سيميائية الأشياء

محمد الداهي

يعتني النقد عموما بالقضايا الكبرى التي تحوم حول الصراع الذي تخوضه الذات مع العالم بحثا عن الطمأنينة المفتقدة، وسعيا إلى اقتناص الكلية الخفية التي تجسد التناسب الكامل بين أفعال الروح ومطالبها. وتنزع الشعرية، في المنحى نفسه، إلى إبراز المفاصل الكبرى للسرد. وهو ما يفضي بالمحالين معا إلى إغفال الجزئيات باعتبارها حشوا أو عناصر زائدة وعديمة الفائدة. ومع ذلك كثيرا ما يتوقف الناقد أو الشعري poéticien عند جزئية أو شيء مفرد لبيان ما يتمتع به من قيمة ووزن دلاليين داخل النص برمته. لما ينتقي أحدهما هذه الجزئية أو تلك فهو، من حيث لا يعلم، يقوم بإقصاء وإبعاد ركام من الجزئيات من حساباته واهتماماته رغم ما بذله المبدع من جهد في انتقائها وتشخيصها بعناية فائقة.

1–ومن بين النقاد الذين اعتنوا أيما اعتناء بالأشياء البسيطة والجزئيات التافهة نذكر أساسا ر.بارث. نعاين في كل دراساته وتأملاته نزوعا نحو تشييد شعرية الأشياء. يستعين بحواسه وبصيرته وخلفياته المعرفية لتأمل جزئية ما من جوانب وزوايا متعددة، واستقصاء معانيها ودلالتها، واستجلاء منزلتها ضمن العلائق التي تؤطرها.

يتوقف بارث عند أشياء تبدو بسيطة وتافهة. ومن ضمنها وصف فلوبير للبيانو القديم المثقل بكومة هائلة من العلب والورق المقوى. وما يرويه ميشليه عن شارلوت قبل إعدامها اضطلع رسام برسم صورة لها(1). إن مثل هذه الجزئيات قد تعتبر ضربا من الترف السردي، وقد نمر عليها مر الكرام دون أن تستفزنا أو تثير فضولنا بدعوى أنها تافهة أو أن الاستغناء عنها لا يؤثر في بناء النص وتماسكه، في حين يرى رولان بارث أن هذه الجزئيات تضطلع بوظائف محددة، وتحتمل تأويلات مختلفة ليس بالنظر إلى تعدد القراء وإنما لسمكها الدلالي وإيحائيتها وموقعها السياقي. إن

جزئية البيانو قرينة على المكانة البورجوازية التي تشغلها مالكته السيدة أوبان Aubain والورق المقوى المبعثر قرينة على الفوضى. قد يبدو ظاهريا أن ما يهم من مقطع ميشلي Michelet هو مجيء الجلاد بعد الرسام. في حين يبدو الوقت المستغرق للوِقْفة وحجم الباب وحالته بمثابة جزئيات غير مفيدة. لكنها حتمية وهامة لكونها ضرورية لتأثيث السرد وتعزيز بنيانه والإيهام بواقعية محتوياته. وبما أنها تخضع، بالتحامها في الوصف، لقيود جمالية، فهي تتسم بمقتضيات الواقع (أثر الواقع).

من ثمة يتضح عدم وجود وحدات تائهة أو عديمة الدلالة. يمكن لوحدة صغيرة أن يكون لها دور كبير وقد تقلب موازين السرد. إن إصرار سعيد مهران في اللص والكلاب(2) على حمل ما تبقى من كتبه بعدما لفظه السجن ونكرته ابنته سناء يوحي أنه لص من طينة وعيار آخرين. وهو ما أكدته الأحداث بعد أن قرر الانتقام من الخونة الذين نكثوا العهد أو تنكروا لمبادئهم الحزبية. ويمكن للجزئية أن تندغم إما في الوظائف التوزيعية (لا تظهر قيمة جزئية المسدس الذي سلمه طرزان لسعيد مهران إلا بعد أن استعمله انتقاما من الخونة الذين مرغوا أنفه في التراب) أو في الوظائف الاندماجية (لفهم وظيفة البذلة ينبغي الانتقال إلى مستويات أخرى من السرد)(3). اضطر سعيد إلى حياكة بذلة للتنكر في هيئة ضابط لاستبعاد الشبهة عنه، وإثر عثور البوليس على البذلة عينها في بيت صديقته نور استعانوا بالكلاب المدربة لاقتفاء أثره. فحين يقال بأن جيمس بوند رفع إحدى السماعات الأربع، فإن وحدة أربعة تكون بمفردها وحدة وظيفية، لأنها تحيل إلى تصور ضروري لفهم مجموع القصة (تدل على تقنية بيروقراطي ة عالية...وفي السياق نفسه، قدم ديبون لجيمس بوند ولاعة ليشعل سيجارته. لكن جيمس رفض ذلك بدعوى أنه يخشى أن تكون الولاعة لعبة مفخخة).

2– اعتنى بارث أيضا بأساطير الحياة اليومية (معظمها مستبعد من الأدب: المصارعة، والملصق، والمعرض، الخمر والحليب، الطبخ الشرقي، القارة المفقودة، عقل انشتاين، الكاتب مستمتعا بعطلته) سعيا إلى ممارسة نقد إيديولوجي على لغة الثقافة الجماهيري ة من جهة، وإلى تفكيك هذه اللغة سميولوجيا من جهة ثانية. ومن بين الأشياء التي قاربها نذكر، على سبيل المثال، اللعب الفرنسية(4) باعتبارها حمالة لدلالة معينة (دلالة المحلل عينه). فهذه الأشياء البسيطة تُشيد بواسطة أساطير أو تقنيات الحياة العصرية التي تهم الراشدين على وجه الخصوص (الحب، المذياع، الطب، المدرسة،

الفن). وإن كانت تجسد وظائف الكبار، فهي تهيئ الصغار على سوغها. ما تستتبعه لعبة الدمية (الرضاعة، الدغدغة، المناغاة) يندرج في إطار إعداد الفتاة إلى تحمل دور الأم. تعرض اللعبة قائمة من الأمور التي لا تثير دهشة الراشد (الحرب، البيروقراطية، البشاعة). تحتم اللعبة على الطفل أن يؤدي دور المالك أو المستعمل فحسب. لا يمكنه أبدا أن ينهض بدور الخالق (لا يخلق العالم وإنما يستعمله). وبما أن اللعبة هشة بحكم تكوينها الكيميائي، فهي تنقرض بسرعة...وعليه لن تكون لها، بالنسبة للطفل، أية حياة فيما بعد..

3- كان جان ريكاردو ناقدا صارما وستالينيا إلى حد ما. عرف برفضه القاطع لأية إحالة إلى المرجع: " كل شيء يصدر عن العمل، والعمل، بدوره، يصدر عن العدم"(5). أن يعتبر العمل ثمرة لا شيء (أي أنه لا يحيل إلى شيء معين) كانت فكرة مسلية يتندر بها رواد الرواية الجديدة عندما يختلون بأنفسهم ويثيرون مدى التباس " المرجع" وغموضه. توقف جان ريكاردو عند مقطع من رواية ألان روب غرييه " المرآة التي تعود" لإثبات أن منظار الباب هي خاصية مقترنة بنيويورك. واعتمد على هذا المثال لبيان أن هذا المنظار هو نتاج نصي لا علاقة له بالواقع. في حين أن الباب الذي استحضره ألان روب غرييه بهذه الخاصية هو باب المنزل الذي ترعرع فيه، وكان له دور كبير في حياته. يوجد به منظار يسعف على رؤية الطارق والتأكد من هويته. وهي حالة تتكرر في كل رواياته التي نعتت تعسفا بالتشيئية والكتابة البيضاء.

وعي ألان رب غرييه، في نهاية الخمسينات، بحقيقة مفارقة، ومفادها أن الميسم السيرذاتي يطبع كل رواياته رغم أن المغامرات المسرودة فيها لا تمت بصلة مباشرة إلى حياته الخاصة. فهي تستوعب معالم معينة كان لها أثر بالغ على حياته. ومما يذكره، على سبيل المثال، إقدام مفتش الشرطة، في رواية المماحي Gommes على قياس جبهته. وهو ما أرغم الكاتب عينه على الوقوف أمام المرآة لأخذ فكرة دقيقة عن مساحة جبهته وإسنادها إلى الشخصية المذكورة.

يثبت ألان روب غرييه في أكثر من موضع أن لحظة الكتابة لديه متبلة بأثر الواقع. ومما قاله في هذا الصدد :" لقد قلت مرارا لإغاظة جان ريكاردو إن المنزل (المثبت في رواية الغيرة) هو المنزل الذي استوعب قسطا من حياتي. يمكن أن يكون نتاجا نصيا، لكنني قطنت به. بحثت عنه شهر فبراير المنصرم بمنطقة فور دو فرانس Fort-de-France. لم أجد له أثرا. من المسلي أن تكون مثل

هذه المراجع (الأشياء) مثبتة في الرواية إلى الأبد، في حين أن الحضارة طمست معالمها من الوجود" ص42. وما يثير في هذا المرجع أنه خليط من أوصاف راكمها الكاتب من جراء احتكاكه بفضاءات متباينة ومتباعدة. فهو يجمع بين الطراز الفرنسي بحكم انتماء الكاتب إلى هذا البلد وبين الطراز المارتنيكي الذي ينطبق على المنزل الذي قضى فيه ردحا من حياته بغينيا بصفته مهندسا زراعيا.

هذه الأشياء البسيطة التي يستحضرها الكاتب تبدو تافهة وملتقطة على عواهنها، في حين يتضح من خلال تجربة ألان روب غرييه أنها، على تفرقها وتباعدها، تدعم القيمة السيرذاتية في رواياته، وتقتنص اللحظات الحاسمة والمتميزة في حياته، وتدحض الحياد المتطرف كما لو كانت الآلة النصية تشتغل من تلقاء ذاتها دون حاجة إلى من يسيرها ويتدبر أمرها.

4-يخضع المبدع في وصف الواقع الملموس (إشارات بسيطة، مواقف عابرة، أشياء تافهة، أقوال متكررة) إلى قيود (قائمة الشروط)(6)سعيا إلى التواصل مع غيره. ومن ضمنها إعداد جذاذات على نحو ما يقوم به المربي حرصا على الإلمام أكثر بجزئيات ديكور أو حدث أو وسط، ثم توزيعها في شكل أوصاف. ومما يعطي لوصف سلطة ووزنا دقته وأمانته العلمية.. أيمكن لأشجار أركان أن تنمو في القطب الشمالي؟ أيمكن لجزار أن يقدم وصفة طبية لمريض؟ إن معرفة جذاذة، في مخطط المبدع، تسبق غالبا كل توليف سردي.. فهي التي تخلق الحدث أو الشخصية، وتدعم الموصوف، وتبرر الغاية من توظيفه وتسليط الضوء عليه.. وعلى النقيض من الأخصائي الذي يحرص على الإحالات والهوامش، فإن المبدع يدمج الجزئيات في جسد النص في شكل فسيفساء لغوية. ومن ثمة تتجسد واقعية مشروعه. أهي مماثلة للأصول الفنية (على نحو مدرسة البعث والإحياء في مجال الشعر) أم هي منتفضة على التقاليد السائدة (على نحو المدرسة الرومانسية في الشعر).

وبما أن الشيء يذكر بالشيء. من حسن الصدف أنني أقرأ هذه الأيام سيرة ذاتية من نوع آخر(7). عوض أن يركز صاحبها على ماضيه الشخصي اعتنى أكثر بالأشياء التي كان لها أثر كبير على طفولته ومراهقته. ورد كتابه في شكل متوالية من الشذرات. كل شذرة موسومة بشيء ما (قبعة موسكو، شرارات الليل، مكبر الصوت، الغسالة، البطاقة البريدية، صور الفصل الدراسي، اللعب.)، تستحق أن تروى لما لها من قيمة رمزية وشحنة انفعالية في نفسية المؤلف. ومن ضمنها

نذكر، على سبيل المثال، المذياع من طراز تلفونكن Telefunken. لم يفقد أبدا سلطته. وضع في قاعة الأكل حتى يلتقط أفراد الأسرة ما يجري في العالم من أحداث، وخاصة في مرحلة بهية اعتاد فيها الفرنسيون سماع الاستهلال الصادح لشارل دوغول " أيتها الفرنسيات أيها الفرنسيون". لم يعد الساسة يستثمرون مثل هذه النبرة ذات السلطة الطبيعية. لما حل التلفاز بالمنزل عام 1962، أبعد المذياع إلى بهو المنزل، وأضحى تحفة توضع عليه أشياء معينة. حالما انتقلت الأسرة إلى منزل آخر، وضع المذياع في غرفة نوم الأطفال. كان له دور كبير في تفاعل السارد/ الطفل مع أغاني أكوالز Equals ولبيتلز Beatles، والاستمتاع على نحو مباشر بسهرات مجموعة بوب كلوب Pop Club. اضطلع عام 1968 بتفكيك براغي المذياع لانتزاع البوق من داخله وإيصاله إلى قيثارته بأسلاك حتى يوهم بأنه يمتلك قيثارة كهربائية. إن الأمانة، التي تحرص عليها عين المبدع في وصف جزئيات العالم، تشتغل بوصفها استعارة لعمل الكتابة. إنها تبين، بطريقة غير مباشرة، إلى أي حد يعرف المبدع ما يتحدث عنه (انظر إلى أي حد يكون المبدع عالما).

5–لا تتحكم عين الناقد وحدها في عملية وصف الأشياء، بل هناك عناصر أخرى من قبيل التفسير (الانتقال من الدليل إلى المرجع) والتبرير (الانتقال من الدال إلى المدلول) والحاجة(الرغبة في موضوع ما). ولا ننسى أيضا التأثير (تأثير الوسط في الواصف) الذي يجعل أشياء بعينها تفرض نفسها على المبدع. تحتم عليه أن يعطيها الأولوية على ما سواها. إن العالم يوحي للواصف برغبات تتجسد في كنه الأشياء. تعرض نفسها عليه لينتقي منها ما يراه مناسبا وما يحرك سواكن طويته، فيضطر، تحت إلحاح ظروف وحاجات بعينها، إلى إعادة تشخيص ما يشعر به بطريقة جديدة. وكل ما ينتقيه من جزئيات يعتبره عنصرا أساسيا في تشييد صرح عالمه الخيالي. في حين يتعامل الناقد أو الشعري مع هذا الصرح المتماسك والمتسق بنوع من الانتقائية والاختزالية. يركز على أشياء معينة ويحكم على سواها بأن تظل في طي النسيان إلى أن يأتي من يبعثها من مراقدها و يعيرها قبسا من النور.

وفي السياق نفسه ميز إيكو بين صنفين من القراء لتمييز طريقة تعاملهما مع جزئيات الرواية. القارئ الاختباري الذي لا يؤل النص وإنما يستخدمه لتلبية نزواته واستيهاماته وأحلامه. ومن بين الأمثلة التي أوردها إيكو نذكر عينه منها على سبيل التمثيل.

قام طالبان من معهد الفنون والمهن بدور القارئ الاختباري الذي يسعى إلى التأكد من صحة الأحداث المروية في باريس. تتبعا خطوات بطل كاصوبو في رواية " رقاص فوكو"، والتقطا ألبوما من صور الأمكنة التي عبرها في أوقات معينة. " لقد سعيا إلى تحويل باريس "الحقيقية" إلى مكان يوجد في كتابي...مما عايناه في باريس لم يحتفظا إلا بالجوانب التي تلائم المواصفات المقدمة في نص روايتي"(8). لم يريا فيها إلا ما يلائم مواصفات الأمكنة المثبتة في الرواية. أطلعا إيكو على موقع حانة سبق له أن ذكرها في الرواية. لم يكن على علم بوجودها. قد يكون مر بجانبها دون أن يعرها أدنى اهتمام.

أثار إيكو أيضا تجربة صديق له في قراءة الرواية نفسها. لما فرغ من قراءتها كاتبه مبرزا له أن ما حكاه فيها ينطبق بالتمام على ما جرى لعمه وعمته. أجابه إيكو أن العم شارل والعمة كاترين هما عضوان من عائلته. وما يعلل تشابه القصتين هو أن المآسي التي عاني منها جيل قد تضرر منها كثير من الأعمام والعمات، وإن بدرجات متفاوتة.

توصل أيضا برسالة من قارئ آخر شرح له فيها أنه بمجرد الاطلاع على الرواية تفقد المكتبة الوطنية بباريس قصد الاطلاع على الصحف الصادرة يوم 24 يونيو 1984. وتبين له أنه في الوقت الذي كان فيه البطل كاصوبون يتجول ليلا في زنقة ريور التي تتقاطع مع زنقة سانت مارتان اندلع حريق بعمارة. أجابه إيكو بلباقة أن كاصوبون رأى نارا مشتعلة لكنه تفادى الخوض في الموضوع لأسباب مجهولة ومحفوفة بالأسرار.

هكذا يتبين من خلال هذه الأمثلة أن القارئ الاختباري يتمتع بحرية كبيرة في التقاط الجزئيات الروائية والبحث عما يلائمها في الواقع. بالمقابل يضطر القارئ النموذجي إلى تعرُّف استراتيجية النص حتى يتسنى له تعرُّف مقصدية النص. "تتوفر كل لعبة على قواعد. والقارئ النموذجي هو المؤهل لتطبيقها"(9). يعني بأن القراءة تفاعل معقد بين ما يتمتع به شخصيا من كفاية ثقافية ومعرفية وبين جنس الكفاية الذي يقترحه النص ليضاعف من حظوظ قراءته وفهمه والاستمتاع به. إن القارئ النموذجي، عكس القارئ الاختباري، يؤول النص مستثمرا ما تراكم لديه من معارف وتأويلات سابقة وأدوات إجرائية لملء فرجات النص وبياضاته، ومساعدته- كما لو كان آلة معطلة- على استرجاع حيويته ونبضه وقوته. ونظرا لخبرته في تأويل النصوص، فهو لا يتعامل مع النص بسذاجة (

على النحو المعاين في الأمثلة السابقة)، وإنما يعتبره آلة نشيطة تنتج العوالم الممكنة، التي تستمد عناصرها من الذاكرة التناصية، ويتعزز صرحها الدلالي بالتأويلات المتناسلة واللانهائية.

هوامش

-Roland Barthes : « l'Effet de réel » in Communications n°11, 1968, p84-1

2-نجيب محفوظ، دار الشروق، ط1، 2006.

Roland Barthes « introduction à l'analyse structurale des récits » in Poétique du récit, Edition du -3 Seuil,1977, p19.

- Roland Barthes, Mythologies, Edition du Seuil,1957,pp58-60.-4

Alain Robbe-Grillet , « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de Moi » in L'auteur et le -5 manuscrit , sous la direction de Michel Contat, 1éd, PUF,1991,p 37.

6- وهي، في نظر فليب هامون، عبارة عن شروط وضغوط تقيد الخطاب الواقعي. ومن ضمنها يذكر فليب هامون: الاسترجاع، الذكرى، صدمة الطفولة، التعليل النفسي للشخصيات، التاريخ الموازي، أسماء الأعلام، جذاذات عن موضوع معين.. الخ انظر فليب هامون، خطاب مقيد، الأدب والوقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، تنسفت، 1992، ص-ص 81-85.

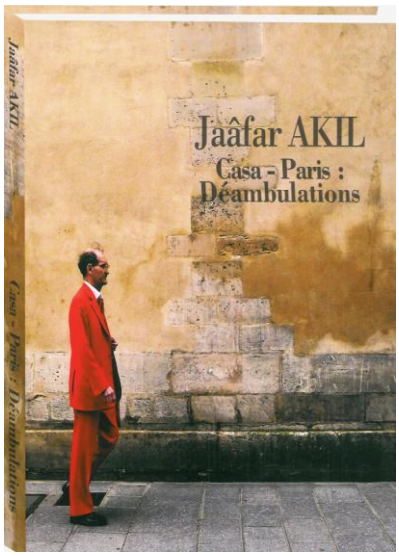
-François Bon , Autobiographie des objets , Seuil ,2012. -7

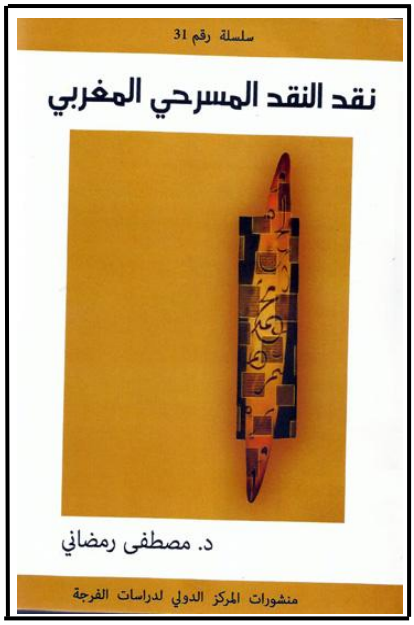
Umberto Eco , Confessions d'un jeune romancier, , trad de l'anglais François Rosso Grasset, Paris -8 2013,p56.

ibid.p 53. -9

صدر حديثا

133


Jaâfar AKIL
Casa - Paris :
Déambulations


سلسلة رقم 31
نقد النقد المسرحي المغربي
د. مصطفى رمضاني
منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة