مقولة "موت المؤلف"وعلاقتها بنظرية النص عند رولان بارت

"رؤية نقدية"

The Category of " The Death of The Author" and their relationship to the theory of the text at the Roland Barthes Critical View

دكتورة / ألفت عبد الحميد حسانين شافع
مدرس النقد بقسم المسرح– كلية الآداب جامعة الإسكندرية

مقدمة:

كان من بين سمات عصر الحداثة تنامي موجة النقد العنيف للقيم والمبادئ التي سادت العصور الوسطي وعصر النهضة باعتبارهما يعبران عن سيادة الفكر البرجوازي. وقد انشغل الأدب المسرحي – على سبيل المثال – بمحاولات التغلب على الحدود المرسومة للكتابة المسرحية التي لم تتعد كثيرا انتقادات متتالية لنمط السلوك البرجوازي داخل الأسرة وفي المجتمع. كانت الانتقادات تلقي الضوء على انعكاس الأزمات العميقة وآثارها الاجتماعية. هنا كان تغيير الشكل الأدبي إحدى الضرورات اللازمة لتناول هذه القضايا، وربما كانت التعبيرية هي المذهب الذي استطاع الاستجابة لاحتواء تلك الزوايا الجديدة في المعالجة الدرامية للمناطق المحرومة من التناول ونعني بها الجوانب الذاتية واللاشعورية في حياة الناس، ثم توالت المدارس الأدبية التي ركزت في الأساس على مقاومة أو الرغبة في تجاوز المدرسة الطبيعية، وكان هذا التحول متقاربا إلى حد بعيد مع التطورات الفكرية والثقافية والدراسات الثقافية التي انشغلت بها الساحة الأوروبية في القرن العشرين.

ولعل تجارب تشيكوف وإبسن وستراندبرج كانت هي الخاتمةالأكثر وضوحا والتي حاولت الكشف عن تطورين مهمين في الإبداع المسرحي .التطور الأول، التعبير عن اهتزاز موقع الصدارة الاجتماعية للبرجوازية. والثاني، التصوير الشعوري والانتباه لتفاصيل الصراع في الحياة العامة، وقد ظهر ذلك جليا في عمل شتيرنهايم Sternheim عام ١٩١١-١٩١٤" مشاهد من الحياة البرجوازية"وعمل فرانك ويدكيند,.WedKind,F "روح الأرض ١٨٩٥،وبريخت في"بعل"١٩١٨وبيسكاتور في جهوده لتأسيس المسرح البروليتاري. وفي اعتقادي أنه مع بدايات القرن العشرين بدأت تظهر

قوى جذب هامة للإبداع المسرحي تحولت به من منطقة إلىأخرى ومن قضايا إلىأخرى.ونشطت التجارب المسرحية التي تمردت على النموذج المسرحي التقليدي ، ورفضتإعادةإنتاج المذاهب والتناول المسرحي وهدف الدراما وفقا لما هو متبع ، كان من بين هذه التحولات المناهج الطليعية التي تناولت الإبداع المسرحي بمنظور مختلف سواء في تهيئة خشبة المسرح ، أو في زوايا تناول الشخصية المسرحية ، ولكن أهم ما برز علي سطح تلك التحولات كانت اللغة ، ودورها في الإبداع بصفة عامة.

إن الدراسات اللغوية كانت إحدى أهم ملامح التطور الثقافي في الفكر الغربي، بحيث يمكن القول إن القرن العشرين بحق هو قرن فلسفة اللغة والهيرمونيطيقا واللسانيات، إذ انشغلت التيارات الفكرية والأدبية بإشكالية علمية اللغة والبحث في تطوير حقلها المعرفي لتقترب من الانضباط المنهجي للرياضيات والعلوم الطبيعية. فالكتابة الإبداعية التي تتحرك في أطر مذهبية تقليدية صارت – في رأي أنصار السيمائيات – غير قادرة على محايثة التطورات الاجتماعية والسياسية التي تجري في العالم لا سيما إبان الحربين العالميتين وثورات ١٩٦٨، وبدا الأمر وكأن الأدب القيمي المنشغل بكشف ومحاجة الآثار الجانبية الناجمة عن الخلل الاجتماعي والتهميش الرأسمالي لفئات المجتمع ؛ هذا النوع من الأدب لم يعد قادرا على مواجهة تحديات تتعاظم باستمرار تحت معول هدم فكرة السلطة في السياسة والثقافة– وحتي الاقتصاد – ونجد الأمر كذلك أيضا في النقد القيمي الأكاديمي الذي يجعل الناقد السلطة الأخيرة والمرجعية التي تؤطر المفاهيم النقدية وترسم حدود الأحكام القيمية.

وتحت تأثير المقاربة العلمية للغة بدأت بعض مدارس النقد والدراسات الثقافية والأبحاث السيميائية الاتجاه إلى اللغة ذاتها، رغبة منها

في إكساب الكتابة الأدبية سمات علمية بنفس مناهج العلوم الطبيعية والإنسانية، مما أدى في بعض الأحيان إلى الإطاحة بالجوانب الشخصية والاجتماعية والفنية في تذوق الأدب.وانتشر مصطلح "العلمية" ليسود مناطق كثيرة منااللسانيات،فهناك علمية الأدب،وعلمية اللغة,وعلمية النص..إلخ ..وتم بناء صرح كامل من الرؤى والأفكار التي تسحب من الجميع سلطاتهم، فيموت المؤلف،والناقد، والنص الكلاسيكي، والنقد التقليدي، ومنطق العلاقات بين الكاتب ومجتمعه، النص ومضمونه، ولا يبقي لنا من أدبية الأدب سوى نص متعدد المعاني، وقارئ متعدد مستويات التلقي. مع وضع أحكام القيمة ومحددات الشفرة وأبعاد الرسالة في صورة احتمالية دائما. لقد تم فتح النص الأدبي على آفاق شاسعة الحدود، وربما على فضاء لا نهائي. وجعلت – تلك الدراسات – من كل النشاط الإنساني ،بدءا من كتابة قصيدة أو نص مسرحي وحتى الثغثغة ؛ عملا يستحق عناء التحليل، وله بنيته الخاصة ,ومن ثم وجب على عالم السرد اكتشاف ما يحويه هذا النشاط الإنساني من إبداع. لقد صار الأدب كالدردشة الحوارية بين مجموعة أصدقاء،وصار العرض المسرحي في نفس منزلة الإعلان التجاري، والايدولوجيا كالخرافة، والثقافة البرجوازية لا تختلف كثيرا عن الثقافة الشعبية، وتحول الانتقاص من خصوصية الأدب إلى موضة في النصف الثاني من القرن العشرين، ليصبح مجرد خطاب من بين ملايين الخطابات التي يمارسها البشر كل يوم.

وفي هذا البحث نتناول إحدى مقولات النظرية الأدبية ما بعد الحداثية لدى واحد من أهم منظريها ، وهو رولات بارت Roland Barthes " ١٩١٥–١٩٨٠" أحد أقطاب النقد المعاصر، الضوء الذي لمع سريعا في سماء النقد الأدبي في النصف الثاني من القرن العشرين، وصاحب صيحة" موت المؤلفThe Death of The Author".. نعم لم يكن بارت هو أول من قال

بها، ولكن المقولة اكتسبت زخما بحثيا واهتماما من الدارسين في العالم بعدما كتب بارت مقالته تلك في عام ١٩٦٧(*).ومنذ ذلك الحين لم تتوقف الكتابة عن موت المؤلف،ولم يتوقف النقد والتحليل للمقالة المركزية في فقه البنيوية وما بعد البنيوية حتى اليوم.

إن مقولة "موت المؤلف" قضية متجددة باستمرار،تقاوم النقد بتجددها كل حين،ويقاومها الإبداع المتواصل في مواجهة تطلعات ما بعد الحداثة عموما نحو موت كل سلطة، وانزياح الهوية لصالح متعة الحياة ، ولذة الكتابة.وحقيقة الأمر إن بارت كان قد سبق ميشيل فوكو في تناول تلك الإشكالية ، ولكن لا يمكن الجزم بأن الدعوة لاتخاذ موقف من المؤلف كمالك وصانع النص كانت وقفا على هذين المفكرين، وإنما يذهب البعض إلى اعتبار أن الدرس اللساني الغربي في مجمله طوال القرن العشرين – على الأقل – كان يمهد تدريجيا للوصول إلى تلك النقطة ، وربما يمكن القول أيضا إن الفلسفة الأوربية المعاصرة كانت هي أيضا تبحث في هذا الاتجاه ، في اتجاه التجاوز أو المابعد، فقد تحدث نيتشه عن " موت الإله "، وأشار فوكو إلى " موت الإنسان" ، ثم طرح رولان بارت مقولته عن " موت المؤلف "، وكتب رونان ماكونالد عن " موت الناقد " ثم هناك أحاديث الآن عن موت " القارئ " في ما بعد الحداثة ..إن ظاهرة الموت هي بالأساس ظاهرة نهايات الحضارات ..

من جهة أخرى فإنه لا يجب تجاهل الوضعية التاريخية لرولان بارت، ولا ينبغي أن نتعامل معه خارج السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي والزمني، فتجربته الفكرية ليست بمعزل عن تجربة الفكر الأوربي في القرن العشرين، ولا عن مراحل التطور الثقافي التي ميزت الثقافة الأوربية عقب الحرب

العالمية الثانية ومظاهرات ١٩٦٨ التي هزت أركان السلطة– بمفهومها الشامل – في كل أوربا، بل لا يمكن أيضا عزل التصورات والمفاهيم الفكرية عند بارت عن الثقافة الفرنسية ذاتها، ولا عن أفكار ونظريات البنيوية وما بعد البنيوية، لاسيما وأن مقولة أو مقال"موت المؤلف" يعتبرها البعض نقطة التحول من البنيوية إلى ما بعدها عند رولان بارت ، ومن ثم تكتسب المقال أو المقولة قيمتها التاريخية من عدة نواحي، فهي أولا:مقولة تختزل في مضمونها المشروع البنيوي بالكلية، وثانيا: أنها مقولة كاشفة لفهم ماذا تعني سلطة النص وقيمته في التاريخ والتجربة الإنسانية، وثالثا: أنها مقولة تعيد إنتاج معنى القراءة، وهدفها ووظيفتها، وبالتالي نصبح أمام مقولة" جذرية " بمعنى أنها تقلب مثلث الإبداع رأسا على عقب، وتجعل من المؤلف مجرد موجات كهربائية متلاحقة ، موجودة ، لكنها غير محددة المعالم، وغير متحققة تحققا عينيا، وتضع القارئ في صدارة المشهد ، مما فتح أفاق الكتابة بعد ذلك في نظريات التلقي وأنواع القراءة ..وفي اعتقادي أننا الآن على حافة الحديث عن "موت القارئ"وهذه قضية أخرى ربما تحتاج إلىتأطير نظري انطلاقا من مقولة " موت المؤلف " أيضا.

وبناء على ذلك سيأتي هذا البحث" مقولة "موت المؤلف" وعلاقتها بنظرية النص عند رولان بارت.. رؤية نقدية"على خمسة أقسام..

أولا: رولان بارت: حياته وأعماله

ثانيا: المقاربة العلمية للغة

ثالثا:النقد ونظرية النص

رابعا:مقولة موت المؤلف

خامسا:نقد مقولة موت المؤلف

ثم نختتم البحث بأهم النتائج والمصادر والمراجع

أولا : حياته ومؤلفاته

ولد رولان بارت في الثاني عشر من نوفمبر عام ١٩١٥ في مدينة شيربورج Cherbourg بنورماندي لأب يعمل ضابطا بالبحرية الفرنسية هو لويس بارت، وتوفي بعد عام من ولادته في معركة ببحر الشمال، وبهذا يضع القدر رولان بين حدين هما : الحرب العالمية الأولي التي كانت أهم صدامات الرأسمالية في القرن العشرين، وإحدى مناطق نزاعها على النفوذ والاستعمار، ثم فقدان الأب الذي دفع والدته إلى الانتقاللباريس ليصبح رولان في قلب عاصمة الثقافة ويبدأ رحلة تعليمه بها.

لم يستقر بارت في باريس طويلا، ذلك أن مرضا في الرئة حال بينه وبين استكمال دراسته الأولية فغادرها ليقيم في مصحات استشفاء ما بين عامي ١٩٣٤– ١٩٣٥، ومن ثم يضاف إلى همومه عاملا إضافيا وهو المرض المزمن حيث عاود دخول المصحة مرة أخرى في الفترة من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٦، إلا أن ذلك لم يمنعه من مواصلة دراسته حتى حصل على الإجازة في الآداب من السوربون التي درس بها في الفترة من ١٩٣٥ إلى ١٩٣٩

كانت عاصمة المجر بوخارست أولى محطاته بعد إتمام تعليمه ، حيث التحق بالعمل في مكتبة عام ١٩٤٨، ثم وجد فرصة عمل كمدرس هناك ، ولكن إقامته بالمجر لم تدم طويلا فانتقل إلى مدينة الإسكندرية بمصر للعمل بجامعتها وتعرف في الإسكندرية على الكيرداس جوليان كريماس ومن خلاله انصرف إلى الاهتمام بدراسات علم اللغة وخاصة لدى دي سوسير ورومان جاكبسون.بيد أن تأثره بسوسير لم يدم طويلا حيث تخلص من أثره عليه رويدا رويدا للبحث عن استقلاله الفكري

عاد بارت إلى فرنسا بعد عام واحد في الإسكندرية ليعمل في شئون التعليم بالعلاقات الثقافية بوزارة الخارجية الفرنسية، ثم انتقل للعمل مديرا للأعمال بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا عام ١٩٦٠، ومدير الدراسات بقسم علم الاجتماع للعلامات والرموزبها في عام ١٩٦٢. ثم رشحه صديقه وزميله الفيلسوف ميشل فوكو للعمل بأكاديمية الكوليج دو فرانس ورئاسة كرسي السيمياء الأدبية من سنة ١٩٧٧ حتي وفاته ١٩٨٠.

كان رولان بارت – في أثناء إقامته بالمصحة – قد تعرف على صديق ماركسي وتأثر بالماركسية. وحاول مبكرا كتابة الرواية أو المسرحية ولكنه أخفق في ذلك عدة مرات، إذ كان في بدايات حياته الفكرية مهتما بالمسرح والتاريخ القديم ومسرحه خاصة الإغريقي حتى أنه أسس مع صديق له مجموعة " المسرح القديم "، حيث درس وحلل عدة مسرحيات وروايات مثل الرواية الجديدة لألان روب كرييه، ومسرح برتولد بريخت، وله تجربة ثرية ومهمة في مسرح راسين فكتب " حول راسين "١٩٦٣ ودارت علىأثرةمناقشات مهمة مع ريمون بيكار الأستاذ في جامعة السوربون والمتخصص في مسرح راسين، ذلك أن بارت قد تناول مسرح راسين من زاوية المنهج الحديث للبنيوية وعلم النفس، كمحاولة تطبيقية منه لمنهجه

الجديد في النقد ، وعلى أثر هذا الكتاب أصدر بيكار مؤلفه النقدي ضد أفكار بارت عام ١٩٦٥ بعنوان " نقد جديد أم دجل جديد ؟ " ورد عليه بارت في العام التالي بكتاب " النقد والحقيقة " حيث أشار فيه إلى ضرورة التخلي عن الأفكار المسبقة في حكمنا أو نقدنا لأعمال راسين أو أي كاتب آخر. ففي هذا الكتاب انتقد أنصار النقد التقليدي وأسس في الوقت نفسه لمعالم مذهبه الجديد، ثم تبعه بمقال في نفس العام " مدخل إلي التحليل البنيوي للسرد الروائي".

وقد تأثر بارت أيضا بالفيلسوف الألماني نيتشه في تلك المرحلة ، ثم تحول اهتمامه إلى الفلسفة الوجودية وخاصة لدىألبير كامو وجان بول سارتر.وكان تأثير الأخير عليه طاغيا حتي وفاته.

ذاع صيت رولان بارت سريعا في الأوساط الثقافية الفرنسية والغربية إذ تنوعت كتاباته في محاور كثيرة منها علم الرموز، أو "لغة الإشارة"، والبنيوية والتحليل السردي، وما بعد البنيوية، والتفكيكية و"موت المؤلف" و"نظريات النص والتناص"، وكان كتابه " الكتابة في درجة الصفر " أول المحاولات الجادة في اتجاه الدراسة والكتابة في اللغة والتعمق فيها. ودعي لإلقاء محاضرات والتدريس في اليابان والمغرب بجامعة الرباط والصين، ومارس التدريس في عدة مؤسسات جامعية فرنسية منها المركز الوطني للأبحاث العلمية والمدرسة التطبيقية للدراسات العليا، وفي عام ١٩٧٦اختير ليشغل أول كرسي للسيميائية الأدبية في الكوليج دي فرانس.

تنوعت إسهاماته في الكتابة بين كتب ومقالات جمعت أثناء حياته وبعد وفاته في كتب، والحقيقة أن الكتابة عن بارت لم تتوقف منذ رحيله المفاجئ في مارس ١٩٨٠، ولعل من أهمها الكتاب الموسوعي عن حياة بارت الذي أصدرته الكاتبة" تيفان ساموبو " في مئويته عام ٢٠١٥، ويقع في سبعمائة

صفحة تناولت معظم جوانب حياة بارت الفكرية والشخصية والإنسانية .ومن أهم أعماله:

١- الكتابة في درجة الصفر ١٩٥٣
٢- أساطير ١٩٥٧
٣- حول راسين ١٩٦٣
٤- مبادئ في علم الدلالة ١٩٦٤
٥- نقد وحقيقة ١٩٦٦
٦- نظام الموضة ١٩٦٧
٧- إس/ زذ ١٩٧٢
٨- سيطرة الدلالات ١٩٧٣
٩- لذة النص ١٩٧٣
١٠- رولان بارت بقلمه ١٩٧٥
١١- أحاديث العشق ١٩٧٧
١٢- الصورة- الموسيقي – النص ١٩٧٨
١٣- الغرفة المضيئة ١٩٨٠
١٤- ضوضاء اللغة ١٩٨٣
١٥- المغامرة السيميولوجية ١٩٨٤

توفي رولان بارت في الخامس والعشرين من مارس عام ١٩٨٠ علي أثر حادث حافلة أثناء عبوره الشارع بالحي اللاتيني في طريقه إلى كوليج دي فرانس، لتنتهي حياة عقل ملأ الدنيا صخبا وحيوية ، لتبدأ رحلة جديدة من استلهام أو نقد أفكار بارت في الحياة الثقافية في العالم أجمع.وقد

كان للثقافة العربية نصيب وافر من متابعة كتابات بارت وترجمتها والتفاعل معها سواء بالاتفاق أو الاختلاف، وأحسب نفسي من هؤلاء الذين يخالفون بعض ما جاء به بارت، وهو ما سيتضح في القسم الأخير من هذا البحث في تناول موقفي النقدي من مقولة بارت عن " موت المؤلف"

هذه، إذن، بعض ملامح من حياة رولان بارت، ذلك الكاتب الذي ينتمي لفرنسا والتي عُرِفت تاريخيا بأنها وطن المبدعين والمفكرين، وموطن الحريات، وهي البلدة الأكثر حصولا على جائزة نوبل في الآداب حتي النصف الثاني من القرن العشرين. قال عنه سارتر إنالأدباء أساؤوا فهمه، وقال عنه اللغوي الفرنسي جورج مونان GeorgesMounin إنه ذو ميل إلىالأدب حتى وهو يكتب في اللغة..ووصفه الناقد الأمريكي غراهام ألين في كتابه عن بارت بأنه شخصية محورية في دراسة اللغة والأدب والثقافة والإعلام

يبقي أن نشير إلى أن بارت له اهتمامات مسرحية تنظيرية حيث نجده قد شارك بريخت الاعتقاد بوجود حاجة معاصرة لنوع من المسرح" يفسر" المجتمع للناس ولا يكتفي بتمثيل ذلك المجتمع. كما اعتقد مثل بريخت بأن جعل رواد المسرح يفكرون أشد تأثيراً من جعلهم يشعرون[١]. وكان إعجاب بارت ببريخت كبيرا وخاصة في قدرته على تبديد الإيهام الرومانسي الذي ميز الإبداع المسرحي القديم ، وربما كان هذا الإعجاب هو البديل لدى بارت في إخفاقهفي كتابة الرواية أو المسرحية،وكأن هذا الانبهار بمسرح بريخت تعويضا نفسيا عن ذلك الفشل الذي لاحقه حتى كتب "مقتطفات من أحاديث العشق" ١٩٧٧.

ثانيا : المقاربة العلمية للغة

١- الرؤى والنظريات

لم تتوقف الدراسات اللغوية – علىالأقل منذ أرسطو – في الفكر الغربي ، فقد كانت الدراسات التاريخية التعاقبية ودراسات فقه اللغة حاضرتين بجدية عبر قرون التطور الثقافي في الغرب. ولكن يعزي للعصر الحديث خاصة , وابتدءا من القرن التاسع عشر النقلة النوعية في المقاربة العلمية للغة. فقد شهدت الدراسات اللغوية في هذا القرن تقدما في مضمار البحث اللغوي وحققت" قفزة منهجية هي قرينة النقلة الكمية، ولم يكن بوسع الطفرة في الكم عن طريق استغراق المنهج أن تتحول إلى نقلة نوعية حتى جاءت اللسانيات الحديثة مع مطلع القرن العشرين فتحققت النقلة النوعية الثانية علي يد فردينان دي سوسير بفضل القطعية المنهجية التي أحدثها والتي تراكمت إفرازاتها حتى استحالت قطيعة إبيستيمية"[2]،ولكن هذه القطعية لم تستطع إنكار الأثر الفكري والفلسفي الغربي الذي تراكم عبر القرون السابقة على الدرس اللغوي بصفة عامة، وليس من شك في أن الفيلسوف الغربي كان – في الغالب- ناقدا في الوقت نفسه، ومن ثم جاء المصطلح النقدي

من رحم المفاهيم والتصورات الفلسفية الغربية المعاصرة له ، فالارتباط بين الفكر الفلسفي والتنظير الأدبي شكل ملمحاً هاماً من ملامح العقل الغربي ابتداءً من القرن السابع عشر وحتى الآن.وربما كان هذا الارتباط بين الفكر الفلسفي والنقد هو أحد أهم الملاحظات السلبية لدى البنيويين من مركزية دور المؤلف في الثقافة الغربية.

وتأكيدا لهذا التصور يشير جادامير H,G.,Gadamer إلى أن اللغة والتفكير في الواقع مرتبطان بصورة مباشرة،إن الواقع يطرح نفسه على العقل ، فتقوم الذوات بعملية تدليل،واختيار العلامات المطابقة للأشياء في الواقع، فنحن لا نختار الكلمات كيفما يعن لنا ،أي نحن لا نعطي للكلمات معانيها، أو مثاليتها، ولكن بالأحرى" تكمن مثالية المعنى في الكلمة نفسها "[٣] وعندما ندرك الكلمة الصحيحة المعبرة عن الشيء ندرك على الفور المعنى الصحيح أيضا، فالكلمة هي التي تنتمي إلى عالم الأشياء وليس العكس، وهذا الانتماء لا يعني أننا نستنسخ الشيء في الكلمة،ذلك أن جادامير يذهب إلىأن الكلمة لا تساوي الشيء بعد أن تكون قد عبرت فعلا عن الشيء المشار إليه.معنى هذا أنه يفصل بين عالم اللغة وعالم الأشياء، ويجعل اللغة إشارة معبرة عن الشيء لا تتحول إلى وجود عيني بل تبقى مجرد وظيفة تدل علىالمعنى(**).وكلما طورنا من التصورات العامة للكلمة بناء على مزيد من إدراك المعطيات التي تطرح نفسها على ذواتنا كلما نشأت صياغات جديدة لكلمات جديدة ، فاللغة تاريخية والأسلوب ذاتي يعبر عن ذاتية ونفسية الكاتب ، ومادة الكاتب التي يستخدمها في إطار سياق محدد وزمن معين . أما الكتابة فإنها"تعبر عن مساحة الحرية التي لا تخلو من القيود والتي يتحرك فيها المؤلف.. إنها المجال الذي يمكن أن يمارس فيه الكاتب الاختيار على مستوى التعبير"[٤] والكتابة أيضا التي يعتمدها المؤلف كأداة أو

كرسالة تعبر عن انتماء الكاتب السياسي والاجتماعي وتكاد معظم الكتابات الأدبية تكون من هذا النوع.

إهتم الإنثربولوجيون في النصف الأول من القرن العشرين بدراسة مفهوم اللغة ولاسيما نظرية " سياق الحال" عند مالينوفسكي التي انصبت على دراسة اللغة لدى بعض الجماعات المنعزلة. وقد تطورت أبحاث اللغة بعد ذلك وصارت مثار بحث وتحليل من قبل السيميولوجيين والفلاسفة والمناطقة، حيث تدرس قوانين التفكير وانعكاسها في اللغة، والعلاقة التبادلية بين اللغة والمجتمع والتطور التاريخي للغة والوظائف الدلالية والإيمائية والتأثيرية لها، حتى أصبح مفهوم اللغة يمثل حالة دراسية وتحليلية ذات شأن في الفكر العالمي المعاصر.

إلا أن إسهامات دي سوسير Ferdinand de Saussure كانت حاسمة في التأريخ للمقاربة العلمية للغة، ويعزي البعض إليه أنه الأب الحقيقي للحركة البنيوية في العصر الحديث، وبالرغم من أن دي سوسير" لم يستخدم كلمة " بنيوية"، وإنما استخدم كلمة " نسق " أو " نظام " إلا أن الفضل الأكبر في ظهور " المنهج البنيوي، في دراسة الظاهرة اللغوية يرجع إليه هو أولاً وبالذات"[٥] ، إذ كانت المحاضرات التي ألقاها على طلابه بجامعة جنيف بسويسرا كأستاذ لغويات هي بداية فتح جديد في مجال اللسانيات بصفة خاصة والعلوم الإنسانية بصفة عامة، حيث سيطرت نزعة جديدة على فلاسفة البنيوية مفادها أنه ينبغي على العلوم الإنسانية أن تكون علوماً بنيوية حتى يمكنهاأن تقدم وصفاً تفسيرياً وتحليلاً حقيقياً للغة وعلاقتها بالإنسان.

وقد اتضح أثر دي سوسير على "بارت" في أنه تتبع خطدي سوسير وأفكاره" عن العلامة والثنائيات المتضادة. فهو يرى منذ بدايته المبكرة

باستقلال النسق اللغوي عن الواقع الخارجي لأن اللغة ليست أداة شفافة لنقل الواقع كما هو"[٦] وربما تحول بعد ذلك عن سوسير وارتبط أكثر بأفكار ياكبسون خاصة في كتابه" عناصر السيميولوجيا ١٩٦٨"

علي صعيد أخر شكلت حركة الشكلية الروسية نقلة نوعية في دراسات علم اللغة، إذ تعد من أهم المدارس التي ظهرت في أوائل القرن العشرين " ١٩١٠– ١٩٣٠" ولعبت دوراً هاماً في بحث دور الكلمة وأهمية مضمونها،حيث تركز على الانشغال بالشكل الفني وتجاهل مضمونه مع عدم تقدير أهميته وبالتالي تصبح نظاماً يهتم بظاهرة الأدب أو بظاهر النص ولا يهتم كثيراً بالمضمون. ولا شك أن الكثير من الكتاب الكلاسيكيين " قد عرفوا هم أيضا إشكالية الشكل، ولكن لم يكن النقاش يدور مطلقا حول تنوع الكتابات أو حول معناها، وبحالة أقل – حول بنية الشكل. فالبلاغة وحدها كانت موضوع النقاش، أي باعتبارها نظام خطاب غايته الإقناع "[٧]

طرحت حلقة براغ اللغوية Prague Linguistic Circle في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين تحت زعامة تروبتسكوي Nikolai Trubetskoy؛أفكارها في الدراسات الفنلجية " التعبيرية " والمستمدة من كتاب تروبتسكوي " أسس الفنلجيا "١٩٣٩، والذي أشار فيه إلى أن الصوت وحدة فنلجية مركبة ، وكذلك أشار إلى الفونيم كأحد عناصر النظرية اللغوية ككل. ويمكن أن نرجع المذهب البنيوي في نواحي كثيرة منه الي أعمال وكتابات أعلام هذه المدرسة ، خاصة وأن جهودها العلمية انصبت حول" الفينولوجيا(***) بما لها من صلة بمستويات التحليل الأخرى للغة، ولذلك قالوا بأن تحليل أي عنصر لغوي تحليلاً علمياً لا يمكن أن يتم في عزلة عن بقية العناصر اللغوية الأخرى، ولم تنظر هذه المدرسة إلى الفونيم على أساس أنه مجرد وحدة صوتية وإنما على أساس أنه وحدة معقدة ذات صلة بالوحدات

اللغويــة الأخــرى"[٨]. وكــان مــن أعــلام هــذه المدرســة أيضــا ماشــيوس V.MatesiusوياكبسونJacobsonاللذان طورا أفكار مدرسة براغ .

وضـع ياكبسـون العلاقـة بـين "المرسـل والرسـالة والمرسـل إليـه" فـي صـيغة علاقـة تكشـف عـن السـياق والشـفرة. فالرسـالة:" منقـول وفـق صـيرورة تمتد من المؤلف إلى القارئ ، بصورة نص مكتوب يحمل مضمونا دلاليا"[٩]، وكانت كلمة المضمون هي المستخدمة عادة بدلا من كلمة "رسالة "، إلا أن النقاد قد استخدموا كلمة رسالة بعد عام ١٩٤٥ للإشارة إلى القيم الأخلاقية والسياسية والاجتماعية التي تسري في بنية العمل.

بينما تعني الشفرة: نظاما من العلامات والطريقة التي تستخدم بها بحيث يمكن فهمها من قبل المرسل إليه. أنهاإحدى عناصر الإطار العام للاتصال كما حددها ياكبسون والتي تلعب دورا مهما في تأويل معنى الرسالة وفهم أغراضها ، وهي تتم بطريقتين إما سمعية كما في المسرح أو بصرية كما في القراءة. وهناك أنواع متعددة من الشفرات، فقد تكون الشفرة لغوية ككلام الممثل أو أيقونية كالديكور والملابس والإضاءة، وقد تكون حركية كحركات الممثلين على الخشبة، ولكل منها دلالة معينة ودور في فهم الرسالة حال التوافق في فك الشفرة بين المؤلف والمتلقي.وقد تتداخل الشفرات مثل الكلام والحركة ، أو الكلام مع استخدام وسائل الإيضاح.

ومستوي الشفرة قد يختلف باختلاف العلم أو الموضوع، فالرسالة العلمية الخبرية مثل "الإسكندرية مدينة ساحلية" أو لافتة مكتوب عليها"القاهرة ١٦٠ كم " هي عبارة أحادية المعنى، فهي تنقل لنا معلومة أو فكرة في شكل خطي أقرب إلى العلمية."أما الجمل الأدبية فقد تتضمن عدة معاني أو تشير إلىأكثر من شيء، وهذا ما يجعل المعنى الأدبي أكثرصعوبة في التعاطي مع شفرته.وهو ما يطلق عليه" التضمين" أي احتواء الكلمة علىأكثر من دلالة،

مثللفظ " الإيمان" الذي يعني الإيمان الديني، وهذا يطلق عليه المعنى "التعييني"، أما المعنىالأدبي فهو يحمل عملية تضمين كما أسلفنا،أي أكثر من دلالة مثلما نقول الإيمان بقضية أو شخص أو مبدأ ، فالتضمين إذن "معنى أو مجموعة معان إضافية تلتصق بالمعنى التعييني، وهذه العملية معقدة لأنها تتأثر بمقاصد المؤلف، وبالطريقة التي يتلقي بها القارئ الرسالة، وبالوضع التاريخي والاجتماعي الذي يعيش فيه طرفا الاتصال،وبعبارةأخرى، ليس للتضمينات معان نهائية"[١٠].ومن ثم فالشفرة اللغوية تشكل– وفقا لهذا المعنى– تعدد المعاني، وهنا يدخل القارئ في صلب العمل الأدبي،لأنه أحد عناصر تحديد المعنى. فالسياق التاريخي والاجتماعي والنفسي للكاتب لا يغني عن شروط الحقل الدلالي للقارئ الذي يتعامل مع النص، مما يعني في النهاية أن العمل الأدبي أو النص هو عدد من الشفرات.

ثمة نقطة تثار هنا، هل هناك ضرورة لوجود حد أدنى من الشفرات المشتركة بين الكاتب والقارئ ؟ نعم ، يكفي القول إن اختلاف اللغة بين الكاتب والقارئ كاف لامتناع الاتصال في النصوص المكتوبة ، وإن حديث كاتب عن عادات وتقاليد شعب معين قد لا تفهم لدى قارئ لا يعرف طبيعة وعادات هذا الشعب، إذن فالشفرة المشتركة ضرورة اجتماعية وثقافية وأخلاقية للتواصل المعرفي.

وعلى الجانب الآخر من الأطلنطي ظهرت مدرسة لغوية كبيرة لا تزال تقوم بدور بحثي مهم في اللسانيات حتى اليوم ،حيث" تلقى علم اللغة ، وبشكل خاص علم اللغة الوصفي، اعترافا أكبر في الجامعات في العشرينيات، وقد مارس تقدم علم اللغة الأمريكي فيما بين الحربين تأثيرا عميقا وباقيا على تطور الدراسات اللغوية والتفكير اللغوي في العالم، وفي

عام ١٩٢٤ أنشئت الجمعية اللغوية الأمريكية بدوريتها Language التي تصدر سنويا"[١١]

تحلقت هذه المدرسة حول فرانز بواس Franz Boas وكان من روادها إدوار سابير Edward Sapirوليونارد بلومفيلد Leonard Bloomfieldوركزت جهودها حول المنهج النظري الفونيمي مع ربط الأنثربولوجيا باللغة،وكان كتاب لومفيلد"اللغة" هو المرجع الرئيس في الولايات المتحدة الأمريكية وخاصة في بحثه في الدراسة الوصفية للفونيموالمرفيمMorphology" علم الصرف".ويري لومفيلد أن الدراسات حول المعنى لم تلق الاهتمام الكافي من علماء اللغة،وأن تعيين المعنى هو أبرز نقاط الضعف في الدراسات اللغوية عموما،وفي تقديره أن المعنى يحتاج إلى معرفة فوق لغوية تتداخل فيها العواطف والمشاعر والانفعالات والطموحات لكي يتم فهم الكلمة في سياق جملة.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهرت مدرستان كبيرتان هما البنيوية ومدرسة علم اللغة التوليدي – التحويلي، ظهرت الأخيرة مع نعوم تشومسكيNoam Chomskyفي كتابه" التراكيب النحوية " ١٩٥٧، وما يمكن استخلاصه منها هو" تخطيها للدراسة السطحية التي تنتهجها اللسانيات البنيوية ولا تتعداها للبحث عن المستوى العميق للكلام ولا تأخذ مبدأ التأويل في حسبانها. إن الدرس التوليدي التحويلي يعالج عملية التكلم وميكانيزماتها التي تظهر في الاستعمال المبدع للغة"[١٢]

ونظرا لطبيعة موضوعنا سنتناول مباشرة البنيوية دون التوسع في تناول المدارس اللغوية الأخرى.

٢- البنيوية وعلمية الأدب

بداية، لا يمكن إنكار الأثر السلبي الذي أحدثته الحرب العالمية الثانية على الإنسان الغربي وفقدانه الثقة في الأنظمة السياسية القائمة والأنساق الثقافية المهيمنة التي تتحمل مسئولية قتل ملايين البشر في حرب على النفوذ داخل العالم الرأسمالي الغربي. كانت الردة الحداثية هي أهم انتكاسة متوقعة من المثقف الغربي، فتاريخ ما بعد الحربين العالميتين هو تاريخ تأجج حالة التمرد واستدعاء المقولات التي تدعم ذلك التوجه وإعادة النظر في كافة مقولات العقلانية والحداثة والفعل الاجتماعي وقيمة ومعني الصراع.ومن ثم، فعلامات طريق النقد العنيف كانت مهيأة للحضور والانتشار كالحمى، فتم استدعاء نيتشه بأفكاره عن فك الارتباط بين العقل المعاصر وتراثه ، وتأسيس دي سوسير لعلم العلامات وأفكاره عن فك الارتباط بين الدال والمدلول،واستدعاء فرويدFreud بأفكاره عن فك الارتباط بين الوعـي واللاوعي أو الشعور واللاشعور واعتبار أن اللاشعور هو الحياة الحقيقية، ومن ثم فلابد وأن تتصدر حياة اللاشعور هذه منصات الحديث ، ومقدمات التفسير ، تفسير كل واقعة أو فعل أو حدث أو جنوح. وبدا الأمر كالتالي: نحن في حاجة إلى فهم الذات بطريقة جديدة. كان فرويد هو مصدر هذا الإلهام الجديد لعلاقة الذات بنفسها وبالآخرين . ثم نحن في حاجة إلىالتعبير عن تلك الذات بلغة جديدة، معاصرة، متفجرة، ليست أسيرة لمعتقلات النحاة اللغويين.

إن ضرب اللغة جاء من أكثر من جهة، من المنطق والفلسفة وعلم النفس، إذ لعبوا دوراً رائداً في هذا الاتجاه ،كما ظهرت اللسانيات المدعومة بنظريات في علم الاجتماع وعلم السياسة قائمة على التمرد على التفسير البرجوازي للحياة الاجتماعية. دخلت اللغة إذن قفص الاتهام، وبدأ الهجوم الضاري على كل شيء تقريبا،الأنساق المغلقة والايدولوجيا والفلسفات الكلية

والنظريات المقننة والقواعد اللغوية؛ هجوم من أجل حرية الكلمة، وتحرر اللغة واستقلالية السرد، وطرح سارتر سؤالا: ما هو الأدب؟ وتحدث جادامير عن علاقة اللغة بالتفكير، وتساءل علماء اللغة عن المعنى وعلاقة الدال بالمدلول .

إن هذه القضايا المثارة في الفترة ما بين الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ومظاهرات ١٩٦٨ كانت ذات طابع مزدوج يعبر عن ازدواجية البحث نفسه، أعني موقع الأدب من المجتمع وعلاقة المجتمع بالأدب، أو كيف نميز بين الأدب وغير الأدب ؟ أو بين الأدب الحقيقي والأدب الزائف ؟ أما التساؤل الثاني فهو ذو صلة مباشرة بماهية معايير العمل الأدبي ؟ أو على الأقل ما هي خصائصه الشكلية وطبيعته البنيوية ؟" فخلال وقت طويل كانت الأصناف تبدو مستقرة، الأنواع ومراتبها، والدور المنوط باللغة، ومكانة الحكاية والتمثيل، فإذا بالهزة التي أحدثها الرومانسيون تدمر هذا البنيان. وإذا بانتصار الرواية وتكاثر الأبحاث يقوضان أنظمة تصنيف الأنواع، ويشكلان على طريقتهما علامات على دخولنا في عصر يطبعه الوعي بعدم الاستقرار الذي يسمم جزءا من الحداثة علي الصعد الفنية والتاريخية والاجتماعية"[١٣]

ويصف البعض الحركة الأدبية النقدية التي نشطت ابتداء من منتصف القرن العشرين، وتحديدا مع انطلاقة هذا المنحى النقدي ابتداء من ١٩٦٦ تحديدا؛ بظهور مجلة " دفاتر للتحليل" التي عنيت بتناول إشكالية الأدب والفكر الفلسفي وعلم النفس من منظور بنيوي؛بأنها حركة علم السيمياء البنائي، أو التحليل الدلالي أو التحليل النصي...وهو نفس العام الذي نشرت فيه سوزان سونتاغ Susan Sontagمقالا لها في مجلة Partism Review، بعد أن استشعرت خطر الاتجاه الجديد، بعنوان ضد التأويل AgainstInterpretation ناقشت فيه أن" سياسات التأويل استخدمت على نحو

صارخ لتحل محل الهويات الموروثة وتمزقها لأنها تنكر الجدية وترفض الاعتراف بها"[١٤]. وبعد عامين من هذه الانطلاقة كتب بارت مقالة "موت المؤلف"، وعبر من خلالها عن أعلى مراحل تطوره البنيوي الذي انتقل به إلى ما بعد البنيوية.

ارتكز البنيويون على نموذج لغوي" يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعده النظام العام أو النسق الأكبر. وهم في ذلك يتحركون من النماذج ، أو النصوص الفردية في اتجاه النسق الأكبر أو النظام ، ثم إنهم بعد ذلك ، في مقاربتهم للنصوص، يتحركون من النسق في اتجاه النص الفردي"[١٥]، وانطلاقا من ذلك فقد أقاموا دعوتهم على أساس أن كل المدارس السابقة عليهم لا تعبر تعبيرا حقيقية عن عملية النقد ، وبالتالي رفضوها على اعتبار فشلها في تحقيق الدلالة أو المعنى ، وستظل الدلالة غائبة طالما بقيت الذات حاضرة في الأدب في صورة المؤلف أو الفاعل . إن موت الذات هي مقدمة كل بناء علمي للغة وآدابها،" فالفكرة التي يهاجمها البنيويون هنا هي أن البشر هم الذين يؤلفون أفكارهم وأفعالهم. ويفترض البنيويون بدلاً من ذلك تصورا مفاده أن البشر هم صناع لأفكارهم، وأن أفعالهم لا تتحدد بواسطة اختياراتهم وقراراتهم، بل هي نتيجة للبنية الكامنة في أفكارهم، أي منطق تلك الأفكار"[١٦]،وتلك القضية هي إحدى اختلافاتهم عن الواقعية الاشتراكية والشكلية الروسية، إذ ترتكز البنيوية على" دراسة البُنى الصغيرة التي تكون النص من داخل النص ذاته، في علاقاتها بعضها ببعض على أساس أن العلامة اللغوية ليست رمزاً لشيء خارجي، بل إنها تسبق الشيء الخارجي في حقيقة الأمر، ومن ثم يجب دراستها في عزلة عن دلالاتها المادية خارج النص، وهو ما يطلقون عليه

النصية Textuality"[١٧]،أي الاعتقاد بأن كل شيء نص أو كتابة، فالعالم كله نص، فالذات الفاعلة ليست ذات قيمة بالنسبة لهم.

هكذا تري البنيوية الفرد شكلا غير مستقر، والكلمة شكل غير مستقر، وقد انعكس ذلك الموقف على رؤية البنيوية السلبية لكافة الفلسفات الفردية في التاريخ ودعمها لفكرة البنية الداخلية للنص، فرأوا تلك البنية" محكومة بتاريخية النص, وبإحالاتخارجية تمنع من التأويلات المتناسلة, لأن لغة النص تفرض قدراً من الموضوعية باعتبار العلامة اللغوية قابلة للفحص والتشريح, والتحليل اللساني, بل هي وسط التجربة التأويلية ومنطلق المقاربة النقدية"[١٨]، الأمر الذي أدى إلى أن تحولوا في زمن قياسي إلى صيحة عالية" جمعت بين مدارس مختلفة في علم اللغة في القرن العشرين، وبهذا المعنى يمكن القول بأن المدارس اللغوية الحديثة منذ دي سوسير وحتى تشومسكي تنتمي إلى المذهب البنيوي بصورة أو بأخرى لأنها جميعا تؤمن بأن اللغة عبارة عن نظام يتكون من عدة نظم"[١٩]، انطلاقا من تصور محدد يجمع شتات هذه المدارس تحت سماء فكرة أصيلة وهي أن من أسس الدراسات اللسانية المعاصرة تناول اللغة في بنيتها التعاقبية، وإنكار الدرس التاريخي– التزامني الذي ظل هو حقل فقه اللغة(****)Philology إضافة إلى تنكرها للبعد الشخصي في الإبداع واعتبار أن الحكم القيمي على العمل الأدبي هو حكم أيديولوجي يقسم الأدب بين الجيد والرديء، ومن ثم فالتذوق الأدبي ليس من مهام الناقد البنيوي وما بعد البنيوي. فالمهم هو تفكيك النص وتحليله لا تقويمه.

هذا الموقف من الدراسات التعاقبية جعل عالم لغوي مهم مثل هانز روبرت ياوس H.R.Jaussيري أن البنيوية كانت مرشحة لتطوير النموذج الثقافي المعاصر،خاصة وأن صعودها شهد احتفاءا كبيرا على كافة الأصعدة

الأدبية والثقافية والسياسية، إلا أن"أصولها القائمة على معارضة مدرسة الفكر التاريخي– اللغوي، وتنوع الاتجاهات النقدية التي ظهرت فيها، يستبعدانها مؤقتا من دائرة النظر، ذلك أن قيمتها الأساسية حتى الآن قد تمثلت في دعواهم البحث العلمي لأن يدخل المقولات والإجراءات التي طورها الألسنيون إلى مجال تحليل الأعمال الأدبية "[٢٠].

ولم يتوقف الأمر عند هذا الموقف الذي قال به ياوس، بل لقد وصل الأمر باللغة وفلسفتها إلى حد دعوة جناح في النقد الأدبي المعاصر إلى " موت المؤلف". ولم تكن التغيرات الدرامية – كما أسلفنا في المقدمة– هي الدافع الوحيد لهذا التصور، ذلك أن اللسانيات كانت في طريقها لتحقيق تقدما في الدراسات العلمية التي تبحث في علاقة الكاتب بالنص، والقارئ بالنص، بل وإعادة النظر في اللغة وقواعدها ونظريات التعبير والمعنى والدلالة .

ثالثا : النقد ونظرية النص

نتناول في هذا القسم آراء رولان بارت حول بعض عناصر ومشكلات الأدب والنقد، ومفهومه للنص وموقفه من الإيديولوجيا، وعلاقة السياق بالنص،والمحددات المعرفية للنص.بهدف الإشارة إلى موقف هذا الاتجاه الحديث في نظرية الأدب الذي عبرت عنه البنيوية وما بعدها.

١ – نقد الحداثة ومقولاتها

لم تكن البنيوية سوى تعبير عن موقف عام من الحداثة بكافة تجلياتها، تلك الحداثة التي استمدت شرعية وجودها من الفلسفة الغربية الحديثة نفسها، ومن الثقافة الاجتماعية الجديدة التي تأثرت بأفكار العقد الاجتماعي ونظرية فصل السلطات والحريات الفردية ودعم مفهوم المواطنة الذي يدفع الذات إلى الإحساس بذاتيتها وفرديتها واستقلالها. كان لابد للأدب من الانتباه لذلك البزوغ الثقافي للذات، ذلك الوجود المتحقق لها في الوعي الجمعي بصورة يرونها خطيرة وسلبية ، فذات المؤلف هي التي تكتب، وذات الناقد هي التي تحدد معايير التذوق الفني. كان على البنيويين عدم الانتظار طويلا للثورة على هذا الفهم الحداثي للذات، فقاموا بإعادة تأسيس موقف جديد منها في الفلسفة واللغة وعلم النفس والأنثروبولوجيا ، ولم تصبح الذات معهم ذاتاً منتجة للفكر، ولكنها ذات تعيد إنتاج الإبداع انطلاقا من القراءة وليس الكتابة " فالتحرر الجنسي،وإطلاق الحلم والخيال، والاهتمام الجديد بالجنون من حيث هو بديل للعقل المقهور، ورفض اللغة المنظمة من حيث هي شكل يخفي السيطرة المعتادة، هذه كلها كانت سمات ملحوظة في هذا الاتجاه"[٢١]

يرى بارت أن الحداثة حاولت أن تتعامل مع النص في صيغة تتجاوز التبادل الذي ينبغي أن يتم بحرية بين البائع"الكاتب" والمشتري" القارئ"أو بين النص والجماهير، فوضعت القواعد التي يجب بها فهم المعنى، والمناهج التي من خلالها يتم تقييم الأعمالالأدبية.. إنها دورة إنفاق غير نافع ولكنه قانوني أو شرعي، أو مسند إلى قواعد مسبقة تعطي للمتعة مفهوما محددا ثابتا وفظا وصنميا. وهذا على عكس الفهم "البارتي" حيث يذهب إلىأن لذة النص تشبه الغريزة الجنسية تستحقالإشباع لذاتها، إن هدم الصورة المسبقة عن النص هو أمر ضروري وهام لكي نستطيع أن نقول إننا نملك نصا ، فحينما نصبح أمام نص لا يمتلكنا، أي لا يسيطر على حواسنا فإننا نتحرك

بعيدا عنه ونقترب منه في أي لحظة نشاء هنا يصبح النص ليس أسيرا لنا ونحن لسنا أسرى له.ولن يتم هدم هذا التصور القديم دون هدم النسق الفكري الذي يتغذىعليه، دون إعادة النظر في كل مقولات الحداثة بدءا من مركزية دور العقل حتى معنى الكلمة وعلاقتها بالدوال.

ومن ثم يرفض بارت نظريات وأفكار ومذاهب وإيديولوجيا الحداثة بالكلية، ويدعو إلى كتابة من نوع جديد ، ودور جديد للنقد، لا يضع قواعد ثابتة أشبه بالقواعد القانونية في تذوق وفهم الأدب، إن الحداثة أنتجت لنا أباءً لكل شيء وصرنا لا نستطيع التفكير أو التحرك خارج سلطة المفاهيم التي وضعها لنا أناس شكلت كتاباتهم رؤية لزمانهم وعصرهم ومجتمعاتهم .

٢ – هسهسة اللغة

كيف يري بارت اللغة ؟ الحقيقة أنه يستلهم نيتشه ويتمثله بوضوح، ولا مندوحة في ذلك أبدا ، ولكننا هنا نريد فقط أن نؤكد على أن مرجعية نيتشه أصيلة في فكر ما بعد الحداثة، وهو تأكيد يجب ألا نمل من تكراره في كل وقت لأسباب عديدة أهمهاأن التأصيل النظري يسهم في منطقية التحليل ، وموضوعية التفسير. يذهب بارت إلىأن الدرس النيتشوي في اللغة يشير إلىأن الكلمة وحدة فريدة وجوهر فرد . والكلام تعبير عن الفكر، والكتابة نسخ للكلام وهذا هو عالم التخييل العلمي والتخييل هنا:لا شعور، اللاشعور الذي يهتم بالعرضي والمرفوض والعفوي والهسهسة.. ومن ثم يصبح العلم هو اللسانيات التي تهتم بالنص بدون تخييل، أي بدون تقنيات اللغة المملة تلك التي تبعد أو تنقي النص من تخييلات اللسان.

ومصطلح هسهسة اللغة عند بارت يعني إشارة صوتية للفشل، فشل اللسان في نطق كلمة مثلا فيعيد قولها مرةأخرى بطريقة صحيحة، هذهالكلمة

التي نطقت خطأ لا يمكن الرجوع عنهاأو اعتبارهاأنها لم تنطق، فالكلام يسير في اتجاه واحد، ولكننا يمكن أن نعتذر عن قولها، بمعنىأنناأخفقنا ونريد تعديلالإخفاق بنطق الكلمة الصحيحة..والكلمة التي هسهسنا بها ليست كلمة صحيحة لغويا، وفي الوقت نفسه لا يمكن إنكارأنها حرفا وصوتا تقع ضمن اللغة التي نتحدث بها .وبارت لا ينظر إليها من منظور أنها شيء خطأ أو صواب ، ولا يراها مجرد شيء عارض يجب علينا تجاهله بل هي" الصوت الدال على حسن سير الشيء.. إنها تشير إلى صوتمحدد، صوت غير ممكن، صوت الشيء الذي لا صوت له في حال تنفيذه لأدائه كاملا. إن فعل هسهس ليجعل تبخر الصوت نفسه مسموعا:فالصوت الرقيق والمشوش، والمرتجف يستقبل بوصفه إشاراتلإلغاء صوتي"[٢٢].

وكما يهسهس الكلام فإن اللغة أيضا تفعل ذلك أيتستطيعأن تهسهس خاصة اللغة المكتوبة،ليس عبر الاعتذار عن الكلمة المنطوقة خطئا، لأن الاعتذار عن الكتابة يكون بالصمت أو التوقف، لذلك فإن هسهسة اللغة في نظر بارت تأتي من الحرص والتمسك بموسيقي المعنى والحفاظ على فخامة الدال الصوتي والعروضي والنطقي وثبات الإشارة، فالحرص على عقلانية خطابنا، والإمساكبأهداف المناخ الإيديولوجي الذي نحيا تحت سماءه يصر علىأن يكون المعنى غير قابل للتجزيء ،ينقل الدلالة التي تتفق مع أهدافنا المباشرة من الحياة، ومن هذا المنطلق تحديدا يهرب المعنى الحقيقي للغة من باب الحفاظ على موسيقي المعنى، وكأن الضجيج الصوتي والكتابي الذي يثبت الإشارة ويحافظ على الدال الصوتي هو الهدف من اللغة.

وبارت مثله كفلاسفة كثيرين يستدعي الفكر اليوناني ليستدل به أو منه على انسجام أفقه المعرفي مع حالة التفلسف البكر عند اليونان فيقول:" إني لأتصورني اليومعلى طريقة اليوناني قديما ، تماما كما وصفه هيجل:

يقول، إنه كان يسأل بانفعال، ومن غير انقطاع ، هسهسة أوراق الشجر، والينابيع ، والرياح. وبإيجاز كان يسأل قشعريرة الطبيعة لكي يدرك قدر العقل. أما أنا ، فإني أسأل قشعريرة المعنى وأنا أسمع هسهسة اللسان – إذ من هذا اللسان طبيعتي، أنا، الإنسان المعاصر"[٢٣].فمن هسهسة اللسان أو من الخطأ أو الغياب يكون المعنى، ومن هذا المعنى الحقيقي تكمن حقيقة الوجود الإنساني، في آنيته المعاصرة ، في زمانه اللحظي دون الالتزام بالمعنى التاريخي للكلمة أو اللغة .

ويخالف بارت ما عهده البنيويون من أن المدلول يشير إلى ما هو شيء مادي والدال يشير إلى الفكرة، ويذهب إلى الافتراض بأن الدال قد يشير إلى شيء مادي مثلما يشير إلى فكرة أيضا. وهو يستند هنا على عمل ليفي شتراوسC.,L.,Strauss حول الأسطورة في المجتمعات القبلية،" حيث الأسطورة هي وسيلة ينظم بها المجتمع عالمه، ويعالج مشكلاته، ويحتفظ بصورة عن نفسه ويضمن تبني أفراده لتلك الصورة"[٢٤]، وبالمثل يمكن النظر إلى صورة كاريكاتورية في جريدة تشير إلى عناق بين قس وشيخ على أنها تدل علي دال ومدلول في نفس الوقت وتعبر عن الوحدة الوطنية.وفي رأيه أيضا أن نموذج النص الحقيقي هو رواية" يقظة فنجنFinnegans Wake" لجيمس جويس، لأنه كتاب يفتقد إلى صفة الحسم ، وهي صفة ذات قيمة عظمي لدبارت ، وهو كتاب يتشعب فيه المعنى كلما مضينا قدما في القراءة.فالنص هو ذلك الذي يُكتب ليجعل القراء يعيدون قراءته من جديد، فيتحول القارئ من مستهلك للنص إلى منتج آخر له.

٣- الفن وعلم الجمال

ينظر بارت إلى الفن على أنه شكل ولا شيء سوى الشكل– مع مقابلة الشكل بالمادة وليس بالمحتوى، وهذا الرأي لا يزال يتمتع حتى اليوم

بقبول لا نظير له عن أي وقت مضى من قبل.وإذا أمكن لنا النظر في هذا الموقف "البارتي" من الفن سوف نعود قليلا للوراء لنرى كيف تأثر بارت بموقف الشكلانية الروسية خاصة عند توماشيفسكي Tomashevskii الذي رفض منهج دراسة العمل الفني من خلال تاريخ وحياة المؤلف، وكذا تأكيد الشكلانية عموما على استبدال ثنائية"نص/ قارئ"بثنائية"مؤلف/ عمل"،وربما كانت هذه الفكرة إحدى النقاط المشتركة بين الشكلانية والبنيوية ، فلدى الشكلانية سنجد أن "وظيفة الفن هي أن يجرد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى. ومن هنا يصبح دور المتلقي بالغ الأهمية"[٢٥].

من ناحية أخرى هناك أيضاأسباب معقولة للربط بين موقف بارت ورؤية فيلسوف علم الجمال" كروتشيه Croce ١٨٦٦– ١٩٥٢، الذي رفض جميع المفاهيم اللغوية للفن كرسالة. وهي مفاهيم تحصر الرسالة باعتبارها كذلك.فيما يذهببارت إلى أن الأدب ليس سوي لغة، واللغة نظام من العلامات ، وعلى دارس الأدب أن ينشغل بذلك النظام وليس بمضمون الرسالة .والفن بصفة عامة تنسحب عليه أيضا هذه السمة، إذ يقول بارت: "إن معايير الذوق تتغير، لكننا لا نعلم علىالإطلاق ما هي هذه المعايير. فلم يبدو نص من النصوص أفضل من غيره؟ إننا في الحقيقة لا ندري. لكن علينا أن نكون صبورين لأن هذه الأشياء جميعا تشكل نوعا من التطعيم بالثقافة الحية والمتنوعة التي تتشكل الآن"[٢٦]

٤– علاقة اللسان بالنص

وهي إحدىالنقاط الهامة عند بارت، حيث اعتبر أن اللغة هي البناء، والكلام بمثابة الحدث.ويمكن اعتبار اللسان شكلا اجتماعيا للغة " فاللسان لغة بلا كلام: إنه مؤسسة مجتمعية ونظام من القيم في الوقت ذاته، وباعتباره مؤسسة مجتمعية فهو ليس فعلا قط، ولا يخضع لأي نية مسبقة ؛

إنه القسم المجتمعي من اللغة، وليس في مقدور الفرد وحده أن يخلقه أو يغيره، وهو أساسا عقد اجتماعي، على كل من يرغب في التواصل أن يخضع له كلية"[٢٧]، فاللسان يمتلك الشفرة ، والكلام يحمل الرسالة.

وقد ركز بارت جهوده على دراسة الأدب ومشكلات التفسير من خلال رؤية خاصة بطبيعة النص وعمليات القراءة، "حيث النص كيان أشبه بالاحتفال اللغوي الذي تكون اللغة أثناءه في إجازة من أعبائها اليومية العادية. ويؤدي عمل الكاتب اللغوي إلى إنتاج مشهد لغوي، ويطلب من خلال اللغة. والنص يأتي في الواقع من مصاحبة الدوال ومن ترك المدلولات لتدبير أمرها"[٢٨]،بحسب السياق والاتفاق.والمقصود من سلطة النص هنا "وجود سلطة يتمتع بها النص تمارس درجة من الالتزام على القارئ وإلزام القارئ بكيان متكامل، وبمعنى ما يقصد إليه النص هو ما يتعارض مع جوهر فكرة التناص بالدرجة الأولى والأخيرة"[٢٩].

وهو هنا يميز بين نوعين من الاستجابة للنص، النوع الأول وهو الإحساس بالمتعة Plaisir وهو شعور عادي يرتبط براحة الجسد والاسترخاء، أما النوع الثاني فهو اللذة Jouissance وهو شعور يثير القلق والتوتر ويتناسب مع مفهوم الإبداع، ولذا ينحاز بارت إلى المعنى الثاني." وهذا بالضبط هو ما دفعه وعدد آخر من المفكرين الفرنسيين الذين أسهموا في تأسيس البنيوية ثم نقدها؛ليسحبوا مفهوم العلامة على أنساق أخرى غير اللغة مثل الصور والإيماءات والأصوات الموسيقية، بل ذهبوا إلى النص على أن اللغة نفسها يمكن أن تلقي الضوء على أنساق أخرى غير لغوية صرفة"[٣٠].وهكذا نتحول رويدا رويدا من الكلمة إلى الصورة.

ويطرح بارت محددات النص المعرفية في النقاط الثلاثة التالية:

- النص هو ذلك العمل القادر على القضاء على لغة الوصف، فلا يعمل لمصلحة أحد، مؤسسة أوايدولوجياأو علم أو هدف ما، لا يوجد شيء خلف النص.
- النص أيضا هو القادر على الوقوف في تناقض حاد وواضح وشرس مع كل استدلال خاص، وكل مرجعية ثقافية، وكل فئة نوعية أو طبقة اجتماعية.
- النص هو المستعد دائما لشن حرب مقدسة ضد اللغة نفسها، خاصة ما تعلق منها بأساليب الصنعة كالنحو والصرف ومصطلحات المعاجم والألفاظ المنمقة في تكلف زائد.

فيما يصف بارت أنصار النص– بالمعني التقليدي– بأنهم أشبه بجمعية أصدقاء النص، هؤلاء الطفيليون الذين لا يثقون في لذة النص، ولا يبحثون عنها حيثما توجد أو حيثما يجب أن يكون البحث، هؤلاء الأعداء في كل شيء ولكنهمأصدقاء فقط في المحافظة على الثقافة التقليدية والعقلانية المتصلبة وممارسة الغش الإيديولوجي، فيما يدافع بارت عن ذلك النص الذي يخترع باستمرار نسقه الخاص، نسقه هو فقط . النص بالنسبة له فضاء نادر من فضاءات اللغة، منزوع عنه سمة الجدل اللفظي والابتزاز والمنافسة بين اللهجات واللغات. وينتقد في هذا السياق العلماء العرب حينما يصفون النص في فقههم اللغوي بالجسد اليقيني، ويتساءل بارت "أي جسد ؟ إن لدينا أجساداعديدة فلدينا جسدلعلماء التشريح، وجسد لعلماء وظائف الأعضاء. وأن هذا الجسد الذي يراه العلم ويتكلمعنه، لهو نص النحاة والنقاد، والمفسرين، وفقهاء اللغة–إنه النص الظاهر، ولكن لدينا أيضا نص المتعة.وهو نص مصنوع،فقط، من العلاقات الجنسية.وهو جسد لا تربطه بالأول أي صلة: إنه مكون من أجزاء أخرى، وله تسمية أخرى، إنه ليس سوى القائمة

المفتوحة لنيران اللغة...إن لذة النص لن تختزل إلىوظيفتها القاعدية – النص الظاهر– كما أنلذة الجسد لن تختزل إلى الحاجة العضوية. إن لذة النص، هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة – ذلك لأن أفكار جسدي ليست كأفكاري"[٣١]

يبني بارت نظريته في النص كالتالي: " تقول نظرية النص: لقد تمت إعادة توزيع اللغة. وإن إعادة التوزيع هذه، إنما تتم بالقطيعة دائما.وإنه ليرتسم نتيجة لهذا جانبان: جانب حكيم، موافق، منتحل والمقصود منه – هو نسخ اللغة في حالتها المقننة ، تماما كما حددتها المدرسة، والاستعمال الجيد، والأدب، والثقافة – وجانب آخر، متحرك، وفارغ– مستعد أن يأخذ أي دائرة من الدوائر– التي لم تكن سوى مكان لتأثيره: هنا حيث يترائى موت الكلام. وإن هذين الجانبين ، بما في ذلك التوافق الذي يخرجانه، لضروريان.فليست الثقافة، ولاتحطيمها بشبقين. وما يصير كذلك إنما هو الصدع بينهما. أما لذة النص، فشبيهة بتلك اللحظة غير المستقرة ، وغير الممكنة، والروائية البحتة، إنها تلك اللحظة التي يتذوقها الداعر، في نهاية مؤامرة جريئة، وهو يقطع الحبل الذي يشنقه ، في اللحظة التي يلتذ فيها"[٣٢]

٥– النص بين اللذة والمتعة

التمييز بين اللذة والمتعة في النص ليس سوى تمييز أو فارق في الدرجة، فاللذة متعة صغيرة أو متعة أصابها الضعف، والمتعة لذة متطرفة، وعندما يسود فهم النص بهذه الكيفية سيكون المعنى التاريخي للنص،أو لفعل الكتابة عموما، قد تحقق، إذ يجب النظر للتطور التاريخي للنص علىأنه يبتدئ من نص اللذة وينتهي عند نص المتعة.. وهو هنا يسترشد بالتمييز الذي أحدثه علم النفس في التمييز بين المتعة واللذة،فاللذة يمكن وصفها لذلك فهي محدودة، والمتعة لا يمكن وصفها لذلك فهي أفق مفتوح وفضاء

بلا نهاية. وربما انشغل بعض النقادأو الكتاب بنصوص اللذة ولكنهم امتنعوا عن رؤية النصوص في صفاتها التالية أي بوصفها نصوصمتعة.والنقد كذلك لا ينظر إلى النصوص بهذا المعنى الذي أحالإليه بارت فيقول:"النقد دائما، إماتاريخي ,وإما مستقبلي: ولذا نربأن الحاضر المتحقق، وعرض المتعة ممنوعان عنه. وهكذا تكون الثقافة هي مادته المفضلة. وإن هذه المادة لهي كل شيء فينا ماعدا حاضرنا "[٣٣]

وفي حديث أشبه بعظات الآحاد يتحدث بارت بلغة شبه مقدسة هذه المرة ليس عن لذة النص بل عن نص اللذة فيقول:" إن نص اللذة: هو النص الذي يرضي؛فيملأ ،فيهب الغبطة.إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. وأما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقاً" ولعله يكون مبعثا لنوع من الملل "، فينسف بذلك الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقارئ نسفا. ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه، وذكرياته، فيجعلها هباء منثورا، إنه ليظل به كذلك، حتى تصبح علاقته باللغة أزمة "[٣٤].

ويبدو لي أن بارت هنا يناقض نفسه، إن لم تكن قراءتي خاطئة له ..وعلىأية حال هو لا يعترف بالقراءة الخاطئة أصلا .. يقول بارت " فالقوى المتضادة في نص اللذة، ليست في حالة كبت، ولكنها في حالة صيرورة: إذ لا شيء يعد بالفعل خصما، لأن كل شيء متعدد."[٣٥] وهذا النص المنسوب لبارت هو هيجلي بامتياز، ولاسيما في حديث هيجل عن دور السلب في الانتقال من حالة أدنى إلى حالة أعلى، وربما لو رجعنا إلى الفلسفة الإغريقية سنجده بارمينيدي – نسبة إلى فيلسوف التعدد بارمينيدس– أي أنه نص من قلب فلسفة الحداثة الأوربية، له جذوره الفلسفية، إن بارت لم يستطع أن يبتعد

كثيرا عن شواطئ الفلسفة الكلاسيكية،أو عن فلسفة الحداثة الأوربية، رغم معارضته ليل نهار لفلسفات الحداثة.

٦- موقفه من بنية اللغة

تكاد المساهمات في تعميق النظرية البنائية ونظريات ما بعد الحداثة تغزو العالم ، فمنذ أن نشرت محاضرات دي سوسير ١٩١٦، ومن بعدها طرح ليفي شتراوس أفكاره ؛ يكاد لا يمر شهر واحد دون انعقاد سيمنار أو مؤتمر علمي أو حلقة بحث أو إصدار دورية تتناول دراسات وموضوعات حول هذا النوع من الدراسات. لقد أصبح التجريب النقدي والنظري هو أحد سمات البحث العلمي الحالي في الدراسات الثقافية.إن التربة الرخوة في العقود الأخيرة من القرن العشرين جعلت منالتدريب اليومي في المشي على الرمال –لأنصار ما بعد الحداثة– عادة ثقافية منتشرة وسائدة."إذ أنه ليس من أهداف البنائية أن تصف عملا بالجودة وأخر بالرداءة؛ وإنما تحاول إبراز كيفية تركيبه والمعاني التي تكتسبها عناصره عندما تتألف على هذا النحو؛ فالشكل الأدبي عند البنائية تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه ؛ وكلما مضينا في القراءة التحليلية يتكشف لنا أبنية العمل الأدبي"[٣٦]

ويرى أن اللغة الفرنسية مثلا ظلت حتى منتصف القرن السابع عشر تجهل الكتابة بالمعنى الذي يعبر عن استقلالية لسانها، فالكتابة " لا تتجلى إلا في اللحظة التي تتكون فيها اللغة تكونا قوميا"[٣٧]، ومع ذلك حتى حينما امتلكت الأمة الفرنسية لغتها القومية ظل الأدب يغوص في التقاليد الأدبية الكلاسيكية ، تلك التقاليد المعبرة بصدق تام عن الثقافة البرجوازية،وكانت تعبيرا عن معطيات الواقع بصيغ جمالية تهتم بالصنعة والزخرف والبلاغة والالتزام المطلق بقواعد النحاة وخدمة الإيديولوجيا الفرنسية، أما بنية الأعمال فلم تكن قضية ذات قيمة سواء في الأدب الكلاسيكي أو الثقافة البرجوازية.

لذلك ينطلق الخطاب "البارتي" من الطريقة التي بناء عليها يؤسس موقفه من أعمال الحداثة، إذ يرىأن التقييم يتم وفق منهج مزدوج للفعل العقلي، ففي صورة منه يعبر عن جانب الهدم وهو الجزء العنيف في عملية التقييم ،وإن كان هذا الجزء مفضلا ومهما فإنه ليس ذلك العنف الذي يؤدي إلى اللذة / المتعة في النهاية. وجانب البناء، الذي لا يعني بالبناء المعنى الذي خبرناه في الفكر الفلسفي السابق مثلما استند فرنسيس بيكون على جانب الهدم في نقد منهج أرسطو، وأحل محله المنهج البيكوني كجانب مقابل أطلق عليه الفلاسفة والمؤرخين جانب البناء..

أما جانب البناء عند بارت فليس وضع تصورات جديدة مضادة للتصورات المعرفية السابقة أو المتصدعة " وإنما ما تريده لهو مكان الضياع ، والصدع، والقطيعة ، والانكماش، وخفض الصوت الذي يستحوذ على الذات في قلب المتعة وهذا يعني أن الثقافة، إذن تعود للظهور بوصفها جانبا: وذلك تحت أي شكل من الأشكال. وبديهي أن نقول إن أكثر ما سيكون ظهورها خصوصية" وهنا يكون الجانب الأكثر وضوحا "ليتجلى في شكل مادي بحت:في اللغة ومعجمها، وأوزانها، وبحورها،وعروضها"[٣٨] .إن هدم اللغة القديمة يعني أن أبنيتها الأيديولوجية وتأثيرها الثقافي ولهجاتها ونحوها المقدس قد تهدم،، وأيضا تتهدم البنى الفوقية للغة أيضا كالسجع وثنائية المبتدأ / الخبر والإيقاعات العروضية..باختصار يتم تحطيم ثقافة الدال القديمة وهذا هو الجانب الإيجابي في المعرفة الجديدة، ذلك الجانب الذي يتحول معه النص إلى لذة حقيقية ، واللغة ترحل إلى مكان أخر ممتلئ بالكمال، حيث كل الدوال قائمة من غير مكان ،وكل الكلمات متحررة من مصيرها المحتوم المعنى والدلالة ، وحيث النص حجر كريم تتأرجح ألوانه وطقوسه وقادر على الإيحاء أكثر مما قبل.

٧- النقد الجديد عند بارت

يصف بارت النقد التقليدي بأنه تعبير عن فكر انكفائي في استخدامه للعقل واللغة وتناوله للفن، إنه فكر يعيش الخوف فعلا، ويخشى من الجديد أو التجديد لأنه فكر بائد تاريخيا، بائد حيث حال الرأسمالية نفسها صار كذلك،بائدة وتاريخية، إنه نظام يعمل وفق قوانين وقواعد دولة الأدب التقليدية لا يملك سوى الطاعة العمياء لشروط الأدب التي وضعتها الأفكار القديمة." وما دام النقد لا يتعدى حدود وظيفته التقليدية في إصدار الأحكام؛ فإنه لا يستطيع إلا أن يكون إمتثالياConformiste، أي أنه يمتثل لما تمليه عليه مصالح القضاة"[٣٩]. ومن ثم فإن قدراته لا تتعدى حدود الفصل والتمييز والتصنيف والترتيب التاريخي، ولكنها لا تقدم نقدا حقيقيا أبدا.وربما كانت هذه الوظيفة هي إحدى أسباب خشيتهم ومحاربتهم للنقد الجديد، ذلك لأن هذا النقد الجديد هو نقد بمعنى الكلمة، نقد وصل إلى حد القدرة على إعادة ترتيب تراتبية الأدوار الخاصة بالعملية الإبداعية كالقارئ والمؤلف والنص.إن دعاة النقد القديم لا يفهمون من وظيفتهم إلا بقدر ما يفهم رجل الشرطة من وظيفته، الحفاظ على الأمن العام وتطبيق القانون، هكذا النقاد التقليديون لا يعرفون سوى إصدار الأحكام علينا – هكذا يقول بارت – بأننا نخالف قواعد اللعبة.

وأما النقد الجديد الذي يدعوإليه بارت، فإنه يعمل علنا دون مواربة على هدف محدد وخط واضح، إنه ينطلق من الطبيعة الرمزية للأعمال. ولم يدرك أحد من خصومه، ولا من المتربصين به أنه يستهدف الرموز، ولم يوجهوا سهام نقدهم إلى مدى التزامنا في نقدنا الجديد بتلك الحدود المتعلقة بالنقد الرمزي." لقد تم التأكيد على الحقوق الشمولية للرسالة، دون أن يترك المجال أبدا لسماع أن الرمز يستطيع أن يمتلك حقوقه هو الآخر.. ونريد أن

نسأل، هل تقصي الرسالة الرمز أم أنها تسمح به؟ وهل المعنى في العمل حرفي أم رمزي؟"[٤٠]. يؤكد وبارت على أن المعنى الحقيقي للنقد يكمن في قدرته على تناول رمزية الأدب، وربما اكتسب النقد الجديد بعض وجوده وتأثيره وسطوته على الساحة الثقافية من كونه فعلا كتابيا ممتلئاً، لا ينشغل بتعاليم المؤسسات ولا بمناهج العلم الذي يرسخ لفكرة الأب في الإبداع.

٨- الموقف من السياق

يشكل السياق ضرورة فنية لإحداث فعالية الكتابة،" والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج تفاعل يمتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع. ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص"[٤١]. وهذا التفاعل الذهني فيما بين النصوص يعرف بـ"البينصية"أو بتداخل النصوص Intertextuality،أو كما أطلق عليها جاك دريدا أشباح النص, بمعنى أنه لا يوجد نص مفارق لسياقه، ولا نص بريء من محيطه ولا مبدع مستقل عن قرائه أو ثقافته أو جنسه الأدبي الذي يكتب الأدب أو المسرح من خلاله." فالتناص Intertexualty هو الإعتقاد في أنه لا يوجد نص أصيل وأن كل نص إنما هو إعادة تشكيل لنصوص أخرى سابقة، وعى الكاتب بذلك أم لم يع"[٤٢]

كان نقد فكرة السياق قضية جوهرية في نظريات ما بعد الحداثة، حيث ينسبون إليها كل مشكلات الفهم والتفسير، وكان هذا النقد مقدمة منطقية لفتح أفق النص أمام تعدد القراءات.

٩- ضد الإيديولوجيا

يرى بارت أن الإيديولوجيا هي" الفكرة المهيمنة من حيث هي فكرة: وأن الإيديولوجيا لا تستطيع أن تكون مهيمنة.وإذا كان صوابا أن نتكلم عن "

إيديولوجيا طبقة مهيمنة"، فلأن ثمة طبقة تمت الهيمنة عليها موجودة، فسيكون أيضا بعيدا عن المنطق أن نتكلم عن إيديولوجيا مهيمنة، لأنه لا توجد إيديولوجيا مهيمن عليها"[٤٣].فوجهة نظر بارت في هذا الصدد أن التقسيم الشهير بين طبقة اجتماعية مسيطرة ومالكة وحاكمة ضد طبقة أخرى محكومة ومنتجة ولا تملك شيئا ؛ هذا التقسيم وهمي وغير حقيقي، وإنما التناقض – الحقيقي – هو بين فهم اللغة بوصفها أفقا مفتوحا ، وفهم اللغة بوصفها أفقا مغلقا.هذه هي الثنائية البديلة عنده.بل ويصف هؤلاء الذين يدافعون عن الإيديولوجيا بأنها مجموعة محدودة في الدراسات الثقافية المعاصرة " تغوص في منطقة ملتبسة من الثقافة، حيث ثمة شيء سياسي على الدوام، ينفذ إلى الحكم واللغة بمعزل عن اختيارات اللحظة الراهنة"[٤٤]

وبارت هنا يقدم خلطا غريبا في تفسيره للايدولوجيا ،وما يؤكد هذا الخلط هو حديثه عن أنه لا يمكن فهم الصراع الاجتماعي بوصفه صراعا بين إيديولوجيتين متنافستين..فالصراع الاجتماعي ليس صراعا بين البرجوازية والبروليتاريا، كما تشير معظم الكتابات العلمية بأن هذه الثنائية هي التي تميز الصراع الاجتماعي في المجتمع الصناعي، أي في عصر الحداثة.

تستثير بارت ثنائية اليمين واليسار أيضا في موقفهما من لذة النص أو نص المتعة..وينكر أن فكرة أو مقولة لذة النص هي فكرة يمينية مؤكدا على أن اليسار الماركسي يدعي بدافع أخلاقي أنه يزدري المتعة بهذا المعنى ولذلك يتشكك فيها، فيجعل– يقصد اليسار – من مادة اللذة عملا مضادا للمنهج والالتزام والمعرفة. أما في اليمين فالأمر مماثل أيضا باعتباره– أي نص اللذة – مضاد للعقلانية والكهنوت، وهو تصور رجعي يجعل الانطباع مضادا للاستدلال، والعقل مضادا للجسد، والمشاعر مضادة للمنطق.. وهكذا.إن اليمين واليسار لم يفهما اللذة أبدا – هكذا يقول بارت"فاللذة ليست

عنصرا من عناصر النص، ولا هي نفاية ساذجة، كما أنها لا تتعلق بالمنطق الوضعي. إنها انحراف، وشيء ثوري، وغير اجتماعي في الوقت نفسه. ولا يمكن لأي جماعة ولا لأي عقلية،ولا لأي لغة فردية أن تتعهدها.أتراها تكون شيئا محايدا؟إننا نرى أن لذة النص شيء فضائحي:وليس ذلك لأنها غير أخلاقية، ولكن لأنها خيالية "[٤٥]

١٠- النموذج النظري لدى بارت

يقر بارت بداية بأنه مضطر إلى إتباع ما أسماه نموذجا فرضيا للوصف ، أي نظرية يسعي لوضع مبادئها الأولى كالتالي :

- تماثلية الجملة/ الخطاب:تتشكل الجملة من مجموعة كلمات، وهي عند اللسانيين الوحدة الأخيرة في موضوع درسهم، ولايسمحون لأنفسهمبالاهتمام بما بعد الجملة، فالجملة هي أصغر الأجزاء تمثيلا للخطاب والذي هو بدوره مجموعة جمل منتظمة، مثلما أن الجملة مجموعة كلمات منتظمة.وكما أن للجملة قواعدها فإن للخطاب قواعده التي كانت البلاغة موضوع دراستها أي دراسة قواعد وقيم الخطاب.في كلتا الحالتين ستقوم اللسانيات بمهمة دراستهما، أي الجملة والخطاب، وهذه الدراسة تستدعي التماثل بينهما، يقول:" فإن الأكثر معقولية هو إقامة علاقة مماثلة بين الجملة والخطاب، ما دام هناك تنظيم شكلي واحد يضبط بصورة ممكنة Varisemblable جميع المنظومات السيميائية Semiotiques ، مهما كانت ماهيتها وأبعادها: وسيصبح الخطاب – جملة – كبرى " لا تكون وحداتها جملا بالضرورة"، تماما مثلما الجملة "خطاب" صغير بواسطة بعض الخصوصيات"[٤٦] وتكاد تحل في كل جملة من الخطاب نفسه روح الخطاب ، أو حضور المسرود، كما أن الجملة هي خطوة في اتجاه بناء المسرود. وفي الأدب تصبح اللغة

بحضورها وكونها وسيلة الأديب/ المؤلف مرافقة للخطاب، عاكسة بنيتها الخاصة عليه، وبناء عليه ثمة ضرورة لوضع اللغة تحت مجهر التحليل اللساني المعاصر.

- مستويات المعني.. رغم قدرتنا على وصف الفونيم بصفته وحدة صوتية صغرى، إلاأننا لا يمكننا فهمه دون وجوده في كلمة، وكذا الكلمة يتضح معناها ومدلولها عندما تصاغ في جملة ، معني هذا أننا ننتقل في الفهم عبر عدة مستويات مصفوفة بطريقة معينة ، " شرحها وصاغها بنفينيستBenveniste" وقال أنهاإما توزيعية أو إدماجية، والمستوى الكاشف عن العلاقات التوزيعية فقط لا يمكنه بيان المعنى التام، فنحن في حاجة إذن إلى المستوى الثاني أيضا وهو الإدماجيأي التنقل من مستوى إلىآخر في النص، حتى يتسنى لنا انجاز التحليل البنيوي، فالخطاب لا يمتلك تلك الصفة دون احتوائه على عدة مستويات تسمح بمضاعفة المعنى داخل النص."إن فهم مسرود معين، ليس تتبع مجريات القصة فقط، بل هو أيضا التعرف إلى "طبقات" فيها، وإسقاطالتسلسلات الأفقية" للخيط"السردي على محور شاقولي بصورة مضمرة. وقراءة مسرود، والاستماع إليه، ليس الانتقال من كلمة إلى أخرى فقط، بل هي الانتقال من مستوى إلى آخر أيضا"[47]
- يتساءل بارت، هل لكل شيء معنى في المسرود؟ يقول:"من المؤكد أن مسرودا ما ليس مصنوعا إلا من وظائف: وكل شيء فيه له دلالة، وعلى مستويات مختلفة، وهذا ليس مسألة فن: من ناحية الراوي"، بل إنها مسألة بنية:ففي تسلسل الخطاب،ما هو ملحوظ هو،بالتعريف، جدير بالملاحظة: ومع ذلك فعندما يبدو تفصيل ما بلا معنى بصورة مؤكدة، ومتمردا على كل وظيفة، فإنه موجود لكي يظهر معنى العبثي أو غير

المفيد"[٤٨]. إن الإبداع أو الفن أو النص ليس فيهم وحدات أو وظائف بدون معنى ، أو تحيا داخل النص بلا فائدة، مهما بدا وضعها غير واضح الدلالة ، ومهما صغر شأنها أو كان هامشيا داخل النص، فالفن لا يعرف الإسهاب، إن كلمة الوحدة الضائعة ليست موجودة في العمل الفني علىالإطلاق.

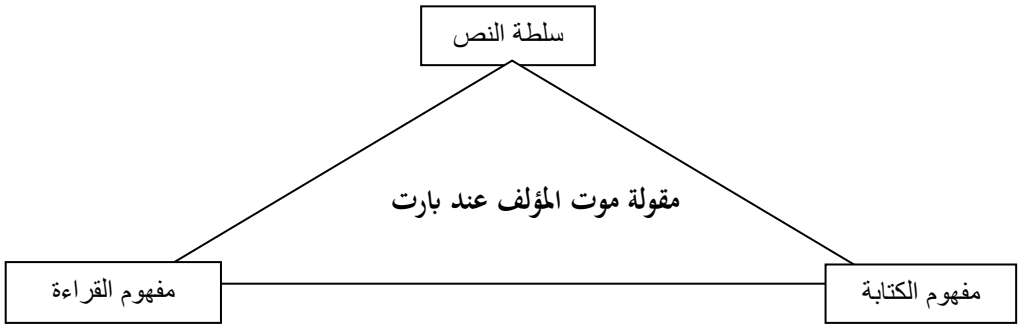
رابعا: مقولة" موت المؤلف"

في العام ١٩٦٧ كتب رولان بارت مقالا بعنوان"موت المؤلف"، وقد اعتبرت أنالمقالة وموضوعها وأطروحتها يمكن وصفها " بالمقولة Category " لكونها إحدى عناصر نظرية النقد الأدبي عند بارت، وتؤدي دورا مركزيا في رؤاه ونظريته النقدية واللغوية، ونعني بالمقولة تحديدا، أنها إحدى" التصورات الكلية التي تعوّد العقل أن يرجع إليها أحكامه وأفكاره، حتى أن بعض الوجوديين يطلقون اسم المقولات على القوانين الأساسية التي تحدد صور الانفعالات الوجدانية "[٤٩]. وفي تقديري أن مقال" موت المؤلف" هو مرحلة انتقالية مهمة في فكر بارت، ربما أمكن وصف" موت المؤلف " بالمقولة أكثر من كونه نظرية، فالمقولة هنا قد تدفع البحث العلمي إلى نقاط تطور،ولكنها لا تحمل سمة الاستقلالية،إذ دائما ما تحتاج إلى سلسلة مقولات أخرى لتشكيل نسق معرفي. ومن ثم لا يرقىالمقال من حيث المحتوى أو العنوان إلى مستوى النظرية، بحيث يصح القول بنظرية موت المؤلف – كما يذهب في ذلك بعض الباحثين – فالنظرية هي رؤية أكثر شمولا واحتواء لسلسة من المقولات، وتقدم تصورات ومفاهيم وتفسيرات جديدة لظاهرة أو

عدة ظواهر، وربما يصدق هذا القول على نظرية النقد الأدبي عند رولان بارت.

تقع مقالة "موت المؤلف" ضمن عدة مقالات كتبها بارت في الفترة من ١٩٦٧- ١٩٧٣ أحدثت مجتمعة موقفا نظريا حاسما في تطور فكره.حيث تجاوبتأفكار المقال مع المقدمات التي أدت إلى الموقف الانقلابي الثوري الذي اتخذته مظاهرات ١٩٦٨، وكان على أثرها نقد فكرة السلطة بصفة عامة ورفض منطق الوصاية ، فالموقف من السلطة أدى إلى تعدد منابر المعارضة،ولكن بارت رأي أن خطاباتها نفسها أخذت الطابع السلطوي(*****) أو القهر باسم الخطاب بدعوى ضرورة تغيير أنماط التعاطي مع المعرفة، ويعتقد بارت أن معظم هذه المعارضات انتهت إلى الطابع الشمولي الإقصائي للآخرين، يقول:" لقد لاحظنا أن معظم أشكال التحرير المزعومة، سواء منها تحرير المجتمع أو الثقافة أو الفن أو الجنس، كانت تعبر عن نفسها في شكل خطاب سلطة: كانت هذه الأشكال تتباهي بكونها كشفت ما كان مقموعا ومسحوقا دون أن تدرك ما كانت تعمل هي ذاتها على سحقه وقمعه"[٥٠]،ولكن النص أفلت من تلك الحالة، ذلك لأنه القادر على الانفلات اللانهائي من كل سلطة ويعني بها هنا خرافة الإبداع الخالص للمؤلف،وكل نظرية للمعرفة تدعو إلى التبعية الفكرية والثقافية" بارت يقصد هنا النص بالمعنى الذي تحدث عنه في مشروعه الفكري عموما".

وتشير بعض الدراسات إلى أن مقالة"موت المؤلف" كانت هي نقطة التحول البارتي من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وأعتقد أن هذا القول يحمل قدرا من الموضوعية، فقد حسم فيه بارت موقفه من النص والمؤلف والقارئ بصورة مهدت الطريق لمقولات تالية قالت بها الدراسات التفكيكية. ويتمثل التصور الهيكلي لمقولة موت المؤلف في الشكل التالي :



وبناء علي ذلك سنعرض لعناصر مقولة موت المؤلف وفقا لهذا التصور.

١- سلطة النص

كيف ينظر بارت إلى السرد عموما ؟ يكاد يكون كل شيء حولنا ينطق أو يتحرك من خلال الإنسانهو سرد،فالكلمات، والصور والحركات والإشارات هي سرد. والسرد حاضر في الرواية والحكاية والقصيدة والمسرحية واللوحة المرسومة والسينما ..الخ حاضر في الأسطورة والتاريخ ، في الأزمنة والأماكن، و كل الشعوب والجماعات والطبقات والفئات تمتلك مسرودا وتتذوقه بطريقتها ويتشكل منه ثقافتها وربما هويتها،ولا ينبغي النظر للسرد نظرة تصنيف،بقولنا هذا أرقي من ذاك، أو أعظم منه، لذلك يرى بارت أننا لو اعتمدنا على فهم المسرود من خلال المؤلف فحسب فقد تجاهلنا قدرا من التنوع الخلاق والمبدع عجزت قدرات وموهبة المؤلف عن اكتشافه..ومن ثم فإنه يضع خطة لفهم ودراسة المسرود، أو يبحث عن بنية قابلة للتحليل تستطيع أن تحتوي المسرود من جوانبه التاريخية والاجتماعية والنفسية والأثنولوجيةوالجمالية ..الخ

انتقد" بارت" تناول السرد بمنطق العلوم التجريبية أي بالأسلوب الاستقرائي الذي يتوقف عند حدود تاريخ الأدب المكتوب بواسطة مؤلفين كبار، ويدرس الظاهرة الأدبية دراسة زمنية إذ ينتقل من عصر إلى آخر ويصنف العصور وخصائصها وسماتها، لأجل إنتاج تصور عام يكشف عن نظرية الأدب في عصر من العصور مثلا.

وتنطلق الدراسة الأدبية عند بارت من مسلمتين"الأولى تاريخية، بقدر ما الأدب تأسيس،والأخرى نفسية، بقدر ما هو إبداع. ولهذا تحتاج دراسة الأدب إلى اختصاصيين مختلفين: اختصاص في الموضوع وآخر في المنهج. في المسلمة الأولى الموضوع هو المؤسسة الأدبية ، والمنهج هو المنهج التاريخي بتطوراته الأخيرة؛ أما في المسلمة الثانية، فالبحث الفلسفي "[٥١] وجدلية التاريخي والجمالي يضع الأثر الفني للأدب، ويفتح الباب أمام دراسات حول التلقـي لاسيما وأن البعد الإبداعي لعمليات التلقي هو بعد نفسي بالدرجة الأولى، من ثم فدراسات التلقي تتمم فهم عملية الإبداع. والحديث عن العمل الأدبي لا يكفي فيه تناول موضوع العمل ومؤلفه وسيرته الذاتية وظرف إنتاجه؛ ذلك أن النقد الحقيقي الكاشف لأدبية الأدب، أو القراءة، لابد لها من الانطلاق من عملية البحث عن بنية العمل، ولن يحدث ذلك"إلا بالاعتماد على نظرية متماسكة في الرموز؛ ولكي يكون من حقه الدفاع عن التحليل المنبثق والتمسك به لا مفر له من أن يعرف مسبقا ما هو التاريخ وما هو التحليل النفسي، أي أنه لكي يدعو إلى الاقتصار على العمل الفني لا يمكنه أن يستغني عن قاعدة عريضة من الثقافة "الأنثروبولوجية" العميقة"[٥٢]، وبالرغم من ذلك يرفع" بارت" يده عن الإقدام على تعريف محدد للنص، فهناك عدم إمكانية تحديد تعريف قاموسي أو معجمي لكلمة" نص" ذلك أنه فعل يبحث عن ذاته دائما ، إضافة إلى أن

خوض غمار تجربة التعريف هذه سوف تعرضنا للنقد الفلسفي للتعريف، ولذلك يدعو بارت إلى التقريب المجازي وفحص الاستعارات والمفاهيم التي تحوم حوله.

يميز بارت بين الأثر الأدبي والنص، الأثرالأدبي هو المفهوم التقليدي للأدب الذي يضع المؤلف في مركز العملية الإبداعية ، يضعه في المقدمة فهو واهب النص، وخالقه وحامل سر مضامينه، أما النص فيراه قد تولد من المزاوجة بين الماركسية والفرويدية والبنيوية، ويضع كل أطراف عملية الإبداع في صور نسبية، فلا الكلمة الأولى للمؤلف ولا الكلمة الأخيرةللناقد . وليس من شك في أن رولان بارت" كان، في الستينيات، أحد أنفذ النقاد بصرا بشأن غموض الأثر الفني عموما والأثر الأدبي خصوصا، فالأثر ينتمي إلى التاريخي ولكنه يفلت دائما من سجنه؛ وهو نتاج مجتمع وزمنين معينين، ولكنه لا يقتصر على هذا البعد الوحيد، إذ يمكن النظر فيه وتذوقه وتفسيره وفق معايير غير التي عرفها في الأساس وتفاعل معها"[٥٣].

إن الفارق بين الأثرالأدبي والنص البارتي كالفارق بين فيزياء نيوتن ونسبية آينشتين، ولذلك يدعو بارت إلى التخلي عن المنظور النيوتوني في التعامل مع الأدب.هذا المنظور الذي يتبناه النقد التقليدي ونظريات الأدب الكلاسيكية، وهو هنا لا يفرق بين أفكار برجوازية وأخرى طليعية أو تقدمية في تعاملهم مع مفهوم النص، فالثقافة البرجوازية وثقافة الطبقات الوسطى وحتى الثقافة الشعبية جميعها تضع المؤلف في مركز العملية الأدبية، وفي مركز الثقافة أيضا وبالتالي في قلب الفكر، هذا الرأي العام الذي انقسم إلى طبقتين– برجوازية وشعبية – لا تعرفان معنى لذة النص في كلامهما، فالطبقة البرجوازية ليس لها أي تذوق لساني وتتبعها في ذلك الطبقة الوسطى

التي تعيش تحت وصاية اللسان البرجوازي. أما الطبقة الشعبية فهي لا تملك أي شيء ومعدومة من كل شيء.

ماذا تبقي إذن في نظر بارت؟" بقيت جزيرة صغيرة: إنها النص. أتكون فيها للمصطفين والمثقفين دار نعيم . ربما تكون اللذة ، أما المتعة فلا "[٥٤]،وبالتالي يصبح التصنيف الثلاثي الذي ذكره بارت خاليا من نص المتعة ، فالمثقف قد يحمل نصا يمنحنا لذة ما، ولكنه لا يحقق المتعة التي تناولهامرارا وأشارإليها كثيرا. إن النص الذي يحقق المتعة هنا هو النص الذي حدد ملامحه وخصائصه بارت.إن المتعة أو الإدلال Signifiance لن تنتجها الثقافة الشعبية أو الجماهيرية أو ثقافة الطبقة الوسطى أو الثقافة البرجوازية الفارغة ، وإنما ستنتج من تلك الثقافة الطوباوية المعبرة عن ثورة جذرية لم يسمع بها أحد من قبل ولم يرها أحد من قبل، ذلك أن المتعة ليست ذات سمات اجتماعية أصلا ، بل على العكس ستحل المتعة حال ضياع تلك الحالة الاجتماعية وغيابها عن الكتابة، واضمحلالها من النص.

ويرى بارت أن أحدأسباب خيبة الأدب أنه تعبير عن أوضاع اجتماعية واقتصادية عاجزة عن تقديم شيء مهم وحقيقي للإنسانية،فالناظر في التاريخ البشري سيجد أنه مجموعة أو سلسلة حروب وصراعات تخفي من ورائها السلطة والسيطرة والاستغلال ،ومن ثم تكون مهمة الأدب هنا هي تجميل هذا الصراع والتعبير عنه .

أما النص المعاصر – بالمعنى الذي قصده بارت – فهو الذييجب تناوله بعناية ورعاية ودقة،باكتشاف للحظات لذته، بنفس الطريقة التي يستمتع بها الارستقراطي بالأكل على مائدة الطعام.والارستقراطي لا ينتظر حكما من أحد على درجة استساغته للطعام ، هو يأكل ليستمتع ويشعر بلذة الطعام ، كذلك القارئ ، إذ ليس من اللذة أبداأن يصدر حكما على

عمل ما بأنه جيد أو سيء بحيث يتحول هذا الحكم إلى قاعدة عامة ، مثلما يفعل النقاد ، ففي القراءة لا يوجد منصة جوائز يحصل عليها صاحب القراءة الأكبر حظا في الفهم ..فهم غرض الكاتب. وطالما اختفى الحكم الجيد أو السيئ ، فمن الضروري أن ننكر بدورنا ما يسمىبالنقد، " فالنقد يتطلب دائما هدفا تكتيكيا ، واستخداما اجتماعيا ، كما يتطلب دائما غطاءا خياليا. وأنا لا استطيع أن اقدر ولا أنأتصور النص كاملا ، ومستعدا أن يدخل في لعبة الإسناد المعياري: هذا كثير ، وهذا قليل. فالنص – وينطبق الشيء نفسه على الصوت الذي يغني– ؛ لا يستطيع أن يقتلع مني غير هذا الحكم. وهو حكم لا يحمل أي نعت: هذا هو!"[٥٥]

إن الكتابة التي يدعو إليها بارت" لا تتوخى شيئا من ورائها، فعل الكتابة فعل لازم وليس متعديا،علىالأقل بالمعنى الذي نستخدمه نحن. لأن الكتابة عندنا خلخلة. والخلخلة لا تتعدى ذاتها. وأن ابسط صورة عن الخلخلة هي العملية الجنسية التي لا تنجب. بهذا المعنى لا تتعدى الكتابة نفسها، إنها لا تنجب ولا تولد منتوجا. الكتابة خلخلة لأنها تتحدد كمتعة"[٥٦]. ويبدو أن المسرحي والمخرج الألماني الكبير برتولد بريخت هو الذي أوحي لبارت" للولوج ولو نظرياً في المعاني المتناثرة للذة، فارتكزت الدراسات التي قام بها الناقد الفرنسي الشهير على اكتشاف اللذة السيميائية للغة وليس فقط أبعاد معناها ، ولعل السبب في اهتمام بارت بهذا الجانب يعود للعام ١٩٥٢ حيث أقام في المركز العالمي للبحث العلمي Centre National de la Recherche Scientifique لمدة سبع سنوات درَس خلالها علم اللسانيات وعلم الاجتماع."[٥٧]

يضع بارت عدة اشتراطات تكشف عن ملامح التصور العام للنص:

- النص هو عملية إنتاج : يشير بارت إلى أن قيمة النص الحقيقية لا يكتسبها من كونه أثرا نجده لدى الباعة ودور النشر والمكتبات العامة، أو أنه نص يعبر عن الحداثة ويناقش موضوعات ذات قيمة في حياة البشر، ولكن النص قائم في الواقع النفسي، لا الواقع الفعلي فحسب، وفي اللغة وليس في الكتب والصحف، وهو خطاب أو جزء من خطاب"إن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج"[٥٨]
- النص لا يحصر نفسه في إطار تقسيم أجناس، ولا يقف بين قيمتي الجيد والرديء، ولا ينتظم في تراتب تفضيلي أو زمني أو تصنيفي،ولا يؤدي دورا في الوظيفة الاجتماعية، إنه يخالف كل ذلك "ويحاول أن يضع نفسه بالضبط وراء حدود الرأي السائد – ألا يعرف الرأي السائد الذي يشكل مجتمعاتنا الديمقراطية والذي تسعفه وسائل الإعلام بحدوده ونهاياته وقدرته علىالإقصاء، وحصاره ورقابته ؟-.النص دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة"[٥٩]
- يكرس النص في صورته التمددية تراجعا لا نهائيا للمدلول،والنص هنا لا يتصور الدال مجرد جزء أول من المعنى، وإنما هو لا يتحقق أبدا، لأنه مرجأ باستمرار، يأتي دائما بعد حين،منشغل دائما بالتوليد الدائم الدال داخل النص، وليس بالنمو العضوي أو التأويلي سواء كان تأويلا ماركسيا أو موضوعيا أو بنيويا."إن المنطق الذي يتحكم في النص ليس منطقا تفهميا "يحدد مقصد الأثر وما يريد أن يقوله"، وإنما هو منطق كنايات.فالتداعي والتجاوز والإحالة هي هنا نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية"[٦٠]
- النص تعددي ، يتضمن معان عدة ، وتتحقق فيه أيضا معان عدة، تعدد لا ينطلق من مفهوم محدد، تعدد لا ينتج عن واحدية الفهم ولا

واحدية التأويل، بل هو تعدد مجاز وانتقال، تفجير وتشتيت، وهو تشتيت ليس ناجما عن التباس،وإنما عن تناغم للدلائل.

- النص وجود لا أب له،إنه يقرأ دون استدعاء مؤلفه،وإذااستدعى المؤلف فإنه يُعامل "كمدعو" فقط،دون أي سيادة أو امتياز أو مرجعية."إن الصدق الذي يشكل عقيدة الأخلاق الأدبية، يغدو مشكلا زائفا فـ " الأنا " التي يكتب النص ليس هو أيضا إلا " أنا" من ورق"[61]
- تفترض الممارسة الدالة للنص تقريب المسافة الفاصلة بين الكتابة والقراءة ، فتاريخ الأدب كان يفصل بينها كما كانت العصور الوسطى تفصل النفس عن الجسد.إن النص الحقيقي هو ما يبقي العمل الجيد شيئا يتذكره القارئ دائما ، فليست الأعمالقائمة في وجداننا بفعل تاريخيتها، ولكن بفعل أنها استطاعت أن تصبح نصوصا حقيقية.وهي كذلك لأن فعل القراءة منحها حقا إبداعيا وأدبيا وليس لكونها ذات صيت أو أثر في التقسيم النظري للمدارس الأدبية.
- قيمة اللذة أو المتعة في النص ضرورية عند بارت لكي يحقق وجوده كنص.

٢-موت المؤلف

في العام ١٩٦٩ دعت الجمعية الفلسفية الفرنسية المفكر والفيلسوف ميشيل فوكو إلىإلقاء محاضرة له عن المؤلف، فطرح ورقة بعنوان: ما هو المؤلف ؟ What is an Auyhor?أشار فيها الي أن المؤلف لا وجود حقيقيا له في التاريخ ، وهو محض اختراع ابتدعته ثقافة القرن السابع عشر، في سياق بنائها للحداثة والأنساق الفكرية الكبرى التي أسهمت في إغلاق المفاهيم على أطر معرفية ثابتة ومحددة،ومنذ ذلك الحين- كما يذهب

فوكو– بدأ الاحتفاء بالمؤلف بوصفه أحد الرسل الذين يجب اتباع رؤيتهم للحياة وقياس القبح والجمال بناء على رؤيتهم تلك.والحقيقة أن بارت كان قد أعلن قبلعامينمن تلك الندوة عن موت المؤلف، فماذا يقصد بارت من هذه الدعوة، ومن هو المؤلف وما دوره في نظرية الأدب ما قبل بارت ؟

أ– المؤلف التقليدي

المؤلف هو صانع النص، وهو المكون لقيمه ومفاهيمه وأفكاره الأساسية، وهو الذي يؤسس عملية تخليق النص المسرحي وفقا للغته وانتماءاته العقائدية والمذهبية والجمالية. وقد دارت العديد من المناقشات في رواق النقد المسرحي حول تبعية النص وانتماء العرض، فهناك من يذهب إلى أنه إذا كانت التبعية في النص ترجع إلى المؤلف باعتباره صاحب النص المسرحي، فإن الرأي المعارض يرى أن النص علىخشبة المسرح قد يتحول من رؤية إلى أخرى بفعل تأثيرات وتوجهات المخرج. وهكذا فالتناقض عادة ما يقوم بين المؤلف والمخرج، فالأول يعتبر نفسه سيد العمل المسرحي لأنه مبدع النص والكلمة والحوار، وهي العناصر الرئيسية في عملية الخلق المسرحية. " وهو يخشى أن يقوم المخرج بتعزيز المشهدية البصرية في النص الذي ألفه فيحول المشاهد عن النص إلى العناصر الأخرى في العرض المسرحي التي يجب برأي المؤلف أن تبقى ثانوية ومساعدة. في حين أن المخرج يعتبر النص المسرحي مادة أولية وأنه بإخراجه هذا النص على خشبة المسرح إنما يعيد كتابته وفق رؤيته هو أي رؤية المخرج"[٦٢]، والنص لدى المؤلف يولد بقرار ذاتي فهو الذي يحدد الموضوع والتناول والرؤية وطرائق التحليل ورسم الشخصيات وعلاقاتها البينية، وهو الذي يدير الصراع على ألسنة شخصياته، بمعنى آخر فإن المؤلف المسرحي يتخذ قراره المسبق بميلاد النص وبدايته ونهايته، وبذلك يتحول النص في النهاية إلى

مجموعة من العلاقات القائمة بين كافة العناصر المسرحية، ويتولد عنها العديد من المسارات والتأويلات والمفاهيم التي تحقق إستراتيجيته.

وبالتالي فهناك بعض الصفات التي يجب أن تتوافر في المؤلف من بينها أن يكون شخصاً خبر جمهوره وعرفه كما عرف المسرح المادي الذي سيعمل له. و ينبغي أن تتوافر في المؤلف أيضا القدرات الفنية واللغوية والحس الجمالي في التحكم في كافة عناصر العمل واستيعاب وفهم العناصر المسرحية الأخرى .

وينبغي أن يدرك المؤلف أيضا أن النص معني بالدرجة الأولى بالتعرف على التناظر الدلالي العام الذي تعود إليه كل الحلقات المبثوثة في جزئيات نصية تبدو ظاهرياً بلا قيمة. والأمر يعني، بعبارة أخرى، القول " إن النص يشتمل على" معنى معلوم"، ولا يقوم القارئ سوى بالتعرف عليه والكشف عنه. وهو ما تدل عليه العبارة التي ترد بكثرة في أدبيات السميائيات السردية القائلة بضرورة التعرف على التناظر وتحديده.والتعرف" يشير إلى وجود أساس موضوعي" يمكن لكل القراء الحاذقين، بقليل أو كثير من الذكاء، الوصول إليه "[٦٣]

إن المؤلف في قاموس نظرية الأدبهو المرسل أو صاحب الرسالة ومنتج العمل. وقد يكون المؤلف فردا مثل شكسبير أو اثنان أو مجموعة كتاب أو الشعب كله كما في الحكايات الشعبية التي يقال إنها من التراث الشعبي حيث شاركت أجيال عديدة في صناعة النص سواء كان شفاهيا أم كتابيا.وقد يضع المؤلف اسمه الحقيقي علىغلاف كتابه وقد يستخدم اسما مستعارا ليفصل ويميز بين اسمه الأدبي واسمه الذاتي ، مثلما استخدم موليير هذا الاسم في أعمالهاالأدبية واحتفظ لنفسه باسمه الحقيقي وهو "جان باتيست بوكلين". وهناك حالات كثيرة مماثلة والسبب وراء ذلك قد يكون

لاعتبارات سياسية أو اجتماعية وقتما كانت مهنة الأدب لا تليق بأبناء الطبقات البرجوازية في المجتمع.

ب-موقف بارت من المؤلف

يرى رولان بارتأن المؤلف حادث في التاريخ ، بل وحديث النشأة ووليد المجتمعات الغربية. ويؤسس لذلك الظهور مع نهاية العصور الوسطى، أي" مع ظهور النزعة التجريبية الانجليزية، والعقلانية الفرنسية والإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني، إلى قيمة الفرد أو " الشخص البشري " كما يفضل أن يقال .من المنطقي إذن أن تكون النزعة الوضعية في ميدان الأدب، تلك النزعة التي كانت خلاصة الإيديولوجية الرأسمالية ونهايتها، هي التي أولت أهمية قصوى لـ " شخص" المؤلف"[٦٤] الذي تحول إلى مركز الثقافة الغربية برمتها، بل وفي العالم كله أيضا،وتفسر الأعمالالأدبية والفنية بناء على دراسة تاريخ المؤلفين وحياتهم الخاصة ، ونجاحاتهم وفشلهم في الحياة. إن تفسير العمل لا يتم – من وجهة نظر أنصارالأدب التقليدي – بدون فهم تاريخ الكاتب أو على أقل تقدير معرفة ظروف إنتاج العمل التاريخية .

نستمر مع بارت في التتبع التاريخي ومحاولته اقتفاء أثر من بدأ ضرب سلطة المؤلف، فيقول :" ففي فرنسا ، لاشك أن مالارمي Mallarmeكان أول من تبين وتنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان"[٦٥]، وظل مالارمي يرى ضرورة أن يجتهد النقد في دعم دور الكتابة وإخفاء دور المؤلف. ثم قدم فاليري Valery محاولة لتعديل منهج مالارمي ولكن محاولته جاءت في صورة سخرية من تقدير قيمة المؤلف ولذلك لميمض بعيدا في تطوير رؤية ذات قيمة .ثم كانت تجربة الحركة السريالية خطوة مهمة على طريق مجابهة سيادة المؤلف ، ودعم نظرية سيادة اللغة والتحريض على

الخروج عن المعاني التقليدية للأشياء والكتابة المتعددة أي أكثر من مؤلف في عمل واحد، بيد أن بارت يصفها بأنها ظلت محاولة رومانسية ولم تؤسس لمعايير علمية في هذا الاتجاه. وأخيرا" فإن اللسانيات قد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها علي أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلىأشخاص المتحدثين"[٦٦]، ومنها حدثت نقلة نوعية في الفصل بين المؤلف وشخصه، بين الفاعل والشخص،بين"الأنا "الذات، والأنا"الكاتب".هذا التمييز مهم جدا لدى اللسانيين عموما والبنيويين بصفة خاصة، وقد دار محور اهتمامهم النقدي حول ذلك الفصل، إن الفاعل هو اللغة التي يكتبها شخص ما مات بانتهاءه من النص.

هذا التحول قلب الدنيا رأسا على عقب في عالم الأدب أكثر منه في عالم الفكر أو السياسة، " فالكُتاب من وجهة نظر بارت أناس يملكون موهبة مزج أو خلط كتابات موجودة بالفعل، وهم لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم أو ذواتهم، بل للاستفادة من قاموس اللغة الذي كانت كتابته قد تمت بالفعل ومن مفردات الثقافة القائمة"[٦٧]، لذلك هو عند بارت واهب المسرود ، وله ثلاثة مفاهيم : إنه شخص " بالمعنى النفسي للكلمة" له اسم ، وتاريخ ، وربما إبداعات سابقة، وهوية، هنا يصبح المسرود الذي ينتجه" ليس إلا التعبير عن أنا خارجة عنه"[٦٨]..والمفهوم الثاني: ليس شخصا متجسدا أو إنسانا، بل قد يكون في صورةراوٍ ينقل رؤية عليا أو مفارقة، ونحن ندركه كوعي كامل، يكمن في الشخصيات ويتخارج عنها في الوقت نفسه، أي يدرك ما في نفوسها ولكنه ليس أحدا من هؤلاء الناس،بارت هنا يقصد"الذات الإلهية". بينما يستمد المفهوم الثالث من الفكر الفلسفي عند

هنري جيمس وسارتر..إذ " على الراوي أن يقصر مسروده على ما تستطيع شخصياته أن تلاحظه أو تعرفه :يجري كل شيء كما لو أن كل شخصية هي كل بدورها المرسل في المسرود"[٦٩]..

يرفض بارت هذه المفاهيم الثلاثة ، فالمؤلف أو الراوي لا يريد أن يدرك أبداآن شخصياته التي يكتبها ليست كائنات حقيقية بل هي كائنات من ورق، وهو ينثر العلامات الخاصة به علىشخصياته، ويشكلها من لغته هو، تلك اللغة الخاصة به ،ومعنى الملكية هنا أنها تحمل سيمائياته هو، فالشخصيات الغنية بالدلالات ليست سوى مؤلف غني بذات الدلالات،وما المسرود سوى ذلك الكوب الفارغ الذي يصب فيه المؤلف سيميائه " فمن يتكلم في المسرود ليس هو من يكتب في الحياة، ومن يكتب ليس من هو كائن"[٧٠]

ينتقد بارت التصور التقليدي للمؤلف، فالكاتب يحدد لنفسه هدفا من الكتابة، ويضع خطة لتحقيق هذا الهدف، ويرسم شخصياته بعناية ودقة، ويضع الحبكة والإثارة في القضايا التي تناقشها شخصيات مسرحيته أو روايته، ثم يرتب الكلمات ويضعها في وحدات داخل نسق الجملة، ثم ينظم تلك الجمل في سياق نص، ليتحول النص إلى لوحة خبرية عن المؤلف، عن ما يدور بخلده، وعن طريقته في صياغة الكلمات وتدبر المعاني ورؤية الشخصيات، النص هنا ليس سوى إخبار وربما أيضا نقل خبرات ليتعلم منها الآخرون. وهذا في رأي بارت ليس هو الاستخدام الأدبي للغة ، ليس أدبا. وبالمخالفة لذلك يرى بارت أننا عندما نبدأ في قراءة النص فإن المؤلف يكون في تلك اللحظة غائبا عنا ، ونكون نحن أمام لغة يحكمها انتظام ما سُجلت في زمان غير تلك اللحظة التي أقرأ فيها،نكون أمام منسوخ ليس هو الناسخ، فالناسخ يتولد باستمرار مع كل قراءة ، والمولود ليس ضروريا أن يحمل

سمات الأب، فالخصائص مختلفة باختلاف الزمان والمكان والبيئة .والنص ليس هو المؤلف،وبالتالي فالقراءة تكون ميلادا جديدا.

ويستدعي بارت قصة "سازارين" لبلزاك وهو يصف مشاعر مخصي تقنع بقناع امرأة ليدلل علىأن وصف بلزاك تخطي حدود قدرة أي رجل على وصف مشاعر امرأة ، ويستند إلى هذا النص في الإقرار بأن فعل الكتابة هو التجلي إلى درجة الحياد، والشيء الذي فيه تنسحق ذواتنا وهويتنا حتى ذلك الجسد نفسه الذي يكتب يفقد إحساسه بجنسه.ذلك هو النموذج الذي ينشده بارت في كل كاتب، أن يكتب دون أن يعتبر نفسه صاحب رسالة يجب توجيهها للجمهوروالتأثير عليهم. عندما يختفي الصوت، يموت المؤلف، وتبدأ الكتابة، ذلك أن " فعل الكتابة لا يتم دون أنيصمت الكاتب. فعل الكتابة كأن يكون الكاتب" خافت الصوت كالميت".. وأن يكتب يعني أن يهب منذ اللحظة الأولى، الإجابة الأخيرة للآخر"[٧١].

والنص الأدبي لا يتخلق خلقا من العدم، ولا ينشأ عن وحي بحيث يمكن القول أنه ما من أثر من آثار الماضي تكمن فيه، ومعنىأن نصف عملا بأنه عمل أدبي أو نص فهذا لا يعني ولا يشترط سمة الانغلاق على ذاته، أو خاصية التفرد المستقل عن الآخر، هذا هو عكس ما يرمي إليه بارت تماما ، إذ يذهب إلى أن المؤلف لا يقدم لنا – من خلال ما يسمى عمله الأدبي– سوى افتراضات معنى أو ملامح عامة لشكل أدبي لا تكتسب تشكلها سوى بفعلين.. فعل صمت الكاتب وانزوائه، وفعل تفاعل القارئ مع النص الذي يبدو له غائما قابلا لتخلق المعاني.ومن ثم تصبح الكلمة الأخيرة في النص بعيدة المنال عن الكاتب، والناقد أيضا ينطبق عليه نفس الخاصية، نظرا لأن الناقد في رأي بارت يساعد المؤلف على تدمير المعنى.

من جهة أخري يميز بارت بين نوعين من الكتاب، الأول وهو الكاتب Ecrivant" واللغة عنده وسيلة لغاية غير لغوية. إنه كاتب متعد يحتاج إلى مفعول مباشر. وهو يقصد أن ينقل كل ما يكتبه معنى واحدا فقط، وهو المعنى الذي يريد هو نفسه أن ينقله للقارئ"[٧٢]. أما النوع الثاني فهو المؤلف Ecrivain وهو الأعلى،" فهو شخصية أكثر مهابة، كهنوتي Priestly حيث آخر كتبي Clerical وحسب، كما تقول إحدى نقائض بارت نفسه. والمؤلف يكتب بشكل لازم من حيث أنه يقف اهتمامه على الوسيلة – التي هي اللغة – بدلاً من الغاية أو المعنى"[٧٣].

والاختلاف بينهما عند بارت واضح ،والتمييز أيضا ضروري ،فالمؤلف ينتج نصا ، بينما يقدم الكاتب عملا، والنص هو موضع العناية من قبل بارت، بينما الكاتب فهو ليس أكثر من المسند إليه أو النحوي في القطعة المكتوبة، سواء أكان حقيقياً أو مفهوماً ضمنياً:" إنه ضمير الأنا تصريحاً أو تلميحاً. وهو ليس حضوراً مجسداً نضعه، كما كنا نفعل في الماضي،" خلف" النص. فقد تخلل أو أخذ يتخلل كل ما يكتب. يأتي المسند إليه في النص وقد حل، كما لو أن عنكبوتا قد حل نفسه، وهو من الناحية المادية ضمير شخص" نحوي "[٧٤].

جـ – موت المؤلف

المؤلف ليس سوى أداة تستخدمها مؤسسة اللغة في نقل المعارف إلى القارئ. والنص الأدبي يرجع في حقيقته إلى اللغة لا إلى المؤلف، إلى جهاز اللغة ومؤسستها.وفعل الكتابة ليس سوى محاولة من الكاتب للبحث عبر الزمن عن كلام آخرغير الذي قال به فيما سبق، كلام أكبر يستوعب معاني أكبر، هكذا يريد ويسعى،وتلك الحالة يصفها بارت بأنهاأشبه بمختبر عام، إذ ينوع الكاتب ما سبق أن تحرى عنه في المعاني بنوع من الهوس والرغبة في

التنوع وطرق موضوعات متعددة وخلق معارك دائمة والبحث عن قيم وأيديولوجيات قادرة على بقاءه في خضم معركة الكتابة.

من جهة أخرى يعود بارت إلى حد وصف الكاتب بالخيانة، من منطلق أنه إذا ما كانت الكتابة نشاط يسري في الفعل التطبيقي الذي يقوم به الكاتب حينما يشرع في إنجاز عمل أدبي ما، وبينما يصبح تطور العمل مستمرا ؛ فإن الأفكار خارج النص تكون في تطور دائم، ولكن الكاتب يصر على البقاء في زمن الماضي الذي يكتب فيه، وكأن الكتابة هي فعل عكس الزمن، فالنص يتوقف عند لحظة يحاول المؤلف تسجيلها على ورق،والأفكار تتقدم باستمرار للأمام، وتلك هي العلاقة الغامضة التي أشارإليها بارت بين الزمن والكتابة، هذا الزمن التطوري يخالف في الاتجاه زمن الكتابة، وربما بهذا المعنى اعتبر بارت أن الكاتب خائن وأن زمن الكتابة ناقص،" فأن يكتب الإنسان، يعني إما أن يُسقط أو ينهي، ولكن لا يعني مطلقا أن يعبر"[٧٥]أي ينتقل إلى الزمن الآني. وهذا في حد ذاته مبرر كاف لاعتبار أن الكاتب هو بالضرورة ضد العمل الأدبي الذي كتبه، ومن ثم فالكاتب يعيش عمله الأدبي" كمغادرة ضرورية" لا كمعنى أبدي وثابت وتأسيسي كما يذهب أنصار النقد التقليدي. وباختفاء المؤلف يغدو البحث التقليدي عن معنى للنص من حياة المؤلف أو تاريخية العمل شيء لا لزوم له، وكذا يصبح أيضا دور الناقد لا لزوم له ويختفي مع المؤلف. إن البنية هي بحث في مستويات العمل لا في عمقه ، أو مضمونه، هي المسح لا الاختراق " والكتابة ما تنفك تولد المعاني ولكن قصد تبخيرها: إنها لا تفتأ تحرر المعنى"[٧٦]، وهذه هي الثورية في نظر بارت، هذا هو التحرر من اللاهوت، فتح أفق النص يعني فتح أفق المعنى.

إن بارت ينتقد هنا مقولة المؤلف"الإله"، ذلك الذي يكتب الكلمات المتراصة التي يصنع لها معنى وحيدا، يطلق عليه"المعنى اللاهوتي" الذي يقدم نصا مركزيا وفهما واحديا، وتفسيرا يحيط بجوانب حياة المؤلف والعمل، نصا لا يقدم جديدا بل مختارا بين ثقافات متنوعة ومتعددة سبق أن عاصرت حياة المؤلف، ومن ثم فهو ليس سوى جامع الفراشات الذي يصنع من شيء قديم كائن آخر يعتقد أنه جديد.وفي المقابل يدافع بارت عن نص تتعدد معانيه وتكون مهمتنا إزاءه الفرز والتنقيب والتوضيح، بعد أن يختفي كل أثر للمؤلف، مما يفتح الباب أمام إمكانية خلق جديد ، وأبعاد جديدة تخلقت في لحظات القراءة، أبعاد مترامية الدلالات لا يمكن إيقافها، سماء مفتوحة بلا أفق.

المؤلف لا وجود له في النص ، ولا قيمة له في الأدب ، إنه مجرد لعبة في حرب اللهجات، ولا يمكنه أن يتوقف عن كونه لعبة نظرا لأنه مخلوق لساني، هو لعبة نظرا لأن لسانه أو ما يكتبه ليس سوى شيء خارج المكان، أضف إلى ذلك التزامه بما يسميه بارت المرحلة البدائية في الكتابة ويعني بها الالتزام الحزبي، فعندما يصبح الكاتب لسان حال حزب أو طبقة أو ارتضى لنفسه أن ينحاز في معركة الصراع الاجتماعي الوهمي فقد ارتضى في تلك اللحظة أن يكون لعبة تجري خلف إرضاءالإيديولوجيا عبر احترافه للمهمة المقدسة في نظم الكلمات، بمعنىآخر– وفقا لتفسير بارت– هو كاتب أو ناظم كلمات محروم من المعنى " وإن مكانه وقيمته " التبادلية " لتتغير تبعا لحركات التاريخ، وضربات النضال التكتيكية: فقد يطلب منه كل شيء / أو لا يطلب منه أي شيء.. إنه ليس لديه رغبة في أخذ شيء اللهم ماعدا المتعة المنحرفة للكلمات"[٧٧].يعزي بارت ذلك إلى القمع الإيديولوجي الذي يجعل المثقف يحمل على كاهله عبء تثقيف الناس وفقا لتعاليم الإيدلولجيا

ويستغني عن مهمة الكتابة الأولى، عن ما يهب النص لذته وقيمته ووجوده ونعني بها المتعة .تلك التي قال عنها:"إننيلأذهب إلى حد المتعة بتشويه اللغة. وسيطلق الرأي العام صرخات عالية ، لأنه لا يريد أن تشوه الطبيعة" [٧٨]

ويتساءل بارت، هل في الكتابة لذة ؟ أي متعة للكاتب ؟الكتابة ممارسة للمتعة نعم ، حتى لو عانى الكاتب من عذابات في كتابته لنص ما ،ورغم ذلك لا يمكن الجزم بأن تلك اللذة ستنتقل إلىالقارئ، وليس من مهام الكاتب البحث عن لذة القارئ، نعم هو بصورة ما يغازله ، يغازل شخص ما لا يعرف من هو ولا بأي لغة سيقرأ ما كتبه، لذلك فمن الأفضلألا يبحث المؤلف عن قارئ معين فقط كل ما يريده هو فضاء يسمح له بممارسة لذة الكتابة، إنه فضاء المتعة الذي يسمح بممارسة لذة الكتابة . بعيدا عن لغة الأمر والنهي وتقديم التعاليم للآخرين بأن يفعلوا كذا وكذا ، وأن القيم الأخلاقية الصحيحة هي كذا وكذا ..الخ إنها لغة يصفها بارت بلغة الرضيع الذي يطلب بصيغة الأمر. إن على الكاتب أن يقدم نفسه ليس في صورة جسد ، شخص ، شيء ما محدد سلفا، بل أن يقدم نفسه بوصفه حقلا ، فضاءا ، تنتشر فيه لحظات المتعة ، أي ومضات التحقق الفعلي. يقول:" إن النص ينفلت حرا بعيدا عن يدي صانعه، ويمكننا إدراك معانيه المتكاثرة دون انقطاع من خلال فعل القراءة، لا من خلال فعل الإنتاج. وكما أن أحدا لا يستطيع أن يدعي شخصيا أنه صانع اللغة، التي هي بطبيعتها نظام مشترك من العلامات ؛ فان المؤلفين لا يملكون الروايات والمسرحيات التي تحمل أسماءهم مطبوعة على أغلفتها"[٧٩] فقصيدة أو رواية أو مسرحية المؤلف تسقط ملكيته لها بانتهاء كتابة النص، لتحل محلها قصائد أو روايات أو مسرحيات تتعدد بتعدد القراءات لها، أي بتعدد المالكين الجدد للسلعة التي

اشتروها من دار النشر !! إن من دفع الثمن هو من يملك التأويل، وهذا بالضبط صلب منطق الرأسمالية عموما، ورأسمالية المستهلك بصفة خاصة.فالقارئ أيضا يمتلك تجارب وتصورات خاصة به ذات نسق علامات قد يختلف عن كاتب النص أو عن غيره من القراء، ومن ثم فمن حقه استخدام السلعة بالطريقة التي تناسبه هو،وليس وفقا لشروط الاستهلاك التي ترفضها مدارس النقد ما بعد الحداثي.

" وهكذا نجد أن بارت استند إلى اللسانيات ليقوض دور المؤلف في النص ؛ لأنه يرى أن وجود المؤلف يحول دون تحقيق لا نهائية المعنى ويجعل النص متحجّراً عند أفكار المؤلف وأبعاده الدلالية التي يريد طرحها وهو يريد أن يجعل النص ممتداً ومتعدداً ومتحللاً إلى حد التفجير ولا يقف عند المعنى اللاهوتي للمؤلف"[٨٠].

ليس موت المؤلف – إذن– سوى إعلان عن ميلاد القارئ، ولا يعدو الأمر هنا أكثر من استبدال السلطة وليس إلغاءها– كما يعتقد بارت – وربما تدعم فكرة موت المؤلف فكرة المعنى الواحدي للنص، والتحول إلى معاني مترامية في فضاء الفكر. وهذا ما يجعلالقارئ هو مركز الحدث النصي ، مركز الفعل الإبداعي.

٣– القارئ

القارئ: المرسل إليه الذي يستقبل الرسالة.وتختلف التصورات التي تتناول دور ووظيفة القارئ وموضعه من الإطار العام للاتصال فهو إما قارئ سلبي أو إيجابي، قارئ حقيقي أوافتراضي، قارئ عام أو خاص، جمهور عام أو متخصص. ويختلف تصنيف القارئ بحسب المدارس والأصناف الأدبية وطبيعة الرسالة ، فكتاب في المنطق يتوجه إلى قارئ يختلف عن نوعية القراء الذين يقبلون على الروايات البوليسية. إضافة إلى أن القارئ قد يختلف

من زمن إلى آخر، فقارئ الكتاب الورقي اختلف عن القارئ في زمن الاتصالات إذ دخلت الصورة كعنصر مهم من الرسالة.

والتلقي أو القراءة ذات اتجاهين رئيسيين..قالبأحدهما هانز روبرت ياوس" باعتباره عملية تاريخية اجتماعية مرتبطة بأفق انتظار محدد ثقافيا.. بينما ينتسب الاتجاه الثاني إلى إمبرتو إيكو باعتباره عملية استباق تقوم على بني اللغة وعلى موسوعية القارئ الشخصية، وتصب في ظاهرة التأويل عند النقطة التي يلتقي فيها قصد الكاتب وقصد الكتاب وقصد القارئ"[٨١]

من أكبر وظائف التبادل في السرد هي ثنائية الكاتب/ القارئ أو المؤلف / المتلقي، أوكما يطلق عليها بارت ثنائية " واهب / مستفيد "، ويقف المسرود بينهما كأداة توصيل أو رهان تواصل. إن النص هنا يمد يده لكلا الطرفين، يُعرف بهما، هما ينطقانه أو يشكلانه، من خلاله يفترض الواهب المستفيد – والعكس صحيح أيضا– افتراضا حتميا،إذ لا يمكن تخيل مسرود دون مؤلف، دون جهة إرسال، وكذا من غير المنطقي تصور نص لا ينزع بحكم خطابه ووظيفته إلىقارئ أو مستمع .

ويرى بارت أنه رغم وجود المتلقي بوضوح في معادلة الاعتراف بوجود النص إلا أن الدراسات السابقة لم تفِ للمتلقي حقه ولم تضعه خريطة البحث العلمي في إطاره الصحيح داخل العملية الإبداعية ، " فمن المؤكد أن دور المرسل قد أسهب في شرحه– يدرس مؤلف رواية دون التساؤل إن كان هو الراوي– ، ولكن عندما ننتقل إلىالقارئ تصبح النظرية الأدبية خجولة أكثر بكثير"[٨٢]، فالقراءة الحاضرة أو التي قد تحدث في المستقبل هي جزء من النص الذي كُتِب في الماضي، وربما بهذا المعنى يعتبر بارت أن الزمن بوصفه شكلا يتجدد باستمرار في صورة نشاط إنساني، ذلك أن فعل القراءة الآني هو تجديد لنص قديم، أي إعادة إنتاج الزمن وإعادةإنتاج النص في

الوقت نفسه، ومفهوم إعادة الإنتاج هنا يعني أن يصبح النص معاصرا، أو لحظيا كلما حاز على نظرة جديدة من متلق جديد. أما عن مفهوم تجدد الزمن فالمقصود منه الزمن الثقافي للنص.

من جهة أخرى" لا يجد بارت معنى لرفع شأن القارئ– القراءة إلا مقرونا بنظرية النص الذي لا يتحدد كشيء مادي بل كفعل إنتاج ، كعملية دلالية ، ليست مجرد ناتج لرسالة أو لمعنى واحد "[٨٣]، فنظرية النص المعاصرة تضع فعل القراءة في إطار ابستمولوجي وفي صلب عملية إنتاج النص ، حيث عانى القارئ كثيرا في النقد التقليدي من إهمال دوره ومن تقديرها لأهمية عملية القراءة، ومن ثم فقارئ النص هو أشبه" بذات مرتبكة" تعطل فيها عمل المخيلة "، هذه الذات الفارغة تتجول قرب واد منحدر في أسفله نهر،ما يدركه متعدد يصدر عن مواد ومستويات متنوعة من أضواء وألوان وخضرة وحرارة وهواء وضجيج وزقيق وأصوات أطفال وحركات وملابس. كل هذه الحوادث تكاد تدرك كل على حدة"[٨٤].

تنقسم القراءة عند بارت الي أربعة أصناف:"القارئ المهووس: وهو الذي يتلذذ بإنتاج خطاب مواز للنص، أي الناقد واللغوي والسيميائي.القارئ الهستيري: وهو الذي ينقذف في دوامة النص واللغة التي لا حدود لها.القارئ البارنوكي: وهو الذي ينتج على هامش القراءة نصا هذيانيا القارئ الفيتيشي: وهو الذي يتلذذ بمناطق معينة في جسد النص"[٨٥]. بينما تتنوع أغراض القراءة بحسب الهدف منها" إذ بعضها إعلامي توصيلي مباشر، والآخر تأويلي يحاول أن ينفتح على جملة المعاني المختلفة للنص ، كما أن هناك القراءة الرمزية التي تحاول رصد شبكة الرموز ومعرفتها ، ثم لماذا لا تكون هناك أيضا قراءة بالأشعة تحاول التقاط البنية الكامنة تحت الرمز والدلالة "[٨٦]

وتكمن تعاريج اللذة مثلا ونحن نقرأ عملا ما عندما سنكتشف" أن التعطش إلى المعرفة ليدفع بنا إلىأن نخلق بعض الفقرات آو نتجاوزها– تلك الفقرات التي نحس أنها مملة – لكي نصل بسرعة إلى مواضع الطرافة المحرقة– التي تمثل مفاصلها دائما: وهذا ما يسارع إلى الكشف عن العقدة أو القدر–: وإننا لنقفز دون خوف من عقاب– فلا أحد يرانا– ، فوق الوصف ، والشرح ، والتأملات ، والمحادثات"[٨٧]. إن هذا الاختيار والتنقل من فقرة إلى أخرى يعني أن القارئ يتعجل لحظة اللذة ، ولا يمكن توقع مثلا أن الكاتب كان يدرك أنه يقدم حشوا لا معنى له ولا لذة فيه ، فمن قد يكتشفها هنا هو القارئ فحسب،إن الكاتب يريد أن نتجرع كل كلمة يكتبها ، ونحن كقراء لا نريد من النص سوى لحظات لذته،دون النظر لاعتبارات المؤلف.فأنا كقارئ ليس بالضرورة أنأتذوق العمل الروائي بنفس الكيفية التي كتب بها الكاتب،والتركيز على المضمون والإيقاع وبنية الرواية التي فرضها الكاتب ، ذلك أنه قد يشد انتباهي ويحقق لذتي الخاصة غلاف الكتاب مثلا ، ملمسه، فقرات معينة فيه، كلمات حادة لشخصية معينة في الرواية ليس بالضرورة أن يكون بطلها ..الخ ، وهذا ما يدفع بارت إلى القول بأن هناك نظامين للقراءة: " ثمة قراءة تتجه مباشرة إلى مفاصل القصة، وهذه القراءة تهتم بامتداد النص، وتجهل ألعاب اللغة .. وثمة قراءة لا تعطي شيئا. إنها تزن النص ، فتلتصق به ،وتقرؤه حرفيا، إذا صح أن نقول هذا ، وبحماسة. وتلتقط في كل نقطة من نقاط النص، ما حذف من أدوات الوصل التي تقطع اللغات ، دون أن تقطع القصة: فليس الاتساع المنطقي هو الذي يأسرها، ولا نزع أوراق الحقائق ، ولكنه توريق المعنى"[٨٨] وهذا النوع الثاني من القراءة التي أشارإليها بارت هو النص المعاصر،النص الذي يلائم لذة القراءة التي لا

تتحقق بادعاء فهم غرض الكاتب ولا بحفظ عبارات منه ولا بابتلاعه ،، ولكنها على العكس من كل ذلك .

أخيرا يقول بارت عن نفسه:" إنني بحكم الجيل الذي أنتمي إليه، وجدت عند نقطة انعراج ، بين أدب قديم وشيء جديد مازال يبحث عن ذاته. لكنني أعتقد أنه سيحين الوقت قريبا لإعادة النظر في تلك التقسيمات والتمييزات الأخلاقية والجمالية بين الأدب الجيد والأدب السوقي"[٨٩]، وأعتقد أن مقولة "موت المؤلف" هي ذروة إنتاجه الفكري ، ولحظة الصعود التي جعلت منه مصدرا لكثير من الكتابات سواء بالاتفاق أو المعارضة حول قبول موت المؤلف أو موت هذا النوع من النقد البنيوي أو ما بعد البنيوي.وبعد مرور ما يقرب من نصف قرن على كتابة "موت المؤلف" لم يحن الوقت الذي قال عنه بارت لإعادة النظر في مقولات الحداثة في الأدب والنقد الأدبي

خامسا: نقد مقولة"موت المؤلف"

١- كان البحث اللغوي في القرن العشرين يسعي حثيثا نحو تقويض سلطة المؤلف، فكما تم الفصل بين الدال والمدلول في أوائل القرن تم أيضا الفصل بين المؤلف والنص في منتصف القرن تقريبا، وتحولت العلاقة الأهم إلىالأنساق داخل العمل ومن ثم ليست مقولة بارت هذه سوى شهادة وفاة أو تصريح بالدفن.بيد أنها أيضا شهادة وفاة وشهادة ميلاد في الوقت نفسه، ميلاد القارئ، الذي لم يكن في السابق معترف بدوره في إعادةإنتاج النص والاكتفاء بدوره السلبي في القراءة أو بدوره التابع للناقد في الفهم."إن موقف بارت من المؤلف لا ينفصل عن موقفه من الذات التي يعتبرها وهماً، سواء كنا نقصد بذلك ذات الشخصية في النص الروائي أو ذات الكاتب أو ذات الناقد، بل حتى ذات القارئ"[٩٠]

بيد أنه لا يمكن الجزم بأن هذا الاتجاه الذاتي كان هو السائد أو المسيطر على المسرح والأدب والفن في أوربا ما بعد الحرب العالمية الثانية، فقد ظلت معظم الاتجاهات الفنية تعمل وتقدم أدبها ومسرحها إلى الجماهير وظلت أيضا النظريات الأدبية والنقدية تطرح رؤاها في حوار فكري واسع النطاق.فالفن والأدب والكتابة هم مشروع إنساني لا يمكن استيعابه من داخل النص فقط ، ولا من قطرات الفهم القرائي فحسب،ولا يمكن قبول أن يشمل مذهب نقدي واحد كافة الظواهر الإبداعية.إن التعامل مع النص يأخذ صوراً وأشكالا عدة،"فإنك لا تستطيع فهم مشروع ثقافي أو فني دون أن تفهم تشكيله أيضا ، ذلك أن العلاقة بين مشروع ما وتشكيل ما هي دائما علاقة حاسمة، وأن تأكيد أهمية الدراسات الثقافية إنما هو في انشغالها بالاثنين معا، دون أن تخصص نفسها لهذا أوذاك"[٩١]،أي دون أن تنشغل بالانغماس في رصد التحولات الاجتماعية في مجتمع ما على حساب السعي لتجديد بُنوأسس قواعد فن ما، فالمشروع هو المجتمع والتشكيل هو الفن أو المدرسة الفنية، كلاهما ينبغي البحث عن مركب جدليتهما معا ، بحيث لا يصبح أحدهما طاغيا علىالآخر في الدراسة، وهذا الارتباط هو محور الدراسات الثقافية في عصرنا الراهن.

٢- أول من استخدم مصطلح ما بعد الحداثة هو فدريكو دي أونيس Fedrico de Onis في العام ١٩٣٠ كرد فعل على كلمة الحداثة ورغبة في تجاوزها. ولكن المصطلح وجد سوقا رائجة له أكثر في الولايات المتحدة الأمريكية حيث استخدمه بعض الفنانين الشبان والنقاد في نيويورك أولا بدءا من ١٩٦٠ ثم بدأ يجذب المفكرين والفلاسفة الذين ارتبط اسمهم بما بعد الحداثة أمثال ميشيل فوكو وهابرماس ودريدا

وغيرهم،والمصطلح يشير في الفن والأدب إلى" محو الحدود بين الفن والحياة اليومية وانهيار التميز التراتبي بين الثقافة الرفيعة والثقافة الجماهيرية والشعبية وخلط الأسلوب وتفضيل الانتقائية وخليط من الشفرات والقواعد؛ جد في هزل ، مزج المختارات الأدبية ،السخرية، الهزلية واشتهار السطحية الضحلة، وانحدار وتدهور الأصالة والعبقرية في الإنتاج الفني، وإدعاء أن الفن يمكن أن يكون تكرارا فقط"[٩٢].

وحقيقة الأمر فإن حركة ما بعد الحداثة مجرد توجه فكري يؤدي دوره داخل نسق محدود تجاه نظرية أدبية أو تقييم حركة تاريخ، إنها مفهوم ارتبط بظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية وفرتها التكنولوجيا الحديثة، وأطلق عليه مجتمع ما بعد الصناعي ، أو مجتمع المستهلك أو الليبرالية الجديدة.

ويؤرخ لحضورها في الغالب اعتبارا من نهاية الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة، واعتبارا من الجمهورية الخامسة في فرنسا عام ١٩٥٨، ثم كانت مرحلة الستينات هي سنوات اهتزاز اليقين والثقة في مجتمعات الحداثة ونظرياتها. ومرحلة تحول تكنولوجي في ثورة الاتصالات في الوقت نفسه، بحيث أمكن الفصل بين رأسمالية متقدمة وأخرى متخلفة.ودخل العالم المعاصر مرحلة التشظي التي تفككت فيها كافة النظم الحاكمة للثقافة والسياسة والأخلاق. " وربما يداري التشظي الكبير والخصخصة الهائلة في الأدب الحديث – الانقسام إلى عدد كبير من الأساليب والتقنيات الخاصة المميزة– ميول أعمق وأكثر عمومية في الحياة الاجتماعية بصفة عامة.. وفي العقود التالية منذ ظهور الأساليب الحديثة العظيمة بدأ المجتمع نفسه في التشظي بتلك الطريقة ، فتكلمت كل جماعة لغة خاصة بها، وفي النهاية أصبح لكل فرد نوع من الجزر

اللغوية المنفصلة عن بعضها.في تلك الحالة ستتلاشي إمكانية أي قاعدة لغوية يمكن من خلالها السخرية من اللغات الخاصة والأساليب المميزة،ولن يكون عندنا سوى تنويعات واختلافات أسلوبية"[٩٣]

٣- يقول بارت:" لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة:واختفي شخصه المدني،والانفعالي، والمكون للسيرة. كما أن ملكيته قد انتهت. ولذا فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي، والتعليم، والرأي العام ليقيموا قصتها ويجددوها"[٩٤]. ولم يشر بارت إلى الكيفية التي مات بها المؤلف ولا إلىالحيثية التي انطلق منها في هذا الوصف، وكما كان يستنكر الحديث عن الجسد الفقهي للغة ويتساءل عن أي جسد يقصدون. سنتساءل نحن بدورنا أي موت يقصد رولان بارت ؟، ويجيب عبد الله الغذامي بأن مقولة"موت المؤلف" لا تعني ظاهر معناه اللغوي "فهي لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من ذاكرة الثقافة. إنها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل في الأب المهيمن:المؤلف، إنها تفتح النص على القارئ بما أن القارئ هدف أولي للنص"[٩٥]. ولكن بارت يرد هنا ويقول:" ولكني في النص لا أرغب في المؤلف بأي شكل من الأشكال "[٩٦]، وفي اعتقادي أنه هنا يرد على الغذامي نفسه، إن بارت لا يريد المؤلف أساسا، وبالتالي فقد مات المؤلف بصفة عامة وليس بصفته المؤسسية فحسب.وحينما يريد بارت أن يشرح لنا مسوغات الموت ينقضّ على الايدولوجيا ويصفها بالخواء والخيال والشبح، و علي الرواية الكلاسيكية المليئة بالعقد والأزمات، ويستدعي نيتشه ليؤكد نقده للإيديولوجيا ، كما يستدعي فرويد في حديثه عن اللذة. نحن هنا – إذن – أمام خطاب ما بعد حداثي بامتياز، خطاب موجه مع / وضد ، إنه خطاب إيديولوجي حتى لو لم

يذكر ذلك أو يقر به .. خطاب يندفع في هجوم ضاري مثلما فعل فيورباخ مع هيجل ، ونيتشه مع كل من سبقه.وربما تكشف لنا الفقرة التالية عن أنه يحاول أن يتحرر من الايدولوجيا فيقع في ايديولوجيا مضادة.. يقول" " نحن جميعا أسرى حقيقة اللغات، وهذا يعني أننا واقعون في تعدد إقليميتها، ومدفوعون إلى التنافس الرائع الذي ينظم مجاوراتها. وذلك لأن كل لهجة إنما تقاتل لتحظى بالسيطرة. فإذا ما انتهت إليهاالسلطة، انتشرت في كل مجاري الحياة الاجتماعية وأمورها اليومية، لتصبح بذلك سائدة وطبيعية "[٩٧]، فاللسان يأتي من حيث منطقة انتصار الجماعة، وتكون غلبة اللسان أسيرةأو تابعة لغلبة البندقية المحاربة .ومن ثم فعالم اللسان هو ذلك الفلك الذي يدور حول لحظات الصراع التاريخي بين عقول وتصورات ومفاهيم للكون والعالم والطبيعية والعلاقات الاجتماعية، حتي الأديان ذاتها تخضع في تفسيرها لغلبة اللسان أو فلكه الذي يدور فيه والمتشكل من رمح المحاربين كما يقال .

إن الحل الوحيد لإيقاف كل ذلك الهراء يكمن في إعادة تعريف النص.إنه صورة الحضارة،ومن ثم فالتعريف ينبغي أن يعبر عن العالم المعاصر، عن الأنا في لحظتها الراهنة ، عن ذاتي في تجلياتها الحرة بدون أدلجة أو تقنين. وبرغم محاولاته المستمرة في نقد الايديولوجيا ونقد الثقافة ونقد سلطة المؤلف، لم تزل خيوطه المتناثرة غير قادرة بعد على نسج بناء يمكن لنا أن نحدد ملامحه ، ومقاييسه وأبعاده المعرفية .إن حديث بارت عن الفضاء يشبه حديث هيجل عن المطلق ، كلاهما بلا تعريف واضح أو محدد ، كلاهما نقطة ضعف كبيرة تجعل من النص (البارتي) مغامرة بلا أفق.فقد انشغلت الكتابات الفلسفية كثيرا في تعريف المطلق أكثر من انشغالها بتعريف هيجل نفسه، وكأن العرض اللفظي"

مصطلحات الكاتب " قد تطغي في شهرتها على الكاتب نفسه، وقد تكمن في الكلمات طاقات تفجيرية أكبر في حال غموضها ، أكثر من تلك الواضحة وضوحا لا لبس فيه.

٤- أشار بارت إلى عبارة " لذة النص" عشرات المرات في كتابه الذي يحمل نفس الاسم ، وفي كل مرة يبدو أنه يبتعد عن نفسه ، يبتعد عن مخيلته، وكأنه يقصد أن يبقي المعنى مراوغا في فضاء إنتاجه الفكري.هل الإرباك هو أحد سمات الكتابة ما بعد الحداثية ؟ ..يبدو لي ذلك، وحجتي أن فلسفات ما بعد الحداثة – إن صح لنا وصفها بالفلسفة – تنكر المعنى المحدد، والسلطة المعرفية، والذات، والحقيقة، والأثر الأدبي، ومضمون النص، وتطالب بموت الإله، وموت الإنسان، وموت المؤلف، وموت القارئ.. إنها تدعو إلى نسيان كل شيء، وتجاهل ما سبقنا، ولنبدأ من جديد.. ما يعني أن المصطلح لا تعريف له ، والفهم لا حدود له ، والنص لا مؤلف له ، حينئذ فالكتابة مغامرة ولذة ومتعة ، والقراءة مقاربة واستدعاء وتجاوز، وكلماارتبك المعنى تحققت لذته، وعندما تختلف القراءات يحقق النص غايته، وهكذا دواليك في دائرة مفرغة لا تقدم شيئا ولا تطلب شيئا.وفي هذا الصدد لا نجد غير كلمات لطيف زيتوني كرد على نموذج الأدب والنقدالأدبي وماهية النص ما بعد الحداثي، يقول: "الأدب هو – في وقت واحد – نظام خاص للتعبير عن الشأن الاجتماعي وتاريخ المفاهيم المتغيرة إلى الكتابة الفنية ، ونتاج فني تنعكس فيه أصداء الصراع بين النظريات. صراع مستمر بين الولادة والموت، بين التجديد والتقليد، بين حق الكاتب في الحرية والضوابط التي يشكلها الذوق العام وأصول الفن"[٩٨]. وقد أكد تاريخ الأدب تلك المقولة منذ العصر العباسي ، وحتى نظريات ما بعد الحداثة التي تدعو وتدعم

مقولات موت المؤلف وتعدد القراءات ولذة النص ومتعته ؛ما هي إلا استجابات فنية لمتغيرات اجتماعية أصابت عالمنا المعاصر بعد أن سادت فيه موجات الشك المتلاحقة والرغبة في ضرب اللوغوس بعد أن فشل في إنتاج عقلانية مستديمة ، والإبلاغ عن التنوير الإنساني الحقيقي.

٥- يكمن أحد أسباب انتشار الدراسات الثقافية والدعوة إلى موت المؤلف في نظرية الأدب المعاصر، في رغبة مجتمعات ما بعد ١٩٦٨ تحديدا في الثورة ضد السلطة، وضرب سلطة النظرية، وكسر هيمنة المنظر أو المؤلف الذي يحاول– من وجهة نظر بارت – فرض أنساقه الرمزية على القارئ. وبدا النقد البنيوي وما بعد البنيوي أكثر تحرراقي التعامل مع الظاهرة الأدبية ، " ومن ثم فإن موت المؤلف كما يقول بارت يعني رفض فكرة وجود معنى نهائي أو سري للنص، بل رفض وجود الله ذاته وثالوثه : العقل والعلم والقانون. وهكذا تقودنا فوضي القراءة إلى الشك في كل شيء في نهاية الأمر"[٩٩] مما أدى بالنقد المعاصر الذي يتبني مقولات ما بعد الحداثة إلى الوقوع في فخ الشمولية والإقصاء واختزال الممارسة الإنسانية برمتها في مجموعة الأفكار التي قدموها في كتاباتهم وتدور حول العلامات الكامنة في الكلمات، وطرحوا أنفسهم وتصوراتهم بنوع من الفوقية وكأنهم هم أيضا ليسوا جزءا من السرد العام للإنسانية، وكأن رموزهم اللغوية لا تخضع هي أيضا لذات القواعد التي نشروها وطبقوها على الأعمال الأدبية ، أي أنها نظام علامات على العلامات في وجود ليس سوى سلسلة علاقات منتظمة." لقد كانت البنيوية واحدة من بين هجمات عديدة على الأدب كحقل يمكن فصله عن الاستخدامات الأخرى للغة، وعن المظاهر الأخرى للثقافة الإنسانية.لم يعد الأدب"شيئا خاصا"

كما أنه جزء من هالته وسحره وغموضه"[١٠٠]، ودخل الأدب في تجاور معرفي ضد منظومة الأنشطة الإنسانية التي تهتم مثلا بإعلانات الماكياج وشروط الممشى الضيق لعارضات الأزياء.

٦- إن موت المؤلف، أو كما يسميه فردريك جيمسون" موت الفاعل"، في مضمونه ليس سوى انعكاس أدبي لفكرة فلسفية تقول بموت الفردية، فلم يعد لكل أديب أو كاتب أسلوبه المميز الذي يتسم به كبصمات الأصابع عن الآخرين، وهو الأمر الذي تميزت به وأكدت عليه نظريات الحداثة في الفلسفة والنقد الأدبي،" فجماليات الحداثة كانت مرتبطة في الأصل بمفهوم وجود ذات فردية وهوية خاصة يتوقع منها رؤيتها المتفردة للعالم مصاغة في أسلوب متفرد لا يمكن إخطاؤه "[١٠١]. وقد اتخذت مقولة موت المؤلف من نقد هذه الفردية المتفردة مدخلا لها، واعتبرت أنالبحث العلمي الذي يعني بالهوية الشخصية وبيان أوجه التميز لدى الكاتب وتقدير أسلوبهالخاص..الخ هو بحث إيديولوجي لا يخدم نظرية الأدب ولا الكشف الإبداعي، ففكرة الفرد الفاعل ليست سوى تاريخ انقضي أمره(******) بعدما تخلي نمط الإنتاج الرأسمالي نفسه عن المفهوم الكلاسيكي لرجل الصناعة المنتج والمؤثر بإنتاجه هذا في حركة تقدم المجتمع، وتحول نمط الإنتاج هذا في عصر الرأسمالية المندمجة والعولمة والتجارة الحرة وعملقة المؤسسات الاقتصادية إلى اقتصاد عابر للقوميات والثقافات والهويات.

إن حذف الفاعل لا يتركنا مع المفعول، وإنما مع عدد من صوره المزيفة التي غيرت مجال العمليات نفسه، وهذه الصور المزيفة التي صارت الفاعل المركزي" يعتقد جيمسون أنها السينما " هي انعكاس لهيمنة مجال العمليات حيث لا يمكن الجزم بأن التحول الثقافي الراهن–

وفي القلب منه نظرية الأدب المعاصرة– هو التعبير النهائي عن رأسمالية المستهلك.

٧- استندت مقولة موت المؤلف ونظريات النقد المعاصر عموما على مرجعيات من علم النفس والفلسفة، ومن خارج حقلها المعرفي واللغوي، فالأفكار المتعلقة بنسبية المعارف وتعظيم دور الشك السلبي وإنكار إمكان إدراك حقيقة لأي شيء أو بناء معرفة منظمة تراكمية وواضحة، وأن عملية الفهم لا تتم خارج حدود الأنساق المعرفية التي أسسها أنصار النقد ما بعد الحداثي، واستبعاد الذات من كل أفق معرفي وإنتاجي ؛ كل هذه الأفكار وغيرها تأسست على خيط رفيع من الفلسفة الغربية يبدأ من فتجنشتين ونيتشه وفرويد ويمتد داخل حقل الهيرمينوطيقا واللسانيات لينتهي الأمر بمجموعة نصوص" مؤلفات " ترفع التحليل اللغوي فوق كل معرفة أو مضمون ، وتعتبر أن اللغة هي الحقيقة الوحيدة في الوجود, ويواصلون حديثهم حتى القول بأن اللسانيات هي لوغوس العصر الحالي .هذا التحول من تقدير التحليل اللغوي باعتباره اللوغوس هو بالضبط التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية "حيث سعت البنيوية إلى رفع مقام الدراسة النصية إلى سدة العلم , في حين أن ما بعد البنيوية سعت إلى تحويل العلم إلى دراسة نصية"[١٠٢]

٨- اتهمت مقولة موت المؤلف والأنساق المعرفية التي تحذو حذوها؛ المؤلف بأنه يحتكر المعنى, والناقد بأنه يستحوذ على التقييم ، والقارئ بأنه مستسلم لثنائية الناقد/المؤلف. وفي اعتقادهم أن هذا المسار حوّل الأدب إلى كوجيتو جديد يقول:"أنا أكتب إذن أنا موجود" ولكنهم واجهوا هذا الكوجيتو بآخر أكثر صرامة واستغلاقا ، يقول : " أنا أقرأ إذن النص موجود "،فيما طرحوا رؤى تعادي المضمون بلغة محتشدة بالرطانة

والتعريفات المترددة والنسبية التي تدور في دوائر مغلقة . وتحولت نخبة موت المؤلف إلى حلقات خاصة لا تتوجه إلى الجمهور"القارئ الذي تدافع عنه " ولا حتى إلى ذائقي الأدب ولا الأكاديميين المتخصصين في النقد؛ بل وجهوا أقلامهم إلى بعضهم البعض ,وكأنهم يكتبون لأنفسهم.لقد تحولوا إلى ما يشبه الحلقة الروحية أو الصوفية التي تلتف حول القطب، يتمتمون بكلمات غير مفهومة ويكررونها في غير مبالاة بمن حولهم .

وما يؤكد فكرة الكتابة من أجل الكتابة وإنكارالبحث في المضمون، ما يسمى بفضيحة سوكال، حيث أرسل أستاذ الفيزياء بجامعة نيويورك آلان سوكال ,.Sokal,A مقالا إلى المجلة الأكاديميةSocialText" النص الاجتماعي" المتخصصة في الدراسات الثقافية وأبحاث ما بعد الحداثة، طرح"سوكال" في مقالته التي نشرتها المجلة في منتصف التسعينات ما ادعىأن فيه نقدا سوسيولوجيا للمنهج العلمي ، مستخدما قاموس ما بعد الحداثة ،ومشككا في المنهج العلمي وبعض الحقائق العلمية. وبعد النشر كشف "سوكال" عن الفضيحة "وهي أنه طرح أفكارا غير مترابطة وكثير منها لا يتحلى بالدقة العلمية، وفي غالبيتها أنها تلاعب بالكلمات ،وأنه صمم هذه الخدعة لكي يثبت أن هذا النوع من الدراسات مدعي ومشكوك فيه ولا يتوقف عند مضمون الأفكار ولا اتساقها المنطقي"[١٠٣]

٩- إن مهمة الناقد في النظريات النقدية المعاصرة لا تقف عند حدود مساءلة النص مساءلة قيمية وأخلاقية وفنية, بل مسائلة تتعلق بكشف الغطاء الإيديولوجي الذي يسعى المؤلف لبثه في نفوس قراءه, ومن ثم تحول نقاد ما بعد الحداثة إلى حراس جدد للأدب من هؤلاء المتطفلين عليه والساعين إلى تحويله لحصان طروادة الذي يحمل بداخله أفكارا إيديولوجية خبيثة ينقلها المؤلف أو المبدع إلى المتلقي. وقد كانت

حمايتهم هذه للأدب عبر وسيلتين : الأولى، أن الأدب هو انساق من الرموز تحكمها أنماط علاقات"ولا يتحدثون أبدا عن كونه مضمونا ورؤية". الثانية، أن القارئ هو مكتشف النص, هنا فقط يعود النص للأدب, ولا يصبح محمولا لموضوع ثقافي أو طبقي أو سياسي.

١٠- ثمة بعدآخر في شكل وطريقة الكتابة لدىأنصار ما بعد الحداثة وهي سمة غلبت على كتابات الكثيرين منهم أمثالإيهاب حسن ودريدا ورولان بارت، فاللغة نفسها مختصرة وعنيفة ويشعر فيها المرء بالتعالي المعرفي وعدم الانطلاق من مقدمات بديهية كأي نسق علمي إضافة إلى تقسيم الجمل والعبارات بخطوط مائلة، واستخدام ملحوظ للنقط ووضع الفقرات في شكل أعمدة ومثلثات ودوائر متداخلة ومنفصلة بينها أسهم، وكأنهم مغرمون بالرياضيات والأشكال الهندسية، وأعتقد أنه لا توجد قاعدة ثابتة لاستخدام تلك الأشكال.بالإضافة إلى الجرأة غير العادية لاستخدام عناوين متفردة وصادمة وملفته للانتباه ، وربما مقولة "موت المؤلف" مثال حي علىهذا المعنى. إضافة إلى ذلك تأكيدهم على فكرة التجاوز عموما والنظرة الشاملة للأشياءوالانقلاب على الحدود المعرفية ووضع برامج الأزياء والماكياج والموضة بجوار مؤلفات موليير و إليوت وشكسبير ، وتحليل مباراة لعبة البيسبول بنفس منطق تحليل رواية لفيكتور هوجو، ومناقشة موضوع المثلية الجنسية بنفس أطر مناقشتهملموضوع في النقد الاجتماعي الجديد.

إن هذا الاهتمام بالثقافة الاستهلاكية وأحاديث الحياة اليومية وتفاعلات الجماهير مع واقعهم لم يستطع نقل الدراسات الثقافية من حيز الحلقات الصغيرة إلى عالم الجماهير، وظلت رؤى وأفكارا يكتب فيها أصاحبها لأنفسهم.

١١- اتخذت البنيوية موقفا مبدئيا تمثل في التعارض مع الفردية، بل حتى مع الإنسانية، "لأنها تعطي الفعل الإنساني الإرادي دوراً أقل في تفسيراتها للثقافة، لقد كتب الكثير عن اختفاء الذات Subject في ظل البنيوية، بمعني أن البنيوية تطرفت في تحيزها ضد الجوهرية Essentialism إلى حد إنكارها- بشكل من الأشكال- لوجود الكائنات البشرية إنكاراً تاما وإلى حد رؤية الفرد باعتباره ليس أكثر من شكل غير مستقر، قابل للاستبدال، ضمن نظام لا روح فيه"[١٠٤]. وهكذا ترى البنيوية الفرد شكل غير مستقر، والكلمة شكل غير مستقر، وقد انعكس ذلك الموقف على رؤية البنيوية السلبية لكافة الفلسفات الفردية في التاريخ ودعم تلك الفلسفات لفكرة البنية الداخلية للنص، فالبنية الداخلية للنص الأدبي محكومة بتاريخية النص, وبإحالات خارجية تمنع من التأويلات المتناسلة, لأن لغة النص تفرض قدراً من الموضوعية باعتبار العلامة اللغوية قابلة للفحص والتشريح, والتحليل اللساني, بل هي وسط التجربة التأويلية ومنطلق المقاربة النقدية[١٠٥].

بيد أن مشكلة البنيوية الحقيقة أو إشكاليتها الرئيسة تكمن في أنها انحازت للدال على حساب المدلول، فالدال هو ما نستطيع الثقة به لأنه مادي، أما المدلول فيبقي مسألة فيها نظر. والدال الواحد لابد أن ينتج مدلولات مختلفة لشخصين مختلفين، مدلولات تحمل مكانا دلالياً مختلفاً بحسب اختلاف التجارب الفردية، فصار النص واحدا والقراءات متعددة بحسب السياق التاريخي والجغرافي ودرجات استعمال الرموز، أي يرون أن معنى النص متعدد بتعدد حالات التلقي، فمعنى النص المسرحي عند كل قارئ له مختلف باختلاف القراء والعرض متعدد المعاني بتعدد كل متفرج يتلقاه[١٠٦]. وقد أكد هذا التصور على أن "موت الذات" شعار وثيق

الارتباط بالبنيوية. والذات تعني ما دعوته بالفاعل والفعل والأشخاص. والفكرة التي يهاجمها البنيويون هنا هي أن اللغة هي التي تكشف عن الوجود ، ويتحقق الوجود من خلالها.وهم بذلك يتجاهلون كافة الأفكار السابقة عليهم والتي تعطي للنص أبعاداً اجتماعية ثقافية،ومن بينها القيمة التاريخية للمؤلف، ودوره في نقل الأفكار والرؤى والتصورات ونسق القيم الفنية والأدبية ، وهذا ما وقف بارت ضده تماما وطالب بضرورة استبدال القارئ بالمؤلف.

نتائج البحث :

١- نشأت الكتابة الحديثة مع بدايات بروز الأفكار الثورية في القرن التاسع عشر، كنتاج لتحولات سياسية واجتماعية وعلمية أدت إلى تغيير الوضع السكاني في أوربا وتطور صناعات النسيج ومولد الرأسمالية الصناعية وثورات عام ١٨٤٨ التي أدت إلى خلخلة وضع البرجوازية في المجتمع وانهيار القيم التي رسخت لأبدية الثقافة البرجوازية.

كان الفكر البرجوازي قد وجه الفعل الدرامي نحو دعم مركزيته، والتأكيد علىالأسس المركزية للحداثة بمفهومها الشامل بدءا من الترويج للنزعة الفردية حتى التبشير بالإنسانية كمفهوم معارض للأفكار الميتافيزيقية التي سادت العصور الوسطى. فالدراما هي جزء من السياق الثقافي العام، وأحد مرتكزات الإيديولوجياالحاكمة. هنا كان المؤلف هو مركز صناعة الثقافة، ومحور صناعة العمل الدرامي، وبدا الأمر هنا طبيعيا لأن رجل الصناعة كان هو مركز المجتمع الصناعي أو محور العملية الإنتاجية التي اتسم بها العصر الحديث.

بيد أن التحولات التي حدثت في القرن العشرين علي الصُعد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والفنية والأدبية كانت من الأهمية بحيث أدت إلى تغير جذري في النظر إلى العالم والإنسان

والمجتمع والطبيعة، وسنلاحظ على سبيل المثال : " الثورة البلشفية ، والحربين العالميتين ، ثم سقوط الكتلة الاشتراكية ، وظهور النظام العالمي الجديد أحادي القطبية الذي أعلنت عنه والولايات المتحدة الأمريكية "وفي المقابل ظهور الشكلانية الروسية ومدرسة براغ اللغوية والنقد الجديد ونظرية الأدب الماركسية والمدارس اللغوية الأمريكية والبنيوية وما بعدها واتجاهات التفكيك. بما يوحي بأن الأدب ونظرياته ومدارسه كانوا استجابة مباشرة لمتغيرات الواقع. إذن لا يمكن مناقشة قضايا النقد والأدب والدراما، نظريا أو تطبيقيا، بمعزل عن إشكاليات العصر ذاته، والمجتمع نفسه،ومن بينها إشكالية الثقافة والموقف من الفن ومذاهبه.

وقد ظهرت البنيوية كاستجابة لمرحلة التحول الاجتماعي والسياسي الذي طرأ على أوربا الغربية لتكشف عن نوع جديد من النقد الأدبي، ونظرية جديدة في التعامل مع اللغة ومن ثم النص .بيد أن البنيوية لم تكن هي نقطة الانطلاقة الأولى كما سبق أن أسلفنا القول ؛ ولكنها كانت صاحبة النصيب الأكبر في هذا المضمار.

٢- نشرت إحدى المجلات الفرنسية رسما كاريكاتوريا تحت عنوان " غداء البنيويين " لأربعة مفكرين هم " كلود ليفي شتراوس وميشيل فوكو وجاك لاكان ورولان بارت " وهم يجلسون تحت شجرة عتيقة ويلبسون تنانير وخلاخل وكأنهم أشخاص جاءوا للتو من عالم الإنسان البدائي، ولم يقصد الرسام الذي صمم هذه اللوحة سوى الإشارة إلى أن هؤلاء الأربعة قد وصلوا إلى الحياة الثقافية الفرنسية بهدف السيطرة عليها أو السطو عليها.كان الكاريكاتور تعبيرا عن بداية مرحلة جديدة في الحياة الثقافية والنقدية الغربية .ذلك هو الاتجاه النقدي لدى البنيوية أو ما بعد البنيوية الذي يشير إلى مجموعة الآراء والتصورات التي تأسست في مرحلة

تاريخية معينة من التطور الاجتماعي الأوربي ، ونشأت في سياق ثقافي ما، كرد فعل على نظريات نقدية ، ولكنها – في الوقت نفسه أيضا – كانت تعبيرا عن موقف فلسفي من اتجاهات فكرية وإيديولوجية ، رأي أنصار البنيوية أن هذه الاتجاهات أسهمت في غلق منافذ الحرية والإبداع من خلال تأكيدها على وضع قوانين صارمة تحدد بها ما الأدب. ومن ثم يمكن النظر إلى الاتجاه النقدي ما بعد الحداثي عموما بأنه صيحة اعتراض بالأساس على مدارس النقد التقليدية، وهذا هو جانب الهدم في رؤيتهم الفلسفية والمنهجية لدور الأدب ووظيفة اللغة ، أما جانب البناء فلم يكن بناءً على نفس نسق المدارس النقدية السابقة عليهم ، بل جاء انقلابا عدميا ينفي الذات ، ويجعلها نتاجا للغة وليس العكس.وقد أقبل الكثير من آراء ومقولات ذلك الاتجاه النقدي باعتباره جزءا من مسار العملية النقدية في القرن العشرين ، ولكن بشرطين ، أولهما أن سياقها التاريخي فرض ذلك التوجه، بمعنى أنها اتجاهات خضعت لمنطق ارتباط الذات بالموضوع (ذلك المنطق الذي يرفضونه تماما)،بمعنى أن ظهور مقولات ما بعد الحداثة في النقد الأدبي ينفي تماما ما يذهبون إليه من استقلالية الفكرة عن محيطها الثقافي.وثانيهما ، أنها رؤى وتوجهات مضى عليها عدة عقود وتكاد تختفي الآن من الساحة النقدية، لتحل محلها رؤى وتوجهات أخرى كالنقد النسوي والتاريخانية الجديدة والماركسية الجديدة ونظريات التلقي والنقد الثقافي، وفي تقديري أنه سيتولد في العقود القادمة العديد من الاتجاهات التي تحل محل بعضها البعض، فإيقاع التحولات الاجتماعية والاقتصادية يبدو أكثر عنفا بما يوحي بأن الواقع الثقافي سيشهد مزيدا من التحولات المتسارعة أيضا.مما يعني أن مقولة موت المؤلف ومقولات كثيرة أخري قد أصبحت كتابات تاريخية، أو جزءا

من تاريخ الحركة النقدية في العالم.وأتصور أن أنصارها أنفسهم لم يقصدوا ذلك أو يهدفوا إلى أن تتحول أعمالهم إلى جزء من تاريخ النقد الحديث ، فطالما حاربوا تلك الأفكار التاريخية وتبرؤوا منها. من جهة أخرى لا يمكن أن نسلم أبدا بأننا في نهاية عصور الفكر والثقافة لأن هذا ضد التاريخ الثقافي للإنسانية ، فالتراكم المعرفي يجب أن يؤدي بنا إلى حالة إبداعية ونقدية أفضل من العصور السابقة، ولكن الذي حدث أن أراد ما بعد الحداثيين إغلاق كل صور النقد والإبداع، وحقيقة الأمر أن هذا لم يحدث ، ولكن ما حدث بالفعل هو أفول نجم الحركة البنيوية في الغرب مع نهاية حقبة الستينيات، وانحسار بريق التفكيك مع نهاية عقد الثمانينات، فاتجهت النظرية النقدية في الغرب إلى التأويل بوصفه هو الأقدر بمفرده على تناول الظواهر الإبداعية. ولكن هذا الاتجاه لم يؤدِ إلىنتائج ذات قيمة في الدراسات الثقافية ,أو إلى اختفاء النظريات التي ترد الاعتبار إلى كافة عناصر النشاط الأدبي والنقدي وعلى رأسها المؤلف بوصفه مصدر النص ومبدعه وإلى المعنى والموضوع والقارئ، وإلى قيمة وأهمية السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية للنص. ولم يعد هنالك في الغرب من يتحدث عن (موت المؤلف) بالمفهوم الذي طرحه رولان بارت.

٣- ينقسم تطور رولان بارت الفكري إلى أربعة مراحل : المرحلة الأولى التي تأثر فيها بالماركسية وتجلت في مؤلفه الأول " الكتابة في درجة الصفر" ١٩٥٣ وانتهت في عام ١٩٥٧ مع كتابه الأساطير.المرحلة الثانية وهي التي تأثر فيها بالبنيوية ، وكانت مقالته " موت المؤلف " ١٩٦٧ هي نهاية تلك المرحلة وبداية مرحلة ثالثة من مسيرته الفكرية المرحلة الثالثة : وهي المرحلة ما بعد البنيوية والتي كتب فيها كتابه عن

إعادة قراءة بلزاك ""S/Z" ١٩٧٧. المرحلة الرابعة: وهي مرحلة النضج التي بدا فيها وكأنه قد تخلص من الكثير من المؤثرات الفكرية التي كانت تميز أفكاره، ويمكن تسميتها بالمرحلة "البارتية " وفيها كتب كتابه" رولان بارت بقلم رولان بارت" ١٩٧٥، و"أحاديث العشق" ١٩٧٧.

وبذلك يمكن اعتبار أن رولان بارت أحد أبرز المعبرين عن البنيوية– في كتاباته الأولى على الأقل – و بقدر ما عبرت كتاباته تلك عنها بقدر ما تحمل هذه الكتابات تناقضات البنيوية أيضا ، وربما من هذه التناقضات وانطلاقا منها كان من السهولة عليه، بل من الضروري أيضا، أن يتحول منها إلى التفكيك، حيث كان من أوائل دعاة هذا الاتجاه في فرنسا.فالنص عنده هو نوع من الكرنفال اللفظي،لا يؤدي أية مهام اجتماعية، والعمل الأدبي هو مجرد مشهد لغوي لا يعبر عن أي مدلولات تنطلق من ذات المؤلف، كل ما هناك هو أن يكون المعنى قيد الانتظار، انتظار القارئ. فالكاتب لا يكتب، لا ينتج ذاته الحقيقية من خلال فعل الكتابة، ولكنه شخص قادر على تجميع وإعادة تركيب الكلمات القائمة بالفعل من قبل وإعادة نشرها تحت اسم عمل جديد، فالكلمات قائمة فعلا قبل أن يولد الكاتب، وقاموس اللغة موجود قبله أيضا، ووقائع الحياة وصخبها قديم قدم الإنسان،وما يفعله الكاتب ليس إضافة للكلمات أو قاموسها، ولا إضافة لوقائع الحياة ولا ضجيجها وحيويتها ، بل كل ما يفعله الكاتب هو صرخته هو لكي يثبت أنه موجود، فالكتابة فعل أناني محض يطالبنا المؤلف والناقد أن نعترف بأن هذا الفعل الأناني مغلق المعنى مكتفٍ بذاته.وبارت لا يريد من الكتابة الكشف عن المؤلف، إنه يسعى إلىالتخلص منه بغية فض مغاليق النص وتعدد أبعاده وعدم الارتكاز علىمعنى أحادي , بل إنه يريد أن يكون النص حراً طليقاً لا

تحده قيود المؤلف أو مقتضيات النقد المعياري, إنه لا يريد أي سلطة تستحوذ على النص سواء اللغة أو سلطة المؤلف أو سلطة الناقد, وهو بذلك خرج من سلطة اللغة ليقع في سلطة النص, ظناً منه أن النص المخادع والمموه والعجيب والمراوغ يتيح له حرية التخلص من السلطة المركزية الحتمية للنص . ومن ثم أخذ يجرد النص من كل معوقاته حتى تتكشف له لذة النص ومتعته . وكلما تعددت رؤى النص وأبعاده تعددت تبعاً لذلك علاماته .

وعلى الرغم من دعوة بارت لموت المؤلف. إلا أن ذلك لميتحقق حتى في كتابات بارت نفسه, لأن بارت المؤلف لميستطع أن يخفي فلسفته الوجودية وتأثير نيتشه وسارتر عليه في معظم نصوصه النقدية التي طرحها. وبدت هذه الرؤية الفلسفية ظاهرة للعيان في معظم معاييره النقدية، ومنها مفهومة للنقد واللغة والنص والمؤلف واللذة والمتعة والتلقي والكتابة وغيرها .

٤- انطلقت الدراسات النقدية المعاصرة من مقولات كانت تعتقد أنها بذلك تقوم بتجديد دماء الأدب والنقد والدراسات الأدبية الحديثة، ولكن الذي حدث هو عكس ذلك تماما لأن الملاحظ انه منذ انطلاق هذه الأفكار والنظريات توقفت الحالة الإبداعية ولم نعد نسمع عن كتاب عظام في مجال الأدبأو النقد أو الفكر وكل الذي حدث هو إنتاج مجموعة من الدراسات الفكرية على شاكلة كتابات بارت ودريدا وشتراوس وغيرهم، ولا زالت هذه الكتابات مجرد تنظير لم نر له إنتاجا عمليا. بمعنى أن التنظير الأرسطي في القرن السادس قبل الميلاد أنتج على مر العصور التالية إنتاجا مسرحيا غزيرا نمي وتطور وأثري من عصر إلىآخر انطلاقا من أفكارأرسطو وتصوراته حول المسرح حتي النظريات التي خرجت ضد

أرسطواستفادت من أفكارهاالأساسية المتعلقة بالنص ، بينما النقد المعاصر وخاصة ما بعد الحداثي فقد قام بتقليص شكل الكتابة ولم نعد نسمع عن مؤلفين عظام، واعتبروا أن تطور الميديا ووسائل الاتصال هوالسبب في عزوف الناس عن متابعة الأدب والفن دون أن يصوبوا أصابع الاتهام لما قاموا به من فض العلاقة بين المؤلف والنص، وتفريغ سلطة النص من دورها في تشكيل البنية الفكرية والثقافة والأخلاقية للعمل.لقد أصبحالأدب طبقا جديدا على مائدة الاستهلاك الثقافي، لا يضيف إلى قائمة الإبداع شيئا جديداوإنما هو مجرد حالة تذوق لا تتوقف ولا تنتهي عند موقف أو رؤية للواقع .

٥- لم يتخذ الأدب المقروء أو المكتوب أي موقف سلبي من الشكل ولم ينكر أهميته كجانب متجسد للفكر الأدبي . هذا الموقف المسبق هو الذي أدى إلى حدوث التفاعل والتطور في مجال الكتابة والمسرحية منها على وجه الخصوص لكونها ظاهرة تتكون من شقين " مسموع ومرئي " و كانت المعرفة بهذه الحقيقة هي السبب في تنوع وتعدد وتطور الرؤى في مجال الكتابة المسرحية والإبداع المسرحي بشكل عام ومنذ أن تم تغليب عنصر الصورة على عنصر الفكرة وأصبحت الظاهرة المسرحية كاللقيط تحاول أن تبحث عن جذورها في عيون الآخرين بينما الجذور الحقيقية لأي فكر تنبع من الكلمة " فالكلمة هي الأصل. ولحين إعادة ضبط العلاقة بين هذين المفهومين سيظل النص الأدبي والمسرحي على وجه الخصوص يعاني من التجاهل والتقزم وعدم وضوح الرؤية.

٦- نعتقد أن الدور الفكري للنقد العربي تم تجاهله على مستوى العالم بدءا من انبهار العديد من النقاد والمفكرين العرب بالمفكرين الغربيين بينما لم يحدث فعليا أن قاموا بهضم واستيعاب النظريات النقدية والفكرية

القابعة في قلب التراث الفكري العربي بقديمه وحديثه وإننا لم نزل في حاجة إلىإعادة قراءة لهذا التراث الفكري والأدبي والنقدي من جديد برؤية جديدة تعيد إنتاجهونستطيع من خلالها أن نفند ونضع هذه النظريات الحديثة الغربية في موضوعها الصحيح وتفنيد حججها تفنيدا علميا محكما وخاصة أننا نمثل من الناحية الفكرية والثقافية والدينية أمة الكلمة.

الهوامش

* يشير الناقد الإنجليزي أندرو بينت في كتابه " المؤلف" أن المقالة كتبت في ١٩٦٧.

١- **جون ستروك**: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت،العدد ٢٠٦، فبراير ١٩٩٦، ص ٨٦.

2 - **عبد السلام المسدي**: اللسانيات وإبسيتمية النقد، المجلة العربية للثقافة، مارس ١٩٩٧.، ص١٨.

٣- **هانز جورج جادامير**: الحقيقة والمنهج ، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة : حسن ناظم ، علي حكم صالح، مراجعة :جورج كتورة،دار أويا للطباعة والنشر التوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية الليبية، ٢٠٠٧، ص ٥٤٤.

تشير كلمةالمعنى**إلى : ما يفيده اللفظ أو يدل عليه. ولكن علم اللغة الحديث ميز بين نوعين من المعنى النوع الأول : "المدلول أو المشار إليه، وهو الشيء الواقعي في ذاته. والنوع الثاني: الدلالة أو الإشارة، وهي العلاقة الشخصية بالشيء أو الظاهرة العقلية التي يفهم بها هذا الشيء "انظر ، **صلاح فضل**: النظرية البنائية، دار الشروق، ١٩٩٨ ، ص ٢٥٣.

٤- **إيمانويل فريس، برنار موراليس**: قضايا أدبية عامة , أفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة:لطيف زيتوني ,عالم المعرفة ، العدد ٣٠٠ ، فبراير ٢٢٠٠٤،ص ٣٣.

٥ - **زكريا إبراهيم**: *مشكلة البنية*، ، دار مصر للطباعة، ١٩٧٦، ص ٤٧.

٦- **عبد العزيز حمودة**: المرايا المحدبة " من البنيوية إلي التفكيك " عالم المعرفة، الكويت،العدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨.، ٢٤٠

٧ - **رولان بارت**: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة : محمد نديم خشفة،مركو الإنماء الحضاري ، حلبة ، ٢٠٠٢، ص ٧٥

***الفنولوجيا**Phonology: علم وظائف الأصوات اللغوية وتختص بالطريقة التي يمكن أن تتألف بها الأصوات في أي لغة.

٨ - **جون لوينز:** نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٥، من مقدمة المترجم: حلمي خليل، ص ص ٦٤، ٦٥.

٩- **ايمانويل فريس، برنار موراليس**: قضايا أدبية عامة ،مرجع سابق ،ص ٣٤.

١٠- نفسه، ،ص ٥٠

١١- **ر.هـ . روبنز**: موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ترجمة : أحمد عوض، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٢٧، نوفمبر ١٩٩٧، ص ٣٣٣

١٢ - **أحمد يوسف**: تحليل الخطاب "من اللسانيات إلى السيميائيات"، مجلة نزوى،الأول من أكتوبر ١٩٩٧، موقعها الإلكتروني /http://www.nizwa.com

١٣- **ايمانويل فريس، برنار موراليس**: قضايا أدبية عامة ،مرجع سابق ،ص ٦٩

١٤ - **رونان ماكدونالد**: موت الناقد، ترجمة وتقديم : فخري صالح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥، ص ١٤٢.

١٥ - **عبد العزيز حمودة** : المرايا المحدبة ، مرجع سابق، ص ٩.

١٦ - **إيان كريب**: *النظرية الاجتماعية من بارسونز إلي هابرماس*، ترجمة: محمد حسني غلوم، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، ابريل، ١٩٩٩، ص ١٩٩.

١٧ - **عبد العزيز حموده**: *المرايا المحدبة*، مرجع سابق، ص ٦١.

١٨ - **عزيز محمد عدمان**: حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، عالم الفكر، يناير، مارس ٢٠٠٩، ص ٩٧.

١٩ - **جون لوينز**:*نظرية تشومسكي اللغوية*، مرجع سابق، من مقدمة المترجم: حلمي خليل، ص ٦٤.

****الفيلولوجي**: هو التحليل التـــاريخي المقارن بين اللغات، وينطلق من دراسة النصوص المكتوبة والكشف عن جوانب التشابه بينها ومستوى ودرجات القرابة بين اللغات بعضها البعض.

٢٠- **روبرت هولب**: نظرية التلقي، مقدمة نقدية ، ترجمة : عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ، ص ٣٤

٢١ـ **رايموند ويليامز**: طرائق الحداثة، ضد المتوائمين الجدد، ترجمة: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، يونيو ١٩٩٩، ص ١٢٦

٢٢ - **رولان بارت** : لذة النص ، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ١٩٩٢، ص ١٨.

٢٣ - نفسه ، ص ٢١.

٢٤ - **إيان كريب** : *النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس*،مرجع سابق، ص ٢٠٨.

٢٥ - **روبرت هوب**: نظرية التلقي، مرجع سابق ، ص ٥١.

٢٦ -رولان بارت وأخرون : النقد والمجتمع ،ترجمة وتحرير فخري صالح ، دار كنعنان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية ، دمشق ،٢٠٠٤، ص ص ٢٩ ، ٣٠

٢٧ - **رولان بارت** : مبادئ في علم الدلالة، ترجمة : محمد البكري ،دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط٢ ، ١٩٨٧، ص ٣٤.

٢٨ - **جون ستروك**: *البنيوية وما بعدها*، مرجع سابق، ص ٩٧.
٢٩ - **عبد العزيز حموده**: الخروج من التيه, عالم المعرفة, نوفمبر ٢٠٠٣، ص ٢٠٠.
٣٠- **عبد العزيز حموده**:*المرايا المحدبة*، مرجع سابق، ص ٢٢٥.
٣١ - **رولان بارت** : لذة النص ،مرجع سابق ، ص ص ٤٢ ، ٤٣.
٣٢ - نفسه : ص ص ، ٢٨ ، ٢٩.
٣٣ - نفسه: ص ٤٨ ، ٤٩.
٣٤ - نفسه : ص ٣٩.
٣٥ - نفسه: ص ٦٢.
٣٦- **صلاح فضل** ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٢٢.
٣٧ - **رولان بارت** : الكتابة في درجة الصفر ، مرجع سابق ، ص ٧٤.
٣٨ - **رولان بارت** : لذة النص، مرجع سابق ، ص ٢٩.
٣٩- **رولان بارت** : نقد وحقيقة ،ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ١٩٩٤، ص ص ٣٤ ، ٣٥
٤٠- نفسه ، ص ٦٩.
٤١ - **عبد الله الغذامي**:*الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلي التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب*، ٢٠٠٦ ، ص ١٥.
٤٢- عبد المنعم عجب الفيا :خرافة موت المؤلف، موقع سودانايل، http://www.sudanile.com/index.php/
٤٣ - **رولان بارت** : لذة النص، مرجع سابق ، ص ٦٤
٤٤- **رولان بارت** : نقد وحقيقة، مرجع سابق، ص ٣٢
٤٥ - **رولان بارت** : لذة النص، مرجع سابق ، ص ٥٠
٤٦- **رولان بارت ،و.كايسر، و.ك.بوث،ف .هامون**: شعرية المسرود،.. مقال بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للمسرود ,ترجمة :عدنان محمود محمد ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق،٢٠١٠، ط١ ، ص ١٠ .
47 - نفسه، ص ١٥ .
٤٨ - نفسه، ص ١٧ .
٤٩ - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢، ص ٤١١.
*****لم يوقع بارت على البيان الذي أصدره المثقفون الفرنسيون لتأييد مظاهرات ١٩٦٨ والتي نشرتها مجلة " تل كل " ، وقد انقسمت الآراء حول هذا الرفض ، ففريق يرى أنه كان غير متحمس لها ، وغير مؤيد لها ، وفريق آخر – منهم "تيفان ساموبو" مؤلفة كتاب سيرته الذاتية – أنه كان في غاية الإعياء أثناء التحضير لإصدار البيان ، وأنه أغمي عليه أثناء أحد الاجتماعات ، وربما تكون حالته الصحية تلك جعلت مزاجه غير متقبل لفعل أي شيء.
٥٠- **رولان بارت** : درس السيميولوجيا، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، المغرب ، ط ٣، ١٩٩٣، ص ٢٣.
٥١- **ايمانويل فريس، برنار موراليس**: قضايا أدبية عامة ، مرجع سابق، ص ٧١.
٥٢- **صلاح فضل**: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٢٢.
٥٣- **ايمانويل فريس، برنار موراليس**: قضايا أدبية عامة ، مرجع سابق، ص ٧١.
٥٤ - **رولان بارت**: لذة النص، مرجع سابق، ص ٧٢.
٥٥ - نفسه، ص ٣٨.
٥٦- **رولان بارت** : درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ٥٠.
٥٧ - **إسماعيل كرك**: رولان بارت..جمود النص وموت المؤلف https://damascusschool.wordpress.com/2015/01/11
٥٨- **رولان بارت**: درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ٦١.
٥٩- نفسه، ص ٦١.
٦٠- نفسه ، ص ٦٢.
61- نفسه ، ص ٦٤.

٦٢ - **فرانك م.هوايتنج**: *المدخل إلى الفنون المسرحية, ترجمة: كامل يوسف وآخريين, دار المعرفة, ١٩٧٠*, ، ص ١٧٦.
٦٣ - **سعيد بنكراد**: *التأويل بين إكراهات "التناظر" وانفتاح التدلال* , مجلة اتجاهات الالكترونية info@ittijahat.com , Last modified ٣ ابريل ٢٠٠٨م.
٦٤ - **رولان بارت** : الدرس السيميولوجي، مرجع سابق، ص ٨٢.
٦٥ - نفسه ، ص ٨٢.
٦٦ - نفسه ، ص ٨٤.
٦٧- **عبد العزيز حمودة**: المرايا المحدبة، مرجع سابق،ص ١٤٢.
٦٨ - **رولان بارت ،و.كايسر، و.ك.بوث،ف .هامون**: شعرية المسرود،مرجع سابق ، ص ٣٧ .
٦٩ - نفسه، ص ٣٧ .
٧٠ - نفسه، ص ص ٣٧، ٣٨ .
٧١- **رولان بارت**: التحليل البنيوي للحكاية، ترجمة : أنطوان أبو زيد، دار عويدات، بيروت – باريس، ١٩٨٨، ص ٨.
٧٢ - **جون ستروك**: *البنيوية وما بعدها*، مرجع سابق، ص ٩٢.
٧٣ - نفس المرجع والصفحة.
٧٤ - نفسه، ص ١٠٧.
٧٥- **رولان بارت**: التحليل البنيوي للحكاية، مرجع سابق، ص ١٠.
٧٦ - **رولان بارت** : الدرس السيولوجي، مرجع سابق ، ص ٨٦.
٧٧- **رولان بارت** : لذة النص ، مرجع سابق ص ٦٨.
٧٨- نفسه ، ص ٧١.
٧٩- **رونان ماكدونالد**: موت الناقد ، مرجع سابق ، ص ١٢٩.
٨٠ - **مراد عبد الرحمن مبروك**: السيميائية في الدرس النقدي المعاصر عند رولان بارت، موقع الهيئة العربية للمسرح ، http://atitheatre.ae/
٨١- **ايمانويل فريس، برنار موراليس**: قضايا أدبية عامة ، مرجع سابق، ص ١٤٦.
٨٢ -**رولان بارت ،و.كايسر، و.ك.بوث،ف .هامون**: شعرية المسرود،مرجع سابق ، ص ٣٦ .
٨٣- **ايمانويل فريس، برنار موراليس**: قضايا أدبية عامة ،مرجع سابق،ص ١٤٤.
٨٤- **رولان بارت** : درس السيميولوجيا، مرجع سابق ، ص٦٣.
٨٥ - **مخلوف بوكروح**: التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، ص: ٤٢.
٨٦- **صلاح فضل** : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ص ٢٢٣،٢٢٢.
٨٧ - **رولان بارت** : لذة النص، مرجع سابق ، ص ٣٥.
٨٨ - نفسه ، ص ص ٣٦ ، ٣٧.
٨٩- **رولان بارت** : درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ٤٩.
٩٠- **عبد العزيزحمودة**: المرايا المحدبة، مرجع سابق، ٢٩٨.
٩١- **رايموند ويليامز** : طرائق الحداثة، مرجع سابق ، ص ٢١١.
٩٢- **مايك فيزرستون**: ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة، ترجمة: فريال حسن خليفة، مراجعة : فتحي عبد الله دراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠، ص ٤٨.
٩٣- **فريدريك جيمسون**: التحول الثقافي،كتابات مختارة في ما بعد الحداثة "١٩٨٣-١٩٩٨"، ترجمة : محمد الجندي ، مراجعة :فاطمة موسى ، تصدير: السيد يسين، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٠، ص ٢٦.
٩٤ - **رولان بارت** : لذة النص، مرجع سابق ، ص ٥٦.
٩٥- **عبد الله الغذامي** : مقدمة كتاب نقد وحقيقة ، لرولان بارت ، مرجع سابق، ، ص ١٠.
٩٦ - **رولان بارت** : لذة النص، مرجع سابق ، ص ٥٦.
٩٧ - نفسه ، ص ٥٧.
٩٨- **لطيف زيتوني** : من مقدمته لكتاب ايمانويل فريس، برنار موراليس: قضايا أدبية عامة ،مرجع سابق, ص ١٤.
٩٩- **عبد العزيز حمودة**: المرايا المحدبة ، مرجع سابق، ص ٩٢.

١٠٠- **رونان ماكدونالد** : موت الناقد ،مرجع سابق، ص١٢٧.
١٠١- **فريدريك جيمسون**: التحول الثقافي،مرجع سابق، ص ٢٧.
******هناك رأي آخر يرىأنه (ليس الفاعل الفردي البرجوازي شيئا ينتمي إلى الماضي ، بل أسطورة لم تتواجد أبدا في الأساس. لم تتواجد أبدا أفعال ذاتية من ذلك النوع، فتلك البنية مجرد أسطورة فلسفية أو ثقافية كانت تهدف إلى إقناع الناس بأنهم يمتلكون أفعالا فردية ولديهم موهبة شخصية متفردة" أنظر، **فريدريك جيمسون**: التحول الثقافي ، مرجع سابق ، ص ٢٨.
١٠٢- **رونان ماكدونالد** : موت الناقد ، مرجع سابق،ص ١٣١.
١٠٣ - نفسه ، ص ١٤٠.
١٠٤- **جون ستروك**: البنيوية وما بعدها، مرجع سابق، ص ص ٢٢، ٢٣.
١٠٥- **عزيز محمد عدمان**: حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، مرجع سابق، ص ٩٧.
١٠٦- **أبو الحسن سلام**: *نظرية العامل في النقد المسرحي* " ٢ " ، http://www.adabihail.com/inf/articles-action-show-id-199.htm

مصادر ومراجع البحث

المصادر:

١. **رولان بارت**: التحليل البنيوي للحكاية، ترجمة : أنطوان أبو زيد، دار عويدات، بيروت – باريس، ١٩٨٨م.
٢. **رولان بارت**: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة : محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري ، حلبة ، ٢٠٠٢م.
٣. **رولان بارت** : درس السيميولوجيا، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، المغرب ، ط ٣، ١٩٩٣م.
٤. **رولان بارت** : لذة النص ، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ١٩٩٢م.
٥. **رولان بارت** : مبادئ في علم الدلالة، ترجمة : محمد البكري ،دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط٢ ، ١٩٨٧م.
٦. **رولان بارت** : نقد وحقيقة ،ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ١٩٩٤م.
٧. **رولان بارت ،و.كايسر، و.ك.بوث،ف .هامون**: شعرية المسرود،ترجمة :عدنان محمود محمد ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق،٢٠١٠م.
٨. **رولان بارت وآخرون** : النقد والمجتمع ،ترجمة وتحرير فخري صالح ، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية ، دمشق ،٢٠٠٤م.

المراجع

٩. **إيان كريب**: *النظرية الاجتماعية من بارسونز إلي هابرماس*، ترجمة: محمد حسني غلوم، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، ابريل، ١٩٩٩.
١٠. **ايمانويل فريس، برنار موراليس**: قضايا أدبية عامة ، أفاق جديدة في نظرية الأدب ، عالم المعرفة ، العدد ٣٠٠ ، فبراير ٢٠٠٤.
١١. **جميل صليبا:** المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.
١٢. **جون ستروك**: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلي دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت،العدد ٢٠٦، فبراير ١٩٩٦.
١٣. **جون لوينز:** نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٥ .
١٤. **ر.هـ . روبنز**: موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ترجمة : أحمد عوض، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٢٧، نوفمبر ١٩٩٧.
١٥. **رايموند ويليامز**: طرائق الحداثة، ضد المتوائمين الجدد، ترجمة: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، يونيو ١٩٩٩.
١٦. **روبرت هولب**: نظرية التلقي، مقدمة نقدية ، ترجمة : عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ٢٠٠٠.
١٧. **رونان ماكدونالد**: موت الناقد، ترجمة وتقديم : فخري صالح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
١٨. **زكريا إبراهيم**: *مشكلة البنية*، ، دار مصر للطباعة، ١٩٧٦.
١٩. **صلاح فضل**: النظرية البنائية، دار الشروق، ١٩٩٨ .

٢٠. **عبد السلام المسدي**: اللسانيات وإبسيتمية النقد، المجلة العربية للثقافة، مارس ١٩٩٧.
٢١. **عبد العزيز حمودة**: المرايا المحدبة " من البنيوية إلي التفكيك " عالم المعرفة، الكويت،العدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨.، ٢٤٠
٢٢. **عبد العزيز حموده**: الخروج من التيه, عالم المعرفة, نوفمبر ٢٠٠٣.
٢٣. **عبد الله الغذامي**:*الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلي التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦*.
٢٤. **عزيز محمد عدمان**: حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، عالم الفكر، يناير، مارس ٢٠٠٩.
٢٥. **فرانك م.هوايتنج**: *المدخل إلي الفنون المسرحية,ترجمة: كامل يوسف وأخريين, دار المعرفة, ١٩٧٠*.
٢٦. **فريدريك جيمسون**: التحول الثقافي،كتابات مختارة في ما بعد الحداثة "١٩٨٣-١٩٩٨"، ترجمة : مجمد الجندي ، مراجعة :فاطمة موسي ، تصدير: السيد يسين، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٠.
٢٧. **لطيف زيتوني** : من مقدمته لكتاب ايمانويل فريس، برنار موراليس: قضايا أدبية عامة ، أفاق جديدة في نظرية الأدب ، عالم المعرفة ، العدد ٣٠٠ ، فبراير ٢٠٠٤.
٢٨. **مايك فيزرستون**: ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة، ترجمة: فريال حسن خليفة، مراجعة : فتحي عبد الله دراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٠.
٢٩. **مخلوف بوكروح**: التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، ٢٠٠٤.
٣٠. **هانز جورج جادامير**: الحقيقة والمنهج ، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة : حسن ناظم ، علي حكم صالح، مراجعة :جورج كتورة،دار أويا للطباعة والنشر التوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية الليبية، ٢٠٠٧ .

مراجع إلكترونية

٣١. **عبد المنعم عجب الفيا** :خرافة موت المؤلف، موقع سودانايل، http://www.sudanile.com
٣٢. **أحمد يوسف**: تحليل الخطاب "من اللسانيات إلى السيميائيات"، مجلة نزوي،الأول من أكتوبر ١٩٩٧، موقعها الإلكتروني /http://www.nizwa.com
٣٣. **أبو الحسن سلام**: *نظرية العامل في النقد المسرحي" ٢ "* ، http://www.adabihail.com/inf/articles-action-show-id-199.htm
٣٤. **إسماعيل كرك**: رولان بارت..جمود النص وموت المؤلف ١. /https://damascusschool.wordpress.com/2015/01/11
٣٥. **مراد عبد الرحمن مبروك**: السيميائية في الدرس النقدي المعاصر عند رولان بارت، موقع الهيئة العربية للمسرح ، /http://atitheatre.ae
٣٦. **سعيد بنكراد**: *التأويل بين إكراهات "التناظر" وانفتاح التدلال* , مجلة اتجاهات الالكترونية، ٣ ابريل ٢٠٠٨م: info@ittijahat.com , Last modified