موت المؤلف: الأبعاد الفلسفية للمفهوم وأثره على الخبرة الجمالية

بدر الدين مصطفى أحمد

مدرس، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر

"لو كتب لقيس بن الملوح أن يصل إلى ليلاه؛ فما هو الطريق لذلك؟ سيكون ذلك بموت زوجها، الذي يقف حائلاً بينهما. وهذا تماماً هو طريق بارت إلى معشوقه؛ أي النص" . عبدالله الغذامي

"نعم أنت من تبدع الكلمة، لكن الكلمة تجد حياتها الخاصة، فإذا بها، بطريقة ما، تحدق فيك حتى تربكك، وإذا بها عنيدة شديدة المراس، والغالب أن تنجح في هزيمتك" هارولد بنتر

الملخص

لم يكن مفهوم موت المؤلف La Mort De L'auteur الذي صاغه رولان بارت Roland Barthes (1915- 1980)، وطوره من بعده العديد من فلاسفة الجمال والنقاد الأدبيين، بمعزل عن الإطار الثقافي الذي صاغ فيه بارت هذا المفهوم. فالواقع أن إعلان موت المؤلف لا يفهم إلا في سياق أعم من شيوع فكرة النهايات وسيادتها في القرن العشرين، وكذا أطروحة موت الإله لنيتشه ونقد مفهوم المركزية ومنطق الهوية. وهي القضايا التي كانت موضع اهتمام العديد من التيارات الفكرية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين.

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل هذا المفهوم، ووضعه في سياقه، وربطه بمفاهيم أخرى كان لها تأثير كبير على طبيعة الفكر الفلسفي الغربي وخصائصه في النصف الثاني من القرن العشرين. من ناحية أخرى، تهدف الدراسة إلى استكشاف الآثار التي تركها هذا المفهوم على الخبرة الجمالية بمستوياتها الثلاثة: الإبداع، التلقي، والنقد. وأخيرا، تحاول الدراسة الإجابة عن سؤال؛ هل كان ميلاد القارئ يلزمه بالضرورة افتراض موت المؤلف؟ وهل من الممكن الوصول إلى صيغة أكثر تطوراً لأطروحة موت المؤلف، تجعل من المؤلف ذاتاً حاضرة وغائبة في الوقت ذاته؟ أما المنهج الذي ستستخدمه الدراسة في سبيل تحقيق تلك الأهداف فهو المنهج التحليلي المقارن، الذي يهدف إلى تحليل مضمون نصوص بارت للوقوف على أفكارها ومقارنتها بنصوص أخرى تتفق أو تختلف معها.

مقدمة

كانت المفاهيم التي ظهرت في حقلي النقد الفني والأدبي، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، على صلة وثيقة بالمفاهيم الفلسفية التي ظهرت خلال هذا القرن، والتي نتجت من التغيرات العديدة التي لحقت البنى المعرفية التي سادت إبان العصر الحديث. وكان من نتائج تلك الصلة ذلك التداخل المعرفي الذي حدث بين العديد من الحقول المعرفية؛ الفلسفة وعلمي الاجتماع والنفس ومجالي النقد الفني والأدبي. والواقع أن هذا الأمر قد أدى إلى صعوبة في تصنيف مفكري النصف الثاني من القرن العشرين وفقاً للحقول المعرفية التي ينتمون إليها؛ فتحت أي حقل معرفي يمكن إدراج كل من رولان بارت وميشال فوكو(M. Foucault (1926- 1984 وجورج باتاي (G. Bataille (1897- 1962 وجاك دريدا (J. Derrida (1930- 2004 وجاك لاكان (J. Lacan (1901- 1981؟! (الفلسفة، النقد الأدبي، علم الاجتماع، علم النفس، النقد الثقافي. . . .إلخ). هي مسألة محيرة، لكنها في الوقت ذاته مؤشر مهم يدل على أن الحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية المختلفة قد تلاشت، وأصبح المجال أكثر اتساعاً للدراسات البينية التي تقع على التخوم بين مختلف المجالات المعرفية[1].

يقدم بارت نموذجاً لطبيعة الفكر وصورة المفكر في تلك الفترة "إذ يبرز من خلال كتاباته كاتباً متميزاً فلا هو بالناقد ولا هو بالفيلسوف ولا هو بالشاعر أو الفنان أو الروائي، ولكنه كل هؤلاء مجتمعين. وبذلك يتجاوز بارت الأكاديمية الجامعية آخذاً كل مكتسباتها ونظرياتها، ويدخل على عالم الإبداع محملاً بفكر نظري ثاقب، فيجمع بين تلك المهارات ليكسر الحواجز بين الكلمة الشاعرة والكلمة العلمية، ويكون بذلك أبرز مثال حضاري على ثقافة الغرب الفلسفية والأدبية"[2]. لقد سُئل بارت في أحد الحوارات التي أجريت معه سؤالاً يكشف هذا المعنى، إذ سأله محاوره "لقد لاحظت أن كتبك في المكتبات ليست معروضة في مكان واحد بل هي تتوزع في أماكن عديدة؛ اللغويات، الفلسفة، علم الاجتماع، الأدب. . . إلخ. هل يعود هذا التصنيف الملتبس إلى طريقتك في مقاربة الموضوعات؟" فرد قائلاً: "بلى. لقد كان سارتر ذاته آلة ناسخة

عظيمة. كان فيلسوفاً، وكاتب مقالة، ومسرحياً، وناقداً... لقد بدأت مكانة الكاتب عند تلك اللحظة تصبح أكثر مرونة... هناك بعض الدعاوى المنتشرة تلك الأيام إلى شطب أنواع الكتابة التقليدية التي يمكن تصنيفها في اتجاه واحد"[3].

لم تكن أطروحة موت المؤلف، التي صاغها بارت في مقال له يحمل العنوان ذاته، سوى انعكاس لمناخ عام شاع فيه فكرة النهايات، وهي الفكرة التي ظهرت بوادرها في القرن التاسع عشر، وانتشرت بقوة في القرن العشرين، لتصبح تيمة حاضرة باستمرار في فلسفات النصف الثاني من هذا القرن. وقد عكس هذا الانتشار للفكرة شعوراً عاماً لدى الغرب آنذاك بفقدان الثقة في المقولات التي تأسس عليها المشروع الحداثي الغربي، فجاءت فكرة النهايات لتعلن موت تلك المقولات وضرورة استبدالها بمقولات بديلة تصلح لطبيعة تلك المرحلة. ربما بدأت فكرة النهايات في الظهور بعد وفاة هيجل من خلال تلاميذه، فقد قال إريك فيل Eric Weil: "إن هيجل Hegel قد وضع للفلسفة نقطة النهاية"[4]. وقد أعلن اشبنجلر Spengler (1880- 1936) بعد ذلك صراحة **نهاية الغرب** Der Western Untergang des أو أفوله. ثم جاء نيتشه Nietzsche (1846- 1900) ليزكي تلك الروح عندما أعلن "موت الإله" Gott ist tot. كما كتب بنيامين Walter Benjamin عن **نهاية الفن في عصر الإنتاج الآلي**، وأسس هيدجر(1976 -1989) Heidegger مشروعه الفلسفي على "تقويض الميتافيزيقا"، وأعلن فوكو "موت الإنسان"، كما أعلن رورتي Rorty (1931- 2007) "نهاية الفلسفة النسقية"، وكتب فوكوياما (Fukuyama (1952- بعد ذلك **نهاية التاريخ** The End of History وفي السياق نفسه حاول فاتيمو (Vattimo (1936- حصر توجهات النصف الثاني من القرن العشرين الفكرية في خمسة مبادئ رئيسة؛ نهاية الفن وأفوله – موت النزعة الإنسانية – العدمية – نهاية التاريخ – تجاوز الميتافيزيقا[5]. وهي كلها تنويع على فكرة النهايات. لا يوجد علم أو فلسفة أو فن بل إعلان النهاية لكل شيء، **دق أجراس الموت**، كما يشير عنوان أحد مؤلفات دريدا.

هذا هو السياق العام إذن الذي وضع فيه بارت أطروحته عن موت

المؤلف، ومن ثم فقد جاءت تلك الأطروحة ملائمة تماماً للحظة الثقافية التي تم صياغتها فيها. وهي كما سنرى كان لها أصولها الفلسفية الواضحة:

من موت الإله إلى موت المؤلف

افتتح القرن العشرون بوفاة نيتشه في عام 1900 بعد أن صاغ أطروحته الشهيرة "موت الإله" وقدمها في كتابه **العلم المرح**. والواقع أن تلك الأطروحة لم تؤثر فقط على المجال الميتافيزيقي، بل كان لها تأثير مماثل على مفهوم المركزية ومنطق الهوية اللذين سادا الفكر الغربي ردحاً طويلاً من الزمن. فمفهوم المركز يعني أن ثمة أصل أو نموذج رئيس تدور حوله المعارف والنشاطات الإنسانية المختلفة. وهذا المركز أو النواة يختلف باختلاف العصور والأزمنة. وقد ظل تصور الإله أو الكائن المفارق مسيطرة على الذهن البشري ومركزاً تدور أفكاره حوله. حتى الفلسفات الحديثة التي اتخذت موقفاً مناهضاً أو ناقداً لهذا التصور، ظل معظمها يدور حوله بطريقة لا واعية؛ إذ إنها كانت تقدم ذاتها كبديل لهذا التصور من خلال نقده؛ ما يجعله حاضراً باستمرار كنموذج يتم معارضته بنموذج آخر، إنها تلك الثنائية التي يعد أحدها شرطاً لوجود الآخر.

لقد حاول نيتشه الخروج من تلك الثنائية من خلال إعلانه موت الإله والنتيجة أن المركز ذاته قد تلاشى، أما نتائج ذلك فهي جد عظيمة، وربما استطاع نيتشه أن يعبر عن ذلك أفضل تعبير في القسم 125 من كتابه **العلم المرح** Die fröhliche Wissenschaft (1882) عندما صور الأمر على شكل حدث على النحو الآتي: "يدخل رجل مجنون إلى ساحة السوق بحثاً عن الإله، ويسخر منه كل أولئك الذين لا يؤمنون بوجود إله. أين هو الإله؟ يبكي.. سوف أخبرك، لقد قتلناه، أنا وأنت، كل منا قاتله". ويستمر في تأكيده على الآثار الكارثية لهذه الفاجعة "لقد محونا الأفق كله"، "لقد حررنا هذه الأرض من شمسها" لقد أرسلناها "باستمرار إلى القاع.. وإلي الوراء .. إلى الجنب وإلى الإمام، في كل الاتجاهات... أما زال هناك أي شروق أو غروب؟". لقد أصبح عالمنا أكثر برودة، ونحن أناس "قتلة كل القتلة"، تُركنا دون أية طريقة لتطهير أنفسنا.

وعندما ينهي الرجل المجنون حكمته، تحدق فيه الجماهير وتتملكهم الدهشة، يصرح قائلاً: "لقد جئت مبكراً. . .لم يحن وقتي بعد . . . هذا الفعل لا يزال بعيداً عنهم أكثر ما تبعد أقاصي النجوم، ومع ذلك فإنكم قد فعلتموه بأيديكم" [6].

ما قام به نيتشه هنا هو أنه قتل الإله من أجل إحياء العالم "لقد فصلنا حقيقة هذا العالم عن فكرة أن الإله قد خلقه"، ونتيجة ذلك انفتاح العالم على الإنسان، لكن هذا الانفتاح ما زال يفتقد البوصلة الموجهة له، بحسب نيتشه؛ لأنه يحتاج إلى نسق قيمي جديد يحل محل النسق القديم المؤسس على فكرة الإله. وقد حاول نيتشه عبر مؤلفاته اكتشاف هذا النسق الجديد من أجل ترسيخه، وهو نسق يستمد معاييره من عالم الحياة لا من عالم مفارق.

هل ثمة علاقة بين ما قام به نيتشه في مجال الميتافيزيقا وما قام به بارت في مجال النص؟

لم يفصل نيتشه بين حضور الميتافيزيقا ومقولاتها وبين اللغة المستعملة، فقد وجد نيتشه أن هناك قوى تقف وراء عملية إنتاج المعاني، هذه القوى تهدف إلى الإخضاع والسيطرة. وما تفعله الميتافيزيقا هو اختزال تلك القوى، وحصر المعنى في الألفاظ اللغوية التي تحد المعنى وتختزله في إطار معين. لهذا فقد رأى نيتشه أن اللغة هي معقل الميتافيزيقا. ففي اللغة فقط تجد مفاهيم الوجود والجوهر والهوية إمكانية دوامها وخلودها. إن الميتافيزيقا تنظر إلى الألفاظ اللغوية كوعاء يحفظ للمعاني أزليتها وُيبقي على تطابقها. فبدلاً من أن ترى في العلامة مكاناً للاختلاف والتعدد والتأويل، ترى فيها على العكس من ذلك مناسبة لحضور المعنى. من هنا تصبح اللغة ذاتها فعل سلطة، صادراً عمن بيده الهيمنة[7]. وقد سعى نيتشه من وراء التاريخ الذي يقيمه للميتافيزيقا، إلى التوصل إلى منظومة القيم التي حكمت هذا التاريخ، البنية التي وضعت المعاني وأطلقت الأسماء وأولت العالم ولونته. من هنا تصبح إستراتيجية التسمية إستراتيجية هيمنة وتسلط.

في الواقع لم يفعل بارت سوى استكمال ما قام به نيتشه ودعا إليه، فموت

المؤلف هو ذاته موت الآلهة، والنتائج التي ترتبت على أطروحة بارت في مجال النقد الأدبي ونظرية التلقي الجمالي تتشابه مع تلك النتائج التي ترتبت على أطروحة نيتشه في مجال الميتافيزيقا ونظرية الوجود. أما النسق القيمي الذي حاول نيتشه التأسيس له وإحلاله محل النسق القيمي القديم، فهو ما قام به بارت من خلال التأسيس لقواعد جديدة للتعامل مع النص الأدبي محل القواعد التي كان معمولاً بها من قبل في حقل النقد الأدبي، وقد كتب بارت في عام 1968 ما يأتي "نعرف الآن أن النص ليس مجرد مجموعة من الكلمات التي تحرر معنىً "لاهوتياً" وحيداً (إله - رسالة - نبي) بل هو حيز متعدد الأبعاد تمتزج فيه وتتصادم تنويعات من الكتابة، ليس منها ما كتب في الأصل"[8]. إن نسبة النص إلى مؤلفه، بحسب بارت، معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً، إنه إغلاق للكتابة، يقول: "عندما يأبى الفن النظر إلى العمل الفني كما لو كان ينطوي على سر؛ أي على معنى نهائي، فإن ذلك يولد فعالية يمكن أن نصفها بأنها ضد اللاهوت، وأنها ثورة بالمعنى الحقيقي للكلمة، وذلك أن الامتناع عن حصر المعنى وإيقافه معناه في النهاية رفض الإله ودعائم وجوده"[9]. إن هذا الرفض لمركزية الإله لا ينبغي التعامل معه على المستوى اللفظي؛ فهو في الأصل تعبير مجازي عن رفض فكرة المركز الذي يدور المعنى حوله، تحرير للنص من أي هيمنة فرضت عليه تسعى لاختزاله في اتجاه ذي بعد واحد.

أما فيما يتعلق بمسألة السلطة وكيف تمارس تأثيرها عبر اللغة، فقد ذهب بارت إلى أن مفهوم السلطة لا يمكن اختزاله في المعنى السياسي له؛ لأن السلطة حاضرة في كل شيء داخل المجتمع وهي تمارس تأثيرها بصورة خفية مخادعة. إنها توجد في الدولة، وعند الطبقات والجماعات، وفي أشكال الموضة، والآراء الشائعة، والمهرجانات، والألعاب، والمحافل الرياضية، والأخبار والعلاقات الأسرية، وحتى داخل حركات المعارضة والتحرر الوطني. ودور المثقف هنا، بحسب بارت، ليس العمل المباشر ضد السلطة بالمعنى السياسي لها "فمعركتنا تدور خارج هذا الميدان، إنها تقوم ضد السلطة في أشكالها المتعددة. وليست هذه بالمعركة اليسيرة؛ ذلك أنه إن كانت السلطة متعددة في

الفضاء الاجتماعي، فهي بالمقابل ممتدة في الزمان التاريخي. وعندما نتصدى لها وندفعها هنا سرعان ما تظهر هناك؛ وهي لا تزول البتة. قم ضدها بثورة بغية القضاء عليها، وسرعان ما تنبعث وتنبت في حالة جديدة. ومرد ذلك هو أن السلطة جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعة، وليس بالتاريخ السياسي وحده، هذا الشيء الذي ترتسم فيه السلطة، منذ الأزل، هو اللغة"[10]. والواقع أن هذا الفهم البارتي لمفهوم السلطة يجعله عصياً على التحديد أو التعريف؛ إذ لا ينبغي وفقاً لهذا الفهم البحث عن السلطة عند نقطة مركزية تكون هي الأصل، عند بؤرة وحيدة للسيادة تكون مصدر إشعاع لباقي الأشكال الثانوية التي تتولد عنها. وإنما ينبغي رصدها عند القاعدة المتحركة لعلائق القوى التي تولد أشكالاً للسلطة، لكنها حالات غير مستقرة ذات مستويات متعددة وأشكال خفية كامنة خلف كل خطاب من الخطابات التي تحيط بنا. والنتيجة أن العالم سلطة، والخطاب سلطة، والحقيقة سلطة، والتاريخ سلطة والفيلسوف هو أيضاً سلطة. بل إن السلطة تمتد لتشمل اللغة التي يتم التعبير بها، فعملية التعبير ذاتها تكون أسيرة للحروف والألفاظ والمعاني المتداولة.

ينحو، إذن، بارت منحى فلاسفة ما بعد الحداثة في نقدهم لمفهوم السلطة. وهو يتفق مع نيتشه في أن اللغة هي بيت السلطة، وقد ذهب إلى القول: إن "نيتشه قد حاول خلخلة ذلك الاستعباد الذي تمارسه السلطة"[11]. وعلى المفكر إذا أراد مقاربة السلطة ومقاومتها بغية الكشف عن مظاهر تموضعها أن يبدأ باللغة.

هذا النقد البارتي لمفهوم السلطة يضمر نقداً داخلياً لعملية التلقي الجمالي التي تختزل العمل الفني في معنى واحد، فهذا ضرب من ضروب السلطة التي يمارسها المتلقي على العمل الفني. لهذا السبب يرفض بارت عملية تقييم العمل الفني، ويرى أنها لا تدخل في صميم عمله، فمهمته الكشف عن مستويات مختلفة للقراءة، أما عملية التقييم فهي نوع من ممارسة السلطة "إنني لا أستطيع أن أسمح لنفسي بالقول: إن هذا لجيد، وإن هذا لرديء. إذ ليس ثمة قائمة

للجوائز، كما أنه ليس ثمة نقد. فالنقد يتطلب دائماً هدفاً تكتيكياً، واستخداماً اجتماعياً، كما يتطلب دائماً نمطاً خيالياً، وأنا ليس في مقدوري توقع أو تصور النص كاملاً، حتى يتسنى له الدخول في لعبة الإسناد المعياري"[12]. ربما بدا هذا الرأي لبارت متناقضاً مع موقعه في تاريخ النقد الأدبي، وهو موقع متقدم بطبيعة الحال. لكن هذا التناقض سيزول عندما نعلم أن هذا الرفض لعملية التقييم الجمالي هو في الأساس رفض لاختزال العمل الفني وحصره داخل قالب محدد أو رفض لممارسة وصاية على النص، تجعل من الناقد سلطة تفسيرية مهيمنة عليه. والواقع أن هذا النوع من النقد الذي رفضه بارت كان نتاجاً للمنطق الذي ساد تاريخ الفكر عموماً والذي انتقل منه إلى مجالي النقد الفني والأدبي؛ منطق الهوية.

من منطق الهوية إلى منطق الاختلاف

كان لمفهوم التعددية والاختلاف مكانة بارزة في الخطاب الفكري والنقدي الذي ساد في النصف الثاني من القرن العشرين؛ بحيث يعد هذا المفهوم مفتاحاً لفهم النتاج الفكري لهذا الخطاب. فالفلسفة ستتحول من كونها أداة نسقية تبتغي الوحدة إلى أداة مهمتها تفتيت الأشياء وتفكيكها. وربما كان السبب الرئيس الذي أحدث هذا التحول هو تلاشي منطق "الهوية" من الخطاب ليحل محله مفهوم "التعددية". التعددية بكل أشكالها، تعددية الخطاب والمعنى والظاهرة والقوى، لا يوجد حدث ولا ظاهرة ولا كلمة ولا فكرة إلا ومعناها متعدد، فأي شيء قد يكون هذا أو ذاك وأحياناً يكون شيئاً أكثر تركيباً بحسب القوى التي يحوزها. من هنا لا يوجد معنى حقيقي للشيء الواحد، هناك تعددية، وجهات للنظر، تجاوبات مع الأحداث والوقائع. فالظاهرة الواحدة لها أقنعة عديدة و"خلف كل قناع يكمن قناع آخر"[13]. وعلى الفلسفة أن تغزو هذه الأقنعة وأن تخترقها لا للوصول إلى جوهرها وأصلها، وإنما لكي تعطي لكل قناع معنى جديداً.

وهذا المعنى تحديداً هو ما أكده بارت في تحليله للعمل الأدبي؛ إذ تمثلت محاولته في فهم آلية توليد المعنى داخل العمل الأدبي إلى التعامل معه لا

باعتباره تمثيلاً أو تواصلاً (بين مرسل ومستقبل) بل كسلسلة من الصور التي تولدت من خلال المؤسسة الأدبية والشفرات الخطابية الثقافية. فلا يتجه التحليل هنا صوب اكتشاف المعاني الكامنة، وهو في الأصل لا يهدف لذلك. لهذا يكتب بارت مشبهاً العمل الأدبي بالثمرة ذات الطبقات المتعددة، "فهو من طبقات (أو مستويات أو نسق)، ولا يحتوي على مركز، أو جوهر، أو سر، أو مبدأ لا يمكن اختزاله، بل لا شيء سوى عدد لا متناه من الأغلفة التي لا تغلف شيئاً سوى وحدة أسطحها"[14]. والتحليل البنيوي لا يقدم "تأويلاً" للعمل الأدبي بل ينطلق من وجهة نظر مبدئية عن محتوى العمل، ومن ثم يتناول الشفرات المكونة لهذا المحتوى، فيحدد علامتها، ويقدم تصوراً لتسلسلاتها، ولكنه في الوقت ذاته يسلم أيضاً بوجود شفرات أخرى ستنبثق عبر تلك الشفرات الأولى.

كان بارت من دعاة فكر الاختلاف والتعدد، وقد كانت مؤلفاته في مجملها ضد أي محاولة لإقصاء الآخر والاستحواذ عليه إنطولوجياً وإبستمولوجياً وسياسياً، وهذا بخلاف الفكر الكلاسيكي الذي كان سائداً في العصر الحديث. ففي الوقت الذي كان يقر فيه هذا الفكر بأن العالم متعدد ومتنوع، كان يحاول دوماً إلغاء تعدده وتنوعه في وحدة معنى يفترض أنها ثابتة. وإذا عُرض عليه أن يفكر في المتعدد الاجتماعي فإنه سوف يؤكد أنه غير منسجم في وحدة واحدة، لكنه سيحاول أيضاً أن يوحده ويضمه في وحدة الدولة. منطق الفكر الكلاسيكي إذن هو "منطق الهوية" logique de l'identité سواء تعلق الأمر بتطابق الوعي أو الكوجيتو أو الذات أو الدولة. كل هذه المقولات مطلقة وبواسطتها تحول الفكر إلى تقنية لاختزال الفوارق، وأداة نسقية موجهة نحو إلغاء التعارضات.

والواقع أن مقولة الاختلاف ستحتل مكانة مهمة في فكر بارت؛ إذ إن النتيجة الرئيسة التي ترتبت على إعلانه موت المؤلف تمثلت في تخليص النصوص من معناها الأحادي الذي كانت أسيرة لها وانفتاحها على المعنى في تعدديته واختلافه، فليس ثمة جوهر واحد للنص ينبغي على القارئ اقتناصه ليزعم بعد ذلك أنه يمتلك الحقيقة والمعنى، بل ثمة معانٍ مختلفة ومنظورات

متعددة لا تتعامل مع النص على أنه وحدة منغلقة لها معنى واحد ووحيد، بل تتعامل معه بوصفه "عملاً مفتوحاً" على حد تعبير أومبرطو إيكو[15]، مفتوحاً على عوالم عديدة يصعب حصرها أو حتى توقعها.

يبدو أن كل الطرق لفهم النتاج الفكري لمفكري النصف الثاني من القرن العشرين تفضي بالضرورة إلى نيتشه. كان نيتشه يصف نفسه بأنه "ديناميت"، والواقع أن هذا الديناميت قد تضاعف حتى انفجر في النصف الثاني من القرن العشرين محدثاً دوياً هائلاً. لقد قدم نيتشه نقداً لمفهوم الحقيقة، كان مؤثراً بقوة في التصور الذي قدمه بارت لطبيعة النص؛ فقد رأى نيتشه أن هناك فهماً ميتافيزيقياً مضللاً لمفهوم الحقيقة، فالشيء الحقيقي هو الخير والعام والواضح والنافع والجميل، وقد سعى الفلاسفة حول هذا الوهم طوال تاريخ الفلسفة محاولين الوصول إلى ما هو حقيقي. لكن السؤال الذي تناساه هؤلاء: من يملك تحديد الحقيقي؟ وما هذا الحقيقي؟. وليست المشكلة عند نيتشه متعلقة بالبحث عن الحقيقة أو محاولة الكشف عنها، بل المشكلة أن كلمة الحقيقة نفسها مضللة، فهي تنفي الاختلاف الذي هو من صميم الحياة. ولم يتوقف مفكر من قبل للتساؤل عن كنه الحقيقة، بل كانت كل الأسئلة متمحورة حول كيفية بلوغها أو شروط إمكانها. فكل الفلسفات اعتبرت أن مسألة الحقيقة ليست في حاجة إلى ما يبررها. بل أكثر من ذلك، إذ غدت مسألة الحقيقة هي المنطلق والأساس الذي تتأسس عليه كل فلسفة، ومن ثم أصبحت الحقيقة صنماً أو إلهاً يقدسه الفكر باحثاً عن كل سبيل لبلوغه. في مقابل هذا الفهم، ينظر نيتشه للحقيقة على أنها حشد من الاستعارات والكنايات التي تكونت عبر التاريخ، وتم التعامل معها بعد ذلك بوصفها بديهيات أو حقائق[16].

إن هذا المعنى النيتشوي لمفهوم الحقيقة سيجد تجلياته في النص البارتي. لهذا نجد بارت يفرق منذ البداية بين الأثر والنص، ويدعو للانتقال من الأول إلى الثاني؛ "فالأثر لا يزعج فلسفات الهوية، والتعدد عند تلك الفلسفات هو الشر بعينه"[17]، الأثر له معنى متوارث مغلق لا يقبل التجديد، بل يعتبر التجديد فيه نوع من الهرطقة، أما النص فهو متعدد. ولا تعني صفة التعدد التي يحوذها

النص أنه يحتوي فقط على معان عدة، وإنما يحقق تعدد المعاني ذاته "فالنص ليس تعدداً لمعان، بل هو مجاز وانتقال. وبناء على ذلك لا يمكن أن يخضع لتأويل، وإنما لتفجير وتشتيت"[18].

ويمكن تحديد الاختلافات التي يسوقها بارت بين الأثر والنص في الآتي[19]:

1 - على المستوى المنهجي، فليس الفرق بين النص والأثر الأدبي مادياً (بحسب الغلاف، الطبعة، عدد الصفحات، التاريخ....) ففي الأثر القديم تستقر نصوص، كما أنه ليست كل الإنتاجات المعاصرة نصوصاً، فالاختلاف بينهما راجع أساساً إلى كون الأثر قطعة من مادة (يشغل فضاء فيزيائياً في المكتبة)، أما النص فهو حقل منهجي تعمل عليه اللغة.

2 - على مستوى الأجناس، فالاختلاف بين النص والأثر لا يدخل ضمن تراتب هرمي (أدب جيد، أدب رديء، أدب شعبي....). ففي الأدب الشعبي تكمن نصوص (وهو ما حاول بارت إظهاره عبر مسرح بريخت الشعبي)، كما لا يدخل هذا الاختلاف ضمن تقسيم للأجناس (شعر، رواية، نقد)، فما يحدد النص خلافاً للأثر الأدبي هو الخلخلة؛ خلخلة الآراء الشائعة والمتداولة، خلخلة اللغة ذاتها والأسلوب المتعارف عليه في الكتابة.

3 - على مستوى الدليل، فالأثر الأدبي ينحصر في مدلول واضح أو خفي، يستدعي التعامل معه على المستوى الاصطلاحي أو التأويلي. أما النص فمجاله الدال. وهو يحيل على فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع على الإطلاق إلى أي منطق تفسيري محدد.

4 - على مستوى التعدد، فالأثر أحادي أما النص فتعددي. ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية ترسيخ الأول والدفاع عنه ودحض الثاني وتغييبه؛ لأنه يهددها في كيانها، ويخلق التعددية على مستوى الفكر. من هنا لا يمكن إخضاع النص إلى تفسير أو تأويل وإنما فقط يتم التعامل معه بغية تفجيره، وهو ما يضمن خلوده؛ لأنه لا يفرض معنى وحيداً على قراء مختلفين، بل يوحي بمعان مختلفة للقارئ الواحد.

5 - على مستوى القراءة، فالأثر من حيث بنيته اللغوية الواضحة يمكن التعامل معه بالمناهج التقليدية (ومنها التحليل النفسي والاجتماعي)، أما النص فيستدعي مقاربة مختلفة تحرره من سلطة المؤلف وهيمنة التقاليد المتوارثة في الكتابة النقدية.

سلطة المؤلف وهيمنة السياق

كانت المناهج النقدية في مراحلها الأولى منصبة في الأساس على عنصر الفنان؛ لما له من أهمية قصوى في تفسير العمل الفني، فالسبب الرئيس لوجود العمل الفني هو صانعه؛ أي الفنان. لذلك كان إيضاح العمل من خلال شخصية الكاتب وحياته من أقدم مناهج الدراسة الأدبية وأكثرها رسوخاً. وهكذا شكل قطب المؤلف نقطة تقاطع مجموعة من الدراسات النقدية المتمثلة في المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية، والمنبثقة أساساً من روح الفلسفة الوضعية والفرويدية والماركسية. يقول أندريه جرين A. Green: "هل من الممكن أن نعزل الإنسان عن إبداعه؟ فمن أي قوى يقتات هذا الإبداع إن لم يكن من تلك التي تعمل عند المبدع؟"[20].

فقد اعتبر جورج لوكاش G. Lukacs (1885-1971)، على سبيل المثال، أن الأدب انعكاس للحياة أو الواقع في السياق الاجتماعي والتاريخي[21]، وفي إطار هذا التصور يقول طه حسين: "فلا يكون الأدب أدباً حتى يصور حياة الناس، وليس في الأرض أدب إلا وهو يصور حياة أصحابه (مؤلفيه)، فكل أدب في أي أمة لا بد أن يصور واقعها وشعورها وذوقها وثقافتها وأنماط تفكيرها وهو في النهاية انعكاس صور الحياة في نفوسها"[22]. أما أوغسطين سانت بوف A. S. Beuve (1804- 1869) فقد ذهب إلى أن "الهدف الرئيس للنقد الفني هو أن تكشف عن الإنسان وراء العمل. والمعيار الأساسي لتقييم العمل هو الدقة والصدق اللذان يحول بهما الكاتب حياته الشخصية إلى شكل أدبي"[23].

وتفاعلاً مع هذا المسعى البيوجرافي، وتقاطعاً مع قطب المرجع أو السياق- تنظر هذه الدراسات النقدية إلى النص الأدبي بما هو "مرآة" تعكس

السياق التاريخي العام، أو السياق اللاشعوري الخاص الذي أفرزه؛ بحيث تحتشد في الدراسات النقدية إفادات متنوعة عن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والنفسية، يستحيل معها النص إلى مجرد وثيقة، والناقد إلى مؤرخ وعالم اجتماع وعالم نفس، إلخ.

أما التحليل النفسي كما يتصوره سيجموند فرويد (S. Freud (1856- 1939، فإنه يهدف إلى تحليل الظاهرة الأدبية من خلال علاقتها بالعقد النفسية للمؤلف؛ حيث "إن صورة الأدب التي يمكن أن نجدها في الثقافة المتداولة تتمركز أساساً، حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه، ومازال النقد يردد، في معظم الأحوال، أن أعمال بودلير، وليدة فشل بودلير الواقعي، وأن أعمال فان جوغ وليدة جنونه، وأعمال تشايكوفسكي وليدة نقائصه: وهكذا يبحث عن تفسير للعمل من جهة من أنتجه، كما لو أن وراء ما يرمز إليه النص، صوت شخص وحيد هو المؤلف الذي يبوح بـ"أسراره" من وحي لا شعوره[24].

وإذا كانت المقاربة السيكولوجية تنطلق في تفسيرها للعمل الأدبي من الأوضاع النفسية للكتاب، فإن المقاربة السوسيولوجية تعمد هي الأخرى إلى المعطى الخارجي، ولكن من منظور يتجاوز الفردية ليعانق الطبقة أو الإطار الاجتماعي العام، كما هو الحال في التحليل الماركسي للعمل الفني.

لقد ظلت تلك النظرة إلى العمل الفني على أنه ابن شرعي لمؤلفه، وانعكاس لحياته، وثقافته، وعالمه النفسي، وواقعه الاجتماعي؛ هي المسيطرة على التوجه العام للنقد الفني حتى منتصف القرن العشرين. لهذا كانت مؤلفات النقد الفني السائدة خلال تلك الفترة تبدأ دائماً بمقدمة عن حياة الفنان وعالمه الخاص والمشكلات التي صادفته في حياته، وكانت بالمثل تقدم النصيحة للمتلقي بأنه إذا أراد أن يكون رأياً سليماً وفهماً دقيقاً لعمل الفنان فعليه قبل أن يشرع في التعامل مع العمل أن يكون على دراية بتلك المعطيات، حتى يساعده ذلك على التماهي مع أفكار الفنان ومقاربة تجربته الشعورية، ومن ثم القدرة على التعامل مع أعماله وفهمها. ويتوقف نجاح عملية التلقي الجمالي للعمل الفني على مدى استطاعة المتلقي بلوغ تفسير مُرضٍ للعمل الفني يعتمد في

المقام الأول على تلمس أبرز الأحداث الفاعلة في حياة الفنان، التي يمكن اكتشافها وتتبعها داخل عمله.

على أن تلك المقاربة التي فرضت ذاتها على حركة النقد الفني آنذاك تعرضت لنقد كبير على يد النزعة الشكلانية[25]. فقد هاجم الشكلانيون الرأي القائل: إن الأدب فيض من روح المؤلف أو وثيقة تاريخية اجتماعية أو تجلٍّ لمنظومة فلسفية ما، وبهذه الطريقة كان توجههم النظري مماثلاً للحساسية الجمالية في الفن الحداثي، التي نحت نحو التجريد. كان الجانب الذي وجد ما يقابله في الشاعرية الشكلية الروسية، هو تركيز الفن الحداثي آنذاك على التأثير من خلال الابتعاد عن تمثيل موضوعات الواقع والطبيعة بصورة مباشرة "فقد مثلت المدرسة الشكلانية نقلة هائلة، بعيداً عن نظرية الفن السائدة السابقة عليها، وهي تلك النظرية التي كانت قائمة على المحاكاة"[26]. ثم اقتربت الشكلانية من البنيوية عندما ازدهرت مدرسة براغ على يد رومان ياكبسون الذي دعا إلى تحليل النصوص من خلال بنيتها اللغوية والتنظيم الصوتي المستقل لدوالها من خلال العلامات الدالة.

ويؤكد رولان بارت أن عدداً من النقاد الأوروبيين قد سبقوه إلى إعلان "موت المؤلف" مثل الأديب الفرنسي مالارميه الذي كان من أوائل المتنبئين بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان مالكاً لها، فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف. وكذلك أشار بارت إلى جهود بول فاليري التي جاءت مكملة لآراء مالارميه؛ حيث كان فاليري دائم السخرية من المؤلف، ودائم التأكيد على أن اللجوء إلى دواخله خرافة، وأنه لابد من التركيز على البنية اللغوية لعمل المؤلف وإقصائه عنها[27].

بناء على ما سبق، يتضح أن المناهج السابقة، انسجاماً مع احتفائها بسلطة المؤلف وهيمنة السياق، تقوم بتفسير العمل الأدبي وإيضاحه وفق شروط خارجة عن فلكه، فتفسر العمل الفني بالتجارب النفسية السابقة للفنان، وتبحث عن علامات تلك التجارب داخل العمل الفني، ومن ثم يصبح العمل الفني أسيراً للماضي ورد فعل عليه من قبل الفنان، فليس ثمة جديد إذن. وهي إذ تقوم

بتكريس تلك النظرة، فإنها بذلك تلغي المعطيات الجوهرية التي تشكل الإبداع الفني، وهو ما تم تداركه فيما بعد من قبل المناهج المرتكزة على النقد النصي Textual Critique بتنويعاته المتعددة (اللسانية والبنيوية والأسلوبية والسيميائية...)، وذلك بفضل القطيعة المنهجية التي أحدثها إعلان "موت المؤلف".

سلطة النص ولذة القراءة

في عام 1967 نشر رولان بارت مقالته "موت المؤلف" La Mort De L'auteur ليقلب النظرية الأدبية المعاصرة رأساً على عقب، وليضع بذلك أحد المصطلحات البارزة والمؤثرة في فلسفة الجمال والنقد الفني المعاصر. لقد قال بارت "إن النص من الآن فصاعداً على جميع مستوياته وبجميع أدواته، منذ صناعته وحتى قراءته، يظهر بشكل يغيب فيه المؤلف غياباً كاملاً"[28]. ويدعو بارت إلى أن نحذف من قاموسنا كلمة "مؤلف" لنحل محلها "الكاتب" Le Scripteur. والكاتب - وفقاً لبارت - ليس في داخله "عواطف" ولا "أمزجة" ولا "مشاعر" ولا "انطباعات". لا يوجد لديه إلا ذلك القاموس الضخم الذي يستمد منه كتابه "نشاطاً لفظياً" لا يمكن أن ينفد أبداً "فالحياة لا تعرف شيئاً سوى أن تحاكي الكتب وما الكتب ذاتها إلا مجرد أشياء مصنوعة من العلامات"[29].

فإذا افترضنا مع فرويد أن العمل الفني ما هو إلا انعكاس لحياة الفنان وتجاربه النفسية وحياته الشخصية فإن هذا الافتراض يلغي تعددية العمل الفني ويجهض إمكاناته التأويلية؛ لأنه في تلك الحالة سيكون ثمة معنى واحد للعمل الفني، وسيفقد العمل الفني قيمته وخلوده في الزمن، سيفقد هالته وبريقة إذا شئنا أن نستخدم مصطلحات فالتر بنيامين. إذ يكفينا في تلك الحالة أن نعرف الدلالات السيكولوجية للعمل الفني وعلاقتها بحياة الفنان ليترسخ لدينا في نهاية الأمر أننا أحطنا بالعمل الفني في مجمله وأننا لسنا بحاجة للعودة إليه، فقد استنفد غرضه. وهكذا فعل فرويد في تعامله مع دافنشي، فمن منا بعد قراءة هذا

التحليل يرغب في العودة إلى دافنشي ورؤية أعماله، فالمعنى قد تم كشفه، وما كان محتجباً بالنسبة إلينا أصبح الآن واضحاً وجلياً. هذا هو الحال إذا اعتمدنا التحليل النفسي للفن كما قال به فرويد وأصحاب نظرية التحليل النفسي.

لنأخذ معاً هذا المثال الكاشف: لنفترض أن كاتباً ما ينتمي إلى أيديولوجيا سياسية أو دينية تختلف عن تلك التي ينتمي إليها القارئ. غير أن هذا الكاتب قد قام بكتابة نص بديع من الناحية الجمالية، فما الذي سيحدث في هذه الحالة؟ من المؤكد أن السيرة الذاتية للكاتب ستطغى على الجانب الجمالي المتحقق، وعوضاً عن الاستغراق في الحالة الجمالية التي يفرضها النص، والتي هي في الأساس هدف الفنان، سيبحث القارئ بكل حماسة عما يؤيد وجهة نظره وموقفه النفسي والأيديولوجي منه، وتلك لن تكون سوى قراءة مختزلة للعمل تفقده مستوياته الدلالية وتحوله إلى بنية منغلقة تفتقد تعددية القراءة وانفتاحها.

وقد استطاع ت. س. إليوت (T.S. Eliot (1888- 1948 التعبير عن هذا المعنى في مقال له بعنوان "التراث والموهبة الفردية" عندما أكد أن "الانطباعات والتجارب المهمة للإنسان قد لا يكون لها دور في عمله، بينما الانطباعات والتجارب المهمة في شعره يمكن أن تلعب دوراً، حتى لو كان ضئيلاً، في شخصية الإنسان"[30]. ويمكن أن نضرب مثالاً آخر يوضح هذا المعنى؛ فربما نشعر بالإعجاب تجاه مجموعة من الكتب التي تحتوي على قيم أخلاقية نبيلة كالشجاعة والوفاء والإخلاص، لكننا نكتشف بعد ذلك أن من كتبها لا يتمتع بأي صفة منها، فهل يجوز لنا الخلط بين العالمين؟ ربما صاغ بارت أطروحته عن موت المؤلف للإجابة عن هذا السؤال تحديداً. فالتعارض بين العالمين لا يمكن أن يقلل من أحدهما، فلنا أن ننتقد مواقف الكاتب الواقعية، لكن هذا النقد لا ينبغي أن ينسحب على مؤلفاته. حقاً إن الحياة الخاصة للكاتب من الممكن أن تكون ذات جاذبية حكائية كبيرة جداً، ويمكن أن تفسر كيف ولماذا ظهرت الكتب إلى حيز الوجود؛ وغالباً ما تفعل ذلك. لكنها ليست ذات أهمية بالنسبة إلى القيمة الأدبية لكتبه، أو لمعناها، مثلما أن الحياة الشخصية لعالم الفيزياء ليس لها قيمة بالنسبة لقبول أو رفض أفكاره عن نظرية الكم أو بنية الذرة.

العمل الفني، وفقاً لبارت، مستقل تماماً عن مبدعه. والمؤلف دوره ينتهي بكتابة النص، والعبء يقع بعد ذلك على القارئ في عملية القراءة، عبء اقتناص المعنى في تعدديته واختلافه، وهذا ما يجعل القارئ مشاركاً في عملية إنتاج النص. فدور القارئ لا يقل أهمية عن دور المؤلف، ولا يمكن فصل عملية القراءة عن الكتابة، إذ هما متلازمتان. والقارئ هو الذي يقرر معنى النص من خلال استرشاده بالعلامات التي يستخدمها المؤلف، لكنه لا يتقيد بها، ويمكنه أن ينتصر، من خلال النص، للمعنى الذي تستحضره العلامات في ذهنه، والذي يمكن أن يتغير من يوم لآخر ومن قارئ لآخر.

إن الخطوة الإجرائية الأولى للتعامل مع النصوص وفقاً لبارت هي التخلص من الفروض المسبقة، وهي خطوة تذكرنا بالفينومينولوجيا[31]. فوسيلة مقاربة العمل الفني الانطلاق من بنيته الداخلية بهدف استكشاف الأنظمة أو العلاقات التي تشكل دلالاته، من داخل النص إلى خارجه، وليس من خارجه إلى داخله، عبر افتراضات مسبقة تتمثل بالمؤلف والسياق والعصر والبيئة، وقد ذكر بارت في **النقد والحقيقة** Critique et vérité (1966) "أن نمط النقد البيوجرافي الذي يؤكد العلاقة بين النص والمؤلف قد انتهى، وقد حظرت السيكولوجيات الجديدة هذا النوع من التحليل"[32]. لقد حدد بارت مساره التحليلي من خلال التعامل مع الداخل النصي على حساب الخارج السياقي، بقصد الكشف الدلالي عن فضاءات المعنى التي لا تظلها سحب المؤلف، أو تكدرها غيوم ثقافته وبيئته "إن التحليل البنيوي لا يهدف إلى تأويل النص تأويلاً باطنياً نحو حقيقة النص، نحو بنيته العميقة، نحو سره؛ وهو نتيجة لذلك يختلف أساساً عما يسمى النقد الأدبي التأويلي من النوع الماركسي والفرويدي، فالتحليل البنيوي يختلف عن تلك الأنواع النقدية التي تهدف إلى بلوغ السر المقدس للنص. وبالنسبة له كل جذور النص ظاهرة للعيان، وليس عليه أن يكشف عن هذه الجذور ليعرف الرئيس منها"[33].

لقد وجد بارت "ميلاد القارئ رهيناً بإعلان موت المؤلف"[34]، وللقارئ الحرية الكاملة في تأويل النصوص حتى لو جاوز البنية الدلالية الواضحة للنص.

ولذلك فإن وظيفة القارئ إغلاق النص دون ذات المؤلف وانفتاحه على موضوعه وفضائه الدلالي. لقد عبر فلوبير (1821- 1880) Flaubertعن هذا قائلاً "كل ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتاباً جميلاً حول لاشيء وغير مترابط إلا مع نفسه وليس مع عوالم خارجية"[35].

على أن الكاتب – في رأي بارت – لابد أن يسهم في جعل عملية القراءة مثمرة، ويتم ذلك عن طريقين: الأول؛ ألا يقدم نصاً مغلقاً محملاً بالأحكام القاطعة، ذاخراً بالنتائج النهائية، التي عادة ما تقوم على وهم مبناه أن المؤلف يمتلك اليقين، ويعرف الحقيقة المطلقة. وأن يقوم على العكس من ذلك بتقديم نص مفتوح. ومعيار انفتاح النص عند بارت هو الغموض والالتباس والإيحاء بالمعنى دون تحديده، لهذا يتحدث بارت عن عدم القابلية للقراءة illisibilité، ولا يعني هذا المصطلح عنده استحالة القراءة، بل هو وصف للنصوص التي لا تقبل قراءة واحدة؛ أي النصوص اللامنغلقة "إنني لأتصور أن القصة المقروءة هي تلك التي نعلن بعد قراءتنا لها أنها لا تقرأ"[36]. والطريق الثاني، ألا يتدخل الكاتب في عملية القراءة بأي صورة من الصور كأن يؤيد وجهة نظر على أخرى أو معنى على معنى آخر أو يقول: "لست أقصد هذا بالضبط" أو "لقد أسأتم فهم مقصدي. . " إلخ. هذا التدخل كفيل بإفساد عملية القراءة وتحويل مسارها التعددي. يقول أومبرطو إيكو (1932- 2016) U. Eco معبراً بوضوح عن هذا المعنى" . . .ففي نص لكانط لا يمكن القول أنه استخدم كلمة ما ليوحي بفكرة ما. فهو يفرض فكرة واحدة وفكرة واحدة لا غير. أما بخصوص النص الأدبي، كنصوص بروست على سبيل المثال، فإننا إذا بحثنا عن الهدف وراء استخدام النص لكلمة ما، وتوصلنا لاستنتاج محدد، ثم سألنا الأديب عن صحة استنتاجنا هذا، لكان جوابه، إذا ما كان أميناً: ربما، أنا لا أدري، قد يكون الأمر صحيحاً أو خاطئاً لكن التأويلين صحيحان. . . إن غاية كل فيلسوف الوصول إلى صياغات شبه رياضية. وبعكس ذلك إن حلم الأديب هو أن يحيط الكلمات بهالة من الغموض، ليس ذلك جرياً وراء الغموض، بل لأن دوره يتمثل في تصوير كيف أن كل عاطفة وكل حالة هي متناقضة وغامضة. فإذا ما قرأنا الخلاصة

اللاهوتية للقديس توما الأكويني وجدنا أن الله خير والشيطان شرير وانتهى الأمر. لكن لنقرأ الفردوس المفقود لملتون ولنطرح السؤال: هل الشيطان شرير؟ ليس هذا أكيداً، يجب التعمق في المسألة. وإذا ما طلبنا من ملتون مزيداً من التوضيح فسيجيبنا: لتقرؤوا الخلاصة اللاهوتية "[37].

يفرق إيكو هنا بن أسلوبين للكتابة، الأسلوب الفلسفي الذي يتخذ من الصياغات الرياضية هدفاً له، أسلوب ينشد الوضوح والتميز، يخاطب العقل، يسعى لتحديد المعنى وحصره في أضيق حدود ممكنة. وهذا الأسلوب هو المتبع في الكتابة الفلسفية على مختلف العصور، فهو ذاته الأسلوب الذي عبر به ديكارت وكانط وهيجل ومن قبلهم أفلاطون وأرسطو. هناك بالطبع استثناءات لبعض الفلاسفة الذين حاولوا التعبير بأسلوب مختلف يقع على التخوم بين الأسلوب الفلسفي والأدبي، غير أن هذه المحاولات ليست سوى محاولات فردية ويظل الغلبة في النهاية لأسلوب التعبير الصارم الذي ينشد الدقة ويهدف إلى الوضوح والتميز. أما الأسلوب الثاني فهو الأسلوب الفني الذي يعمد الالتباس والغموض، ولا يقدم المعاني الجاهزة المباشرة، بل يستفز ملكة التأويل لدى المتلقي ويشحذ قدراته النقدية. جاء بارت إذن ليقول إن النص أنتج في مكان وزمان مجردين، وأن الفنان ما إن يضع فرشاته أو قلمه وينتهي من عمله، حتى تكون مهمته قد انتهت. ومن ثم لن يفيدني كثيراً أن أقرأ اسم المؤلف على الكتاب. ينتهي دور المؤلف ويكون من باب الخيانة أن يقوم بترجيح تفسير على تفسير آخر.

والعمل الفني ما إن يتحرر من منتجه حتى يعتبر بنية مستقلة عنه لها عالمها الخاص. ويعبر هارولد بنتر عن هذا المعنى قائلاً: "أحياناً يقول لي المخرج أثناء جلسات التحضير للعمل: "لماذا تقول هذه المرأة تلك العبارة؟" فأجيبه "انتظر لحظة حتى أرجع إلى النص". وهكذا أعود إلى النص وربما أقول "إنها تقول ذلك؛ لأن ذلك الرجل قال تلك العبارة قبل صفحتين" أو أقول "لأنها تعبر عما تشعر به أو لأنها تشعر بشيء آخر ولذلك تقول هذه العبارة أو أقول لا أعرف السبب على الإطلاق ولكن علينا أن نعرف بطريقة ما"[38]. ثمة صراع دائم بين

المؤلف ونصه، وهذا الصراع يحسمه النص في نهاية الأمر "فإذا وضع الكاتب مخططاً هندسياً لشخصياته، وحافظ على التزامه به بصرامة، ولم يتح لها في أي وقت أن تفسد خططه، ونجح في السيطرة التامة عليها، فإنه يكون أيضاً قد قتلها أو بالأحرى أنهى ميلادها، فأصبحت بين يديه مسرحية ميتة"[39]. فهل على القارئ إذن أن يتبع المنتصر أو المهزوم؟ النص أو المؤلف؟

كان بارت عاشقاً للنص كتب **لذة النص** و**خطاب عاشق**، وكان عليه أن يقتل غريمه (المؤلف) حتى يصل إلى مبتغاه (النص). وقد ميز بارت بين "اللذة" Plaisir و"المتعة" Jouissance ويقترح أن نكافح لتحقيق الأولى، "المتعة معيارها الزوال أما اللذة فهي إلى الدوام أقرب"[40]. وبحسب هويسنز فإن بارت هنا يعيد تأسيس التقسيمات الحداثية والبرجوازية الأكثر سخافة "فهناك المتع الأدنى لعامة الجمهور؛ أي ثقافة الجماهير، وهناك لذة أخرى أعلى للنص، لذة البهجة"، وهي عودة أخرى إلى تراتبية الحداثة (الأعلى/ الأدنى)[41].

لقد بدأ بارت بمفهومين أساسيين، هما: اللغة والأسلوب؛ فاللغة أفق اجتماعي وعلى الكاتب أن يظل ضمن حدودها لو أراد التواصل مع الآخرين. أما الأسلوب فهو البعد الرئيس المميز لكل كاتب عظيم، إنه شيء شديد الخصوصية، وحتى لو كان محكوماً بدوافع فطرية، فليس له طابع اجتماعي. كما أنه ذو طابع مجرد لا يختلط برغبات الشخص المشكلة تاريخياً. ويلعب هذان المحوران دوراً أساسياً عند بارت؛ حيث يضفي عليهما قيماً محددة بالحرية والالتزام[42].

العمل الأدبي المفتوح أو الفوضى الخلاقة للعلامات

يصف بارت في **الدرجة صفر للكتابة** Le Degré zéro de l'écriture (1972) الكتابة بأنها "فوضى تنثال عبر الكلمات وتمنحها هذه الحركة التي لا تظل على حال أبداً. . . فهي؛ أي الكتابة، تتطور ولا تسير أبداً بطريقة خطية، كما لا يمكن توقع ما سينتج عنها"[43]. فهل هذه صيغة أخرى لمفهوم الفوضى الخلاقة الذي انتقل من المجال العلمي إلى المجال الثقافي ومنه إلى المجال السياسي؟ ليس

ثمة إجابة بطبيعة الحال عن هذا السؤال، لكن من المؤكد أن العديد من المفاهيم والمقولات التي يتم ترديدها في المجال العام لها أصولها النظرية والعلمية الواضحة[44].

ما هو تصور بارت لطبيعة العمل الأدبي؟ وهل كان يهدف من تحليله الإجرائي للنصوص القيام بجهد تأويلي يهدف إلى ترسيخ أحد مستويات المعنى داخل النص؟ كان بارت دائم الإشارة في مؤلفاته إلى أن تحليله لا يهدف أبداً لإثبات المعنى "الواحد والوحيد" للنص، بل هو في الأصل لا يحاول إثبات "أحد" معاني النص؛ إنه يختلف أساساً عن التحليلات اللغوية الأخرى التي تروم التحديد والمعنى، إنه تحليل يهدف إلى رسم "الموقع الهندسي"؛ أي موقع المعاني، موقع ممكنات النص. فكما أن لغة من اللغات هي ممكن الأقوال (اللغة هي الموقع الممكن لعدد لا نهائي من الأقوال)، فإن هدف المحلل هو مواقع إمكان المعاني، أو تعدد المعنى أو المعنى باعتباره متعدداً "ليس ثمة اختيار هنا أو محاولة الظهور بمظهر الليبرالي في التعامل مع النصوص. فالمعنى بالنسبة لي ليس إمكانا، وليس أحد الممكنات، إنه كينونة الممكن ذاتها، كينونة التعدد"[45].

إن العمل على معنى أو معان للنص، وفقاً لبارت، لابد أن ينطلق من قاعدة فينومينولوجية، فلا توجد آلة لقراءة المعنى، وليس ثمة خطوات منهجية تفضي إلى نتيجة واحدة. لهذا رفض بارت وصف مقاربته للنص بالمنهج وفضل استخدام كلمة إجراءات لقراءة النص "فالتحليل البنيوي للسرد ليس فرعاً من فروع المعرفة، كالبيولوجيا وعلم الاجتماع، فهو لا يمتلك قواعد صارمة تشكل نظاماً ما. كما أن قراءة باحث ما لا تشكل إلزاماً لباحث آخر، وليس بإمكان قارئ أن يتحدث باسم قارئ آخر. ومن جهة أخرى يظل البحث الفردي على مستوى كل باحث في حالة من الصيرورة؛ إذ إن لكل باحث تاريخه الخاص، وليس ثمة وصفة جاهزة للتعامل مع النص"[46].

ما المعنى إذن داخل النص؟ يقول بارت إننا لا نبحث عن مدلولات نعتبرها نافذة؛ أي مدلولات معجمية، ومعان بحسب المفهوم الشائع

للكلمة. . . .إن المعنى ليس مدلولاً تاماً، كما قد يكون في المعجم، إنه نظام من الترابط المتبادل، نظام من الاقتباس اللانهائي "[47].

إحدى أهم الأفكار التي قدمها بارت تأكيده أن النص الأدبي، من حيث كينونته، متعدد المعاني، بمعنى أنه يخضع لشتى التأويلات المتباينة. ويفسر بارت ذلك بأن المعنى الخاص للنص يكون فارغاً "المعنى الثانوي للأدب غير ثابت، فارغ، بغض النظر عن أن النص يعمل كدال لهذا المعنى الفارغ"[48]. وهذا هو المقصود بالدرجة صفر؛ أي درجة اللامعنى، درجة كل الاحتمالات الممكنة. فالدوال متحررة من كل ما يقيدها، ولذا فهي لا تعني شيئاً، ومن الممكن أن تعني كل شيء.

لا يهدف علم الأدب إلى "تعليمنا ماهو المعنى الذي ينبغي أن نطرحه في العمل، لا يتعين على علم الأدب أن يطرح أو يكشف أي معنى كان، وإنما مهمته وصف المنطق الذي ولّد الدلالة[49] المهمة الأولى يعمل عليها النقد الأدبي، وهو ليس علماً وإنما ممارسة عملية، لكن النقد الأدبي يظل دائماً وحيد الجانب؛ لأنه ينتقي من بين عدد كبير من الدلالات الممكنة معنى واحداً. عندما يكون معنى أي نتاج "فارغاً" دائماً، فمن الجلي أن القارئ يمنح تفسيره للعمل، مستخدماً في ذلك منظومة محددة من المفاهيم التي تشكل في كليتها شفرة ما، على سبيل المثال، يمكننا أن نفسر هذا النص بحسب المشروع الثقافي/ التاريخي؛ أي نضعه في عداد مؤلفات العهود السابقة؛ في هذه الحالة، فإننا نستخدم إحدى الشفرات "الثقافية" الممكنة. لكن، يمكننا أن نقارب هذا النص بشكل آخر، كأن نستخدم شفرة التحليل النفسي، ويمكننا استخدام شفرات أخرى كثيرة، وعندئذ نحصل على تفسيرات متباينة عديدة. لكن، ما التفسير الأكثر صحة ودقة؟ وفقاً لبارت فإن مثل التساؤل بلا معنى؛ ذلك لأن النص المتعدد الدلالات، طبقاً لتعريفه، يمكن أن يتقبل جميع هذه التفسيرات جيداً وبالتساوي "فأنا لست ذاتاً بريئة تتواجد قبل النص وتتعامل معه كشيء يمكن تنقيته، أو كحيز شاغر ينبغي ملؤه. أنا الذي ألج النص الذي يشكل عدداً من النصوص الأخرى ذات الشفرات التي لا تنتهي. . .النص الذي تضيع بدايته"[50]

تعددية المعاني لا تشكل – بحسب رأي بارت – الجوهر الأساسي للأدب فحسب، وإنما هي المعيار الوحيد للقيمة الجمالية للعمل. فالأدب العظيم هو ذلك الذي يصارع من دون هوادة إغواء المعنى الواحد. ومن ناحية أخرى فإن انفتاح العمل يعني أن القراءة ستتحول إلى عمل إبداعي، ليصبح القارئ مبدعاً مشاركاً في النص؛ بمعنى أنه يشارك في إنجاز ما تركه الكاتب "مفتوحاً". وهذه المشاركة تحقق ما يمكن أن نطلق عليه "اللذة الجمالية". فتعدد المعاني يهب اللذة للقارئ، والعكس أيضاً، فإن تأطير النص ليس سوى تقييد لتلك اللذة "فلذة القارئ تبدأ عندما يكون منتجاً؛ أي عندما يسمح له النص أن يقوم بتشكيل قدراته الخاصة"[51].

واستثماراً لهذا الطرح الذي قدمه بارت، طور التفكيكيون، وعلى رأسهم جاك دريدا، مبدأ انتفاء قصدية المؤلف، إلى فوضى التفسير المتمرد على فضاء التأويل "فقصد المؤلف غير موجود في النص، والنص نفسه لا وجود، وفي وجود ذلك الفراغ الجديد الذي جاء مع موت المؤلف وغياب النص تصبح قراءة القارئ هي الحضور الوحيدة لا يوجد نص مغلق ولا قراءة نهائية، بل توجد نصوص بعدد قراء النص الواحد، ومن ثم تصبح كل قراءة نصاً جديداً مبدعاً"[52]. وهكذا انتقل نقاد التفكيك من رفض تصور بارت لفكرة اكتمال المعنى، إلى قدرة القارئ على تحقيق المعنى الذي يراه في رؤى لا نهائية عند كل قراءة جديدة للنصوص.

في أعماله المتأخرة، مثل S/ Z و**مقالات نقدية جديدة** Nouveaux essais critiques، يتجاوز بارت مفهوم البنية، الذي انطلق منه في مؤلفاته المبكرة، ليقترب أكثر من التفكيك. وهو يعترف صراحة أن أعمال جاك دريدا هي التطبيق العميق لتصوره عن تعددية المعنى وارتحاله المستمر[53]. يتحول بارت من البنية إلى التفكيك. فإقراره بأن النص الأدبي متعدد المعاني في كينونته، يترتب عليه استحالة أن يمتلك النص بنية؛ فهو لا يمكن أن يكون شيئاً آخر سوى كونه غير مكتمل، كما لن يتحقق اكتماله مستقبلاً؛ "فكل عنصر يكتسي دلالة متوالية لا تتوقف، ولا يعود بنا في المحطة الأخيرة إلى أية بنية"[54]. وعليه، فإن بارت

يهدم البنية، لدى تحليله لقصة "ساراسين"Sarrasine[55]، ويحولها إلى خليط غير متشكل من الوحدات النصية المصغرة.

لكن هل يمكن بالفعل فصل العمل الأدبي، والفني على وجه العموم، عن المحيط الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع والتعامل معه على مستوى الألفاظ والدلالات اللغوية فقط؟ وما قيمة البناء اللغوي إذا كان لا يحيل إلا إلى ذاته؟ يبدو أن هذا ما لم يكن بارت يقصده. فقد كان هدف بارت الرئيس ألا يتم التعامل مع النص الأدبي بفروض مسبقة عن الكاتب والمؤلف وعدم اتخاذ مواقف نفسية من المؤلف قبل الدخول إلى عالمه. إن الفرضية المسبقة تعني أن القارئ لديه فكرة ما يحاول إثباتها والتحقق منها من خلال تعامله مع النص الأدبي، هي أشبه بالنتيجة التي يحاول أن يستقي مقدماتها من داخل العمل، وهذا يفضي في النهاية إلى قراءة إحادية للنص تزعم امتلاك حقيقته واكتشاف غاياته، وهذا الفهم نابع من تصور مؤداه أن ثمة حقيقة كامنة وراء النص، وتلك الحقيقة مرتبطة، في الأغلب، بحياة المؤلف أو الإطار الثقافي الذي أبدع فيه مؤلفه. هذا الفهم للنص الأدبي وطريقة التعامل معه هو ما جاء بارت ليناهضه من خلال مقولته عن موت المؤلف. فالنص بنية مستقلة بذاته، ودلالته ليست مسبقة بل هي لاحقة، ومن ثم فهو لا يشير إلى الماضي بل إلى المستقبل. وبمجرد أن ينتج النص فإنه يترك مداره الخاص وسياقه المرتبط بنشأته، حتى يدخل في مدار آخر وسياق مختلف تماما. هذا السياق الجديد هو سياق النصوص الأخرى السابقة عليه والمتزامنة معه، وهذا السياق هو الذي لابد أن يتعامل معه القارئ دون أن يحاول نزعه منه. ولا يعني ذلك أن الوقوف عند حدود الألفاظ والدوال هو المبتغى النهائي للقارئ؛ إذ إن أطروحة بارت تقطع الطريق أمام الفروض المسبقة التي يدخل بها القارئ على النص لكنها لا تلغي الدلالات المختلفة للعمل الأدبي، فالنص قد يكشف عن أبعاد مختلفة مرتبطة بالواقع والمجتمع، لكن هذه الأبعاد لابد من بنائها واكتشافها داخل النص وليس بصورة مسبقة أو على شكل افتراضات سابقة يسعى القارئ لإثباتها عبر قراءته.

إحدى النتائج المهمة المترتبة على هذا الأمر أن العمل الأدبي سيتحول

إلى عمل مفتوح على قراءات لا نهائية وغير محدودة، إذ ليس ثمة حقيقة ثابتة ومسبقة يحيل إليها العمل، ومن ثم يفقد العمل دلالته ومستوياته التأويلية، بل إن العمل وقد تحرر من مداره الخاص وظروف نشأته لينتقل إلى مدار آخر هو مدار الافتراضي والممكن والمتخيل، ومن ثم ساحة للتاؤيلات والقراءات اللامحدودة.

التناص والعود الأبدي للنصوص

هل العمل الفني نتاج عبقرية الفنان وملكته الخلاقة؟ كما كان لأطروحة موت المؤلف صداها الواسع على مفهوم التلقي الجمالي كان لها بالمثل صداها على مفهوم الإبداع. وعلى الرغم من أن بارت لم يكن يعنيه مقاربة هذه القضية بطريقة مباشرة، فإن شبكة الاصطلاحات التي صاغها يمكن أن تقدم لنا تفسيراً لآلية إنتاج العمل الفني وفقاً لتصوره.

إن تعددية معاني النص وحيويتها تفترض فهماً خاصاً للعملية الإبداعية. ووفقاً لرأي بارت، فإن من الخطأ أن نظن أن الكاتب ينطلق من أية أفكار فلسفية أو أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية، يسعى من خلال وسائل الفن أن يجسدها في نتاجه. فإذا تنازعت الكاتب أية أفكار تمهيدية أولية، فسيغدو العمل ذا بعد واحد فقط. ولما كان بارت يعتبر العمل الفني متعدد المعاني، فإنه مضطر؛ انطلاقاً من منطقه الخاص هذا، أن يسلم بأن الكاتب يبدع بصورة متحررة من دون قصد تمهيدي. وهذا ما كان يعنيه بارت بانتفاء قصدية المؤلف، فالمؤلف، كما القارئ، لا يمتلك افتراضات مسبقة قبل الشروع في عمله. تتكون العملية الإبداعية – بحسب بارت – من فعلين أساسيين: تفريد العالم إلى جزئيات Dàcoupage، ودمج هذه الجزئيات Agencement، هذان الفعلان هما المحددان للعملية الإبداعية بشكل عام، وهما ذاتهما المحددان لعملية القراءة ذاتها[56].

لقد ارتبطت أطروحة "موت المؤلف" عند بارت بفكرة أخرى أشار إليها ضمناً في مؤلفاته عندما وصف عملية الكتابة بأنها "امتزاج للكتابات"، وأن معنى النص "ما هو إلا تعددية لنظمه، وقابليتها اللامتناهية (الدائرية)

للنسخ"[57]، وهو الوصف الذي أعطته چوليا كريستيفا (J. Kristeva (1941- مصطلح "التناص" Intertextualité، وأقره بارت في حينه[58]. ويعني التناص أن أي نص في النهاية ما هو إلا تجميع واقتباس وتداخل مع نصوص أخرى سبقته "فالكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة في الأساس أصلية"[59]. ويوضح شلوفسكي هذا بقوله: "كلما سلطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعاً بأن الصور التي تعتبرها من ابتكار الشاعر إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين وبدون تغيير تقريباً"[60]. فلا يوجد نص أصلي، إنما النص هو تلاق بين النصوص، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر. وفي ضوء ذلك، يكون هدف التفكيك- بحسب دريدا- البحث عن نص داخل نص آخر، وإحالة نص إلى نص، وبناء نص من نص آخر... إلخ.

إن التناص نتيجة طبيعية أيضاً لموت المؤلف، فالنصوص يفسر بعضها بعضاً، ومن ثم وجب إبعاد العوامل الخارجية عن النص، فالسياق الخارجي لا يمكن أن يحدد علاقات النص ودلالته؛ لأن النص قد تجاوز هذا الخارجي وتحرر عنه واستقل عنه بوجود جديد، ينبني عليه عالم جديد[61].

والتناص كآلية لعمل النصوص تقضي تماماً على مفهوم التمثيل Representation الذي كان سائداً في الفكر الغربي؛ والذي كان يحدد علاقة الفنان بعالمه بوصفها تمثيلاً يعاد إنتاجه في العمل الفني. كما يُجهز على نظرية المحاكاة؛ التي تعني أن الفنان يحاكي تجاربه السابقة في الحياة أو واقعه الاجتماعي والسياسي. فالعمل الفني، وفقاً لمفهوم التناص، ما هو إلا خليط ومزج لأعمال سابقة وثقافات مختلفة، وعلى المتلقي أن يكتشف تلك الأعمال، ليبدع فهمه الخاص.

لقد كان بارت دائم التأكيد في مؤلفاته أن تحليله للعمل الأدبي يهدف إلى تفجير الوحدة والانغلاق داخل النص للكشف عن الطريقة التي بها يعمل، فنسيج النص يتشكل عبر تضافر عدد من الأنساق وتشابكها معاً. لكن ما هو النسق؟

إنه مجموع الإحالات والاقتباسات والبناء الرمزي الذي يمنح النص مظهر الانسجام والاتساق، إنه منطلق لبنيات أخرى ونصوص مغايرة؛ أي أن النص ليس كياناً متفرداً مبتكراً لا نظير له، بحسب المفهوم الرومانسي التقليدي للإبداع، بل إنه يتشكل مما يسميه بارت "ما سلف" ؛ أي ما سلف قراءته وكتابته ومشاهدته؛ أي النص المجتمعي والثقافي[62]. إن التناص هنا يتسع ليشمل كينونة النص ذاته، إنه ماهيته، إذا كان ثمة ما يمكن أن يُطلق عليه ماهية في فكر بارت.

لم يكن هدف بارت إذن البحث عن بنية النص ولا عن معناه النهائي، أو المدلول الأخير (فهذا شأن القراءات التأويلية)، بل كان بحثه منصباً على محاولة اكتشاف تلك الحركة الدائبة التي تكون النص وتفتحه على تفاعل مستمر مع النصوص الأخرى ومع الأنساق الثقافية. وإحدى مهام الناقد اكتشاف هذه المسارات داخل العمل، وعليه أن يحذر في تلك العملية من الوقوع في فخ التحديد؛ أي محاولة اكتشاف المحددات الخارجية في التحليل النصي واختزاله في مسارات يُنظر إليها بوصفها "محددات للهوية" كما هو الحال في المنهج التاريخي أو المناهج الاجتماعية والنفسانية التي تجعل من النص فضاء لاكتشاف حقيقة تتجاوزه أو حتى تتجلى فيه.

إن التحليل النصي يقدم المادة الخام للمناهج النقدية المختلفة. ومن ثم فعملية التحليل تُنتج نصاً جديداً، هو النص الواصف للنص موضوع التحليل، وهذا الأخير ما هو إلا نص تأليفي لنصوص أخرى هي بدورها تجميع لأخرى. . . .إلخ. إنها تلك الحركة الدائرية التي لا تنتهي، أو لكأنها التطبيق العملي لمفهوم العود الأبدي الذي أعاد نيتشه إحياءه في القرن التاسع عشر "فالمعنى يعود كاختلاف، كما يقول نيتشه، وليس كتطابق وهوية"[63]. والكتابة، بصفة عامة، عملية مقطعية تنبذ الاستمرار والتواصل، وتقضي على الزمان كتواصل، وتهاب الامتلاء والتحقق. كتابة تقحم الزمان داخل النص ذاته. لكنه ليس زمان الميتافيزيقا، ليس زمان الحاضر المتحرك، بل زمان العود الأبدي، إنها كتابة من دون ذات، لكنها كتابة غنية "بالصمت الذي يتخلل خطابها، والنقص الذي يعوز مفاهيمها، والبياض الذي يتسلل إلى سواد كتابتها الدقيقة"[64].

لكن كيف للناقد بعد ذلك أن يقدم نصاً موازياً للنص موضوع القراءة؟ يرد بارت على هذا التساؤل قائلاً "إن تلك الذات التي تقترب من النص هي نفسها مُشكلة سلفاً من نصوص أخرى متعددة، وأنساق لا نهائية. والقراءة هنا ليست فعلاً عرضياً على كتابة تمنحها كل امتيازات الإبداع والأولوية، بل هي في الأساس نص مواز لا يقل من حيث الدرجة عن النص المقروء"[65]. فعملية القراءة لا تهدف إلى مجرد تقديم تفسير للعمل أو بحث عن الآليات التي تعمل علاماته وفقاً لها، بل تقديم نص مواز للنص المقروء يصبح هو بدوره نصاً مقروءاً. يتساءل بارت "ألم يصادفكم قط، وأنتم تقرؤون كتاباً، أن توقفتم مراراً عن القراءة، ليس لأنكم لا تهتمون بما تقرؤون، ولكن بسبب دفق الأفكار، وشدة الإثارة، وكثرة التداعيات؟ باختصار، ألم يصادف أن قرأتم وأنتم للرأس رافعون؟" ليرد "إن هذه القراءة بالذات التي تتصف في وقت واحد بقلة الاحترام لأنها تقطع النص، وبالافتتان لأنها تعود إليه وتتغذى منه، هي التي أحاول أن أكتبها. ولكي أكتبها، ولكي تصبح قراءتي بدورها موضوعاً لقراءة جديدة (مثل S/ Z)[66] كان علي أن أشرع بتنسيق كل هذه اللحظات التي يرفع المرء فيها رأسه"[67].

كان آلان روب جرييه A. Robbe-Grillet (1922- 2008) من الكتاب الذين يعود إليهم بارت في مواضع عديدة من مؤلفاته. وكانت أعماله موضعاً لإعجاب بارت الذي وصفها بأنها تمثل "معكوس" الكتابة الشعرية، فهي "لا تحاول النفاذ للأشياء، بل تبقى على سطحها تتأملها بحيادية"[68]. ومن خلال مناقشات بارت لروب جرييه، استخلص بارت أمرين مهمين؛ فهناك أولاً الزعم بأن الكلمات، ومن ثم الأعمال، لا تكتسب المعنى إلا بالارتباط بالتقاليد الخطابية وبعادات القراءة، وهو ما يتوجب على المرء دراسته إن كان يسعى إلى دراسة البنية الأدبية. ومن ثم يكتسب القارئ أهميته بوصفه وعاءً لهذه التقاليد، وعاملاً لتطبيقها، يقول بارت: إن القارئ هو "الأنا التي تقارب النص، وهي في ذاتها مجموعة نصوص أخرى، وشفرات لا نهاية لها أو مفقودة (أصلها مفقود)... إن الذاتية متصورة في العموم على أنها تشمل وفرة من النصوص، والحقيقة أن هذه

الوفرة المصطنعة ليست سوى صحوة لجميع الشفرات التي تكونني"[69]. أما ثانياً فتتمثل في أن الأدب الأكثر قيمة هو ذلك الذي يمرس القارئ بعنف، ويتحداه ويجتذب انتباهه، بهدف تنظيم نشاط القراءة نفسه "الحكم على العمل الأدبي، إذا جاز ذلك، يكون من خلال قدرته على تحويل القارئ من مستهلك إلى منتج للنص"[70]. لقد اعتمد بارت على ظهور القارئ كشخصية محورية في النقد، وإذا كان – كما يقول بارت – ميلاد القارئ لا يتحقق إلا بموت المؤلف، الذي لم يعد هو مصدر المعنى، فإنه على استعداد لدفع مثل هذا الثمن، ثمن قتل المؤلف[71].

أخيراً، فإن إحدى النتائج المهمة التي يمكن استخلاصها من موقف بارت – خاصة في أعماله المتأخرة، بخصوص النص ودور المؤلف والقارىء – أنه في الوقت الذي كانت ترى فيه البنيوية التقليدية أن الحقيقة قائمة وراء نص ما أو داخله، فإن بنيوية بارت المتأخرة، إذا جاز وصفها بالبنيوية، تبرز أهمية التفاعل بين القارئ والنص في إنتاج الدلالة العامة لأي نص؛ وهكذا أصبحت القراءة إنجازاً مبدعاً لا يقل أهمية عن عملية الكتابة ذاتها.

موت المؤلف وجماليات التلقي

كان لأطروحة بارت تأثير كبير على الجماليات بوجه عام وعلى حركة النقد الأدبي على وجه التحديد، خاصة فيما أصبح معروفاً الآن بجماليات التلقي. ولعل أهم النتائج التي ترتبت على إعلان بارت موت المؤلف تمثلت في تحرير الفكر النقدي من سلطة الذات ومرجعيتها، وجعل العمل الفني هو المرجعية الوحيدة للناقد، هو المتحدث الأول والأخير.

من بين النتائج العديدة المستخلصة من إعلان بارت موت المؤلف، والتي كان لها تأثير كبير على نظرية التلقي في نهايات القرن العشرين:

1 – لم يعد العمل الفني موضعاً لتسجيل الحدث أو مجالاً للتعبير أو انعكاساً وجدانياً. لقد أصبح التعبير الجمالي حالة من حالات التمثل الخالص للمتلقي. وهنا يمكن القول: إن نظرية المحاكاة الكلاسيكية قد ذهبت

بلا رجعة؛ إذ لم يعد الفن مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة سلفاً، كما لم يعد الفن انعكاساً لحياة الفنان وتجاربه. لقد غدا العمل الفني متحرراً من كل مرجعية سوى مرجعية ذاته. يموت المؤلف ويتحول التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة، ويتم الاحتفال بمولد القارئ.

2 - تحرر العمل الفني من سيطرة التفسير الأحادي الذي كان مسيطراً على الاتجاهات النقدية الكلاسيكية. فالعمل الفني ليس إطاراً أو شكلاً يملؤه الفنان بمعنى ثابت وسرمدي، بل بنية دلالية افتراضية، محققة من طرف المتلقين المتعاقبين عليه. لقد صار العمل الفني ميداناً للعلامات التي تتفجر إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، إلى المعاني اللانهائية التي تتحرك منتشرة فوق العمل مخترقة كل الحواجز؛ وهذا ما كان يعنيه بارت بالانتشار Dissemination.

3 - ليس المعنى هو ذلك المعنى الجاهز المختبئ داخل العمل الفني، بل هو ذلك الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين العمل والمتلقي؛ أي بوصفه عملاً يمكن ممارسته واكتشافه من جديد، وليس موضوعاً يمكن تحديده والتقيد به. وبناء على ذلك، فإن قراءة العمل الفني لا تمثل إعادة وتكراراً للقراءات السابقة، بل هي تحتضنها وتتجاوزها إلى قراءة إبداعية مغايرة وبديلة.

4 - لا تعيش الأعمال الفنية منعزلاً بعضها عن بعض، بل لها عالمها الافتراضي الذي تتقاطع بداخله وتتداخل في علاقات منتجة. إن عالم الفن هو عالم التكرار والاختلاف، وميداناً للعود الأبدي، عودة المختلف. فالحبكات التي يتحرك فيها الفن هي في النهاية محدودة، وكذا موضوعاته، لكن حركة التقاطعات التي تحدث بين الأعمال الفنية هي التي تنتج أعمالاً لا نهائية.

5 - لقد تم استثمار النتائج السابقة في صياغة نظرية أكثر تطوراً على يد أمبرطو إيكو في نظريته عن العلامات وتطبيقاته على فني الأدب والتصوير، ومن بعده مدرسة كونستانس Konstanz على يد رائديها هانز روبير ياوس

H. Robert Jauss (1921- 1997) وفولفجانج إيزر W. Izer (1926- 2007)، اللذين قاما بالتقريب بين الفينومينولوجيا، وخاصة فينومينولوجيا رومان إنجاردن R. Ingarden (1893- 1970)، ونظرية القراءة، ليكون نتاج ذلك ما أطلقوا عليه جماليات التلقي. وقد فتحت جماليات التلقي آفاقاً جديدة في الممارسة الفنية النقدية؛ بحيث حاولت أن تتخفف من مركزية النص وسلطته التي رسخها بارت، ومن بعده التفكيكون، لتؤكد أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص في إطار علاقة تفاعلية.

موت المؤلف.. هل ثمة ضرورة؟!

تعرضت أفكار بارت لانتقادات عديدة، فالبعض رأى[72] أنها استبدلت سلطة النص بسلطة المؤلف، استبدال مركز بمركز آخر. وقد دفعه هذا الاحتفاء إلى نوع من التقديس الميتافيزيقي للنص "ليس وراء النص فاعل أو مسند إليه (كاتب) وليس أمام النص مفعول به (قارئ)؛ لا فاعل ولا مفعول به، النص يجعل المواقع النحوية غير ذات صلاحية..."[73]. والبعض الآخر رأى أن إعلان بارت فيه نوع من الافتعال غير المبرر، وأنه لا يمكن بحال تجاوز المؤلف، كما لا يمكن إلغاء السياق الثقافي والاجتماعي الذي يدور النص في فلكه. كما أن بارت في تحليلاته اللغوية كانت تسيطر عليه، في بعض الأحيان، نزعة صوفية واضحة تجاه النص، جعلت كثيراً من تلك التحليلات يبدو غير مفهوم، ومواقفه تبدو متناقضة في كثير من الأحيان[74].

وعلى الرغم من أن تحليلات بارت بالفعل كان لها الأثر الأهم في أن تخطو الجماليات خطوات متقدمة في نهايات القرن العشرين، خاصة في مجال النقد الأدبي، فإن إعلان بارت موت المؤلف لم يكن مقنعاً بالدرجة الكافية، وأسقط النقد الأدبي فيما أطلق عليه بارت حتمية الشكل، الذي ترتب عليه الاهتمام المفرط بالعلامات والدوال المستخدمة، وما تبع ذلك من الإغراق في التجريد، وافتقاد الشاعرية في التحليل، وصعوبة اللغة المستخدمة. إن من مقتضيات تمام

العملية الإبداعية أن تكون هناك صلة نفسية ومعرفية بين أطرافها: المؤلف، النص، القارئ، وذلك يتيح "حرية للقارئ في إعادة بناء النص، وإذا انتفت المسافة النفسية افتقد القارئ القدرة على ممارسة خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني، وأضحى العمل الفني نوعاً من التغييب للقارئ، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارئ مساوياً لحضور المؤلف لكي يدير حواراً معه"[75]، فكيف يحدث ذلك إذا افترضنا موت أحد أطراف عملية الإبداع وهو المؤلف.

لقد ألغى إعلان بارت تأثير الذات الإنسانية الفاعلة، التي هي حصيلة التفاعل العام والشامل مع الوجود، وبذلك أصبح المنظور البنيوي للوجود لا علاقة له بكينونة الإنسان التاريخية والاجتماعية، بل بالعلاقات اللغوية الشكلية التي تعتمد المنهج الجمالي المجرد للأشياء التي تتشكل دلالاتها ذاتياً دون فعل الإنسان[76].

وعلى الرغم من أن السيميوطيقا قد اعتمدت بصورة كبيرة على الإجراءات التي قدمها بارت فإن السميوطيقيين قد أدخلوا تعديلات جوهرية على رؤية بارت، تسمح بتجاوز مقولته عن موت المؤلف، وكذا مقولته عن لذة النص:

فالعمل الفني، كما يذهب إلى ذلك موكارفسكي، لا يمكن مساواته بأي شكل من الأشكال بالحالة النفسية لمنشئه ولا حتى للظروف الاجتماعية التي ظهر فيها، العمل الفني مستقل عن ذلك بالفعل. غير أن الشيء الذي يمثل العمل الفني في عالم الواقع يظل قائماً، وهو متاح لكل فرد كي يدركه من دون قيد أو شرط. فلابد أن تحيل العلامة إلى شيء ما، الفن علامة مستقلة خاصيتها الأساسية قدرتها على أن تستخدم وسيطاً بين أعضاء الجماعة نفسها. وعلى الرغم من أن بعض العلامات لا تحيل إلى شيء معين فإنه يمكن قراءتها من خلال السياق الكلي الذي ظهرت فيه؛ أي الظواهر الإنسانية من فلسفة وسياسة ودين واقتصاد. وهذا هو السبب الذي يجعل الفن أكثر قدرة على تمييز عصر بعينه وتمثيله دون غيره من الظواهر الاجتماعية الأخرى، وهذا يفسر أيضاً السبب وراء اختلاط الفن طوال تاريخه بتاريخ الثقافة، والعكس صحيح أيضاً؛ فقد ذهب التاريخ العام إلى استعارة تقسيم تاريخ الفن في تحديد الحقب الزمنية.

وبالإضافة إلى ذلك يذهب موكارفسكي إلى رفض النظريات الجمالية المبنية على الفرضية التي تقول: إن غاية الفن هي اللذة. فالعمل الفني قد يولد لذة ما تكتسب موضوعية نسبية باعتبارها "دلالة إضافية" كامنة في العمل الفني، ولكن يكون من الخطأ إذا ما تم استخلاص نتيجة من ذلك مفادها أن هذه اللذة تكون جزءاً لازماً وضرورياً من عملية إدراك العمل الفني. فالفن ينزع في بعض مراحل تطوره إلى إثارة اللذة، غير أن هناك مراحل أخرى لا تكترث باللذة كلية بل تنحو إلى محوها وإثارة مشاعر مضادة لها[77].

وبعيداً عن السيميوطيقا نجد بيير بورديو (Pierre Bourdieu (1930- 2002 يتخذ موقفاً ناقداً من هذا الاتجاه، وهو بصدد تحليله لحقل الإنتاج الفني. فقد توصل بورديو في كتابه **قوانين الفن** إلى صيغة معتدلة لا تنجرف وراء التحليلات النفسية والاجتماعية، وفي الوقت ذاته ترفض القراءات الداخلية للأعمال الفنية التي تتجاوز الظروف التاريخية التي أنتجتها. فالعمل الفني ليس مجرد تعبير عن عبقرية الفنان، ولا هو مجرد انعكاس للظروف الاجتماعية والنفسية له، بل يتم إنتاجه من خلال الطابع الثقافي، الذي يعكس الأصل الاجتماعي والمسار الشخصي للفنان، وهو حقل- فضاء منظم من الاحتمالات- يحوي شتى المذاهب والأساليب المتنافسة كما تتحدد الاحتمالات ذاتها من قبل التطور التاريخي لذلك الحقل، فلا يوجد كاتب (أو فنان) يبتكر ببساطة أسلوباً فنياً من عدم، بل هو يتخذ موقفه بناء على ما هو سائد من أنماط فنية وأساليب متبعة، فإما أن يختار تكرار ما هو موجود، وإما أخذ نوع فني قائم ودفعه إلى أقصاه. لذا فإن كل تصريح فني يحمل بداخله موقفاً ما من الأعمال القائمة والمواقف الماثلة في الحقل الفني، وتنوع المواقف التي يستطيع أي فنان أن يتخذها في ضوء التاريخ السابق للحقل. وفي رأي بورديو، أن حقل الإنتاج الفني هو عالم من الثورة الدائمة والتمرد على الأساليب القائمة. وأن تفسير هذه الثورة يحتاج إلى فهم الحقل الثقافي بجميع مكوناته، خاصة أن هناك محددات تمارس تأثيرها على العمل الفني وعلى طرق استقباله لا دخل للفنان بها، ومنها الظروف الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية[78].

من ناحية أخرى، ومن داخل البنيوية ذاتها نجد لوسيان جولدمان، على الرغم من تأثره بأفكار بارت، كان مدركاً لخطورة الموقف الذي يقودهم إليه عزل المؤلف والسياق عن البنية اللغوية المكتفية بذاتها. وقد دعا جولدمان إلى ربط البنية النصية الداخلية بحركة التاريخ الاجتماعي والسياق الثقافي، ودمج بين أقانيم النص الثلاثة؛ الشكل والبنية والسياق، ورأى أن رؤية العالم تشكل مع البنية ذات الدلالة وحدة متكاملة، وذلك يفترض الانتقال من رؤية سكونية يفرضها ثبات البنى اللغوية إلى رؤية دينامية شاملة ومتماسكة حتى نستطيع الإحاطة بالنص من جميع زواياه[79].

إن عزل الخطاب الأدبي عن السياق التاريخي والثقافي للنصوص أدى إلى قصور في النقد البنيوي، ولذلك نظر ميشال فوكو إلى الخطاب الأدبي بوصفه نشاطاً إنسانياً إبداعياً مركزياً، ولا يراه نصاً عاماً يزخر بالدلالات بمعزل عن السياق التاريخي الذي يقتضي تغيراً في الخطاب[80].

ومن منطلق مشابه يشير روبرت هولاب في كتابه **نظرية التلقي**، إلى أن المعنى والبناء ينتجان من تفاعل القارئ مع النص، الذي يقارب العمل الفني بتوقعات دلالية مستمدة من المعارف التراكمية المشتركة والسياقات الثقافية والاجتماعية المتداخلة، أو ما يسمى "أفق التوقعات"، هذا الأفق بمثابة القواسم الدلالية المشتركة بين المؤلف والقارئ وهو الذي يحكم حركة المتناصات "إن التناص كالمؤلف تماماً لا يكتسب وجوده إلا مع وعي المتلقي به، لنتصور مثلاً ما يحدث على مستوى الأفق الاستبدالي داخل النص من مفردات وصور ليست موجودة داخله، ولكنها بدائل كان من الممكن للمؤلف أن يستخدمها وهي في غيابها حاضرة في تحديدها للوحدات التي استخدمت بالفعل في السياق، وإذا لم يكن القارئ معداً واعياً بهذه البدائل على مستوى الاستبدال فلن يكون للنص داخل العمل قيمة ومعنى"[81].

وقد اقترح البعض القيام بعملية إزاحة مؤقتة لسلطان المؤلف عن النص، ثم نعيده ضيفاً عليه "إن مفهوم الموت لا يعني الإزالة والإفناء، ولكنه يعني ارتحال القراءة موضوعياً من حال الاستقبال إلى التذوق، ثم إلى التفاعل وإنتاج

النص وهذا يتحقق موضوعياً بغياب المؤلف، فإذا ما تم إنتاج النص بواسطة القارئ فإنه من الممكن حينئذ أن يعود المؤلف إلى النص ضيفاً عليه"[82]. وهذا المعنى نجده عند بارت في أعماله المتأخرة. يقول في مقالة له بعنوان من الأثر إلى النص: "لا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعاود الظهور مجدداً في النص، في نصه، لكنه لو عاد سيكون في صورة مدعو"[83].

أخيراً، إن منح القارئ هذه الأهمية لم يكن يتطلب بالضرورة "تهميش المؤلف" واعتباره "آلة ناسخة للكلمات"، فموت المؤلف هو في الأصل تهميش للإنسان، لوجوده وفاعليته. النص أنتج في غير زمان ومكان ومؤلف. تهميش للإنسان ضد الاحتفاء به في الاتجاه الحداثي "فعندما يتم عزل النسق يتم عزل التاريخ أيضاً، فتغدو الأبنية كلية لا زمنية، أو هي أجزاء اعتباطية من عملية تغيير غير تاريخية ومتحولة أبداً"[84].

الهوامش والمراجع

(1) لعل هذا ما دفع جوناثان كوللر لأن يعنون الفصل الأول من كتابه عن بارت بالإنسان ذي الوجوه المتعددة Man of Parts؛ لكي يوضح أن فكر بارت يمكن تناوله من أكثر من زاوية، ومن قبل العديد من الحقول المعرفية.

- Culler, Jonathan: Barthes: **A Very Short Introduction**, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 1.

(2) الغذامي، عبد الله: **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006، ص 64.

(3) - Barthes, Roland: **The Grain of the Voice, Interviews 1962- 1980,** Berkeley and Los Angele: University of California Press, 1991, p. 57.

(4) الشيخ، محمد: **المثقف والسلطة**، بيروت: دار الطليعة، 1999، ص 68.

(5) - Vattimo, G**: The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture,** translated by: Jon R. Snyder, New York: John Hopkins University Press, 1991, p. 205.

(6) - Nietzsche, F: **The Gay Science**, translated by: Walter Kaufmann, New York: Vintage Books, 1974, p. 86.

(7) بنعبد العالي، عبد السلام: **أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا**، الدار البيضاء: دار توبقال، 2000، ص 147.

(8) - Barthes, Roland: **Image, Music, Text**, essays selected and translated by: Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, p. 146.

(9) - Image, Music, Text, p. 147.

(10) بارت، رولان: **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء: توبقال للنشر، 1993، ص 12.

(11) درس السيميولوجيا، ص 14.

(12) بارت، رولان: **لذة النص**، ترجمة: منذر عياشي، الدار البيضاء: مركز الإنماء الحضاري، 1992، ص 38.

(13) - Deleuze, Gilles: **The Logic of Sense**, translated by: Mark Lester, London: Athlone Press, 1990, p 42.

(14) - Barthes: A Very Short Introduction, p. 65.

(15) العمل الأدبي المفتوح Apri Letteraria Impatto (1958) أحد المؤلفات الشهيرة للأديب والفيلسوف الإيطالي أمبرطو إيكو.

(16) اعتمدنا في عرضنا لموقف نيتشه على عمل نشارك في نقله إلى العربية، وهو قيد النشر بالمركز القومي للترجمة:

- Boucher, David, Paul Kelly: **Political Thinkers: From Socrates to the Present**, Oxford: University of Oxford Press, 2009, p 289.

(17) درس السيميولوجيا، ص 62.

(18) درس السيميولوجيا، ص 62.

(19) (بتصرف) درس السيميولوجيا، ص 63 وما بعدها.

(20) عن ماريني، مارسيل "النقد التحليلي النفسي" ضمن **مداخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: رضوان ظاظا، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1997، ص 91-90.

(21) سلدن، رامان: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: الهيئة المصرية لقصور الثقافة، 1996، ص 67.

(22) (بتصرف) حسين، طه: **تجديد ذكرى أبي العلاء**، القاهرة: دار المعارف، من دون تاريخ، ص 22.

(23) ثودي، فيليب: **بارت**، ترجمة: جمال الجزيري، القاهرة: المركز القومي للترجمة2003، ، ص 118.

(24) - Image, Music, Text, p. 25.

(25) يرجع بارت أصول مقولته عن موت المؤلف إلى النزعة الشكلانية الروسية التي ازدهرت بقوة في الفترة ما بين (1930 -1920)، وقد قام كل من تزفيتان وتودروف بنقل بعض أعمالها إلى اللغة الفرنسية. راجع:

- Image, Music, Text, p. 78

وراجع أيضاً ما كتبه بارت عن المدرسة الشكلانية وإسهامها في تقديم قراءة مختلفة للنص الأدبي في:
بارت، رولان وجينيت، جيرار: **من البنيوية إلى الشعرية**، ترجمة: غسان السيد، دمشق: دار نينوى للنشر، 2001، ص 18 وما بعدها.

(26) شتاينر، بيتر: المدرسة الشكلانية الروسية، ترجمة: خيري دومة، ضمن **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، ج 8**، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2006، ص 33.

(27) - Image, Music, Text, p. 143.

(28) - Image, Music, Text, p. 42.

(29) بارت، ص 116.

(30) بارت، ص 117.

(31) توفيق، سعيد: **الخبرة الجمالية**، القاهرة: دار الثقافة، 1998، ص 28.

(32) بارت، رولان: **النقد والحقيقة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1985، ص 103.

(33) بارت، رولان: **التحليل النصي.. تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دمشق: دار التكوين، 2006، ص 32.

(34) النقد والحقيقة، ص 87.

(35) برادبري، مالكولم وماكلفرن، جيمس: **الحداثة 1930 -1860**، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1987، ص 25.

(36) بارت، رولان: **هسهسة اللغة**، ترجمة: منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء الحضاري، 1999، ص 42.

(37) جزء من حوار مع أمبرتو إيكو نشر ضمن كتاب **مسارات فلسفية**، ترجمة: محمد ميلاد، اللاذقية: دار الحوار، 2004، ص 114-113.

(38) بنتر، هارولد: "الكتابة للمسرح"، ترجمة: محمد عناني، **عشر مسرحيات مختارة**، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2009، ص 77 -76.

(39) "الكتابة للمسرح"، ص 67.

(40) لذة النص، ص 18.

(41) هارفي، ديفيد: **حالة ما بعد الحداثة**، ترجمة: محمد شيا، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2005، ص 212.

(42) بارت، رولان: **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة محمد نديم، بيروت: مركز الإنماء الحضري، 2002، ص 17.

(43) الكتابة في درجة الصفر، ص 28 -27.

(44) ليس هذا إسقاطاً سياسياً على تصور بارت لطبيعة النص، لكن في الواقع تبدو منظومة الأفكار والمفاهيم والتصورات التي سادت في النصف الثاني من القرن العشرين متقاطعة بصورة ربما تحتاج إلى دراسات عديدة تقوم بكشف هذا التقاطع.

(45) - Image, Music, Text, p. 72.

(46) - Barthes, Roland: **Critical Essays**, translated by: Richard Howard, Northwestern University Press, 1972, p. 18.

(47) - Critical Essays, p. 19.

(48) - Critical Essays, p. 65.

(49) - Critical Essays, p. 66.

(50) - Critical Essays, p. 67.

(51) - Iser, Wolfgang: **The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response**, Baltimore: John Hopkins University Press, 1978, p. 109.

(52) - Barthes, p. 68.

(53) - Barthes, p. 74.

(54) - S/ Z, p. 111.

(55) عمل أدبي للروائي الفرنسي أونوريه دي بلزاك .Honoré de Balzac (1799- 1850) نشر في العام 1830.

(56) - S/ Z, p. 114.

(57) أوكان، عمر: **النص والسلطة**، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 1991، ص 59.

(58) - Image, Music, Text, p. 78.

(59) بارت، رولان: **نقد وحقيقة**، ترجمة: منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء الحضاري، 1994، ص 21.

(60) نقد وحقيقة، ص 21.

(61) الغذامي، عبد الله: **تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة**، بيروت: دار الطليعة 1987، ص79.

(62) التحليل النصي، ص 37.

(63) درس السيميولوجيا، ص 49.

(64) أسس الفكر الفلسفي المعاصر، ص 141.

(65) تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة، ص 67.

(66) يقول جوناثان كوللر عن كتاب بارت S/ Z: "إنه يبدأ بما اعتبره بارت وآخرون تخلياً عن المشروع البنيوي: حيث يصر بارت على أنه بدلاً من التعامل مع العمل على أنه بيان لنسق

فسوف يستكشف اختلافه عن ذاته، وما فيه من التباس، وطريقة تلاعبه بالشفرات التي بني عليها فيما يبدو. وحقيقة أن هذا الكتاب قد اعتبر نموذجاً لكل من البنيوية وما بعد البنيوية تجعلنا نعتبر هذا التمييز موضع شك" Barthes, P. 74.

(67) همسهسة اللغة، ص 40.

(68) رزبرج، نيكولاس: **توجهات ما بعد الحداثة**، ترجمة: ناجي رشوان، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010، ص 146.

(69) - S/ Z, p. 71.

(70) - S/ Z, p. 71.

(71) - Barthes, p. 66.

(72) كان هذا هو النقد الرئيس الذي بنى عليه عبد العزيز حمودة كتابه **الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص** (2003).

(73) بارت، رولان: **شذرات في خطاب عاشق**، ترجمة: إلهام سليم، الكويت: المجلس الوطني للنشر، 2000، ص 6.

(74) "في كتابيه لذة النص وخطاب عاشق يدخل بارت مرحلة العشق الصوفي للنص وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة" عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 63. أما المواقف الملتبسة التي تبدو متناقضة، فعلى سبيل المثال؛ تفرقته بين العمل والأثر واستخدامه بعد ذلك للمفهومين بمعنى واحد، مواقفه المتباينة من حضور القارئ في العمل الأدبي، تردده بين التحليل البنيوي والتفكيك، وخلطه بين مهمة القارئ والناقد للعمل الأدبي.

(75) بسطاويسي، رمضان: **الجميل ونظريات الفنون**، الرياض: مركز الرياض للمعلومات، 1996، ص 346.

(76) جارودي، روجيه: **البنيوية فلسفة موت الإنسان**، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1985، ص 83.

(77) - Mukarovsky, Jan: **Structure, Sign and Function**, translated by: John Burbank and Petr Steiner, New Haven: Yale University Press, 1978, p. 195.

(78) - Bourdieu, Pierre: **The Rules of Art: Genesis and Structure in Literary Field,** translated by: Susan Emanuel, Cambridge: Pouty Press. 1996, p. 239.

(79) غولدمان، لوسيان وآخرون: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ترجمة: محمد سبيلا، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص 46.

(80) النظرية الأدبية المعاصرة، ص 67.

(81) هولب، روبرت: **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ص77.

(82) الغذامي، عبد الله: **ثقافة الأسئلة**، الكويت: دار سعاد الصباح، 1993، ص 205.

(83) درس السيميولوجيا، ص 64.

(84) الكومي، محمد شبل: **المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي**، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2004، ص 253.