لذة التناصّ لدى رولان بارت

دليلة شقرون

1 – التناصّ مبدأ جماليّ رئيس في "نظريّة النصّ" لبارت

ظهر مصطلح التّناصّ منذ 1967. فهو حديث العهد ويرتبط بـــ"جوليا كريستيفا" في مقال لها عن ميخائيل باختين (1967) بعنوان: **"باختين" الكلمة، الحوار والرّواية"** أعيد نشره في سميوتيكا (Semiotiké) عام 1969، وفي ذلك تقول: "كلّ نصّ يتكوّن من فسيفساء من الشواهد. كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر [...] وعوض مقولة تفاعل الذّوات أو التذاوت (Intersubjectivité) *تُؤسّس* مقولة التّناصّ. فكلّ كلام شعري يقرأ على الأقلّ بوصفه زوجا من النّصوص"(1) و"ليس بوسع أيّ نصّ، مهما اشتطّ في ادّعاء الإبداع والخلق من عدم أن يتخلّص من رواسب نصّيّة سابقة"(2).

ويعتبر التّناصّ ضروريّا لتحقيق جماليّة مميّزة للنّصّ الإبداعيّ، إذ لا يُمكن لنصّ أن يتأسّس إلاّ على مبدأ التّفاعل مع نصوص أخرى سابقة أو معاصرة أو لاحقة. لكنّ هذا المصطلح الشهير لم يظهر دفعة واحدة و لم ينشَأ نشأة طفرة، بل مهّدت لظهوره الاصطلاحي القائم الذات كتب تنظيريّة وبحوث تأصيليّة عديدة، لعلّ أهمّها على الإطلاق ما كتبه ميخائيل باختين . وليس من قبيل الصدفة أن يظهر المصطلح –أوّل ما يظهر – أثناء دراسة كريستيفا لحواريّة باختين . ولئن كان لهذه الباحثة البلغاريّة السبق في ولادة مصطلح التناصّ إلى درجة أنّه وسم باسمها، فإنّ لباختين الريادة في التنظير لرؤية كاملة للأدب وللرواية انطلاقا من مفهوم يكاد يكون معادلا لمفهوم التناصّ وهو مفهوم "الحواريّة " ولولاه لما كانـــت آراء "كريستيفا" ولا آراء "جونات"، ولا آراء بارت، لأنّهم نهلوا من رافد واحد هو المدوّنة الباختينيّة . وقد استعمل "جونات" لبيان

مدلول مفهوم التطريس (Palimpsestes) استعارة هي طروس.ج. طِرس (بالكسر) وهو جلد كانوا يكتبون عليه، ويمحون ثمّ يعيدون الكتابة عليه، فتظهر آثار الكتابة القديمة في الكتابة الجديدة. وتلك الاستعارة ولّدت مفهوما اقترن باسمه هو مفهوم التّطريس وكتابه ذاته يحمل عنوان "طروس". والتّطريس هو عمليّة إعادة الكتابة على طِرس تمحوه. ويبقى أثر قديم، كباقي الوشم على ظاهر اليد.

وإنّ مفهوم التطريس، وهو الكتابة على آثار كتابة أخرى، مفهوم معقّد جاء وليد حركة تطوّريّة تراكميّة بدأت بمصطلح الحواريّة مرورا بالتناصّ. لكنّنا في هذه المداخلة سنتكلّم عن بارت الذي ساهم في إثراء مفهوم التناصّ ونظريّة الأدب من الدرجة الثانية .

فالتناصّ لا يغيب عن آراء بارت بل يعدّ التناصّ أهمّ مفهوم جماليّ تقوم عليه **نظريّة النصّ** في أبحاث رولان بارت. وهو مفهوم يجسّد هذا التفاعل بين النصوص وبين الأجناس الأدبيّة. فكلّ نصّ يقوم على استدعاءٍ لملفوظات غائبة. ولا وجود لنصّ واحد ولا لجنس أدبيّ مستقلّ عن غيره من الأجناس.

والتّناصّ عند بارت قِوامُه النظرُ في الكيفيّة التي تمّت بها حياكةُ النّصّ الجاهز. وهذه الحياكةُ تقتضي خيوطا عديدة تتحلّل فيها الذّات وتذوب ذوبا مثل العنكبوت الّتي تذيب نفسها في الخيوط التي تصنعها. وهذه الخيوط التي يتألّف منها النّسيج قديمة وحديثة بفضل هذه الذّات المبدعة الّتي وزّعت خيوطه توزيعا جديدا لم يكن من قبل ولا على أيّ نمط سابق، يقول :" إنّ الأثر الأدبيّ لا يكون خالدا لأنّه يفرض معنى مفردا على أناس مختلفين , ولكن لأنّه يوحي بمعان متعدّدة"(3).

ومن الناحية الابستيميّة فإنّ مصطلح المتناصّ هو الذي يُعطي نظريّة النصّ بعدها الاجتماعيّ لأنّ الكلام كلّه قديمه وحديثه مصبّه النصّ لا على وجه التّسلسل البيّن أو التّقليد المقصود بل على وجه البعثرة ووسط ما يسميه هدير النصّ. وهي صورة تكفل للنّصّ أن يترل لا مترلة إعادة الإنتاج بل مترلة الإنتاجيّة: إنّه كلّ لسان سابق ومعاصر يرِد النصَّ لا عبر التعرّف على رافده ولا عبر محاكاة إراديّة وإنّما عبر إعادة بناء، يقول: "الأدب عبارة عن مجموعة من العلامات الخطيّة المشوّشة عن قصد"(4). وممّا ورد في الموسوعة العالميّة (Encyclopaedia

(Universalis ما يلخص "نظريّة النصّ" لديه وما يكشف العمل التناصّيّ التطريسيّ باعتباره أساس الإنتاجيّة النصّيّة ومنبع لذّة النصّ.

فالنصّ يُعيد توزيع اللغة (إنّه الحقل ذاته الذي يحتضن عمليّة إعادة التوزيع هذه.) وإنّ إحدى طرق عمليّتي الهدم وإعادة البناء تكمن في تبادل النصوص مواقعها. إنّه كمّ من النصوص التي وجدت أو لا تزال موجودة حول النصّ الذي يعتبر، آخر المطاف، كلّا في ذاته.

وكلّ نصّ هو متناصّ. فثمّة نصوص أخرى حاضرة داخله، وبمستويات مختلفة وعبر أشكال يُمكِنُ التعرّف إليها بطريقة أو بأخرى. إنّها نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة به.

وإنّ كلّ نصّ هو نسيج متطوّر من الشواهد المستعادة تمرّ داخل النصّ ويُعاد توزيعها في شكل شفْرات وقواعدَ وأنظمة إيقاعيّة وأجزاء من اللغات الاجتماعيّة وغيرها، ذلك أنّ ثمّة دائما لغة ما قبل النصّ وما حوله. والتناصّ شرط كلّ نصّ، مهما كان نوعه، لا يُمكن اختزاله بالطبع في قضيّة منابع أو مؤثرات. فالمتناصّ هو حقل عامّ من القواعد المجهولة بحيث يغدو من النادر التعرّف على المصدر وعلى الشواهد اللاواعية والأوتوماتيكيّة التي ترد بين مزدوجتين.

هذه هي المقولات الاساسيّة التي تعدّ مفاصل النظريّة يتفاعل بعضها مع بعض وفي كليّته مع الصورة التي يقترحها الأصل الإيتيمولوجيّ (المعجميّ) للفظ "نصّ" :إنّه نسيج(...) إنّه النصّ باعتباره غلالةً تُخفي وراءها الحقيقة، الرسالة الحقيقيّة وباختصار المعنى. إنّ النظريّة الحاليّة للنصّ تُشيحُ بنظرها عن النصّ لتلتفت إلى النصّ /الغلالة وتبحث عن إدراك النسيج في خيوطه ووسط كمّ من الشفرات والقواعد والدلالات يقع داخلها الموضوع ويتحلّل كما العنكبوت تذوب داخل خيوطها. وإنّ هاوي الحداثة(النيولوجيزم) يمكنه، إذًا، أن يُعرِّف نظريّة النصّ باعتبارها شبكة عنكبوتيّة أو هيبولوجيا (وهيبوس باللاتينيّ هو النسيج وهو غلالة وخيوط العنكبوت).

ويعتبر بارت أنّ جوهر الأدبيّة يكمن في الوظيفة الرمزيّة للأثر التي تخرج بالأثر الأدبيّ من حدود الأدب إلى آفاق الثقافة المُتعدّدة الأنماط والأجناس. وقِوام رؤيته دعوةٌ إلى ارتياد عالم الأثر في ضوء طبيعة لغته الرمزيّة ونظام تدلاله، فـــ" رمزيّة الأثر الأدبيّ لا تمثّل ظاهرة أدبيّة في حدّ ذاتها وإنّما هي ظاهرة رمزيّة مشتركة بين العديد من أنماط الثقافة الأخرى"(5). وتحديد المعنى

في النصّ الأدبيّ مناط بعهدة القارئ ووعي القارئ الذي يبدع ويشارك في خلق المعنى الذي لا يكون مغلقا أو محدودا, لأنّ الدلالة لانهائيّة ترفض أيّ مرجعيّة مصدرها العالم الخارجيّ. إنّ ظاهرة التناصّ لا تتصل بالتشكّل الأسلوبيّ الجماليّ فقط ، وإنّما تتصل بإنتاج المعنى ومعنى المعنى أثناء عمليّات الاشتقاق والتحوير، وبالانتقال من الدلالات في النصوص السابقة إلى الدلالات الجديدة المتولّدة في النصّ الجديد .

وكلّ نصّ، وهو يتحاور مع غيره من النصوص، ينتج نظامه العلاميّ الجديد ودلالاته الحافّة المغايرة . فتتغيّر –من ثمّ – العلاقة بين الدالّ والمدلول أو بمعنى آخر تضعف وينعدم الترابط المنطقيّ بينهما، ممّا يخوّل للقارئ فرصة الدخول إلى دائرة مفتوحة من الدلالات اللّانهائيّة في ظلّ غياب سلطة أو قوّة مصدرها العالم الخارجيّ .

وقد انشغل بارت بقضيّة الدلالة وبالدلالة الحافّة أو الإيحائيّة في علاقة بالتفاعل اللّغويّ والنصّيّ والتناصّيّ . فوجدنا ما يسمّيه بظاهرة التعدّد الدلاليّ (Polysémie) أو(Homonymie) التي تقترن بالضرورة بانفتاح النصّ على غيره من النصوص (6).

فالدلالة التصريحيّة (Dénotation) معلومة متجانسة سهلة التناول ضمن بنية نسقيّة مُعيّنة. أمّا الدلالة الحافّة (Connotation) فإنّها خفيّة متعدّدة الأبعاد قابلة للتغيّر والتحوير، لأنّها تحتوي على كافّة الأوجه اللّغويّة التي يعسر خضوعها لهذا النظام النسقيّ الصارم بسبب انعدام التجانس الذي يسم معظم الظواهر اللّغويّة المكوّنة لها. وعلى هذا النحو تمثّل الدلالات الحافّة لدى" بارت" المعاني المتغيّرة يقول:" الدلالة الحافّة هي من حيث المفهوم تعيين وهي علاقة وهي إعادة، إنّها سمة دلاليّة تختصّ بها قدرة الإحالة على مراجع سابقة أو لاحقة أو خارجيّة أو على مواطن أخرى في النصّ عينه أو غيره من النصوص"(7). ويفرّق بارت بين المرجعيّة التصريحيّة التي ترتبط بالمرجع الواقعيّ وبالخصائص الثابتة والمتكرّرة، وبين المرجعيّة للدلالة الحافّة التي تتمثّل في البنية الرمزيّة الخارجة عن الزمن القياسيّ(Temps biographique) والتي تمكّننا من أن نذهب مذاهب شتّى في قراءة الشخصيّات منفصلة عن مراجعها الواقعيّة منضوية في سياق النصّ. و:"هنا كان تمييز بارت بين المعنى التصريحيّ المتلفَّظ والمعنى الضمنيّ الحافّ ومقابلته بين القراءة الحرفيّة والقـــراءة الرمزيّة"(8).

هذه الدلالة اللانهائية هي روح نظريّة التطريس(9) لأنّ التعدّد الصوتي هو بالضرورة تعدّد دلاليّ ولأنّه لا مجال للحديث عن بنية دلاليّة لا تأخذ بعين الاعتبار: "رهانات الاستشهاد والتلميح والباروديا وشتّى أشكال إعادة الكتابة"(10). وهي أشكال من التطريس أشرنا إليها لبيان تعدّد المعاني، لأنّ لكلّ شكل من أشكال التطريس وظائفه الجماليّة المخصوصة وأبعاده الدلاليّة الخاصّة به. وما يؤدّيه الاستشهاد من دلالة الأصالة وزخرف اللّفظ لا تؤدّيه كلّ من المحاكاة الساخرة والمعارضة اللتين تحقّقان أثرا لعبيّا . وكذلك التنكّر الهزليّ فدوره الأساسيّ هو الهجاء. فالتناصّ جوهر الأدبيّة لدى بارت، ولعلّ هذا ما يفسر أن اللذة التي يتكلّم عليها هي لذّة التناصّ أو لذّة جماع النصوص لا لذّة النصّ المفرد والصوت المفرد.

2 – مفهوم اللذّة : لذة النصّ أم لذّة التناصّ ؟ اللذة مقوّم أساسي في فكر بارت النقديّ ولكنّ الفكرة الرائجة أنّه يقصد لذّة النصّ وحده منغلقا على بناه باعتباره منتميا للنقد البنيويّ ولكنّ فهم بارت للذة يعصف عصفا بالمعنى الواحد وبالنصّ المنغلق وبمفهوم المحايثة لدى البنيويين الكلاسيكيّين، لأنّه بالضبط يقصد باللذّة ما يتحقّق عبر التناصّ لا عبر النصّ منعزلا عن النصوص الأخرى.

وقد جعل بارت من اللذة موضوعا لحديث نظريّ في النقد الأدبيّ، وهو منذ الأسطر الأولى يرى أنّ الكلام لا يستطيع أن يستعيد نفسه "وأنا حين أتكلّم لا أستطيع أن أمحو ما أقول أبدا، كما لا أستطيع أن أمسحه ولا أن ألغيه" (11).

وقد درس بارت مصطلح اللذة من الناحية الإيتيمولوجية أو المعجميّة مبرزا التردد بين لفظين متشابهين لكنْ مختلفين هما اللذة والمتعة، يقول:" لذة /متعة ثمّة تأرجح اصطلاحي، وإني لأزلّ به، وأتشوّش، وسيبقى على كلّ حال ثمة شيء من الحيرة على الدوام (...)إنّ محور الاختيار سيعلو صريره، وسيكون المعنى عارضا، ومنطويا على:" قابليّة نقضه، وهما معكوسان كما سيكون الخطاب ناقصا"(12).

وتتجلّى الحيرة الاصطلاحيّة في تساؤلات بارت وهو يحاول محاصرة المفهوم :" إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة وهذه القصة أو تلك الكلمة، فلأنّها كتبت ضمن اللذة (فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب) ولكن ما قولنا في العكس منها: هل الكتابة ضمن اللذة تضمن

لي—أنا الكاتب- لذة قارئي؟ أبدا. ويقع على عاتقي إذن، أن أبحث عن هذا القارئ (أن أغازله) من غير أن أعرف أين هو وبذلك سيكون فضاء المتعة قد خلق. ذلك أنّ ما أحتاج إليه ليس هو "الشخص" في الآخر وإنما الأمر الذي أحتاج إليه هو الفضاء. إذ في الفضاء إمكان لجدل الرغبة، وإمكان، أيضا، لفجاجة المتعة: ولكن يجب ألّا يكون اللعب قد انتهى. كما يجب أن يكون ثمّة لعب"(13).

إنّ لذّة النصّ لتشبه ذلك الذي يقلد باكون: إنّها تستطيع أن تقول لا اعتذار على الإطلاق ولا تفاهم على الإطلاق. إنّها لا تنكر شيئا أبدا:" سأعرض ببصري وسيكون هذا، من الآن فصاعدا، رفضي الوحيد"(14). "إذ من ذا الذي يحمل التناقض على عاتقيه دون خجل؟

واللذّة لذّتان: لذّة الكتابة ولذة القراءة. ولن تتحقّق الأولى ما لم تتحقّق الثانية. فالكاتب والقارئ متلازمان. فكلاهما ملتبس بالآخر أو كيان مزدوج يمارس لذّة النصّ.

ويقول أيضا:"إنّ نصّ اللذة: هو النصّ الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة".إنّه النصّ الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة، وأمّا نصّ المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقا (ولعله يكون مبعثا على نوع من الملل)، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ نسفا، ثمّ يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه، وذكرياته، فيجعلها هباء متطورا. وإنّه ليظل به كذلك، حتى تصبح علاقته باللغة "أزمة"(15). ويميّز بارت بين مصطلحين متشابهين في الأصل، وهما اللذّة والمتعة أو اللهو، أمّا الأوّل فهو الذي يمتّن الصلات بين النصّ والقارئ ويستجيب لكيانه الثقافي والتاريخيّ والنفسيّ والجماليّ، وأمّا الثاني فهو تلك الحالة العابرة السطحيّة التي تحدث القطيعة التامة بين النصّ والقارئ بنسفها كلّ رابط ثقافيّ وكلّ كيان نفسيّ.

فاللذة التي يتكلّم عنها بارت تتعدّى لحظة الكتابة إلى لحظة القراءة التي تضمن للنصّ استمراريّته ولانهائيّة دلالاته. والقراءة هي التي تكشف حواريّة النصّ أو تعدّد نصوصه وروافده وأصواته. لذلك فإنّ" التناصّ لا يكتسب وجوده إلّا مع وعي القارئ. إنّ ذات القارئ هي التي تحدّد ذات المؤلّف وهي التي تحقّق المعنى في نهاية الأمر"(16).

وفي حوار أجراه معه نادر السباعي يقول بارت:" يبدأ النصّ غير الثابت، النصّ المستحيل مع الكاتب أي مع قارئه"(17). فالقراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي: إنّها تكوِّر النصّ المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور، حتّى لكأنّ كلّ بداية فيه تظلّ بداية. لذلك كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة: إنّها تُكتب وتُقرأُ. ولكنّها لن تبلُغَ كمالها كتابةً ولا كمالها قراءةً. ولعلّ هذا هو السرّ في أنّها كانت نصوص لذّة. يقول:" والسؤال الذي أطرحه على نفسي وأنا أقرأ عملا من الأعمال (أي ما أدركه بقراءتي) سواء كان هذا العمل في التاريخ أم في الأدب أم في الفلسفة أم في اللسانيّات (...) هو ما الذي يربطني بهذا العمل؟..ما الذي يربطني بهذا كلّه ؟ يبدو أنّي أستطيع أن أُجيبَ بطريقتين : طريقة القطيعة وطريقة الاستمرار"(18).

ويتغيّر موقع الذات، ذات الكاتب والقارئ معا، وعلاقتها بالنصّ في كلّ مرّة وحسب كلّ طريقة، فإذا كانت الذات في الأولى مركزا فإنّها في الثانية تغدو غائبة لا تتدخل في الأعمال، وإذا كانت الذات في الأولى تقرأ ذاتها إذن، ثباتا وجمودا، فإنّها في الثانية تقرأ متغيّر الأعمال التي تبدع قراءة الذات فيها نصوص كتابتها وتحوّلها. ويوظّف بارت الجسد باعتباره مكمن اللذة الحسيّة الأصليّة ويكثر من استعمال قاموس الجنس وعبارات المتعة الجسديّة كالشهوة والهيجان والانتشاء والشبقيّة، لكن في سياق غير سياقها هو سياق مباشرة نصوص الأدب. إنّها تعد متّصلة بمدلولها المعجميّ وحقلها الدلالي الجنسيّ وإنّما اقتلِعت من سياقها الأوّل للتعبير عن سياق جديد هو النقد الأدبيّ وقد تشبّع بذاتيّة الكاتب والقارئ معا :"وأمّا مع الطريقة الأولى (الذات والأعمال) فأكون أنا ذاتي مركز الأعمال التي أقرأ وأتأمّل وأشاهد وأسمع وأقلّد. وأمّا في الثانية فتكون الأعمال بلامركز، تكون عارية إلّا من لباس تجرّدها. ومن هنا فأنا أقرأ فيها حرفا حرفا كلّ تفاصيل الجسد/الغياب. وإنّي لأهتاج، إذ ذاك، شهوةً. فتنتقِلُ الأعمال وتتغيَّر، وأهتزُّ شبقا فتنمو وتتحوّل. وأضطرِمُ لذّة فترسُمُ أنموذجَها ثمّ تُلغيه، فأعود حينئذ كما بدأت أوّل مرّة: أقرأ وأتعدّد. وإنّها لتعود بي أيضا لتُجدّدَ في دورتها: كنت أقرأ، وكانت قراءتي لي ثمّ أصبحت قراءتي لها من خلالي وهكذا صرت ما أقرأ"(19).

وقد تحدّث بارت عن معان مختلفة للذة، بل اعتبر السلطة ذاتها لذة وأشار إلى ما سمّاه باللذة القمعيّة التي تتولّد من مركزيّة الذات والسلطة ذات مركزيّة لا تنتِج؛ إنّها تستهلك فقط يقول: " ثمّة متعة قمعيّة على مركزيّتي فأقطع الأعمال بها شيء لأصلها بذاتي (أليست غبطة الكمال سلطة) وثمّة لذّة يقرأ فيها نقصه إيجازا ومجازا وتلميحا (أليست لذّة النصّ هي القوّة الأولى؟)(20).

أمّا عن علاقة النصّ بالتاريخ فيرى بارت أنّ كلّ نصّ يحتوي على تاريخ الكتابة كلِّها. واللذّة فيه ليست مفصلا زمنيّا. إنّها الزمان الذي يمضي الماضي به نحو المستقبل من غير شرط ولا غاية. وإذا كانت ثمّة مقولة تقول:" لا جديد تحت الشمس."، فإنّ مقولة اللذة تقول لا عتيق تحت الشمس حتّى الشمس نفسها. ولذا كانت نصوص اللذّة نصوصا مستقبليّة على الدوام: إنّها نصوص عشق الآتي"(21).

والقراءة بهذا المعنى قراءتان: قراءة تغلق النصّ وتقف به على زمن معيّن وقراءة تفتح النصّ وتجعله على الدوام محايثا. وبين هاتين القراءتين تقع مسألة الحداثة . فقراءة "أدونيس" مثلا بالمنظور الأوّل تجعله قديما، وقراءة امرئ القيس بالمنظور الثاني تجعله حديثا.

وبني خطاب بارت على فكرة هسهسة اللغة أو هديرها أو تلك الموسيقى داخلها"فاللغة في حال هسهستها إذ تودع نفسها في الدال بحركة غير معروفة، ومجهولة في خطاباتنا العقلانية، فإنّها لا تهجر من أجل ذلك أفق المعنى: وسيكون المعنى غير قابل للتجزيء، حصينا، وغير قابل للتسمية(22). وقد قرّب هذا المفهوم من خلال تجربة عابرة تركت أثرا دالاّ عليه: "اختبرت هسهسة اللغة في لقطة من اللقطات : في شارع من شوارع إحدى القرى، كان بعض الأطفال جالسين مستندين إلى جدار وهم يقرؤون بصوت مرتفع. كان كلّ واحد يقرأ لنفسه، وجميعهم، بعضهم مع بعض، كتابا مختلفا. وهسهس هذا التجمّع بشكل حسن، وكأنّه آلة تسير سيرا جيّدا .وكان المعنى بالنسبة إليّ ممتنعا خرقه بشكل مضاعف: فقد كنت أجهل اللغة الصينية وكان يحول بيني و بين المعنى التشويشُ المتزامن لهؤلاء القرّاء. ولكنّي كنت أسمع، من خلال نوع من أنواع الإدراك الهاذي بمقدار ما كان هذا الإدراك يتلقّاه من كثافة دقّة المشهد، كنت أسمع

الموسيقى، و النفس و التوتر وكنت باختصار، أسمع شيئا يشبه الهدف ماذا؟ هل يكفي أن نتكلّم جميعا لكي نجعل اللغة تهسهس بشكل نادر ومستعار من المتعة ؟

ليس ذلك كذلك على الإطلاق، وهذا مؤكّد، ذلك لأنّ المشهد الصوتي يحتاج إلى شبقيّة(...) وإلى الحماسة أو إلى الاكتشاف أو إلى مصاحبة بسيطة للانفعال : وهذا ما يحمله، تحديدا، وجه الطفل الصيني. فما يمكن إدراكه من هذا المثال أنّ الهسهسة ليست صوتا منعزلا عن المعنى، يقول:"أمّا أنا فإني أسأل قشعريرة المعنى وأنا أسمع هسهسة اللسان إذ من هذا اللسان طبيعتي أنا، الإنسان المعاصر"(23).

وقد تحدّث بارت عن العصاب والجنون وهو يتحدث عن النصوص المرعبة التي تثير قراءها فهي إذن في "الآن ذاته" ترعب وتغري أو تغازل "إن هذه النصوص المرعبة مغناجة (هكذا) مع ذلك " (ص25) .

فالكاتب ليس معافىً وليس فاقد العقل ولكنّه عصابيّ "والعصاب هو الفهم الوجل لقاع مستحيل" بعبارة باتاي. إنّ كلّ كاتب سيقول إذن : مجنونا لا استطيع أن أكون. وأما أن أكون عصابيا فأنا كذلك"(24). ولكي يقرّب أكثر مفهوم اللذة عاد إلى مصنف قديم في العشق والعشاق. فيرى الكتابة علم متعة الكلام "إنها كماسوتراه. و لم يبق من هذا العلم سوى مصنف واحد: إنه الكتابة نفسها. (وإنّها كاماسوتراه " Kamasutra " في الأصل السنسكريتي منذ القرن الرابع أو الخامس ميلادي هي مجموعة حكم عن الحب (وهو كتاب نثري في معظمه) (25).

أمّا لذّة القراءة فتتولّد من كلّ ما هو متحرّك رجراج في النصّ، من كلّ، ما هو اختراقات تولّد صدمات القارئ " يقول " أما لذة النص، فشبيهة تلك اللحظة غير المستقرة، وغير الممكنة والروائيّة البحتة، إنّها اللحظة التي يتذوقها الداعر في نهاية مغامرة جريئة، وهو يقطع الحبل الذي يشنقه في اللحظة التي يلتذّ فيها. إنّه النصّ وقد اخترق حتى نواميس النحو والجملة لأنّه صار "دفقا قويا من الكلمات" هو أفق مستحيل يبني اللغة في فردوس الكلمات "هنا يكون النصُّ فردوسيا حقا، وطوباويا (من غير مكان)، و شذوذا ممتلئا كمالا"(26).

وقد استشهد بفلوبير للاستدلال على هذا الخرق للكلام المولد للذة يقول :"يمثل فلوبير صورة من صور قطع الكلام، وخرق الخطاب من غير أن يجعله أخرق"(27).

واستدل على هذا القطع والخرق الذي يبعث على الالتذاذ بالجسد أو بالثغرية الجسدية لبعض العراء الذي يظهر بين قطعتين من القماش مصدر لذة "إنّ هذا البريق هو الذي يثير الفتنة، أو هو أيضا الإخراج الذي يحدد الظهور والاختفاء " وإذا كانت اللذة الجسدية خاصة بالفرد فإنّ اللذة في عالم النصّ هي جماعيّة " لأنّ ثمة استهلاكا جماعيّا. انّه لذّة ذات طابع ثقافيّ أكبر من اللذّة الأخرى: إنّها لذّة أوديبية قوامها التعرية والمعرفة والاطلاع على الأصل والنهاية" (28).

أعاد بارت الاعتبار للقراءة وفي الوقت الذي قتل سيادة المؤلف أعطى للقارئ دور البطولة " إنّ البطل المضاد لكائن: إنّه قارئ النصّ في اللحظة التي يباشر فيها لذّته. " وهذا الدور القرائي يقترن بفكرة تعدد اللغات واختلاط الأصوات داخل النص الواحد، ومن هذا التعاشر والحوارية تتولد المتعة أو لذة النصّ " لن يكون اختلاط اللغات بعد ذلك عقابا بل إن تعاشر اللغات، وعملها جنبا إلى جنب، سيدفع الذات إلى بلوغ متعتها : فلذة النص هي بابل السعيدة "(29).

فإنّ من شروط اللذّة لدى بارت انفتاح النصّ على السياق وعلى القراءة وتوفّر حواريّة اللغات والنصوص(...) إنّه النصّ الجامع المنفتح على أكثر من ثقافة(...) وما لذّة النصّ في فكر بارت النقديّ إلا لذة التناصّ ولو اقتصرنا على النصّ مفردا لسقطنا في البنيوية التقليدية التي تقتصر على النص منغلقا على نفسه، وهذا ما تجاوزه بارت حين طوّر الإنشائية البنيوية وهو يتجاوز النص إلى التناصّ. وإنّنا نعتبر أن أهم إشعاع لبارت في مجال النقد الأدبي والسيميائي تحقّق بفضل الكلام عن النصّ الثقافيّ الواسع الذي يتّسع للماضي والراهن يقول :"وإذا طبقنا الجدليّة الهيغليّة أدركنا أنّ في الحقبة الواحدة تتعايش آثار تنتمي إلى الماضي وتواصل خطّه، وأخرى تنتمي إلى الراهن، وتقطع صلتها بالسائد...هذه الآثار تمثل تأليفيّة بين آثار الماضي وآثار الحاضر"(30). غير أنّ واحدا من هذه الآثار هو الذي يتسنّى له أن يرقى إلى المهيمن، وهو الذي يحمل في الجيل اللاحق أو في الحقبة اللاحقة بصمات الماضي عندما تنافسه آثار مجدِّدة . فتدخل معه في صراع يتِمُّ حسمه بالشكل التأليفيّ السابق الذكر، وهلم جرّا "ص9 (31) للتصدّي لخصومهم الماركسيين الذين يعيبون اقتلاع الآثار من التاريخ.

وما يحسن بنا إدراكه هو أنّ مسألة القراءة ليست اغتصابا زمنيّا للنصّ، ولا تثبيتا تاريخيّا له، كما يوحي بذلك المنظور الأوّل. إنّها النصّ كما تبدعه في كلّ الأزمنة، ويحقّقه التاريخ عبر كلّ تحوّلاته وتغيّراته ومفاجآته وقفزاته. ولذا فإنّ لقراءة الحداثة في النصّ الحديث ما يبرّرها: فالنصّ كائن لغويّ يشهد على حضور التراث فيه: "وإنّ هذه القراءة، بقسميها وشطريها، لتشكّل في الواقع، نسيج أيّ نصّ: سواء كان قديما أو حديثا. وهي آلة العمل المفيدة في أيّ دراسة من دراسات التناصّ.

وهكذا يبدو أنّ لذة النصّ ليست قطيعة مع التراث بل هي التراث ذاته ممتدّا إلى ما لا نهاية (...) لأنّ القراءة فيها هي غير القراءة في الإيديولوجيا، فهذه تعنى بالصراع وتقوي حمى السجال، وتلغي العمل؛ لا لشيء إلّا لأنّها تقوم على ثنائيات القمع /الإرهاب، القديم / الحديث، إلى آخره"(32). وتتجلى متعتها في ذلك في القطيعة التي تحدثها وفي فصل التاريخ عن الزمان: أي في نزعتها المضادة للتاريخ والحياة. إنّ لذّة النصّ ليست منهجا يكتب النصّ من خلاله ولاهي جملة من القواعد والأفكار المحدّدة. ولاهي الكتابة في موضوع معيّن. إنّ لذّة النصّ كما يقول رولان بارت هي هذا : إنّها القيمة المنتقلة إلى قيمة الدال الفاخر." ولعلّ فلوبير هو الذي يمثل صورة من صور قطع الكلام وخرق الخطاب من غير أن يجعله أخرق(33).

ولا تكمن هنا لذة التعرية الجسديّة ولا لذة الترقب السرديّ إذ ليس في الحالتين ثمّة تمزق: إنه إماطة متتابعة للغطاء. وإن التهيج ليلجأ إلى الأمل في رؤية الفرح (وهذا حلم تلميذ في الثانوية) أو في الوصول إلى نهاية الحكاية (وهذا هو الإشباع الروائيّ) أمّا الذي نحن فيه فهو على العكس من ذلك (لانّ ثمّة استهلاكا جماعيّا) إنّه لذّة ذات طابع ثقافيّ أكبر من اللذّة الأخرى: إنّها لذّة أوديبيّـــة (قوامها التعرية، والمعرفة، والاطلاع على الأصل والنهاية.) وذلك حين يغدو صحيحا أنّ كلّ قصّة (كلّ كشف عن الحقيقة) إنّما هي إظهار للأب (الغائب المختبئ أو المؤقنم) "وهذا ما يفسّر تعاضد الأشكال السرديّة والبنى العائليّة، وحرمانيّة التعرية. وإنّها لمجتمعة كلّها عندنا في أسطورة نوح الذي ستره أبناؤُه. ومع ذلك فإن القصة الأكثر كلاسيكية (مثل رواية لزولا أو لبلزاك أو لديكتر أو لتولستوي) لتحمل في ذاتها نوعا من الفسخ

الضعيف . فنحن لا نقرأ كلّ شيء بكثافة القراءة نفسها إذ ثمّة إيقاع ينشأ وإنّه لإيقاع رفيع قلّما يحترم كمال النصّ"(34).

فالنصّ لا يمثّل في كلّ مقاطعه منبع لذّة ولكن ثمّة فقرات تستهوينا وأخرى نملّ منها فتضجرنا. وإنّ التعطش إلى المعرفة ليدفع بنا إلى أن نخلق بعض الفقرات أو نتجاوزها "(تلك الفقرات التي نحسّ أنّها "مملّة" لكي نصل بسرعة إلى مواضع الطرافة المحرقة (هكذا) (...) وإنّنا لنقفز دون خوف من عقاب (فلا أحد يرانا) فوق الوصف والشروح والتأملات والمحادثات، وإنّنا لنشبه حينئذ مشاهدا في ملهى من الملاهي. فهو يعتلي المسرح ويستعجل الراقصة لكي يترع عنها ملابسها برشاقة، ولكن بترتيب، أي بالتقيّد بوقائع الطقس من جهة أخرى (وإنّه ليشبه في ذلك قسّيسا يخفّ في صلاته... إنّ الفسخ هو ينبوع اللذّة أو صورة من صورها(35). "إن الإيقاع نفسه لما تقرأ ولما لا تقرأ هو الذي يُحدِث اللذة في القصص الكبرى. ألم تقرأ قطّ بروست أو الحرب والسلم كلمة فكلمة؟ (إنّ السعادة في بروست : أنّنا من قراءة إلى أخرى، لا نقفز أبدا فوق الفقرات نفسها"(36).

إنّ ما أتذوّقه في قصة من القصص، ليس هو مضمونها مباشرة، ولا بنيتها، ولكنّي أتذوّق بالأحرى الخدوش التي أفرضها على الغلاف الجميل: إنّني أركض، وأقفز، وأرفع رأسي، وأعود للغوص ثانية. وليس لهذا أيّ علاقة بالتمزّق العميق الذي يرسّخه نصّ المتعة في اللغة نفسها، لا في قراءته الزمانية البسيطة.

وينتج عن هذا نظامان للقراءة : ثمّة قراءة تتجه مباشرة إلى مفاصل القصّة .وهذه القراءة تهتم بامتداد النصّ وتجهل ألعاب اللغة (فإذا قرأت فيرن فإنّي سأمضي سريعا : سأضيّع أطرافا من الخطاب ولن تفتن قراءتي، مع ذلك بأيّ ضياع كلاميّ، وذلك بالمعنى الذي تستطيع هذه الكلمة أن تأخذه في فنّ استكشاف المغارات). وثمة قراءة لا تعطي شيئا .إنّها تزن النصّ فتلتصق به وتقرؤه حرفيا، إن صحّ أن نقول هذا، وبحماسة. وتلتقط ص36 في كلّ نقطة من نقاط النصّ، ما حذف من أدوات الوصل التي تقطع اللغات دون أن تقطع القصّة(...) وإنّ الأمر ليشبه لعنة اليد الساخنة. فالإثارة لا تأتي من التسارع التدريجيّ ولكن من نوع الضجيج العموديّ (عموديّة اللغة وتحطيمها)

1–أورده سمير سعيد حجازي ، النقد العربي وأوهام الحداثة ،القاهرة، مؤسّسة طيبة للنشر والتوزيع ، ط 1 2005 , م . م ، ص 146

2– Nathalie Piégay-Gros , *Introduction à l' intertextualité*, Paris, Ed Dunod,1996 , p8

3–سمير سعيد حجازي ، النقد العربي وأوهام الحداثة ،القاهرة، مؤسّسة طيبة للنشر والتوزيع ، ط 1 2005 م .م ،ص 150

4–/ م.ن ، ص 154

5– م.ن، ص ن

6–/ م.ن، ص 51

7–/ لفظ التطريس هو ترجمة للفظ الجوناتي Palimpsestes وهو أوسع من التناصّ. وهو كلّ كتابة على آثار تمّ محوها وبقيت كبقايا الوشم في ظاهر اليد. ومنه التناصّ والنصية الواصفة والنصية الجامعة والنصية اللاحقة التي يعتبرها جونات الأكثر أدبيّة لأنها تتصل بالنصّ المتخيّل. والتطريس هو موضوع أطروحة ناقشتُها في سبتمبر 2016 عنوانها : التطريس في الرواية العربية الحديثة ، نجيب محفوظ أنموذجا .

8–/ « Des enjeux des citations , allusions , parodies et réécritures diverses »

Introduction à l' intertextualité . Op.cit, p 75

9–/م.ن ،ص17

10–/ رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة منذر عياشي م،م صص24–25

11–رولان بارت ، لذة النصّ ،، ترجمة منذر عياشي م.م ن ، ص25

12–/م.ن ص 23

13–/م.ن، ص 46

14–سمير سعيد حجازي ، النقد العربي وأوهام الحداثة ، م , م ص 154

15–رولان بارت لذة النص ، مقدمة الكتاب صص،11–12

16–م. ن ، ص 12

17–رولان بارت لذة النص ، ص 12

18–م.ن ،ص 13

19–م.ن ، ص 14

20–رولان بارت لذة النص ، صص 18–19

21–م.ن ،ص21

22–م ن، ص27

23–رولان بارت، لذة النص ،ص 29

24–م.ن ، ص 30

25–م.ن ،ص ن

26–م.ن ، ص 30

27–رولان بارت لذة النص ترجمة منذر العياشي ، 24ص

28–م.ن، ص 9

29–م.ن ،ص9

30–رولان بارت ،لذّة النصّ ص 14

31–م.ن ، ص 33/15

32–رولان بارت ، لذة النصّ ، ص 33

33-م.ن صص 35-36

34-م.ن ، ص 36

صدر حديثا