بعض من بارث

... أبصر النور فتغيرت طريقتنا في الإبصار

سعيد بنگراد

1

تحتفل الكثير من المؤسسات الأكاديمية في 12 من نوفمبر 2015 بالذكرى المئوية الأولى لميلاد رولان بارث، فقد رأى النور في الثاني عشر من الشهر نفسه سنة 1915 في شيربورغ، وهي مدينة صغيرة في شمال فرنسا، ورحل عن عالمنا في باريس في 26 من مارس 1980، وهو يحاضر في مؤسسة من أعرق المؤسسات العلمية وأكثرها تقديرا في فرنسا (الكوليج دو فرانس). ورغم صيته وشهرته التي فاقت كل حد فقد ظل يغرد خارج السرب بعيدا عن الجامعة ومدرجاتها. فالمؤسسات الوحيدة التي احتضنته كانت كلها "مؤسسات هامشية"، بتعبيره هو، إذ لم تكن تسلم الشواهد و لم تكن لها سلطة تربوية عدا سلطة العلم ذاته (1). وقد يكون ذاك بعضا من السر الذي جعله ينظر إلى الأنساق الفلسفية الكبرى نظرة ريبة وشك، متنقلا من حقل إلى حقل مجددا في كل واحد منها. وذاك أيضا ما يفسر وصفه لكتابيه "مبادئ السميولوجيا" و"نسق الموضة" باعتبارهما " هذيانا علميا" تنقصه المتعة.

ومع ذلك، وعلى الرغم من تعدد اهتماماته وتنوعها، فإن اسمه ظل مرتبطا بالسميولوجيا (السميائيات عامة) أكثر من أي نشاط علمي آخر. لقد كان من أوائل من كتبوا في هذا التخصص، ومن أوائل من حاولوا تحديد المسارات الممكنة لهذا العلم الجديد استنادا إلى لسانيات بنيوية "صارمة" كانت تجتاح حينها كل الميادين، ولكنه سيوسع من دائرته ليجعله شاملا لكل الأنساق الدالة بدءا من اللفظ ومرورا بالفرجة الحياتية وانتهاء بكل النصوص البصرية.

لقد كان من البنيويين القلائل الذين فكوا التناقض بين العلم والمتعة، بين الأحكام النظرية المسبقة، كما تتجسد في الخطاطات التحليلية الجاهزة، وبين القدرة على التسلل إلى النص والإمساك بمفاتيح المعنى من داخله. فالمعنى في النص ليس كَمًّا معلوما، وليس معطى جاهزا قابلا للتحديد المسبق، بل هو آلية دينامية تُبنى من خلال القراءة ذاتها؛ فنحن لا نتعرف على امتداداته في فضاء مغلق، بل نمسك بالسيرورة التي تقود إليه. وطبيعة النص وحدها تفسر ذلك، "فتعدديته هي التي تجعل كتابته لاحقة لفعل القراءة ذاتها... فالأنا التي تأتي إلى النص هي ذاتها مزيج من النصوص" (2). وهي صيغة أخرى للقول، إن النص "يكبر" في القراءة وتتسع دوائر التمثيل داخله لتستوعب محيطات ثقافية مصدرها الذوات التي تقرأ وتؤول وتتبنى أو ترفض ما يأتي منه أو يبشر به. إن الذي يؤول لا "يفهم" نصا موضوعا للتداول، وإنما يفهم نفسه في المقام الأول.

تدخل هذه التوصيفات الأولية للمعنى ضمن ما يسميه التدليل، وهو غير الدلالة، فهذه تحدد هوية مدلول موجه إلى الإحالة على عالم سابق عليه في الوجود، ما يسميه التماثل (l'analogie)، ما يشير إلى حالة تطابق بين اللفظ والدلالات القريبة في الذاكرة؛ أما التدليل فهو نظام للمعنى، وهو في أصله وسيرورته لعبة دوال تسعى جاهدة إلى التخلص من مدلولاتها، أو ترغب في تأجيل الإحالة النهائية، كما ننتصر للحياة ضدا على موت لا يمكن رده. وبذلك، فإنه" يتميز بكونه سيرورة لا يمكن أن يحتويها مدلول بعينه، فالذات التي تسمع وتتكلم وتكتب تنتقل من دال إلى دال آخر داخل معنى مفتوح بلا أفق؛ أما الدلالة فإنها محدودة من حيث حجم الإحالات، فهي تستند إلى تطابق بين الدال والمدلول(3). لقد كان ذلك صدى لما كانت تردده التفكيكية في أطروحاتها الداعية إلى قراءة لا تلتزم بأي مبدأ غير مبدأ الإحالات وحدها، وهي أيضا البدايات الأولى التي ستقود إلى ظهور سميائيات جديدة قائمة أساسا على التأويل.

وذاك هو مصدر المتعة في تصوره، أو تلك هي الطريقة الوحيدة التي تقودنا إلى التحرر من مسبقات اللغة وأحكامها. فخلاصنا، أي حريتنا، موجود خارج ما يكتفي بالتعيين والتكرار والإثبات الدائم. وتلك ميزة اللغة، وذاك هو الدور الذي تقوم به، إنها مهد السلطة، بل هي سلطة السلط منها تنبثق وإليها تعود. لقد "رأينا" العالم من خلال اللغة، فتعلمنا منذ لحظات تأنسننا الأولى كيف نتخلص من الأشياء لكي نحتفظ منها بعلامات لا تحل محلها بل تعيد

صياغتها داخل تجريد مفهومي لا يهتم كثيرا لدرجة التطابق بين صورة الشيء في الذهن ووجوده في العالم الخارجي؛ فالعلامات سابقة في الذاكرة على وجود الأشياء في العالم الخارجي.

وليس غريبا أن تكون اللغة في تصوره فاشية (4)، فهي لا تمنع من القول، بل تفرض القول على القائل وتسجنه ضمن سجلات سابقة عليه في الوجود. فنحن لا ندرك من هذا العالم إلا ما تجيزه اللغة، فهي التي تسمي وتعين وترفض وتبرر وتخلق الفوارق بين الناس. إنها لا تمدنا بحقائق تخص وجودنا في العالم فحسب، بل تقوم أيضا بإدراج الزيف والغش في ما يأتي من التسميات والتوصيفات المتنوعة، فالدلالات المضافة ليست غطاء لأشياء موجودة فعلا، بل هي ما تبقى من استيهامات تسللت عبر التسميات والدلالات إلى وجدان الذات المتكلمة. "وما يسميه اللسانيون "الجهة" ليس سوى مضاف لاحق للسان، إنه في الأصل محاولة للتخفيف من السلطة التقريرية للغة. وعلامات اللغة ليست بهذه الصفة إلا في حدود اعترافنا بطابعها ذاك، أي في تكرارها، ففي كل علامة يرقد مسكوك ما، فأنا لا يمكنني التحدث إلا بالاستعانة بما هو مودع في اللغة: الإثبات والتكرار يتعايشان داخلي فأنا سيد وعبد؛ لا أحتمي بالعلامات التي تستعبدني ولا أكتفي بتكرار ما قيل فحسب، بل أُثبت ما أكرر وأصر عليه "(5).

ووفق هذا "الفهم اللساني" للوجود تبلورت السميائيات عنده، كما يصرح بذلك. فقد نظر إليها "في بداية الخمسينات باعتبارها أداة للنقد الاجتماعي، وبذلك كان بإمكانها أن تحتضن، في دائرة واحدة، سوسير وسارتر وبريخت. لقد كانت في تصوره أداة لفهم أو لوصف الطريقة التي ينتج من خلالها المجتمع مسكوكاته، أي كل تلك "الصنائع" التي سيستهلكها الناس فيما بعد باعتبارها معانيَ فطرية، أي طبيعية(6). لذلك ظل وفيا لهذا التصور في جل كتاباته. فهو أصل "لذة النص"، وهو الأساس الذي قام عليه كتابه سين زاي (S/Z)، و"أسطورياته" التي كتبها في نهاية الخمسينات. وهو أيضا ما سيتحكم في تقديراته للدلالات التي تنتجها النصوص البصرية، بل لا يمكن في تصوره فهم عوالم الوصلات الإشهارية إلا من زاوية كونها مولدة لدلالات، لا حاملة لمواد موضوعة للبيع فقط.

لذلك لم يكن معنيا كثيرا بفكرة الالتزام، بمفهومه السياسي والإيديولوجي، لقد كان التزامه مجسدا في حربه على اللغة، ذلك أن كل موقف من اللغة هو موقف من السلطة ذاتها، فهي بؤرة التمثيل المباشر والإيحاء والأحكام العنصرية والاجتماعية، وفيها يثوي الأمر والنهي والتوسل والاستجداء، ومن خلالها يتحقق الانتماء والتعصب والتضليل. "فإذا كانت الحرية هي التخلص من السلطة، وعدم الخضوع لأي كان، فلا وجود لها إلا خارج اللغة (....) وبما أن اللغة لا خارج لها، فهي عالم مغلق لا قدرة لنا على الخروج منه، فإن المنفذ الوحيد للخروج من هذا الأسر سيكون هو الأدب، فمن خلاله نحارب اللغة من داخلها" (7)، ما يعني الاحتماء بما يسمى الاستعمالات الاستعارية التي تعيد تنظيم الأشياء والعلاقات خارج التصنيف التقريري والتعيينات والتسميات المتداولة.

وهذا الانزياح هو أصل المتعة وأصل الإفلات من المسبقات في اللغة، إنه يحيل على تفاعل حي بين ذات تهفو إلى معرفة ذاتها من خلال الانغماس في الكليات الدلالية للنص، وبين نص يَعرض نفسه ويزدادا امتلاء في وجدان المتلقي من خلال النصوص. وهي رؤية لا علاقة لها بالشقشقات اللفظية التي تستعيد أحكاما "مشاعة" تصدق على كل شيء، بل هو إعادة لبناء النص ضمن الموسوعة العامة، واستبطانه ضمن ما يمكن أن تأتي به الذات القارئة، أي جواب عن سؤال ضمني هو ما يميز الأدب ويمنحه هويته " التخريبية" بلغة بارث.

استنادا إلى هذا التصور العام للغة والأدب ونصوص البصر سيقدم قراءات متنوعة للكثير من الوقائع الحياتية، سنحاول في هذه الصفحات تقديم بعض منها، وهي نصوص تتوزع على الأسطوريات والسرد والصورة.

2

كانت بدايته الأولى في ميدان السميولوجيا في نهاية الخمسينات، فقد أصدر "أسطوريات" (mythologies) سنة 1957، وهو الكتاب الذي صنع شهرته ومجده. كان هذا الكتاب في الأصل سلسلة من مقالات قصيرة كُتبت على امتداد سنتين من 1954 إلى 1956 في مجلات وجرائد فرنسية متنوعة؛ وقد تناول فيه بالتحليل مجموعة من الظواهر الاجتماعية، ما

يعود منها إلى السيارات والكاتش وعطلة الكاتب والقادمين من المريخ، وما يعود إلى ممارسات يومية كالخمر والحليب، أو ما يشير إلى استعمال الجسد كالستريبتيز والحفلات وغيرها من "التفاصيل" الحياتية التي تشكل "فرجات" دائمة قلّما نلتفت إليها. وبذلك عَدَّه هو نفسه "نقدا إيديولوجيا للغة الثقافة الجماهيرية، وتفكيكا سميولوجيا لها في الوقت ذاته"(8).

لقد كانت لسانيات سويسر، بطبيعة الحال، هي الخلفية المباشرة لهذه الرؤية الجديدة كما يصرح بذلك في مقدمة الكتاب. ذلك أن التعامل مع ""التمثلات الجماعية" باعتبارها مجموعة من العلامات المنتظمة في أنساق كفيل بأن يخلصنا من أسلوب "الإدانة" والأحكام الخارجية، ليدفعنا إلى الكشف عن التضليل الذي يحول الثقافة البرجوازية إلى قيم من طبيعة كونية" (9). لذلك، فإن ما كان يبحث عنه في هذه الوقائع ليس سياسة "حافية"، بل "دلالات ولا شيء غيرها" (10). فالدلالة في تصوره ليست شيئا آخر سوى "حركة جدلية نستطيع من خلالها فك التناقض القائم بين الإنسان الطبيعي والإنسان الثقافي" (11).

استنادا إلى هذه النزعة التقويضية سيطلق على سميائياته الجديدة la sémioclastie *، أي سميولوجا تدميرية. فلم يَكن نقده في واقع الأمر سوى حفر مدمر لكل المسبقات التي تستوطن التداول الاجتماعي للأشياء والأفكار والممارسات، ما يُطلق عليه "البداهات المزيفة"، أي كل الممارسات الثقافية التي تتحايل على مضمونها لكي تقدم نفسها باعتبارها "سلوكا طبيعيا" درج الناس على ألّا يلتفتوا إليه. وذلك ديدن كل الوصلات الإشهارية التي لا نجد مضمونها الحقيقي مودعا في منتج موضوع للتداول، بل في ما يحيل على النمط الحياتي الذي يبشر به.

يجب أن ندرس البداهات من الداخل كما يقول: تلك هي المهمة الأساسية لكل سميولوجيا تروم تقويض دعائم الأنساق المزيفة ونفض ظلال الاستيهام عنها. فعبر البداهات يتسرب الثقافي إلى تفاصيل حياتنا ليغطي على المعطى الطبيعي فيها، ستكون الغلبة للمعنى الثاني على المعنى الأول، وستغطي اليافطة التزيينية على الوظيفة النفعية؛ وفي الحالتين معا، سنخرج من دائرة النفعي والمباشر والمألوف لكي نمسك بالدلالات المضافة. وهي صيغة أخرى للقول، إننا نعيش داخل مجتمع كل شيء فيه موضوع للاستهلاك: المعاني والأفكار والأشياء والمظاهر والصور. فالشيء لا يمكن أن يوجد في الذاكرة والتداول إلا إذا أُدرج ضمن سيرورات الترميز

التي تمنح الأشياء عمرا مضافا ووجها جديدا. إن الذات داخل مجتمع الاستهلاك عرضة "لقنبلة مستمرة" لمجموعة من الإرساليات الدلالية التي تُخفي قصديتها الأيديولوجية بالتزيي بمظهر الطبيعي. فهذه الإرساليات تغادر نسقها الأول لتجنح إلى تقمص مظهر البراءة الواقعية.

وبهذا المعنى، فإن الأسطورة، وهي في تصوره مظهر ثقافي يتحكم في سلوك الناس ويوجهه، "كلام، أي نسق تواصلي، إنها إرسالية. وبذلك لا يمكن النظر إليها باعتبارها موضوعا أو مفهوما أو فكرة، إنها في واقع الأمر نمط في الدلالة، أو إن شئتم إنها شكل"(12)، ذلك أن الشكل وحده هو ما يميزها. بعبارة أخرى، لا تتحدد "الأسطورة من خلال مضمونها، فالأساسي فيها هو نمط إنتاجها لإرساليتها، لذلك يمكن لكل شيء أن يصبح أسطورة" (13). وهي طريقة أخرى للقول إن الأشياء ناطقة في الدلالة لا في وجودها المادي ذاته. إن موقعها داخل الكون الثقافي هو الذي يمنحها وجودها الرمزي.

وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه الترابط بين الطبيعي والثقافي، بين الأصلي والثانوي، بين الأول والثاني. فالمجتمع يبلور انطلاقا من الأنساق الأولى أنساقا لمعاني ثانية: المداخل الأولى للكلمات، الغاية الأولى من اللباس، الوظيفة الأولى لحركات الجسد، واجهات المباني. لحظتها تختفي الوظيفة ويختفي البعد الاستعمالي للوقائع لتتسرب عناصر الدلالة باعتبارها قيما نستند إليها في الحكم على الفرد وعلى قيمه وأخلاقه وموقعه الاجتماعي. ولهذا السبب، تشكل هذه الأنساق، لدى ر. بارث، أسننا اجتماعية تتغذى من "أساطير" تعمل على تجسيدها وإعادة إنتاجها. إن العنصر الثقافي داخلها يتشكل من علامات خاصة تسمح للذات بالهروب من النفعي في وجودها اليومي، بحثا عن قيم المتعة والنشوة والانطلاق ضمن حالات استيهام وقودُه الأساس هو الاستهلاك. وهذه القيم هي ما يشكل في تصوره ما يسميه "الأساطير". إنها كيانات يداري فيها الإنسان ذاته حيث يتوهم أنه "يحلم" و"يحكم" و"يعتقد" و"يتصور" بعيدا عن إكراهات الواقعي ومقتضياته.

إننا في هذه الحالة نتجاوز حدود التمييز المجرد بين مستويات عامة للدلالة، كما هو عليه الحال في اللسانيات، لكي نستحضر التجربة الإنسانية في كل أبعادها. إن الأمر يتعلق في السياق الجديد بإشكالية من نوع خاص: إنه عالم التمييز بين الطبيعي والثقافي، بين التعيين الموضوعي

والحكم الأيديولوجي. إن الإيحاء، وهو ليس سوى تسمية ثانية للأسطورة في تصور بارث، لا يشكل مستوى دلاليا يُعد حلقة ضمن تواصل بيئنساني متنوع فحسب، إنه كذلك وأكثر، فهو الأداة التي يتم عبرها إنتاج قيم إيديولوجية لا علاقة لها بلحظة التعيين الأولى. إن الإيحاء عنده "جزئية أيديولوجية"، ففيه تتناسل وتنتعش وفي أحضانه تُعيد إنتاج نفسها. إنها تستند إلى الثقافي لتستعيض به عن الطبيعي. فلا قيمة للطبيعي إلا إذا اختفى في تفاصيل تُعشش في العلامات الدالة عليه، فهو في الظاهر محايد وموضوعي وواقعي، ولكنه في التلقي منحاز للزيف والتضليل. وضمن هذا الوجه المزدوج يختفي الإيحاء؛ فهو، من طبيعة ثقافية، ولكنه يُوهم بأنه نقيض للزمن والتاريخ والأبعاد الموضوعية.

انطلاقا من هذه الملاحظات، كانت الحاجة، في تصوره، إلى أداة نظرية جديدة قادرة على الكشف عن عمق هذه الدلالات والبحث في طريقة اشتغالها. ولم تكن هذه الأداة سوى السميائيات، فهي نشاط معرفي مرن ومتفتح وقادر على مقاربة هذه الأنساق والكشف عن آليات اشتغالها، لأنها لا تبحث عن معنى ولا تود تعيينه، بل تقتفي آثار تشكله في الممارسة ذاتها. فكيفما كان شكل هذه الأنساق، وكيفما كانت مادة تجليها، فإن السميائيات، استنادا إلى فهم خاص للعلامة، قادرة على ضبط الترابطات الضمنية بين الأنساق، ما لا يمكن أن تنتبه إليه عين تكتفي برصد حدسي للمعنى.

وهكذا سيقترح استنادا إلى سوسير وهمسليف، رؤية جديدة إلى العلامة بهدف قراءة "الأساطير الاجتماعية"، أي البداهات المزيفة كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ما يشمل الاستلاب الثقافي، وكل حالات التضليل والتمويه في الوقت ذاته. فالتحول من التقرير إلى الإيحاء، سيكشف لنا عن حقائق كثيرة كنا نجهلها، وأولى هذه الحقائق هي أن علاقتنا باللغة ليست مجرد علاقة تعيينية، إنها علاقة سياسية (ثقافية)، فكل لغة تحمل في داخلها التزاما سياسيا يقود مستعملها إلى أن يصنف ضمن موقف بعينه في تسمية الأشياء وفي تحديد ممكنات استعمالاتها. ومن هنا تكون القراءة السميولوجية مرتبطة أشد الارتباط بالفعل الأيديولوجي ذاته. فالإيديولوجيا هي الوجه المشخص لمقولات تجريدية مهدها التاريخ والممارسة الإنسانية. وهذا الفعل الأيديولوجي ليس

أحكاما تصنيفية عامة، بل ممارسة تخترق كل مناحي الحياة الإنسانية، بما في ذلك الفعل اللساني وطريقته في تقطيع الـــمُدرَك.

بناء على هذا، إذا كان مفهوم الإيحاء عنده هو جزئية إيديولوجية، فإن الأساسي فيه ليس وضع اليد على مضمونه، بل تأمل أنماط اشتغاله وحضوره في الممارسة الإنسانية؛ وستكون معرفة ذلك خطوة هامة نحو فهم الدلالات وطبيعة تداولها وانتشارها داخل مجتمع ما. وهكذا سينظر بارث إلى هذا المستوى الدلالي باعتباره يشكل علامة جديدة قائمة على الأسس نفسها التي قامت عليها العلامة في بعدها التقريري. وبما أن الإيحاء (الذي يطلق عليه بارث في أحيان كثيرة الأسطورة) نسق مركب، لأنه نتاج نسق سابق (التقرير)، فإنه يشكل نسقا سميائيا من مستوى ثان، مهمته الأساسية هي تطبيع الأول ونزع الطابع العرضي عنه.

وسينبثق عن حالات الترابط بين نسقي التقرير والأسطورة دال جديد (14)سيحتل موقعا توسطيا هو الذي يجعل تشويه الوقائع والممارسات أمرا ممكنا، وهو الذي يبيح كل حالات التطبيع أيضا. إنه يشكل، من جهة، حدا نهائيا داخل نسق تقريري مكتف بذاته (التعريف الذي تعطاه كلمة شجرة مثلا)، وفي هذه الحالة، فإنه يشكل معنى قابلا للإدراك في مستواه الأصلي، أي ذلك المعنى الذي لا يتطلب سوى الشروط الأولية التي تتطلبها عملية الإدراك المباشر القائم على وجود تجربة مشتركة، ولكنه يُعد نقطة بدئية في النسق الأسطوري (الاستعمالات الاستعارية لكلمة شجرة)، وبذلك، فإنه يشكل "بنية مفتوحة"، أو هو وعاء فارغ ومفتوح على مدلولات متعددة، هي تلك التي تجعل الشجرة دالة على الخصوبة والوطن والجنس والدين والسياسة.

بعبارة أخرى، عندما يتحول النسق الأول إلى شكل، فإنه يفقد معناه الأصلي ليصبح مجرد بنية استقبال قابلة لاحتضان دلالات جديدة. إن هذه البنية هي التي تعطي عناصر النسق الثاني أبعادها الجديدة. فإذا كانت "الأسطورة كلاما مسروقا"، فإن استرداد هذا الكلام لا يتم إلا عبر الكشف عن خصائص العناصر الذي تمت من خلالها عملية السرقة. بعبارة أخرى، لا يمكن للسرقة أن تتم إلا إذا تمت زحزحة العناصر المشكلة للنسق الأول عن وظيفتها الأولى وتوجيهها نحو وظيفة أخرى مجهولة، وتلك هي الحالات التي تُصنف ضمن التطبيع، الآلية

الإيديولوجية التي تميز ثقافتنا الجديدة.

ومع ذلك فإن، "الأسطورة لا تخفي أي شيء، إن وظيفتها تشويهية، إنها تقوم بالتغطية على شيء ما" (...) ذلك أن الرابط بين المفهوم (الأسطورة) وبين المعنى هو في الأصل من طبيعة تشويهية" (15). وهناك في طبيعة تشكل الأنساق ما يبرر ذلك، فالتشويه الذي يتحدث عنه بارث ممكن "لأن الأساس الذي تقوم عليه الأسطورة معنى لساني سابق. وهو الأمر الذي لا يمكن أن يحدث في نسق لساني عادي، من قبيل اللسان مثلا، فالمدلول فيه لا يستطيع تشويه أي شيء، ذلك أن الدال فارغ واعتباطي ولا يبدي أية مقاومة "(16). نحن هنا أمام ما يشبه التناظر بين وجهي العملة، هذا يحيل على ذاك بشكل مباشر، في حين لا يمكن القيام بذلك في الأسطورة، إن المدلول فيها "تاريخاني"، إنه متطور ومتحول، ويعود جزء كبير منه إلى الذات التي تتلقى وتفك طلاسم الإرسالية. بعبارة أخرى، إنه يسعى دائما إلى التخلص من هشاشته وتاريخانيته وعرضيته لكي يتحول إلى عنصر أساسي داخل الواقعة الإبلاغية. إن هذا الجنوح هو ما يشكل عمق إشكالية إنتاج الدلالات وتداولها؛ وهو ما يشكل، من ناحية ثانية، موضوع الدرس السميولوجي. فما يبدو مألوفا وبديهيا وعاديا يخفي داخله المركب والمعقد والثقافي، "فإيديولوجية عصرنا ليست، في تصوره، سوى محاولة دائمة لتحويل الثقافي إلى طبيعي"(17).

انطلاقا من هذه الملاحظات ستكون مهمة السميولوجيا هي الكشف عن الالتزام السياسي والتاريخي لكل لغة ثقافية من خلال تفكيك رموز وحيل ثقافة الاضطهاد والقهر الإنسانيين: الثقافة التي تحول مُنْتج التاريخ والزمن إلى قيم تتميز بالثبات والديمومة واللازمن. ومن هنا أيضا وجب التعامل مع هذه الأنساق باعتبارها إنتاجا لطبقة اجتماعية بعينها. وسيكون إخضاع هذه الأنساق للدراسة السميولوجية هو سبيلنا نحو استرداد ما سرقته اللغة عبر السيرورة الإيديولوجية.

3

سيكتب في العدد الثامن (1966) من مجلة "إبلاغات" الشهيرة (وصدر بعد ذلك في كتاب مازالت تطبع منها إلى الآن آلاف النسخ) مقالا طويلا حول السرديات وطريقة إحصاء المعنى وسيرورة تشكله من خلال بناء المحكي ذاته، لا من خلال أحكام جاهزة مسبقة بدون فائدة أو

طائل. وسيكون هذا المقال أيضا علامة فارقة في تاريخ التحليل السردي في فرنسا وخارجها. فقد تضمن هذا العدد مجموعة من المقالات المؤسسة لباحثين كبار (جونيت، بريموند، إيكو، كريماص وآخرين)، كانت جميعها تُبشر بنماذج نظرية جديدة في دراسة المحكي بغية استخراج "القواعد" الضمنية التي تتحكم في بناء القصة. يتعلق الأمر بفرضيات اتخذت شكل خطاطات تحليلية كان البعض منها قد عرف انتشارا واسعا في الأوساط الأكاديمية، فقد تلقفها الباحثون في السرد في كل أرجاء المعمور، وأصبحت وصفات جاهزة قابلة للتطبيق على كل النصوص. فكل شيء كان يبدو آنذاك قابلا للتقعيد والنمذجة: السرد والسارد والزمان والفضاء والشخصيات والوظائف والقرائن.

لم يعد النص السردي مستودعا لقصة فقط، بل أصبح بؤرة لحياة تُعيد إنتاج نفسها من خلال تصريف دائم لزمنية لا توجد "إلا محكية" كما كان يقول ريكور. لقد كان المحكي، في تصوره، في كل مكان؛ إنه في القصص والروايات والمسرح والسينما والميم والرقصات، والوصفات المطبخية، "إنه موجود مثلما أن الحياة موجودة أيضا "، كما لو أن كل شيء صالح لأن يُودعه الإنسان زمنيته الخاصة مجسدة في حكايات (18). ولأنه في كل مكان، فإنه يحتاج إلى معرفة جديدة تحدد طريقة انبنائه، وطريقته في إعادة صياغة حدود الوجود ذاته، ما يعود إلى الزمان والمكان والفاعلين فيهما.

وبما أن "بنية المحكي لا يُمكن أن توجد إلا في المحكي ذاته"(19)، فإننا لا يمكن أن ننطلق إلا من الحكايات ذاتها من أجل وضع اليد على ما يشبه اللغة العامة، أي ما يشكل "كفاية سردية" مشتركة بين الساردين والقراء والرواة في كل مكان. وكان الانحياز إلى الطريقة الاستنباطية، كما يفعل ذلك العلماء في كل الميادين. فنحن لا نستطيع فحص كل القصص لمعرفة ما يخصصها، لذلك، فإن التسليم بنموذج عام يُسقط بعد ذلك على كل الحالات الخاصة قادر وحده على مدنا بمعرفة ستمكننا من الكشف لاحقا عن البنيات المخصوصة للأشكال السردية في تنوعها واختلافها.

كانت اللسانيات من جديد هي المنطلق لتأمل حالات المحكي. صحيح أن ممكنات النموذج اللساني كانت محدودة في ميدان تحليل الخطاب، فهذا النموذج لا يستطيع الذهاب،

كما هو معروف، إلى ما هو أبعد من الجملة التي هي أقصى منطقة يمكن أن يبلغها التحليل، "فما بعد الجملة ليس هناك سوى الجمل" (20)، واللساني في هذا المجال شبيه بالنباتي "الذي لا يكترث لأمر الباقة، بعد أن ينتهي من وصف الوردة" (21). ومع ذلك، فإن هذا النموذج قادر على مدنا بما هو أهم وأوسع من مجرد إحصاء لعدد الجمل المشكلة للخطاب؛ إنه يُذكرنا بأن المحكي يمكن أن يكون جملة كبيرة، وبإمكان كل جملة أن تكون منطلقا لمحكي قابل للتطور في كل الاتجاهات، كما يمدنا بما يساعدنا على الفصل بين مناطق مختلفة داخل النص السردي، ويمدنا في الختام بما يمكننا من تحديد منطق "الممكنات السردية"، كما يسميها كلود بريموند. فمقولة "مستويات الوصف" مركزية في فهم الطابع التراتبي لبنية القصة والخطاب على حد سواء.

استنادا إلى هذه المقولة بالذات سيقدم بارث " نموذجه" (لم يكن له أي نموذج في واقع الأمر)، أو تصوره لاشتغال المحكي استنادا إلى عناصر ثلاثة : ما يتعلق بالوظائف، وما له علاقة بالأفعال، وما يُصنف ضمن السرد. وليست هذه العناصر سوى "مستويات للمعنى"، من خلالها يتبلور وضمنها يسلم كليته أو جزءا منه. فالمعنى في النص السردي هو نتاج ما تفرزه التأليفات الممكنة بين العناصر التي تنتمي، منفصلة ومجتمعة، إلى كل عنصر من هذه العناصر. وهو ما يعني أيضا أنه ليس سابقا عليها ولا لاحقا لها، إنه يُبنى ضمن الوقائع ومن خلالها، أو لن يكون سوى السيرورة التي تقود إليه، وبعبارة بارث " إنه ليس في نهاية المحكي، إنه يخترقه"(22).

سيلتفت، في دراسته للوظائف، إلى ما كان يُعد، في البنيويات السردية، عارضا لا يشكل مميزا حاسما في تحديد حجم المعنى وشكل امتداده في النص، كما هي الوظيفة في التصور البروبي، والملفوظ السردي في سميائيات كريماص أيضا. لقد ميز بين الوظائف، التي لم يَرَ بنيويو الموجة الأولى غيرها، وهي التي قامت عليها النماذج التحليلية الكبرى التي قدمها كريماص وبريموند وقبلهما بروب وسوريو، وبين القرائن، وهي وحدات تبدو عرضية ولا تَعِد بأفعال تتحكم في طبيعة التطورات اللاحقة للأحداث. لقد كانت هذه العناصر في تصوره أساسية، بل ستكون هي المنفذ نحو التخلص من جبروت النمذجات الكبيرة التي ساوت بين كل النصوص. إن التحليل السردي، حسب بارث، لا يعين دلالات مودعة في العلاقات، إنه يكتشف معنى آخر

يختفي وراء المعنى البدئي. وهذا ما يسمح لنا بتصنيف سميائياته ضمن نشاط تأويلي، لا مجرد رصد " بنيوي" لتأليفات لا تقول إلا ما تقوله بنيتها المباشرة.

إن القرائن وحدات عرضية، هذا صحيح، ولكن وضعها ذاك هو ما يجعلها مدخلا نحو التعرف على ما يحدد التلوين الدلالي الخاص بالنصوص. فهي ليست فائضا، بل هي "عين" على الثقافة"، وهذه العين هي التي كان كلود ليفي شترواس قد نبه عليها حين انتقد النموذج البروبي الذي اتهمه حينها، عن حق، أن نموذجه حوَّل كل الحكايات إلى حكاية واحدة، فقد كان الناس يجهلون ما يجمع بين الحكايات قبله، ولكنهم لم يعودوا قادرين على التمييز بينها بعده(23).

إن التمييز بين هذين الكيانين، كما وضحه بارث، هو في واقع الأمر تمييز بين مستويات في المعنى ذاته. إن النص كل مكتف بذاته، والتأليفات الممكنة بين عناصره هي ما يشكل انسجامه، ولكن هذا الانسجام لا يمكن أن يغطي على تراتبية البناء داخله، فنحن لا نستطيع أن نساوي في المردودية بين كل العناصر. وهو ما يعني أننا نفْصل، من خلال هذا التمييز، بين ما يعود إلى القصة، وهي بناء تحدده الوظائف في المقام الأول، وبين الخطاب (السرد) الذي يبلور وحداته ضمن كمية القرائن وتنوعها. إن القرينة في حاجة إلى وظيفة تسندها وتجسدها، أما الوظيفة فليست في حاجة إلى قرينة لكي توجد. "إن القرائن من طبيعة دلالية (إنها تسم اللحظة)، أما الوظائف فمن طبيعة تركيبية (تكون مردوديتها لاحقة دائما). وتلك صيغة أخرى للقول إنه بإمكاننا الاحتفاظ بالقصة، بالاستناد إلى الوظائف وحدها، وإنه لا يمكننا الاحتفاظ بالقرائن منفصلة عن الوظائف؛ في الحالة الأولى سنخسر جزءا كبيرا من المعنى، أما في الحالة الثانية فإننا سنخسر القصة كلها؛ ذلك أن القرائن هي غطاء للوظائف وأن الوظائف هي الأساس الذي يشد بناء القصة.

استنادا إلى هذه التمييزات سينخرط هو الآخر، بقليل من الإبداع هذه المرة، في الحملة الجديدة التي استهدفت الشخصية في النص السردي (الروائي وغير الروائي). فاكتفى في مقاله هذا بعرض لكل النماذج التي قدمها بروب وكريماص وبريموند ووتودوروف، وهي نماذج شكلت جميعها قفزة نوعية، أو تحولا جذريا في التعامل مع الكيانات الفاعلة في النص. لقد خلصتها من بعدها النفسي، وإحالاتها الواقعية (فهي مجرد كائنات من ورق)، فما هو أساسي

ليس كينونتها، بل أفعالها القابلة للإحصاء في النص، وخلصتها من بعدها الإنساني، فليس من الضروري أن تكون الشخصية إنسانا، فالأشجار والأبقار والمؤسسات وكل الكائنات الحية وغير الحية يمكن أن تكون سندا لوظيفة ما.

ومن هذا المنطلق، أصبحت النمذجة الخاصة بالشخصية مرتبطة بالمحمولات الأساسية التي تتشكل استنادا إليها الوظائف التي تُسند إلى الشخصيات في النص. ومن هذه الزاوية، لا تُعد هذه النمذجات تنظيما استبداليا لسلسلة من الأدوار تقوم بأدائها كائنات فحسب بل، أكثر من ذلك، إنها مرحلة محددة داخل مسار يقود من الوجه المشخص للأفعال الموصوفة في النص، إلى أساسها المجرد باعتبار إمكانية تكثيفها وردها إلى أصلها الأول: التمثيل لقيم مجردة من خلال حكايات، سواء تعلق الأمر برواية، أو تعلق بخرافة أو أسطورة. إن الشخصية، بصيغة أخرى، هي ركيزة لقيم لا يمكن أن توجد إلا مجسدة في فعل يقوم به كيان ما. فالكائنات توجد في المجتمع من خلال وظائفها لا من خلال هوية مجردة لا تحيل سوى على اسم.

وفي الخانة الثالثة يتحدث عن النشاط السردي باعتباره أداة مركزية في توزيع المادة المحكية وتنظيم العلاقات الممكنة بين الشخصيات وتصريف الحدث وفق "صبيب" محكوم بانفتاح البدء وموجه نحو ختم لا يمكن أن يكون "حسنا" إلا من خلال طريقة هذا التصريف. وستكون البؤرة المركزية في ذلك كله هي "الصوت" الذي يقف وراء ما يحدث و"يمنح" محكيه لمسرود له وفق قواعد هي ما يحدد طبيعة العوالم التي تحيل عليها القصة.

لا مجال إذن في هذا السياق للحديث عن" شخص" يروي قصة كما تروي العجائز خرافاتها. وبذلك وجب إقصاء كل التصورات الكلاسيكية الشهيرة الخاصة بوضع السارد: الكائن السيكولوجي الذي يتماهى مع المؤلف، والصوت العارف بكل شيء، دواخل الشخصيات ومحيطهم، ما مضى وما سيأتي، والصوت الذي يكتفي بسرد ما تراه شخصياته. إن السارد في تصوره وكذا شخصياته "كائنات من ورق"، ذلك أن العلامات الدالة عليه ليست في مكان آخر غير المحكي ذاته، وبالتالي يمكن أن تكون موضوعا لدراسة سميولوجية هي الأخرى(24). والحاصل إقصاء للمؤلف وإقصاء للعوالم الواقعية والاحتفاظ بعوالم موجودة داخل

القصة لا خارجها، "فمن يتكلم (المحكي) ليس هو من يكتب (في الحياة)، ومن يكتب لا يتماهى مع كينونة الكاتب"(25).

وهذا يعني أن "المستوى السردي تستوعبه علامات دالة على السردية، أي مجموع العمليات التي تقوم بإدماج الوظائف والأفعال ضمن التواصل السردي الرابط بين مانح للسرد ومستقبل له"(26). يدخل ضمن ذلك كل الصيغ الحكائية المعروفة (كان يا مكان، حدث ذات يوم...)، ما يُدرج النص المخصوص ضمن تجربة إنسانية كونية هاجسها الأساس هو تشخيص الزمن، أي منح الحياة معنى من خلال ما يؤثثها، ذلك أن السرد هو في جميع الحالات احتفاء بالزمن.

إن الانسجام والوحدة والتناسق، وهي مفاهيم غالية على البنيوية، هي حاصل الترابط الممكن بين كُلٍّ خفي لا يُرى، وبين أجزاء مرئية من خلال القراءة الخطية. والخلاصة أن وحدة النصوص وانسجامها لا يحددهما مضمون دلالي سابق على الكل فيها، أو موزع على أجزائها، بل إنهما حاصل سيرورات تشير إلى غنى التوقعات التي تدفع القراء إلى البحث عن أشكال معينة من التنظيم في النص والاهتداء إليها باعتبارها إمكانا ضمن إمكانات أخرى. وهذه الممكنات هي جزء من البناء" الشكلي" للقصة، وليست مادة معنوية مكتفية بذاتها. وهو ما سيقوم به في كتابه **س/ ز** s/z، حيث سيتبنى طريقة جديدة قائمة على تفكيك النص إلى وحدات تستند كل منها إلى مجموعة من الأسنن.

4

وله مع الصورة حكاية أخرى، فقد أشار في معرض حديثه عن الفوتوغرافيا إلى واقعة عجيبة كانت في تصوره بداية اهتمامه الخاص بالصورة عامة. فقد وقعت عيناه على صورة جيروم، الأخ الأصغر لنابليون، فبدا له أنه رأى العين التي رأت الإمبراطور. كانت دهشته كبيرة ولم يفلح في تقاسمها مع أصدقائه فعاشها في ما يشبه المتعبد في محراب العوالم البصرية. وسيولي، منذ تلك اللحظة، اهتماما خاصا للحقول البصرية التي ستصبح، هي الأخرى، جزءا من تأملاته في ميدان السميولوجيا، النشاط المعرفي الجديد الذي كانت اللسانيات سنده الأول وخزان مفاهيمه؛ وكان هو من أكثر السميائيين جرأة في نقل مفاهيمها إلى هذا الميدان بالذات، بل

ذهب بعيدا في تصوره للروابط الممكنة بين اللفظي، الحد المجرد والمفهومي، وبين البصري، الشحنة الانفعالية التائهة. "فلا وجود لإدراك في تصوره بدون مقولات، بل إن الصورة الفوتوغرافية تتخذ شكلا لفظيا لحظة إدراكها، إننا لا نستطيع أن نمسك بمضمونها إلا من خلال الغطاء اللفظي" (27).

وقد كان هذا الحسم أساسيا في تحديد طرق معالجة النص البصري باعتبار مقوماته الذاتية (لغته الخاصة)، وباعتبار وجود لغة واصفة لا يمكن أن تكون سوى من طبيعة لفظية. فخارج هذه اللغة ستلتقط العين سلسلة من الانفعالات تفقد معها الصورة قدرتها على قول شيء آخر غير الانفعال ذاته. فنحن ندرك الأشكال والألوان وحضور العالم الخارجي بكائناته من خلال إحالاته على دلالات مسبقة، لا على عالم مادي مكتف بذاته. فما يشير إليه الاستنساخ الظاهري للعالم ليس سوى وهم تحتمي به العين أحيانا من أجل تبَيُّن وجودها داخل ممتد زمني يُرى في آثاره على الأشياء، لا في واجهات غير قابلة للتحديد.

لن نتوقف في سياقنا هذا عند الكثير من التفاصيل، سنكتفي بالإشارة إلى طريقة مداعبته للمعنى والاحتكاك به، فذاك سبيل من السبل التي تبيح لنا التداول في أمر الدلالات التي تنتجها الصورة، أو تتوهم العين العاشقة أنها تقوم بذلك على الأقل. فالصورة عالم مغلق مكتف بذاته، إنها دلالة على حضور غائب، أو هي فاصل فضائي بين ممثل ضمن وضع بعينه، وبين مساحات هي من صلب الوجود الطبيعي. وهذا الفصل هو الذي يبيح لنا الحديث عن أكوان دلالية قابلة للعزل والوصف.

إن التمثيل البصري في كل أشكاله يتضمن واجهتين بالضرورة: واجهة تقريرية، هي ما يشير إلى النظير ذاته (الشيء الممثل)، وأخرى إيحائية تحيل على الطريقة التي يقرأ من خلالها المجتمع محيطه(28). يدخل ضمن ذلك كل ما تضعه الثقافة بين ناظري الرائي لكي يتخلص من ظاهر الممثل ويبحثَ عن الدلالات المتمنعة والمستعصية على العين الكسول. تسهم في ذلك عناصر من جميع الطبائع: دلالة الألوان والأشكال والخطوط والوِضعات والمواقف المسكوكة والإيماءات وكل استعمالات الجسد وخزانه الإيمائي. وهذا ما يشكل المادة الرئيسة التي تُسند لغة الصورة وتُصاغ من خلالها معانيها.

من المؤكد أن الصورة ليست واقعا، ومع ذلك، فإن الممثل فيها لا يمكن أن يكون سوى نظير قد لا يستنسخ أي شيء، ولكنه يحاكي، بوجوده، عالم الموجودات. لذلك كانت الإرسالية البصرية (الصورة) إرسالية بلا سنن، إنها متصلة، أو هي وجود كلي يقتحم العين التي "لا تحتاج إلى وسيط لكي تمسك بمضمون ما ترى"(29). وقد يكون ذاك هو مصدر المعاني الأخرى التي تتجاوز إرادة التمثيل وحده. هناك المعنى المضاف الذي ينمو على ضفاف العين في النظرة، ما يطلق عليه بارث "الأسلوب"، أي الطريقة التي تتم من خلالها إعادة إنتاج العالم المصور. يتعلق الأمر بشظايا دلالية غير محددة في شكل بعينه، أو بمعنى ثان يتشكل داله من الطريقة التي تتم من خلالها معالجة الصورة، كما يقوم بذلك كل المبدعين، وقد يكون مدلولها فنيا أو إيديولوجيا يحيل على ثقافة المجتمع الذي يتلقى الصورة باعتبارها حمالة أوجه في الدلالات. ويبدو أن هذا الفاصل بين تمثيل حرفي لعالم خارجي وبين مضافات العين هو ما سيقود بارث إلى الحديث عن الإيحاء والتقرير عامة، وعن الرمزي وعن المعنى الثالث لاحقا.

ستصبح الصورة، ضمن ثقافة بعينها وضمن الاستعمالات الخاصة بأشيائها وكائناتها، مصدرا لدلالات تتجاوز التمثيل المباشر لواقعة ما. إنها، شأنها شأن كل الظواهر التي أودعها الإنسان بعضا من أسراره، متعددة المعاني. ومصدر هذا التعدد في العين، أي في البناء البصري ذاته، فهي حامل لمعلومة تخص الممثَّل وتخص المحيط الذي ينتمي إليه، ما يسميه هو "المعنى الإخباري"، أو ما يمكن أن يُدرج ضمن البعد التواصلي المباشر الذي قد لا تتراح العين فيه عن معطيات أولية هي مادة الممثل ذاته، ولكنها مشدودة دائما، في ما يشبه سوء الظن، إلى ما يخفيه الظاهر، أو يسعى إلى مداراته.

ولكن الأمر لا يتعلق هنا سوى بيافطة خارجية قد لا تثير، إلا في النادر من الحالات، فضول مُبْصر يبحث في المصوَّر عن شيء آخر غير ما يقدمه نظير صامت، لذلك يتحدث بارث عن معنى ثان هو المستوى الرمزي، أي كل الدلالات التي بلورتها الممارسة الاجتماعية وأسندتها إلى الأشياء والكائنات، ما نسميه نحن الاستعمالات الاستعارية للمحيط. وتتوزع هذه الرمزية على سجلات متعددة منها ما يسميه سجل "الرمزية المرجعية" في المقام الأول، وهي طقوس اجتماعية خاصة بفئة أو شعب أو مؤسسة، ومنها سجل "المرجعية الحكائية"، ما تقوله الحكايات

عن الذهب والماء والنار والذوبان، وموقع هذه الظواهر وإحالاتها الممكنة على الجاه والقوة والسلطة. ومنها الرمزية الكونية ذات الإيحاء الانتروبولوجي، موقع الذهب باعتباره أصلا ثابتا لكل شيء ثمين في الوجدان الإنساني».

يتعلق الأمر في هذه الحالات مجتمعة بما يسميه بارث "المعنى المرئي"* وهي كلمة دالة على ما يوضع في الواجهة. إنه يشير إلى ما يود الفنان التعبير عنه، أو المعنى الذي يقدمه للعين من خلال التصرف في الممثل ذاته. لذلك، فإن هذا المعنى ليس مختفيا ومتواريا، رغم رمزيته وبعده الإيحائي. إنه موجود، وهو الذي يبحث عن قارئه: فلا يمكن للذهب في صورة ما أن يكون دالا على نفسه باعتباره معدنا، تماما كما لا يمكن للماء أن يكون مجرد سائل لا طعم له ولا لون، كما لا يمكن للنار أن تكون مجرد تفاعل كيميائي مولد للحرارة، إن العين ترى في كل هذه الظواهر الخصوبة والانبعاث والاندفاع والحقد والحسد والحب والغيرة والكثير من الانفعالات التي سكنت الوجدان قبل أن تكون واجهة في صورة ما. والخلاصة من هذا التصنيف أن السنن في الصورة وفي "كل الفنون المحاكية يتشكل إما من رمزية كونية، وإما من بلاغة خاصة بمرحلة بعينها، أي تتضمن خزانا من المسكوكات"(30). وهي صيغة أخرى للقول، إن العين هي التي تُبصر حقا، ولكن الوعي الثقافي فيها هو الذي يُجلي جوهر الأشياء ويكشف عن موقعها داخل الدائرة الإنسانية. إن "السنن الإيحائي في الصورة الفوتوغرافية ليس طبيعيا ولا مصطنعا، إنه تاريخي" (31).

ومع ذلك، فإن بارث لا يقنع بهذين المعنيين، هناك في تصوره معنى ثالث هو جزء من الأثر المعنوي العام الذي تولده الصورة، بل قد يكون هو مصدر الكثير من المتعة التي تتمرد على المفاهيم وتفيض عنها، إن العين تلتقطه باعتباره انفعالات منتشرة في جميع المساحات التي تغطيها الصورة. إن هذا المعنى لا تذْكره التصنيفات التقليدية الخاصة بمستويات الدلالة، فهو ليس رمزيا، والرمزي عادة ما يكون صريحا ضمن تفاصيل البناء الخاص بالصورة، وهو ليس تقريريا، فالتقريري معطى جاهز، إنه حالة وجدانية قلما نستطيع صياغتها في مفاهيم قابلة للتداول بين الذوات المبصرة.

يتميز هذا المعنى"، الذي يطلق عليه المعنى المنفلت*، وهي كلمة مشتقة مما هو دائري وغير مستقيم ومتناثر، بكونه "دالا بدون مدلول، وذاك مصدر صعوبة تعيينه" (32). وهو ما يعني، حسب بارث دائما،" أن المعنى المنفلت موجود خارج اللغة، ولكنه موجود ضمن ما يشكل فعل التحدث"، وفي نهاية الأمر، فإن المعنى المنفلت، يقلق ويقلص من حجم المفاهيم النقدية، لأنه منفصل ولا يكترث للقصة، وللمعنى المرئي (باعتباره معنى القصة) (...) إن الدال فيه غير قابل للامتلاء، إنه عرضة لإفراغ دائم، ولكنه لا يُفرغ أبدا، إنه في حالة هيجان دائم"، (...) إن الرغبة فيه لا تصل إلى حالات تشنج تصيب المدلول الذي يقود الذات عادة إلى نوع من السكينة وهي تتعرف على محيطها وتسميه"(33).

يتعلق الأمر بمعنى غريب حقا، قد يكون مجرد محاولة من بارث لـــــ "مأسسة" إحساس خاص يتجاوز البصري بكل معادلاته اللفظية التي تقلص من امتداده. ذلك أن قوة الانفعال ليست مستمدة من تسميته، بل مصدرها الاستعصاء على تعيينه في الكثير من الحالات. لذلك قد يكون هذا النوع من المعنى مجرد إحساس، أو انطباعات عامة غير قابلة للوصف، أو هو أولانية، بتعبير بورس، لا تشير على الذات بدلالة قابلة للمفهمة، بل تمدها بمتعة عادة ما لا تستطيع تحديد مصدرها، إنها نُتَف دلالية تختفي في تفاصيل تغطي عليها الدلالة الأولية، لتعشش في المضافات الرمزية. أو هو، بعبارة أخرى، حالة إشراق عابر أو لحظة دلالية لا تسكن المفاهيم بل تلتقطها العين ثم تختفي، تماما كما أن النوعية ليست سوى إحساس أولي لا نستطيع رده إلى موضوع، إنها منفلتة من أي تجسد: ما يحدثه الأحمر من "رنين"، وما يوحي به الخشن من تقزز في النفس، إنه شبيه بإشراقة، ابتسامة أو لحظة فريدة من غروب شمس تغرب كل يوم، ولكنها لا تكف عن مد العين بمتعة لا تبلى. وفي جميع هذه الحالات، فإن الأمر يتعلق بأشياء تتسرب إلى الوجدان، ولكنها تنفلت من التعيين الحاسم، "فلا معادل لفظي لإحساس ملون"، كما يقول فاليري. نحن مع هذا المعنى أمام ما يمكننا من الانفلات من التشخيص العيني لكي نستوطن استيهامات الصورة.

كانت هذه إطلالة عامة على بعض من السحر الذي مارسه بارث علينا طيلة ثلاثة عقود. لقد أعاد صياغة كل شيء، الوقائع والنصوص والانفعالات التي تسكن العين. "لم تكن له

حقيقة يفرضها على الآخرين ولا على نفسه هو؛ ولعل هذا ما جعله عرضة لهجومات لم يكن يحسن صدها (لأنه كان محاربا سيئا). لقد كان يبدو دائما في عمر طلبة آخر محاضرة له (في الوقت الذي تكون فيه الأفواج السابقة قد شاخت)، ولم يجد صعوبة في الانخراط في آخر الابتكارات" (34).

ما قدمناه في هذه الصفحات لا يُغني بالتأكيد عن قراءة نصوص بارث، بل يحرض على العودة من جديد إليها، فحالات التشظي الذي يعيشه العالم في حاجة إلى فكر نقدي قد يساعدنا على التخلص من الدوكسا والأحكام الإيديولوجية والعقدية الجاهزة.

هوامش

1–انظر الحوار الذي خص به مجلة Magazine lire أبريل 1979 ص 28

2–S/Z ص 16

3– ص 225

4–الدرس ص 70–71

5–ص درس15

6–(الدرس ص 32).

7–Roland Barthes : Leçon, éd Seuil, 1978, p15-16 وهو الدرس الافتتاحي الذي ألقاه بكوليج دو فرانس، في 7 يونيو 1977 بمناسبة تنصيبه أستاذا في هذه المؤسسة.

8–Mythologies, éd Seuil,1957,p.7

9–نفسه ص 7

10–نفسه ص10

11–L’obvie et l’obtus, Essais critiques III, éd Seuil,1982, p.21

*– الكلمة مشتقة من الفعل claus الذي يعني دمر.

12–Mythologies, éd Seuil,1957,p.193

13–نفسه ص 193–194

14–Mythologies, p.201

15–نفسه ص207

16–نفسه ص208

17–L’aventure sémiologique, éd Seuil, 1985, p.260

18– l’analyse structurale du récit, éd Seuil,1981,p.7

19–نفسه ص8

20–نفسه ص 9

21- نفسه ص 11 22-نفسه ص12

23-انظر مقالته الشهيرة La structure et la forme في كتابه Anthropologie structural, deux, 139-173 l'analyse structurale du récit,p.25-24

25-نفسه ص 26 26-نفسه ص27

L'obvie et l'obtus,p .21-27 28-نفسه ص 11

29-نفسه ص11

*- sens obvie 30-نفسه ص11

31-نفسه ص 20

*- sens obtus 32-نفسه ص55

33-نفسه ص55-56

34- تزفتان تودوروف : بارث الأخير، ترجمة أحمد الفوحي Tzvetan Todorov, Le dernier Barthes, Poétique n 47, 1981 ، علامات العدد 44 ص

******

صدر حديثا