـ حضور الجسد في القراءة :**

جدير بالملاحظة أنّ حضور الجسد في تصور "بارط" للعملية الإبداعية، هو حضور كليّ ؛ ذلك بأنه لا يظهر على مستوى الكتابة فحسب، بل على مستوى القراءة أيضا.

يعرّف "بارط" القراءة بقوله : "إنها حركة الجسد" (22) أي أنّ فعل القراءة يتمّ بالجسد.

و يعود هذا بطبيعة الحال إلى اعتماد القارئ على العين، أو الأذن في حالة الاستماع إلى النص مقروءا بواسطة قرّاء

آخرين، أو على اللمس عن طريق اليد بالنسبة إلى القارئ غير المبصر، و هي الطريقة التي تعرف بطريقة "براي" .

و هكذا تكون القراءة حركة الجسد ؛ فالبصر، و السمع، و اللمس، ـ كما نعلم ـ وظائف تؤديها أعضاء خاصة في جسد الإنسان. بالإضافة إلى أن عملية الفهم و الإدراك، لا تتم بدون عمل الدّماغ.

و لقد كشف "بارط" الغطاء عن جانب آخر لحضور الجسد في القراءة ؛ و ذلك في كتابه "لذّة النص" ، مع العلم أن مفهوم اللّذة، قديم، يعود إلى الفيلسوف "أبيقور" (351 - 270 ق.م) و إلى "ديدرو" و "ساد" و "فوربيه" و "فرويد" و غيرهم.

و قد أشار الباحث "روبير إسكاربيت" في كتابه "المكتوب و الاتصال" (23) إلى أنّه تناول الحديث عن اللذة قبل صدور كتاب "بارط" المذكور أعلاه.

و قد ذهب من زاوية أخرى، الكاتب الجزائري "مرزاق بقطاش"، إلى الحديث عن اللذة عند "طه حسين" في مقال له نشره بمجلة الرواية.

و قد تبين له من خلال بحثه أن "طه حسين" يقارب "رولان بارط" من ناحية اللذة. (24)

و يمكن أن يطرح أمام هذا الحكم، تساؤل مشروع مؤداه: لماذا الالتفات إلى "طه حسين" دون غيره من الكتّاب العرب ؟.

يقدم "بقطاش" نفسه الجواب على هذا السؤال بقوله : "مطالعتي في كتب "طه حسين" جعلتني أتوقف بين الفينة والأخرى عند تعبير كثيرا ما كرّره في مقالاته و رواياته وأبحاثه الأدبيّة و أعني به تعبير "اللذة و المتعة". لقد عثرت على هذا التعبير في مقالة له تعود إلى عام 1923 (...) و أعترف بأنني لم أفلسف هذا التعبير و لم أحاول التعمق فيه بعض التعمق إلا في المدة الأخيرة، و بالذات بعد أن فرغت من مطالعة كتاب الأديب الفرنسي "رولان بارط" "لذة النص." (25)

و لا نكاد نتبين الأسباب التي جعلت "بقطاش" يتعمق في كتب "طه حسين" وحدها، على الرغم من وضوح اعترافه ؛ ذلك بأننا إذا رمنا رصد الحديث عن اللذّة في تناجنا العربي، فإننا سنكون بطبيعة الحال، أمام طريقين : الأوّل : هو ذلك الذي ندرس فيه النتاج الأدبي لنصوّر منه موقف الشعراء و الكتّاب من اللذّة، و الثاني : هو ذلك الذي نجده عند المفكرين الذين تمثلت مشكلة اللذة في عقولهم فراحوا يدرسونها و يحللونها مثل: "أبي حامد الغزالي" في كتابه "إحياء علوم الدين".

و إذن، فبحث بهذا الحجم، سيكون، لا ريب، متشعبا، و متعدّدا.

و ما يمكن استنتاجه من كل ذلك، أن قضية اللذة، قد استأثرت باهتمام الباحثين منذ القدم، لارتباطها بطبيعة تركيبة الإنسان، من جهة، و لصلتها بالبحث في أثر الفنون من جهة أخرى.

فلقد كان الاهتمام باللذّة عند بعض الفلاسفة المسلمين، أمثال : "ابن سينا"، و "الفارابي"، و "ابن رشد"، وليد الاهتمام بالشعر، (26) حيث أدى بهم ذلك إلى ربط اللذة بالمحاكاة، و إلى تقدير جانب الامتاع، ليس في الشعر فحسب، بل في الفنّ عموما.

و لابد من الإشارة إلى أن "بارط" عرف اللذة في الكتابة، ممارسة، قبل أن يتعرّض لها تنظيرا، حيث يخبر عن ذلك بقوله: "لم أنجز كتب، قط، إلا بدافع اللذة." (27)

و قد تبين للباحث "جووف فانسون" في دراسته عن "بارط" أن الوعي بأهمية اللذة، يمكن الوقوف عنده في كتاب "بارط" الأول "الدرجة الصفر للكتابة" ؛ وذلك عند حديثه عن تأثير "فلوبير" (28) في القارئ من خلال لمس الحاسّة السادسة فيه.(29)

و يبدو أن "فانسون" بنى رأيه هذا على كون مفهوم الحاسّة السادسة (le sixième sens) مفهوم غير محدد، يكتنفه ضباب كثير شأن مفهوم اللذة، الذي لا يمكن حصره في مكان خاص في جسد الإنسان.

و لعلّ الملمح الجوهري في كتاب "لذة النص" هو تساوي الكتابة والقراءة في اللذة ؛ ذلك بأن النص - في رأي بارط - يقوم بدور توصيل جسد الكاتب بجسد القارئ. (30)

و يرتبط هذا، على ما يبدو، بمفهوم المغازلة (La drague) لدى "بارط"، حيث يقوم الكاتب أثناء فعل الكتابة بمغازلة ذكرياته و أحاسيسه من جهة، و بمغازلة القارئ من جهة أخرى. و يعني هذا، أن كل اضطرابات الجسد تكون حاضرة بشكل يصعب معه التمييز فيما بينها.

و ينشأ سؤال، هنا، مؤداه : هل يريد "بارط" بالمغازلة مفهومها الشائع بين الناس ؟.

لعلنا نلتمس إجابة هذا التساؤل في قول "بارط" : "المغازلة، هي رحلة الرغبة، هي الجسد في حالة تأهّب، و بحث بالنسبة لرغبته الخاصة." (31)

نلاحظ من هذا، أن المغازلة ترتدّ إلى أصلها الشهواني، ومن ثمّ، فهي واردة بمعناها المعروف و الشائع.

و هذا الفهم، يثير سؤالا، و هو لابدّ مثار. ما مفهوم اللذة لدى "بارط" ؟.

نلحظ في البدء، أن "بارط" يميّز بين اللذة (Le plaisir) والمتعة (La jouissance). و لكل مفهوم نصوصه الخاصّة به.

فنص اللذة "هو النص الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، و يرتبط بممارسة مريحة للقراءة". (32)

و أما نص المتعة فهو "الذي يجعل من الضياع حالة، و هو الذي يُحيل الراحة رهقا (ولعله يكون مبعثا لنوع من الملل)، فينسف بذلك الأسس التاريخية، و الثقافية، و النفسية للقارئ نسفا، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه، وذكرياته، فيجعلها هباء منثورا. و إنه ليظل به كذلك، حتى تصبح علاقته باللغة أزمة." (33)

يبدو واضحا إذن، أن "بارط" يعطي لطبيعة النص قيمة مركزية في تحديد اللذة و المتعة بدون النظر إلى موضوعه.

و لا تظهر مركزية طبيعة النص فقط في المستوى الفني، بل هناك محاولة ضبط معالمها من وجهة نوعية العلاقات داخل النص.

فهناك إذن، جملة من الخصائص تكشف عن الفرق الموجود بين نص اللذة، و نص المتعة. و يمكننا تلخيص تلك الخصائص فيما يلي :

| نص اللذة | نص المتعة |
|---|---|
| ـ تحقيق الرضا و الغبطة و الراحة للقارئ.<br>ـ مسايرة كل ما هو سائد.<br>ـ المحافظة على العلاقة المنطقية باللغة.<br>ـ البقاء داخل المقاييس السابقة على وجوده. | ـ بعث الملل و الشعور بالضياع عند القارئ.<br>ـ إقامة قطيعة مع ما هو سائد.<br>ـ تأزم علاقته باللغة.<br>ـ التموقع خارج كل مقياس سابق. |

يبدو من خلال هذه الخصائص أن نص اللذة يُحيل إلى النص الكلاسيكي، في حين يحيل نص المتعة إلى النص الحداثي. و يتبين من هذا، أن اللذة ترتبط بالنص الكلاسيكي. أما المتعة فترتبط بالنص الحداثي.

و يقيم "بارط" إلى جانب هذا التمييز، تمييزا آخر على مستوى الوصف، حيث يقول : "إن اللذة قابلة للوصف، وإن المتعة غير قابلة لذلك." (34)

و لا نكاد نتعرّف على كيفية وصف اللذة، على الرغم من اعتقاد "بارط" بقابليتها للوصف، و مردّ ذلك ـ في نظرنا ـ إلى إحساس "بارط" نفسه بوجود التداخل بين اللذة و المتعة.

فهل تبقى إذن، اللذة سجينة النص الكلاسيكي ؟، و هل يبقى مفهومها مفهوم التصور الكلاسيكي و جماليته ؟ أم أنها تنسلخ عن كل انغلاق لتمتزج بالمتعة ؟.

يُقِّر "بارط" بوجود التداخل بين اللذة و المتعة، و انعدام وجود الكلمة التي يمكننا بواسطتها التعبير عن ذلك التداخل ؛ و لذا يجب أن نفهم اللذة على أنها عكس المتعة، تارة، و نفهمها تارة أخرى على أنها تحوي في داخلها مفهوم المتعة، فتصبح اللذة و المتعة شيئا واحدا. (35)

ولعلّ في هذا ما يفسّر عنونة "بارط" لكتابه بـ "لذة النص" ؛ ذلك بأنه إذا كان معنى المتعة ينصرف إلى الترفّع والعلوّ، وينصرف معنى اللذة إلى المادية أو الحيوانيّة، فإن اللّذة تجمع

في الوقت ذاته بين المعنيين. فقد أراد "بارط" إذن، أن يُبقي بذلك العنوان على كل المعاني التي تحيل عليها لفظة اللذة.

و هنا لنا أن نتسائل عن العلاقات الممكنة أو القائمة بين اللذة في إطار المادة، و اللذة في إطار الفن، بحيث تسمح من منظور المشابهة، بالحديث عن "لذة النص" ؟.

أفليست هي تلك الهزة التي تعتري الجسد، و تكشف عن ناتج الوقع، و تحمل من ثمّ أثرا من آثار التفاعل الحاصل ؟ أفليست هي تلك القوّة العاتية التي تطلب منتفسا تؤدي فيه دورها و تشبع نهمها ؟ و حال لسانه يقول كما يرى "بارط" : " لا اعتذار على الإطلاق، و لا تفهم على الإطلاق." (36) فهي إذن، لا تخضع لمنطق العقل و لا تتموضع في شيئ محدد ؛ ذلك بأنّها تأتي من غير سؤال.

و لعل في هذا، ما يميط اللثام عن رؤية "بارط" في توحيد المكونين في عبارة واحدة "لذّة النص".

و ممّا يتعين ذكره أن لذة النص ترتبط في وجه من وجوهها بالمعنى من حيث هو حركيّة إيحائيّة، قادرة على إنتاج حساسيّة شهوانيّة (37) لدى القارئ، الذي ينفعل بما يقرأ مع علمه بأن ما ينفعل به ليس سوى كلمات.

فيمكن إذن، أن تكون اللغة شبقيّة، غير أن شبقيّتها تكون موكولة إلى القارئ الذي يطلق العنان لخياله يسبح أين شاء، و كيف شاء، بلا حدود توقفه، و لا روادع تردعه. و بذا تكون اللذة هي تلك "اللحظة التي يتذوقها الداعر." (38)

واستتباعا لذلك، يقترح "بارط" نموذجا لملذات القراءة(39)، يمكن توضيحه من خلال الترتيب التالي :

1 ـ القارئ الفتشي أو (المولّه الجنسي) : هو الذي يلتذ بقراءة مقاطع معينة في النص.

2 ـ القارئ الاستحواذي : هو الذي يلتذ باللغة الواصفة مثل الناقد و العالم اللسانياتي.

3 ـ القارئ الموسوس : هو الذي ينتج نصوصا هذيانية.

4 ـ القارئ المهستر : هو الذي يقوم بالارتماء في النص، و يقيم معه علاقة لاحقيقية.

و يمكننا بعد هذا التوضيح أن نلاحظ أن نموذج الملذّات، يتم في إطار الرؤية التي يمنحها التحليل النفسي من خلال استعارة بعض المفاهيم مثل : المولّه الجنسي، و المهستر. و يعني هذا أن الطبيعة النفسية للقارئ، و زاوية الرؤية لديه، هي التي تمكّن من الحديث عن اللذة، و تصنيفها ؛ ذلك بأنّها لا تتحدّد من خلال الموضوع، و لا من خلال منهج الكتابة.

و إذا كان "بارط" قد أشار إلى فعل القراءة من خلال الحديث عن ملذاته، فإن ثمة ظاهرة لافتة للنظر في القرآن الكريم، وهي و جود بعض الآيات التي تكشف عن آثار القراءة ؛ و من ذلك قوله جل شأنه: "الله نزّل أحسن الحديث كتابا متشابها مثاني تقشعرّ منه جلود الذين يخشون ربهم ثم تلين جلودهم و قلوبهم إلى ذكر الله." (40) و قوله أيضا : "و إذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع ممّا عرفوا من الحق". (41)

فهذه الآيات، تشير، كما هو ملاحظ، إلى آثار القراءة ؛ و ذلك بالكشف عن التغيرات الداخلية و الفيزيولوجية التي تصيب القارئ أثناء فعل القراءة.

و ندرك من هذا، أنّ علاقة القارئ بالنص، تقوم أساسا على التأثر، سواء على مستوى الفكر و النفس و الجسد.

و لقد ذهب ناقد صحيفة (Le monde) (برتران بوارد دولبيش) إلى أنّ كتاب لذة النص هو"دفاع عن المذهب الأبيقوري في الكتابة و الحياة"(42). و ذهب في المقابل "مرزاق بقطاش" إلى أن لذة النص عند "بارط" ليست لذة رخيصة، و لا تحمل أي شحنة غريزية مشبوه فيها. (43)

و ليس بقادح في فكر "بارط" ـ في رأينا ـ ارتباط اللّذة بالمادة، و كونها مشحونة بالغريزة لديه ؛ ذلك بأنّها تبقى صورة من صور حضور الجسد في الكتابة و القراءة. فالإنسان لا يكتب، و لا يقرأ بجزء منه، و إنّما يفعل كل ذلك بكليته أي من حيث كونه وحدة، تساهم في تأليفها العناصر العقلية و النفسية و الفيزيولوجية.

و يبدو أن هذا الإدراك، كان وراء قول "بارط": "إنّ النّص لمحتاج إلى ظله. هذا الظل هو قليل من الإديولوجيا، و قليل من العرض. و قليل من الذات." (44)

و هو تراجع واضح عما كان يدعو إليه في أعماله السابقة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الظل الذي يتحدث عنه، يشكل خارج النص بكل ما يعنيه الخارج من مؤثرات مختلفة و متعددة.

و يعني هذا أنّ دراسة النص لا تتم بعزله التام عن مرجعه الذي هو بالقياس إليه يعدّ خارجا ؛ ذلك بأن الخارج يتجلى بشكل أو بآخر في داخل النص. (45) و إذا كان مفهوم المرجع يوحي بالأسبقيّة الزمانيّة، فلا ينبغي الاعتقاد أنه يوحي بأسبقيّة منطقيّة أي أنه ليس ضروريا أن يكون الخارج أصح منطقيا من الداخل،

كما لا يعني إنتفاء علاقات الذهاب و الإيّاب بين الداخل و الخارج في النص.

و نستنتج من كل هذا، أن إعدام "بارط" للكاتب لم يكن إلا مرحلة مؤقتة في مسيرته الفكرية ؛ ذلك بأن الكاتب إنسان، و لمّا كان كذلك فهو ميّال بالطبع إلى الحياة الجماعيّة، و ليس من الغريب أن يكون مشبعا بالمكتسبات الاجتماعية، مثقلا بخبرات السنين. فهو منذ الولادة يجد نفسه في وضع اجتماعي يكتسب فيه الكثير من الخبرات. و تمثل اللغة التي هي أداة الابداع الأدبي، أهم تلك المكتسبات.

و ممّا تجدر الإشارة إليه أن الاهتمام بحياة الكتاب، لا ينعدم عند "بارط" كما يتبادر إلى الذهن. فإذا لم يهتم بالسير الذاتية للكتّاب الذين درس نصوصهم، فإنّه اهتم بأشياء لا تخرج عن ذلك المجال. وهو ما يرد عنده تحت مصطلح "بيوغرافام"(46) (Biographèmes) فما المراد بهذا المصطلح ؟.

قبل أن نخلص إلى تبيان المقصود بهذا المصطلح يجب أن نلاحظ أنه يتكون من قسمين (Bio) الذي هو أصلا (Bios) و يعني في اللغة الإغريقية الحياة (47)، و (graphème) الذي يعني وحدة مُميّزة في الكتابة، و هو مأخوذ من اللسانيات (48) و بناء عليه

يكون مصطلح "Biographèmes" يشير في الوقت ذاته إلى بعض خصائص الكاتب في كتابته و في حياته. و هو المفهوم نفسه الذي يسميه تارة أخرى بـ "إيرغروغرافيا" (Ergographie) (49) ، وهو مصطلح طبيّ، و المراد به الآلة التي تسمح بدراسة و قياس عمل العضلات. (50)

و ممّا يتعين ذكره أن "بارط" كشف في حوار أجرته معه صحيفة "Le Monde" عام 1979 أنه اطّلع على يوميات تولستوي (Tolstoï)، و يعني هذا أنه كان يقرأ السير الذاتية للكتّاب، غير أنّه في قراءاته كان دائم التركيز على بعض الخصوصيات والتفاصيل التي كانت تبدو له مهمّة.

و يبدو ارتباط الكتابة و القراءة بالجسد لدى "بارط" من خلال اشتمال كتبه على الصور الفوتوغرافية مثل : "رولان بارط بقلم رولان بارط" ، "هسهسة اللغة" ، "امبراطورية العلامات"، كما أنه خصص كتابا للحديث عن الصورة الفوتوغرافية، و هو الكتاب الذي يحمل عنوان "الغرفة المضيئة" (la chambre claire) الصادر عام 1980. و يعود هذا الارتباط بالصورة الفوتوغرافية - في نظرنا - إلى كون الصورة تحمل دلالة الحياة من حيث هي معطى حسي و مباشر.

و هكذا، يبدو حضور الجسد في الكتابة و القراءة حضورا يجيش بخصوبة الحياة، و امتلائها. و مثل هذا التصور خليق أن يبدو محفوفا بالشهوة، مشوبا بنزعة حسيّة.

و هو أمر لا يطعن في رؤية "بارط" ؛ ذلك بأنّ ما يظهر عبر النص الأدبي ليس سوى الحياة بتشعباتها و تناقضاتها. (51) و قد يكون مثل هذا التصور وراء قول باسكال : إن الإنسان "يتبع نداء العقل إذ يقبل على اللذة." (52) فاللذة إذن، مرتبطة بوجود الإنسان.

لقد أكّد "بارط" أنّ الكتابة هي حركة الجسد، و أن القراءة هي أيضا حركة الجسد، و إذا ما تأملنا في شروط نشاطنا الحركي، فإنّه سرعان ما نقتنع بذلك ؛ فلابد من ادراك دور الجسد للقيام بأي حركة، و هو إدراك يساعد في الوقت ذاته على تكوين صورة عن النفس. (53)

فحضور الجسد في الكتابة و القراءة لدى "بارط" إذن، ماهو في حقيقته إلاّ ادراك لطبيعة الإنسان، الذي بدأ حياته بطبيعة مزدوجة، قبس من نور الله داخل غلاف من طين الأرض.

و لعل مثل هذا الإدراك، كان وراء قول "سارتر" بأن للجسد ميزة مضاعفة، فهو "بمثابة شيء في العالم من جهة، و هو حياة الوعي المباشر من جهة أخرى." (54)

و يبدو - في نظرنا - أن حضور الجسد في تصور "بارط" للعملية الابداعية يقوم بتأدية وظيفة معيّنة، هي هدفه من وراء كل ما أنجز. و تتمثل تلك الوظيفة في تحقيق الإثارة، و الهدم، و الخرق على مستوى الكتابة، و على مستوى اللغة، و على مستوى المنطق.

و ممّا يُلفت النظر، أنّ ذلك الربط بين الكتابة و الجسد، نلفي له مثيلا في شعرنا العربي، حيث يرتبط الشعر بالفعل الجنسيّ، و لا أدلّ على ذلك من استيعاب الشعر عند "أبي تمام" للألفاظ الجنسية في كثير من قصائده (55). كما يظهر ذلك في وصيته للبحتري حيث يقول : "و كن كأنّك خيّاط يقطع الثياب على مقادير الأجسام، و إذا عارضك الضجر فأرح نفسك، و لا تعمل إلاّ و أنت فارغ القلب، و اجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه ؛ فإن الشهوة نعم المعين." (56)

نلاحظ هنا، تكرار كلمة شهوة، و كيف أنها تكون الدافع للإبداع، مما يعني امتزاج فعل الكتابة بالفعل الجنسي في أفق المبدعين.

و هو أمر لا يتوقف على شعرنا القديم فقط، بل يظهر في شعرنا المعاصر أيضا، ممثلا في نزار قبّاني" - على سبيل الذكر - حيث يقول : فالجنس - في تصوّري -

حكاية انسجام..

كالنحت كالتصوير، كالكتابة. (57)

يظهر هنا، ارتباط مختلف الفنون بما فيها الكتابة بالجنس، و هو ارتباط نلفيه حاضرا أيضا في التجربة الشعرية عند الشاعر الفرنسي (Roland Bacri) في ديوانه "المهووس النصيّ" (l'obsédé textuel) حيث يمتزج فعل الكتابة بالفعل الجنسي للإعلان عن ولادة جديدة، يكون النص هو ثمرة ذلك الامتزاج. (58)

و تكون علاقة المبدع بالكلمة، من هنا، كالعلاقة الجنسية، حيث يكون اللقاء اتحادا حيويا من جهة، و تحويليا من جهة أخرى ؛ ذلك بأن علاقة المبدع باللغة لا تعكس العالم، بل تعيد خلقه. إنها تخلق العالم على طريقتها الخاصة.

و في تقديرنا أنّ الربط بين الكتابة و الجنس راجع إلى أن فعل الكتابة هو في العمق علاقة حب تجمع المبدع بالكلمة. ومن الصعب "أن نفصل الغريزة الجنسية عن سلسلة الأشكال التي تعرب عن الحب في التجربة الإنسانية على اختلاف درجاتها."(59)

و لعل مثل ذلك التداخل كان دافعا إلى قول ونابليون بونابرت : "أنا أجامع فرنسا، إنها عشيقتي." (60)

**3- غياب الجسد :**

جدير بالملاحظة أن المعرفة الإنسانية كلها ترتبط لدى "بارط" بالجسد ارتباطا، و تمتزج به امتزاجا ؛ ذلك بأن الجسد هو الذي يميّز كل شخص ممّا يجعله غير قابل للاختزال. كما أن غيابه يؤدّي إلى غياب المعرفة في حدوده. و لعل في هذا ما يوضح قول "بارط" المعرفة مثل المتعة تموت مع كل جسد."(61)

و إذا كان الموت يمثل الغياب الكلّي، فإن ثمّة ضربا خاصا من الوقوف إزاء الكتابة، نلفيه لدى "بارط" ، هو كون الكتابة مقاومة ضد الغياب أي ضد الموت.

و لقد ذهبت الكاتبة "سوزان سونتاج" في كتابها "الكتابة بالذات بصدد بارط" إلى أن "بارط" كان مجردا تماما من الوعي المأسوي. و إن نحن فهمنا من الوعي المأسوي إدراك حقيقة الموت، فإنه يبدو غريبا تجرد "بارط" من ذلك الوعي.

فكيف يخلو تفكير مفكر مثل "بارط" من الموت ؟! والموت تجربة إنسانية ؛ ذلك بأن "الحيوان، في الحقيقة، لا يموت"على حد قول "كيركارد" (Kierkegaard) (62). و كيف يخلو تفكيره من الموت، و الموت يفضح الحياة، و يسطو عليها كل دقيقة من الساعة، بل كل ثانية من الدقيقة. فالموت، إذن، نهاية حاسمة لكل حي، و مصير لابد أن تردّه كل نفس.

فكيف إذن، يخلو تفكير "بارط" من الموت ؟ و هو الذي مات أبوه بعد عام من ولادته ـ كان ذلك في 26 أكتوبر 1916 ـ، و شهد موت الكثير من أحبابه مثل أمّه.

و يبدو أنّ معايشة "بارط" للموت لم تنقطع إلا بموته. فقد أصيب في شبابه بمرض السل (Tuberculose). و كانت بداية المرض في (10 ماي 1934) بإصابة الجهة اليسرى من الرئة، ثم سرعان ما انتشر المرض، و افترس الجهة اليمنى في شهر جويلية 1934.

و نحن نعرف أنّ صاحب ذلك المرض، كان يؤخذ إلى مصحّات العلاج بعد أن يتمّ تشخيص حالته، و يبقى بها فترة معيّنة من أجل أن لا تنتشر العدوى خصوصا أنّ معدّل الوفاة بسببه كان كبيرا. و قد دخل "بارط" مرات عديدة المصحّات طلبا للشفاء، و كان العلاج يتطلب الانعزال التام عن الناس لفترة معينة، و لابدّ أن لا تغيب عنا نظرة الناس إلى ذلك المرض في تلك الفترة من حياة "بارط"، ممّا جعل من المرض نمط حياة أو كيفية وجود على حد قوله. (63)

و إذا عدنا إلى مسيرة "بارط" الإبداعية، فإننا نجد أنّ أهم ما يميّزه هوتغييره المستمّر لمواقفه. فلقد كان يقرأ، و يتلون بكل ما يقرأ. و هو في هذا شبيه بالحرباء التي تتلوّن حسب الوسط الذي تتواجد فيه. و هو ما يصنع خصوصيتها بين الكائنات الأخرى.

و لاشك أن التغيّرو الانتقال، و التجاوز، أفعال تناقض الركود و السكون، المناقض بدوره لطبيعة الحياة و يمكن، من ثمّ، القول إن "بارط" كان يغادر مواقفه لارتياد مواقع جديدة ؛ لأنه كان يرفض الموت. فقد كانت تتجاذبه أنماط خطاب نقدية متعدّدة من سوسيولوجية، و نفسية و سيميائية. مما يعني أنه كان يرفض الخضوع لكل نسق اختزالي بحثا عن مكان آخر، و كأن

ذلك البحث، في جوهره، حركة نفي للموجود الساكن أملا في الحصول على موجود آخر لا يتيح إعطاء جواب نهائي.

و لعل في هذا، ما يوضح كون الكتابة لدى "بارط" متميّزة بخصائص الحياة، و بالوحدة بين حركة الحياة وحركة الموت. فهي تظل في تجدّد، و تغاير، و حركة دائمة.

و يجدر بنا ههنا، التوقف عند بعض المفاهيم التي كثيرا ما رددّها "بارط" في كتبه، و هي " الطراوة و التعب " (La fatique et la fraicheur). (64) فالطراوة نجدها واردة عنده منذ كتابه الأوّل، و هو يريد بها كل ما توحيه الكلمة من معان مثل : الجدّة، النضارة، الغضاضة، الحياة، الجمال، التألّق، الحيويّة، النشاط، الصفاء، البساطة، البراءة، العفويّة، في مقابل التعب الذي يوحي بمعاني سلبيّة مثل : القدم، الإجهاد، السأم، الضجر، الملل، القلق، الانزعاج، المشقّة، الإرهاق.

و هكذا، يبدو لنا أن الطراوة التي يتحدث عنها "بارط" تظهر في طاقتها الكبرى و المتواصلة للتحرر و الاختلاف من خلال خروج الكتابة على القوالب الموجودة (Les stéréotypes) ، في حين يكون تعب اللغة هو الكتابة حسب المقاييس المصاغة سلفا، و السابقة على وجودها.

يرتبط مفهوم الطراوة إذن، بالحياة التي تتمرّد على كل مقياس سابق، و ترفض الانغلاق.

و لم يخصص، على الرغم من كلّ هذا، أحد من الباحثين - فيما نعلم - بحثا يتناول فيه علاقة الموت بالكتابة لدى "بارط" ما عدا "جاك دريدا" الذي كتب بحثا بعنوان: "ميتات رولان بارط"(65) ليبين أن "بارط" انشغل دوما بالموت من خلال موت أمّه وأحبابه، و قد بدا له أن "بارط" عندما كتب سيرته الذاتية كان يقول لنفسه : "أشعر أنه لم يعد لديّ إلا القليل من الوقت" (66)، فكأنه كتب موته، و هو على قيد الحياة، من خلال كتابه "رولان بارط بقلم رولان بارط".

و مما تجدر ملاحظته أنّ الإحساس بوطأة الموت ليس وليد المراحل الأخيرة في تفكير "بارط" بل كان حاضرا منذ أعماله الأولى. ففي المقدمة التي كتبها عام 1963 لمجموعة من المقالات النقدية، يشير إلى كيفية ابداع كتابه منفتحة على الدوام بقوله : "أرغب، أعاني، أغضب، أرفض، أحبّ، أريد أن أكون محبوبا، أخاف أن أموت، بهذا يجب أن نبدع أدبا لا محدودا."(67)

و ليس معنى إدراك الموت عند "بارط" هو جعل الحياة في حالة موت بطيء، و يأس قاتل، كما هو الحال عند البعض، بل

يبدو الموت عنده كأنّه الإمكانية الأخيرة التي لا يمكن تجاوزها إلى غيرها، إذ لا يمكن تجنبها.

كانت الكتابة، إذن، هي موقف "بارط" في الحياة لمقاومة الغياب و الموت. و هنا تنشأ معاناة الكاتب، عندما تكون الكتابة هي قدره الذي اختاره، حيث يكون مجال الكاتب هو الكتابة نفسها ليس من حيث كونها شكلا، و لكن من حيث كونها المجال الوحيد الممكن للذي يكتب، و هو المجال الذي اختاره "بارط" لنفسه، و يظهر ذلك جليا في قوله : "أنا إلى جانب الكتابة". (68)

و قد كان هذا الاختيار نفسه وراء آخر كلمة قالها في حوار صحفي، نشر في (Le Nouvel Observateur) بتاريخ 20 أفريل 1980 : "الكتابة هي ابداع (...)، هي بكل بساطة طريقة للمقاومة، للسيطرة على احساس الموت." (69) ؛ ذلك بأنّ الموت يظل تجربة مثيرة تحتفظ بغموضها احتفاظا مطلقا، فهي على عكس كل التجارب الإنسانية حيث أنها تلغي الخبرة الناجمة عنها، و تبزغ فكرة الخلود بسبب ذلك الغموض. (70)

و هي الفكرة التي أراد "بارط" تحقيقها لنفسه في الكتابة المتجذرة في أفق الاختراق المحتفل بهدم السائد.

يتبين لنا، ممّا سبق، أنّ الكتابة لدى "بارط" تليط بالجسد. ووجود كتابة مبدعة مشروط عنده بحضور الجسد فيها. و تظهر تلك الصلة الوطيدة على مستويات ثلاثة :

1- المجال الذي يعمل فيه الكاتب بمعنى المكان من حيث كونه منظرا طبيعيا و مستوى لونيا و أشياء حسية. فلا يبدأ الكاتب فعل الكتابة إلا إذا توفر أمام ناظريه ديكور معيّن يكون بحكم الاختيار و الارتياح قد اعتاد على العمل في وجوده، بالإضافة إلى الأدوات التي يستعملها أثناء الكتابة، و التي تتمثل في اعتماده على نوع معين من الأقلام، و حجم خاص للورق.

2 - مستوى الأسلوب : ربط "بارط" أسلوب الكاتب بجسده. و قد اتضح لنا ذلك الربط من خلال كتابه الأوّل، خلافا لرؤية القدماء القائمة على ربط الأسلوب بنفس صاحبه. كما اتضح أيضا أنّ ذلك الموقف البارطي يمتد بجذوره إلى الأديب الفرنسي "بيفون" الذي أثرّ في غيره ممن عالجوا مسألة الأسلوب.

3 ـ مستوى الصورة الفوتوغرافية : و يتمثل هذا في اهتمام "بارط" بالصورة الفوتوغرافية، و هو اهتمام ظاهر في الكثير من كتبه، و ناتج عن قدرة نقل الصورة للواقع الحيّ حيث تقوم بعرضه أمامنا بشكل مباشر.

و إذا كان الجسد يثبت حضوره على مستوى الكتابة، فإنه يفعل الشيء نفسه في القراءة، حيث يتجذّر من خلال تحقيق اللذة التي لا تعترف بوجود معايير خارجة عنها. و إذا كان "بارط" قد أنضى اللذة تلك القيمة، فقد سبقه إلى ذلك كثيرون كما أوضحنا.

و لقد تبين لنا أنّ "بارط" كان يغيّر باستمرار مجالات اهتمامه، و أدواته الإجرائيّة من أجل تحقيق الخلود الذي يطمح إليه كل مبدع. و لعله كان باحثا في كل مشروعه عن الدّرجة الصّفر التي يتّم بواسطتها تحقيق المفرد و المختلف، و تحاشي السائد، و المتفق عليه. وهو المفهوم الذي كان عنوانا لكتابه الأول، ثم ورد في كتابه عن "راسين" الذي عدّ بالنسبة إليه الدّرجة الصّفر للنقد، و ورد في دراسته لقصة سوازين "لبلزاك" كصفة لانفتاحية المعنى، و تعدديته (Le degré zéro du sens) (70).

غير أنه لا ينبغي النظر إلى جملة التغيرات و التنوعات التي عرفها منهج و أفق "بارط" بمعزل عن تاريخه الشخصي، وعن الشروط الزمانيّة و المكانيّة و محتوياتهما، حيث أنّه كان عرضة تأثيرات كبيرة و متنوعة، نذكر منها :

- أحداث مايو 1968 : تمثل هذه الأحداث أزمة اقتصادية واجتماعية، و سياسية، و ثقافية، مرت بها الجمهورية الخامسة في الحكم الفرنسي،. و قد بدأت هذه الأزمة باضطرابات وسط

كلية الآداب بجامعة "نانتير" (Nanterre) و سرعان ما انتقلت الشرارة إلى جامعة السوربون، ثم إلى المدارس و الثانويات مما دفع بنقابات العمال و الأحزاب المعارضة إلى أن تظهر تضامنها مع الطلاب ؛ الأمر الذي أدخل فرنسا كلّها في جو الاضطراب و التوتر (71). و أدّى إلى إعلان الجميع إفلاس السياسة الديغوليّة، التي نسبت إليها من قبل ذلك، الفاعلية، و المقدرة على خلق مجتمع متطور. و يبدو أن تسوية القضية الجزائرية عام 1962، كان لها دورا في ذلك، و لم تتوقف تلك الأحداث إلاّ مع بداية شهر جوان، و الإعلان عن إجراء انتخابات تشريعيّة.

و مهما يكن من أمر تأثير هذه الأحداث في المجتمع الفرنسي، فإنها قد برهنت على نقطتين هامتين :

1 ــ أصبح من الصعب الانحياز كليا إلى الرأسمالية أو الاشتراكية، كما لو كانت كل واحدة منهما تشكّل واقعا واضحا مجردا من كل إبهام.

2 ـ التأكيد على دور الشباب في توجيه الأحداث السياسية والاجتماعية.

و تمت بهذا زحزحة تقاليد الآليات الثقافية، لتُولد كتابة جديدة إلى درجة أن "باتريك كومب" كتب كتابا بعنوان "الأدب وحركة مايو 1968". و بالنسبة إلى "بارط" فقد أشار إلى ذلك في

الدرس الافتتاحي الذي قدّمه بالكوليج دوفرانس في السابع من يناير 1977 بمناسبة اختياره لكرسي السيميائيّة في تلك المؤسسة العلمية العريقة. فقد بيّن في إشارة مقتضبة تأثيرتلك الأحداث في الوسط الثقافي ؛ وقد أدّت حسب رأيه إلى تعدّد منابر المعارضة؛ و تعدد خطاب السلطة. و أصبح كل خطاب يعمل على قمع خطاب آخر، و يدعو إلى تحرير المجتمع و الثقافة بمنظوره الخاص. (72)

- ظهور التفكيكيّة : و هي نزعة دعا إليها "جاك دريدا" في كتبه الثلاثة "الصوت والظاهرة" و"علمانية النحو"(De la grammatologie) و "الكتابة و الاختلاف". وأقام على أساسها مراجعته لتاريخ الفلسفة، ومفهوم التاريخ نفسه، ومعايير كتابته، وهي ليست تحليلا، ولا نقدا ؛ ذلك بأنها تقوم على تفكيك النص. ممّا لا يسمح باختزالها إلى أدوات منهجيّة أو إلى مجموعة من القواعد الإجرائيّة. (73)

و لقد خاض "دريدا" في مفهوم الكتابة، و توزع اهتمامه على قسمين :

**النص الفلسفي**، و من ذلك، الاعتناء ببعض الفلاسفة، أمثال : هوسرل، و هيغل. و **النص الأدبي**، و من ذلك اهتمامه بـ : آرتو و مالارميه.

و يتّضح من هذا، ارتباط "بارط" بالوضع التاريخي السياسي المعاصر، الفرنسي خاصة، من جهة، و بمسار الأفكار و الآداب و الفنون، من جهة أخرى.

# هـوامـش الفـصـل الـرابـع

(1) عـزّ الدّيـن اسـماعيل : التفسـير النفسـي لـلأدب، دار العـودة، (بدون تاريخ)، بيروت، ص 13.

(2) Roland Barthes : le grain de la voix, p. 170.

(3) سورة العلق، الآيات رقم 1-2-3-4-5.

(4) سورة القلم، الآية رقم 1.

(5) الجاحظ : الحيوان، تحقيق : فوزي عطـوي، مكتبـة الطـلاب وشـركة اللبنـاني ـ مكتبـة محمـد حسـين النـوري، دمشـق، ط 1، 1968، ج1 ، ص 51.

(6) ابـن خلـدون : المقدّمـة، الـدار التونسـية للنشـر، و المؤسسـة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984 ، ج2 ، ص : من 502 إلى 511.

(7) Roland Barthes : le grain de la voix, p. 171.

(8) Ibid, p. 173 .

(9) الدرجة الصفر، ص 35.

(10) ابن منظور : لسان العـرب ،دار صـادر، بـيروت ، المجلـد الأوّل، مادة سلب.

(11) عبد السلام المسـدّي : الأسـلوبيّة و الأسـلوب، الدار العربيـة للكتاب، تونس، ط2، (بدون تاريخ) ، ص 67.

(12) Roland Barthes : le grain de la voix, p. 190 .

(13) Roland Eluerd : Pour aborder la linguistique (Initiation-Recyclage), ESF, Tome I , p : 30.

(14) رولان بارط : المغامرة السيميولوجية، ترجمة : عبد الرحيم حزل : ص 13-14.

(15) et (16) Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola, p. 14 .

(17) رولان بارط : درس السيميولوجيا، ص 68.

(18) Roland Barthes : Le bruissement de la langue, p. 150.

(19) Roland Barthes : S/Z , p. 206.

(20) Roland Barthes par Roland Barthes, p. 78.

(21) Roland Barthes : Le grain de la voix, p. 295.

(22) Roland Barthes : Le bruissement de la langue, p. 40.

(23) Robert Escarpit : l'Ecrit et la Communication, Bouchene, Alger, 1993, p. 61.

(24) و (25) مرزاق بقطاش : لذّة النص عند "طه حسين"، مجلة الرواية، مبطعة دحلب، الجزائر، العدد الأول، 1990 ، ص من 87 إلى 90.

(26) يقوم تصوّر الفلاسفة المسلمين للشعر على أساس أنّه وسيلة تخييليّة لنقل المعارف و الحقائق.

(27) رولان بارط : المغامرة السيميولوجية، ص 11.

(28) الدرجة الصفر للكتابة، ص 80 .

(29) Vincent Jouve : la littérature selon Roland Barthes , p 97.

(30) رولان بارط : درس السيميولوجيا، ص 55.

(31) Roland Barthes : le grain de la voix, p. 218.

(32) رولان بارط : لذة النص، ص 39.

(33) المصدر نفسه، ص 47.

(34) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(35) Roland Barthes : le grain de la voix, p. 166.

(36) رولان بارط : لذة النص، ص 23.

(37) المصدر نفسه، ص 105.

(38) المصدر نفسه، ص 29.

(39) المصدر نفسه، ص 108.

(40) سورة الزمر، الآية 23.

(41) سورة المائدة : الآية 83.

(42) فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي بين لبنان و أوروبا، بيروت، دار الجيل، ص 280.

(43) مرزاق بقطاش : لذة النص عند "طه حسين" ، ص 88.

(44) رولان بارط : لذة النص، ص 64.

(45) يمنى العيد : في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص 12.

(46) Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola, p.14.

(47) Le petit Robert, Bio.

(48) Jean-Dubois et autres : Dictionnaire de linguistique, Graphème.

(49) Roland Barthes : Le grain de la voix, p. 138.

(50) Le petit Robert, Ergographe.

(51) جاك دريدا : الكتابة و الاختلاف، ص 128 .

(52) اندريه كريون: باسكال : حياته ـ فلسفته ـ منتخبات، ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1982 ، ص 134.

(53) جاك ليرميت : الأنا الجسماني، ترجمة : محمود يعقوبي، ضمن كتاب : المختار من النصوص الفلسفية، مكتبة الشركة الجزائرية، ط2 ، 1972 ، ص 61 .

(54) جان بول سارتر : نظرية الانفعال. دراسة في الانفعال الفينومينولوجي، ترجمة هاشم الحسيني، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ص 68.

(55) من ذلك قوله :

و الشعر فرج ليست خصيصته

طول الليالي إلا لِمُفْتَرِعِهِ

بكر فما افترعتها كفّ حادثة

و لا ترقّت إليها همَّة النُّوب.

(56) ابن رشيق : العمدة، ج2 ، ص115.

(57) نزار قبّاني : الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ص 525.

(58) Roland Bacri : L'obsédé textuel, Juilliard, Paris, 1974, p.9 .

(59) عادل العوّا : القيمة الأخلاقية، الشركة العربية للصحافة والنشر ، 1965، ص 51.

(60) Jérome-Antoine Rony : les passions (que-sais-je) Presses Universitaires de France, Paris, 1961, N° 943, p.18.

(61) Roland Barthes : le bruissement de la langue, p. 376.

(62) Cité par Jean-Loup rivière, in Colloque de Cerisy Prétexte Roland Barthes, p. 119.

(63) Rloand Barthes : Le grain de la voix, p. 245.

(64) انظر الدّرجة الصّفر، ص 36 ، و "رولان بارط بقلم رولان بارط" ، ص 92.

(65) نشر هذا البحث ضمن كتاب "جاك دريدا" : "الكتابة والاختلاف" ترجمة : كاظم جهاد، ص من 213 إلى 247.

(66) المرجع نفسه، ص 232.

(67) Roland Barthes : Essais critique, p.14.
(68) Roland Barthes : Fragments d'un discours amoureux, p. 114.
(69) Rolond Barthes : le grain de la voix, p. 339.

(70) وهب أحمد روميّة : شعرنا القديم و النقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1996 ، ص 278.

(78) Roland Barthes : S/Z , p. 222.

(71) جماعة من الباحثين الغربيين : تاريخ عصرنا منذ 1945 ، ترجمة : نور الدين حاطوم، دار الفكر، الكويت، 1970 ، ص51 -52- 53.

(72) رولان بارط : درس السيميولوجيا، ص 22 - 23.

(73) جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، ص 60 - 61.

# عـــود علـى بـــدء

لقد أشار "بارط" في الملتقى الذي خصّص له بباريس إلى أنّه لا يستطيع حفظ النّصوص عن ظهر قلب، و هو عجز صاحبه طيلة حياته كما أنّه يرتد إلى الأيّام التي كان فيها تلميذا في صفوف الدراسة. و يبدو أنّ ذلك العجز هو القاعدة الذهبيّة التي عمل بها "بارط". فلابدّ من القراءة المتواصلة المتعدّدة المتنوعة، و لكن ينبغي أن يتناسى القارئ في فترة لاحقة ما قرأ لكي لا يسقط في فخّ التّكرار.

و ليس يخفى أنّ "بارط" قد تأثر في مسيرته الابداعية بالكثيرين، و لكنّه في تأثره ذلك، كان مثله كمثل الزئبق الذي يذيب كثيرا من العناصر حين اتصاله بها، فتنشأ تركيبة جديدة.

إن كتابة "بارط" كانت تسعى إلى بثّ نكهة مغايرة في ركاب المعرفة السائدة، و هي في سعيها إلى التغيير، كانت تتغيّر، و تقوّض كل ابداع نقديّ يبدأ بالتساؤل عن مرجعيّته و عن حقيقته التي تكمن في كونه فعل كتابة مكتملة بذاتها، بعيدا عن تعلّة العلم و المؤسسات.

و ممّا يتعيّن التذكير به أن "بارط" لم يرزخ تحت نير اتجاه واحد، و حاول الاستفادة من كلّ الاتجاهات تحكمه في ذلك قناعة قويّة في عدم الركون إلى القراءة الرّاكدة، و إيمان شديد

بضرورة الانفتاح على ثقافة متعدّدة، تغطي الوجوديّة و الماركسيّة، و التحليل النّفسي، و اللسانيات، و السيميائيّة. و انفتاح آخر على اليابان و الصين. وعلى الرّغم من تميّزه، فهو يبقى صورة من صور العقليّة الغربيّة التي لا تركن إلى مفهوم المركز، و لا تسكن عن البحث المتواصل من أجل الجديد.

و هكذا فبارط فعل كما فعل "جليلو" حين تحرّر من القول بمركزيّة الأرض في النظام الفلكي، و كما حاول "نيتشه" بعث نوع جديد من الإنسان، و كما قام "آينشتين" برفض وجود صورعقلية ثابتة للزمان و المكان في الذهن.

إنّنا حين ننظر إلى علاقة "بارط" بالكتابة، نجدها في كنهها علاقة حبّ، يتحدث بالكتابة، و فيها، و عنها، حديث عاشق لمعشوق، يندفع وراءها، و يتوقف عندها متأملا، ينظر إليها كما ينظر الحبيب إلى حبيبه، و إذا بها تتجلّى في كلّ موجود، و يجري في عروقها دم الحياة.

و هكذا جاءت كلّ أعماله مقاطع من خطاب عاشق، ذلك العشق الذي كسر كلّ الأسوار، و ضرب مثل الإعصار.

و بعد، ما الكتابة ...؟

أليست في عمومها تتخذ من الإنسان في فعله و انفعاله موضوعا لها ؟ ماذا يكون النّص الأدبي، إلاّ أن يكون عرضا للإنسان فاعلا و منفعلا ؟ أليست الكتابة مكانا في كل مكان ؟ أليست هي التفكير في التفكير ذاته ؟.

هل معنى هذا أنّ الكتابة غير قابلة للتعريف ؟ الحقّ أنّ الأمر كذلك، فنحن لا نستطيع أن نعرّف الكتابة تعريفا كاملا أو جامعا مانعا.

و كل ما نستطيعه - إذا ما كانت لنا القدرة على ذلك – هو أن نكتب، ليبقى فعل الكتابة على الدوام سؤالا يثير سؤالا آخر.

# سيرة "بارط" الذاتية
# في سطور

12 نوفمبر 1915 : ولادة "رولان بارط" بمدينة "شربورغ" الفرنسية (Cherbourg) (*)

26 أكتوبر 1916 : وفاة والده "لويس بارط" (Louis Barthes) في معركة حربية بالبحر الأسود.

1916-1924 : نشأته و ترعرعه بمدينة بايون (Bayonne).

1924 : إقامته بباريس.

1924-1930 : دراسته بثانوية "مونتاني" (Montaigne) في القسم الثامن و الرابع.

1930-1934 : مواصلة دراسته بثانوية " لويس الأكبر " (Louis le Grand) في القسم الثالث، و حصوله على الباكلوريا.

10 ماي 1934 : إصابته بمرض السّل، بداية بالرئة اليسرى.

1935 - 1939 : دخوله جامعة "السوربون" ، و حصوله على ليسانس الآداب الكلاسيكية، و تأسيسه فرقة المسرح القديم (Le Théatre antique).

---

(*) اعتمدنا في ذكر هذه المعلومات على الملحق الذي رود في كتاب "رولان بارط بقلم رولان بارط". وأوّل سيرة ذاتية كاملة عن بارط كتبها "Louis-Jean Calvet" و كانت الكتاب الثاني الذي يخصصها هذا الكاتب لبارط بعد كتابه :

« Roland Barthes-un regard politique sur le signe ».

1937 : إعفاؤه من الخدمة العسكريّة.

1938 : سفره إلى اليونان رفقة فرقته المسرحيّة.

1940-1941 : حصوله على شهادة الدراسات العليا في التراجيديا اليونانية (Tragédie Grecque).

أكتوبر 1941 : ازدياد شدّة المرض عليه.

1942 : إقامته بمصحة الطلبة بمدينة "إزار" (Isère).

1943 : قضاء فترة نقاهة بباريس.

جويلية 1943 : تطوّر مرضه، و إصابة الرئة اليمنى.

1943-1945 : إقامته الثانية بمصحة الطلبة.

أكتوبر 1945 : انتكاسه مرّة أخرى.

1942-1947 : قضاء فترة نقاهة بباريس.

1948-1949 : عمله مساعدا لأمين مكتبة بإحدى المكتبات ثم اشتغاله بالتدريس بالمعهد الفرنسي بمدينة "بوخاريست" (Bucarest)، ثم استاذا بجامعتها.

1949-1950 : اشتغاله بالتدريس في مصر بجامعة الإسكندرية.

1950-1952 : عمله بالمديريّة العامّة للعلاقات الثقافية، مصلحة التعليم.

1953 : صدور أول كتاب له بعنوان "الدّرجة الصّفر للكتابة".

1952-1954 : تربصه بمركز البحوث العلمية (C.N.R.S.) لدراسة علم المعاني (Lexicologie).

1954-1955 : تعيينه مستشارا أدبيا بدار نشر (Arche).

1955-1959 : التحاقه بمركز البحوث العلمية (C.N.R.S.) لدراسة السوسيولوجيا.

1960-1962 : تعيينه على رأس وحدة عمل في العلوم الاقتصادية و الاجتماعية "بالمدرسة العملية للدراسات العليا" : (Ecole Pratique des Hautes études).

1962 : تعيينه مديرا بتلك المدرسة.

1976 : تعيينه أستاذ السيميائية الأدبية بالكولوج دو فرانس (Collège de France).

26 مارس 1980 : وفاته بباريس إثر حادث مرور.

هكذا كانت سيرة "رولان بارط"، نشأة في أسرة فقيرة، ومرض، و دراسة بالجامعة، و تعيينات في مناصب مختلفة، وإصدارات للكتب، و أسفار، و صداقات. و قد كان لكل ذلك أثر عميق في نصوصه التي أبدعها.

# قائمـة المصادر و المراجع

## أولا : المصادر

### - القرآن الكريم -

### I - أعمال "رولان بارط" (*) :

#### أ- باللغة العربية :

1 ـ الدّرجة الصّفر للكتابة، ترجمة : محمّد برّادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب (الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

2 ـ نقد و حقيقة، ترجمة : ابراهيم الخطيب، الكرمل (مجلة الاتحاد العام للكتاب و الصحفيين الفلسطنيين)، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر و التوزيع، نيقوسيا، قبرص، العدد 11، 1984.

3 ـ درس السيميولوجيا، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، وتقديم : عبد الفتّاح كيليطو، دار توبقال، الرباط، المغرب، الطبعة : 2 ، السنة : 1986.

4 - مبادئ في علم الأدلّة، ترجمة : محمد بكري، دار الحوار، سوريا، الطبعة : 2، السنة : 1987.

---

(*) هذه قائمة بالكتب البارطية التي تم الاعتماد عليها في البحث. و الترتيب هنا، قائم على أساس تاريخ الطبعات المعتمدة.

5 ـ لذّة النص، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، الطبعة : 1، السنة : 1992.

6 ـ المغامرة السيميولوجية، ترجمة : عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة و النشر، مراكش، المغرب، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة : 1993.

7 ـ مدخل إلى علم التحليل البنيوي للقصص، ترجمة : منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، الطبعة: 1 ، السنة: 1993.

## ب ـ باللغة الأجنبية :

1- Sur Racine, coll. Points, Seuil, Paris, 1963.

2- Essais critiques, coll, « Tel quel », Seuil, Paris, 1964.

3- Mythologies, coll, Points, Seuil, Paris, 1970.

4- S/Z, coll. « Tel quel », Seuil, Paris, 1970.

5- L'empire des signes, Editions d'Art Albert Skira S.A, Genève, 1970.

6- Sade, Fourier, loyola, coll. « Tel quel », Seuil, Paris, 1971.

7- Tel quel, n° 47, Automne, 1971.

8- Roland Barthes par Roland Barthes, coll. Ecrivain de toujours, Seuil, Paris, 1975.

9- Fragements d'un discours amoureux, coll. « Tel quel », Seuil, Paris, 1977.

10- Le grain de la voix (Entretiens 1962-1980), Seuil, Paris, 1981.

11- Le bruissement de la langue, Seuil, Paris, 1984.

12- Michelet, Seuil, Paris, 1988.

## II - المعاجم المعتمدة :

### أ- باللغة العربية :

1 - ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان (رقم الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

2 - الرّاغب الأصفهاني : المفردات في غريب القرآن، تحقيق : محمد سيّد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (الطبعة والتاريخ غير مذكورين).

3 – د.جبّور عبد النّور : المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة: 2 ، السنة : 1984.

4 – د.جميل صليبا : المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (رقم الطبعة غير مذكور)، 1962.

5 - د.سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، و سوشبريس، الدار البيضاء، الطبعة1، السنة : 1985.

### ب - باللغة الأجنبية :

1- Jean Dubois et autres : Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, 1973.

2- Paul Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, le Robert, Paris, 1984.

## ثانيا : المراجع :

### I- الكتب :

### أ- باللغة العربية :

1- ابن جنّيّ : الخصائص، تحقيق : محمد علي النّجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (رقم الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

2 ـ ابن خلدون : المقدّمة، الدار التونسية للنشر، و المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

3 ـ ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق : محمد سليم سالم، وزارة المعارف العموميّة، القاهرة، السنة : 1954.

4 ـ ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر، و آدابه، و نقده، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، السعادة، مصر، الطبعة:3، السنة : 1964.

5 ـ ابراهيم عبد القادر المازني : قصّة حياة، دار الشروق، بيروت، لبنان، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة : 1975.

6 ـ احسان عبّاس : فنّ الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة : 2، (التاريخ غير مذكور).

7 ـ احسان عبّاس : فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

8 ـ ارسطو : فن الشعر، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

9 ـ الجاحظ : البيان و التبيين، اعداد: ميشال عاصي، تعليق : مفيد ابو مراد، منشورات مكتبة سمير، بيروت، (رقم الطبعة والتاريخ غير مذكورين).

10 ـ الجاحظ : الحيوان، تحقيق : فوزي عطوي، مكتبة الطلاب، و شركة الكتاب اللبناني، و مكتبة محمد حسين النوري، دمشق، الطبعة : 1، السنة : 1965.

11 ـ الطاهر وعزيز : بنيوية كلود ليفي ـ ستروس، دار الكلام، الرباط، المغرب (الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

12 ـ المتنبّي : ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة و النشر، لبنان، (رقم الطبعة غير مذكور)، 1983.

13 ـ اندريه كريون : برغسون ـ حياته ـ فلسفته ـ منتخبات، ترجمة: نبيه صقر، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، الطبعة3، السنة : 1982.

14ـ بيلينسكي : الممارسة النقدية، ترجمة : فؤاد مرعي و مالك صقور، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة : 2 ، السنة : 1982.

15 ـ ت ـ أ ـ ساخاروفا: من فلسفته الوجود إلى البنيوية، ترجمة: أحمد برقاوي، دار دمشق، سوريا، الطبعة : 1، السنة: 1984.

16ـ تزفيتان طودوروف : نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانين الروس ـ، ترجمة : ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، و الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة : 2 ، السنة : 1982.

17 ـ تزفيتان طورودوف : نقد النقد ـ رواية تعلّم ـ ترجمة: سامي سويداني، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة : 2، السنة: 1986.

18 ـ تزفيتان طورودوف و آخرون : في أصول الخطاب النقدي، ترجمة: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة: 2 ، السنة : 1989.

19 ـ جاك دريدا : الكتابة و الاختلاف، ترجمة : كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، (رقم الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

20 ـ جان بول سارتر : ما الأدب ؟، ترجمة : د.محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، (رقم الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

21 ـ جان بول سارتر : نظرية الانفعال ـ دراسة في الانفعال الفينومينولوجي ـ ترجمة : هاشم الحسيني، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (رقم الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

22 ـ جماعة من الباحثين الغربيين : تاريخ عصرنا منذ 1945، ترجمة : نور الدين حاطوم، دار الفكر، الكويت، (رقم الطبعة غير مذكور)، 1970.

23 ـ جماعة من الكتّاب الأوروبيين : طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة مجموعة من المترجمين المغاربة، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، المغرب، الطبعة: 1، السنة: 1992.

24 ـ جون هالبرين : نظرية الرواية، ترجمة : محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا، السنة: 1981.

25 ـ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (رقم الطبعة غير مذكور)، 1966.

26 ـ رضا الزواري : في الفكر الجدلي، دراسة تحليليّة نقديّة ونصوص، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة: 2، السنة: 1987.

27 ـ روبرت شولز : البنيوية في الأدب، ترجمة : حنّا عبوّد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة 1984.

28 – ريمون آرون: صراع الطبقات، ترجمة: عبد الحميد الكاتب،منشورات عويدات، بيروت،لبنان،الطبعة:3، السنة:1983

29 - رونيه ويليك واوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الطبعة:2، السنة: 1981.

30 – د.زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 2، السنة 1983.

31 - سليمان العيسى : إني أواصل الأرق (ديوان شعر)، طلاس، دمشق، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1984.

32 - سوزان سونتاج : الكتابة بالذات بصدد بارط، ترجمة: محمد سويرتي، إفريقيا - الشرق.

33 - د.شايف عكاشة : نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر – نظرية التصوير – ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (رقم الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

34 - د.صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1980.

35 - د.طه حسين : في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1964.

36 ـ د.طه حسين : حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة: 1، (بدون تاريخ).

37 ـ عادل العوّا : القيمة الأخلاقيّة، الشركة العربية للصحافة والنشر، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1965 .

38 ـ د.عبد السلام المسدّي : الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة: 2 ، (بدون تاريخ).

39 ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تحقيق: رشيد رضا، الطبعة: 5 .

40 ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق : عبد المنعم خفاجة، مكتبة القاهرة، الطبعة: 1 ، السنة: 1969 .

41 ـ د.عبد الملك مرتاض : نظرية الكتابة (مخطوط).

42 ـ د.عبد الملك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954 ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1983.

43 ـ د.عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1983 .

44 ـ عبد الملك مرتاض : قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعوديّة، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1990.

45 ـ عبد الملك مرتاض : أ ي دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1992.

46 ـ عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، (رقم الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

47 ـ عمّار بن زايد : النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1990.

48 ـ فاسيلي بودوستنيك و أوفشي ياخوت : ألف باء المادية الجدليّة، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة : 1، السنة: 1971.

49– فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، نصوص ــ جماليّات ــ تطلعات ــ، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة : 1 ، السنة: 1985 .

50 ـ فردينـاند دوسوسـير : محـاضرات فـي الألسـنيّة العامّـة، ترجمـة: يوسـف غـازي و مجيـد النصـر، المؤسسـة الجزائريـة للطباعة، الجزائر، (رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1986 .

51 ـ فيكتور برومبير : غوستاف فلوبير، ترجمة : غالية شـملي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة: 1 ، السنة: 1978.

52 ـ كولن ولسن : اللامنتمي، ترجمة : أنيـس زكـي حسـن، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة: 2 ، السنة: 1979 .

53 ـ د.محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصريـة العامة للكتاب، مصر ،(رقم الطبعة غير مذكور)، السنة: 1984.

54 ـ د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلـو المصرية، مصر، الطبعة: 5 ، السنة: 1971.

55 ـ د.محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية، دار العـودة، بـيروت، لبنان، (رقم الطبعة غير مذكور)، 1973 .

56 ـ د.محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة : 5، (بدون تاريخ).

57 ـ د.محمـود أمـين العـالم : البحـث عـن أوروبـا، المؤسسـة العربية، سوريا، الطبعة 1 ، 1975.

58 ـ محمود يعقوبـي : المختـار مـن النصـوص الفلسـفية، مكتبـة الشركة الجزائرية، الطبعة: 2 ، السنة: 1972.

59 ـ د.ميشال زكريا : الألسنيّة (علم اللغة الحديث) المبادئ و الأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة: 2 ، السنة: 1983.

60 ـ هربرت ريد : الفنّ و المجتمع، ترجمة : فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت، لبنان، (الطبعة و التاريخ غير مذكورين).

61 ـ هيغل : الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة: 2، السنة: 1986.

62 ـ وهب أحمد روميّة : شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني الثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1996.

63 ـ د. يمنى العيد : في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة: 3، السنة: 1983.

**ب- باللغة الأجنبية :**

1- Albert Camus : L'étranger et autres nouvelles, ouvrage présenté par Taïeb Bouguerra, ENAG / Editions 1988.

2- Colloque de Cerisy, prétexte Roland Barthes avec la participation de Roland Barthes, Centre Culturel International de Cerisy la -salle-, France, 1978.

3- Georges Mounin : Introduction à la sémiologie, Minuit, Paris, 1970.

4- Gerard Vigner : lire : du texte au sens, élément pour un apprentissage et un enseignement de la lecture, Clé International, Paris, 1975.

5- Gustave Flambert : Madame Bovary -Chonologie et Préface par : Jacques Suffel, Garmier, Flammarion, Paris, 1966.

6- Jean Bellemin : le texte et l'avant texte, librairie Larousse, 1972.

7- Jean Dubois et autres : Rétorique Générale, Librairie Larousse, 1970.
7- Jean-François Pirson: La structure et l'objet, (Essais, expériences et rapprochement) , O.P.U. Alger.
8- Jérome-Antoine-Rony : Les passions (que sais-je) n°943, Presses universitaires de France, Paris, 1961.
9- Jouve Vincent : la littérature selon Roland Barthes, Minuit, Paris, 1986.
10- Julia Kristeva : Séméiotiké - Recherche pour une sémanalyse, coll. « Tel quel » , Seuil, Paris, 1969.
11- Louis Jean-Calvet : Roland Barthes -un regard Politique sur le signe, Payot, Paris, 1973.
12- Louis Jean-Prieto : Pertinence et Pratique, Minuit, Paris, 1975.
13- Maurice Blanchot : le livre à venir, Gallimard, Paris, 1959.
14- M.A.Bone et F.Kestermont : Les secrets de votre écriture, Marabout, 1993.
15- Mircea Eliade : Aspect du mythe, Trd. par : Jean Gouillard, Gallimard, Paris, 1963.
16- N.Frye : Anatomie de la critique, Gallimard, Paris, 1969.
17- Paul Valéry : Regards sur le monde actuel et autre éssais, Gallimard, Paris, 1945.
18- Paul Eluard : Derniers poèmes d'amour, coll. « P.S. », Seghers, Paris.
19- Pierre de Boisdeffre : Métamorphose de la littérature de Proust à Sartre, Alsatia, Paris, 1952.
20- Robert Escarpit : L'écrit et la communication, Bouchene, Alger, 1993.
21- Roland Bacri : L'obsédé textuel, Juilliard, Paris, 1974.
22- Roland Eluerd : Pour aborder la linguistique (Initiation-Recyclage), ESF.
23- Serge Doukrousky : Pourquoi la nouvelle critique, DENOEL/ Gouthier.
24- W.W.SWYER : Introduction aux Méthématiques, Trd. par : J.Métadier, Payot, Paris.

## II ـ الدوريات :

### أ ـ باللغة العربية :

1 ـ اللسانيات (مجلّة) معهد العلوم اللسانياتية و الصوتية، جامعة الجزائر، المجلد الثاني، السنة 1972.

2 ـ الرواية (مجلة)، مطبعة دحلب، الجزائر، العدد 1، السنة : 1990.

3 ـ الوحدة (مجلّة) ، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، العدد 4، السنة 1985.

4 ـ الكرمل ـ فصلية ثقافية ـ مجلة الاتحاد العام للكتّاب والصحفيّين الفلسطينيّين، مؤسّسة "بيسان" للصحافة و النشر والتوزيع، نيقوسيا، قبرص، العدد 11، السنة 1984.

### ب ـ باللغة الأجنبية :

1- Esprit, N° 360 , Mai 1967 .

2- Tel quel, n°47 , Automne , 1971.

# فهرس الموضوعات


مقدمة أ

تمهيد 13

هوامش التمهيد 37

**الفصل الأوّل** : الكتابة و الالتزام.

1 ـ لماذا الكتابة ؟ 44

2 ـ مفهوم الدّرجة الصّفر للكتابة. 48

3 ـ مفهوم الالتزام. 65

هوامش الفصل الأول 80

**الفصل الثاني** : الكتابة و القراءة.

1 ـ مفهوم النقد الأدبى. 87

2 ـ مفهوم النص الأدبى. 107

3 ـ مفهوم التناصّ. 131

هوامش الفصل الثانى 148

**الفصل الثالث**: الكتابة و المعنى.

1 ـ توالدية المعنى. 161

2 ـ صيغة الكتابة. 181

3 ـ ما قبل النص. 183

هوامش الفصل الثالث 194

**الفصل الرابع :** توقيع الجسد.
1 ـ حضور الجسد فى الكتابة. 200
2 ـ حضور الجسد فى القراءة. 209
3 ـ غيـــاب الـجسـد. 226

هوامش الفصل الرابع 237

**عود على بدء** 242

**سيرة "بارط" الذاتية في سطور.** 246

**قائمة المراجع و المصادر.** 251

**فهرس الموضوعات** 265