

فاعلية القارىء في انتاج النص: المرايا اللامتناهية

عبد الكريم درويش

- ٢ -

استراتيجية التفكيك:

لعلنا لا نجد فرقاً بين ما كتبه «آيزر»، الذي ينطلق من الفلسفة الظواهرية وبين موقف التفكيكيين حول أهمية القارىء. فالقارىء هنا ليس وسيلة منهجية كالقارىء العمدة أو القارىء الفائق عند «ريفاتير»، وإنما هو وارث النص الشرعي الذي يفسره، ويتعبير أدق يشكله في وعيه على هواه. فلقد حاول التفكيكيون أن يولوا القراءة أهمية فائقة أثارت جدلاً واسعاً من مثل ما فعله «بارت» و«تودوروف» و«دريدا»، في سبيل تحديد مفهوم النص المفتوح، الذي تجاوز انغلاق النص عند النقاد الجدد في الأربعينات والخمسينات، وعند الشكليين الروس والبنويين الشكليين. ولا يسعنا إلا أن نوافق د. عبد العزيز حمودة جزئياً قوله: [وبرغم أن الإهتمامات اللغوية تحتل مساحة كبيرة بل طاغية في استراتيجية التفكيك، وهي في ذلك لا تختلف عن البنيوية، وأن الحديث عن المعنى يقود دائماً إلى اللغة والعلامة والدلالة، برغم هذا فإن النظرة الفاحصة تشير إلى أن التفكيك كان أقرب إلى الفلسفة المعاصرة، وأن أفكار هوسيرل وهيدغر وجادامر تلعب دوراً أهم بكثير من الدور الذي تلعبه النظريات اللغوية] (٣٢) (ص ٤٠٣).

لقد تبدلت النظرة إلى النص الفلسفي ومن ثم الأدبي، وباتت النصوص الفلسفية والأدبية مفتوحة على الاختلاف والمغايرة.

وانفتاح النص الفلسفي على ما ليس هو يتيح لنا عقله بوصفه ينسج من اللامعقول والخيالي،

ويقوم على الحجب والحداع، ويتأسس على اللامعنى والفراغ. على هذا النحو صارت تُقرأ النصوص بنوعيتها لدى نيتشه/ أنجاردن/ هيدغر/ التوسير/ جادامر/ كون/ فوكو/ دولوز/ أو دريدا، وذلك كل حسب منهجه، إذ لكل قراءة منهجها في البحث والتحقيق. فلقد بين نيتشه بمنهجه الأصولي اللغوي (الجينالوجي)، وهو يبحث في أصول المفاهيم، أن الحقيقة الفلسفية هي نسيج من الإستعارات والتشبيهات، وأن النصّ هو شيفرة مفاهيم مؤلفة من تنضيد دلالي وتراكم مجازي، وتوظيف خيالي: [ما هي الحقيقة إذن؟ مجموعة متحركة من المجازات والتشبيهات. باختصار، هي تلخيص للعلاقات الإنسانية ثم دعمها ونقلها وتحميلها شعرياً وبلاغياً، علاقات بدت للناس بعد فترة استخدام طويلة ثابتة ومعيارية وإجبارية: الحقائق أو هام نسي الناس أنها كذلك، مجازات تأكلت من طول الإستعمال] (٣٣). واعتمد «أنجاردن» في نظرية التلقي على إطار شكلي يقدمه للقارئ يحتوي نقاطاً أو مواضع فراغ أو إبهام يقوم القارئ بمثلها. ويسمي الناقد الألماني تلك المناطق الفارغة «تجسيدات» وهي تمثل جوهر الخلاف بين بنية النصّ وما يضيفه القارئ إليه بتجسيدات.

وبين «هيدغر» بمنهجه الظواهري التأويلي، وهو يبحث في كيفية نشوء الماورائيات، أن القول الفلسفي يخدع ويتستر على ما لا يقوله، وأن ما لا يقوله هو الذي يحض على التفكير به لإعادة بنائه واستكشاف ما لم يفكر فيه وما لم يقله. وبين «التوسير» بمنهجه البنوي التشخيصي الماركسي، وهو يعيد قراءة أعمال ماركس، أن للنصّ أعراضه وزلاته وأن له صمته وفراغه، بحيث يكون لدينا دوماً ما لا يرى داخل حقل الرؤية ذاته. وبين «جادامر» بأنه لا توجد قراءة صحيحة أو نهائية ما دام «الأفق» متغيراً وغير مغلق كالثقافة التي تنتجه. فالتاريخ والثقافة والسياق والأفق كلها في حالة سيولة زمنية. وفي نفس الوقت فإن معنى النصّ، وهو لا نهائي مفتوح، يرتبط بالزمن والتاريخ ولا يمكن وصفه بالثبات، لأن تفسير النصّ وتحديد المعنى يقررهما أفق المتلقي القارئ للنصّ، الأفق الذي يحدده سياق تاريخي زمني متحرك. أمّا دراسة «توماس كون» «بنية الثورات العلمية» فهي تنكر وجود عالم حقائق موضوعي حتى في العلم نفسه حيث تقوم البنى الذهنية للمدرك بتحديد الحقيقة أو ما يمكن أن نعتبره لحظة الإدراك الفردي حقيقة موضوعية. وثنائية الخرافة/ العلم لا تعني إطلاقاً الظلمة/ النور، بل التغيّر في الجدول الإستبدالي الذي يحدث حينما تتصارع الحاجات الملحة للجماعة مع التقاليد القديمة وتتطلب معتقدات جديدة.

وبين فوكو بمنهجه الجينالوجي الأركيولوجي «الأثري»، وهو ينقب عن أنظمة المعارف ويحفر في طبقات النصوص، أن الخطاب يمارس ضرباً من الرقابة على الحقيقة، ويقوم بإجراءات منع واستبعاد، مما يجعل قول الحقيقة أقل حقيقية مما يدعي. كما أصبح مفهومنا عن اللغة، كما يرى فوكو، أنها تتكون من عناصر شكلية تجمع داخل نسق «يفرض على الأصوات والمقاطع والجذور تنظيماً ليس تمثيلاً». أي أن اللغة تحولت من وسيط تمثل فيه الأصوات والكلمات والأشياء التي تشير إليها - بشفافية - دون زيادة أو نقصان إلى أنساق خاصة تكتسب دلالتها من علاقاتها الداخلية كل منها بالآخر. فالعملية ليست مجرد تمثيل اللغة للأشياء الموجودة، لكن النقيض هو الصحيح. فقد انفصلت اللغة عن تمثيل الواقع وأصبحت نسقاً مستقلاً بذاته [لغة خاصة... أصبح الوجود الطاعني المتمرد للكلمة...]

أصبح تعبيراً عن لغة لا تعترف بأية قوانين سوى تلك التي تؤكد وجودها [(٣٤)].
 وبين دولوز، وهو يبحث عن كيفية تشكل المعنى، أن المعنى ليس صورة ولا ماهية، وإنما هو نسق من العلاقات، ولكنه نسق تتغير عناصره، وتتعدد مراكزه، وتكثر انزياحاته، مما يعني أن الشيء الذي يعني لا يعني بذاته بل بموقعه ونسبه واختلافه. وقد بين دريدا بمنهجه التفكيكي، وهو يسعى إلى تفكيك المعنى، أن النص ليس ساحة بيانات، بل ساحة تباينات، ومجال للتوتر والتعارض وحيث للتبعثر والتشتت، وذلك حيث يولد دوماً عن القراءة تفكك البنى، وانفجار المعنى وتشظي الهوية. فالنص بمفهومه التقليدي، والتقليدي هو ما سوى نص التفكيك، لم يعد له وجود في أذهان نقاد ما بعد الحداثة، ولا شك أن موقفهم قيمي في الإبداع وفي القراءة على السواء، فالذي حدث، إن كان قد حدث، كما يذهب «جاك دريدا»: هو نوع من التجاوز أو الإجتياح، أطاح بكل هذه التقسيمات، وأجبرنا على أن نوسع المفهوم السائد والفكرة المسيطرة حول مفهوم النص. إذ لم يعد النص جسداً من الكتابة أو شيئاً من المضمون محشوراً بين دفتين، بل نسيجاً مرجأ، يعود بشكل لا متناه، أكثر من رجوعه إلى نفسه هو، إلى آثار مرجأة أخرى. وعلى هذا النحو، فإن النص يجتاح كل الحدود المرسومة له حتى الآن، ليس بإغراقها أو إخفائها في تجانس ليس فيها اختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيداً. إن تفكيكية «دريدا»، كعمارة نقدية أدبية، تفكك النص لتكشف أن ما يبدو عملاً متناسقاً وبلا تناقضات هو بناء من الإستراتيجيات والمناورات البلاغية. إن فضح ذلك البناء ينسف الإفتراض بوجود معنى متماسك غير متناقض ومفهوم (يمكن تفسيره بشكل واضح). ليس معنى ذلك بالطبع أن الكاتب أفتاق: إنَّها اللغة التي لا جذور لها في الإدراك المباشر للحقيقة خارجية، ومن ثم فهي تتكون، بحكم طبيعتها، من سلسلة من الدوال الهائمة. وما يشير إليه «جيارتري سبيفاك» من «خفة اليد عن حدود النص» ليس في الواقع خدعة أو خطأ أو تناقضاً غير موفق. لكنها حدود اللغة. إن التفكيكية تفضح ذلك الحد، تفضح التناقض والمراوغة الموجودة في قلب النص.
 هذه الحدود يراها دريدا معارضة للقراءة من مثل: العالم، الحقيقي، التاريخ، الحقل المرجعية للجسد والعقل، الوعي واللاوعي، السياسة والاقتصاد، وهكذا دواليك. فدريدا يؤكد أهمية تحطيم كل الجاهز والمؤطر والمشكل والنظامي، سواء كان نظرياً، أم ثقافياً، أم مؤسسياً. ويلاحظ دريدا على النصوص أنها ليست متجانسة دائماً ويحدد مطلبه من القراءة بقوله: [ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها هو ليس النقد في الخارج، وإنما الإستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه... أن يفكك النص نفسه، فهذا يعني أنه يتبع حركة مرجعية ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، ولكن هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته] (٣٥).

يتابع دريدا: [إن العنصر الصوتي، المفردة، الملء الذي يسمى الحسي لا يمكن أن تظهر على ما هي عليه بدون وجود الاختلاف أو التباين والتعارض. فالواقع أن الظهور وعملية الاختلاف تفرضان توليفاً أصيلاً لا تسبقه أية بساطة مطلقة. وهذا هو الأثر الأصلي، فيدون حفظ وبصمة في الوحدة الدنيا للتجربة الزمنية بدون أثر يحفظ الآخر كآخر في المثل لا يمكن لأي اختلاف أن يقوم بعمله، ولا

لأي معنى أن يظهر... إن الأثر الصرف هو التخالف] (٣٦).

واضح هنا أن دريدا يكتشف الأصل الذي لا يمكن لأي أصل أن يقوم بدونه، الأصل الذي يؤسس كل أصل في عملية الإختلاف القائمة في اللغة. هذا التمايز هو الذي يؤسس كل هذه المقولات إضافة إلى مقولات الذات والموضوع، المظهر والدلالة. وهذه الأخيرة هي ما يسميه دريدا الأثر أو التخالف. ويستنتج دريدا منه عملية تفكيك كاملة لكل التراث العقلي الغربي. إن أصل كل الأصول وهو الأثر، أي التخالف، أي الاختلاف الذي يكمن وراء الحسي والعقلي ويؤسسهما، هذا الأصل هو بكل بساطة بلا أصل، بمعنى أنه لم يأت من جهة بل كان الشرط الذي بدونه لم تكن المفاهيم الفلسفية كلها. ومن هنا كانت فلسفة دريدا بلا مركز.

إن حجة الذين وقفوا ضد التفكيك هو خشيتهم من أن يتحول بديلهم بدوره إلى مركز مرجعي ثابت «ميتافيزيقا حضور». إن رفض كل من بارت ودريدا وفوكو للإحالة إلى مركز لا يعني تثبيت عدم الإحالة، كما أن رفض الحضور لا يعني تأكيد الغياب كبديل، كما أن رفض الوعي لا يعني تأكيد اللاوعي.

ثم أن البديل، سوف يتعرض لعمليات تدمير مستمرة - عبر تطور المعرفة والثقافة اللامتناهي - وحيث لا يتجمد هذا المركز ويتحول إلى مكانيزم كبح وجماد يحجب الكينونة في صورتها الأولى وبراءتها، كما قال التاويليون.

ودريدا يذهب إلى أقصى ما يمكن في التحليل ليفكك الأساس الذي قامت عليه المركزية الأوروبية فيتهاوى صرح الفلسفة والأخلاق.

ويتجاوز «دريدا» في طموحه كل أشكال النقد القائم، فالنقد الذي يفكر به لن يكون نبويًا، ولا شكلائيًا، ولا مضمونياً محايثاً. وهذا النقد لو تحقق كما يرى: [فلن يحمل اسم النقد الأدبي، أعتقد، دون نية في التلاعب بالكلمات، إن الناقد، كما يشير إليه اسمه، يحتاج إلى كلمة الحكم والتقويم والقرار، حين يجد نفسه أمام بعض البنيات غير القابلة للتحديد، والتي أثار اهتمامي باستمرار، أعتقد أنه يحتاج أيضاً إلى ضمانة في ما يتعلق بجوهر الثقافة الأدبية. إن الناقد يجيبك ببساطة أنه لا يتمتع بهذه الضمانة] (٣٧).

وليس النصّ مساحة مسطحة تشفّ عن معناها، أو عمقاً يختبئ فيه المعنى، وإنما هو حيز تتعدّد سطوحه وعمق لا قرار له. وليس هو نسقاً ينغلق على ذاته، بل هو، وإن كان له نظامه وسياقه، وإن كانت له قواعد انبثائه واشتغاله، يبقى مجالاً مفتوحاً، ويشكل مساحة يمكن التسلل من فجواتها - طالما أن الخطاب تعمل على تشكيله لعبة قوى وسلطات، ويتحكم في إنتاجه خليط من الرغبات والإستراتيجيات، ويبني على منظومة من الإعتقادات والأوهام - للكشف عن شرك الكلام وخديعة القول وتستر الخطاب. يقول «تيري إيجلتون» حول مناطق الفراغ والصمت: [إن العمل الأدبي لا يرتبط بالأيدولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيدولوجيا في النصّ الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة، أي نشعر بها في فجوات النصّ وأبعاده الغائبة. وهذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها «تتكلم»، فالنصّ قد يحرم

- أيديولوجياً - قول أشياء معينة. ويجد المؤلف نفسه... مضطراً إلى الكشف عن ثغراته وصوامته، أي الكشف عما هو غير قابل لأن يُقال [(٣٨)] .

ودريداً في كل ما يقوله، أو يحلم به، لا نجده واثقاً من شيء إلا بالشك في جدوى الأشياء. فالقراءات كلها لا ترضيه، وهو يعتقد أن هناك بين خارج النصّ وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيز، ولكنه لا يعرفه. وتعليقه أن شيئاً ما يظل ناقصاً دائماً، ويشير إلى أن المادية والتاريخ نفسيهما محكومان بطرائق النظر الميتافيزيقية. نراه يهجس بالخوف من المثالية التي تهدد نظرية النصّ التي يتبناها وآخرون. وهو في «القوة والدلالة» يرى أن الكتابة هي الطموح اللاممكن، هدف الكاتب ووهمه معاً، وأن الكتاب لم يكتب أبداً. [وكتاب العقل بمعناه الحديث هذه المرة، هذا المخطوط اللانهائي المقروء من قبل، إنه كان سيعيدنا يراعه بصورة مرجأة على نحو يكبر أو يصغر هذا المفقود، هذا الغياب للكتب السماوية] (٣٩) .

وتظل القراءة عنده أيضاً غير تامة، وتظل هذه التبادلية المرجأة بين القراءة والكتابة شاهداً مطلقاً وطرفاً ثالثاً، أشبه ما يكون بشفافية المعنى في المحاوره. وليس الكلام مجرد تعبير صافٍ عن مقاصد صاحبه، ولا هو مجرد استحضار لمعنى بكر، وإنما الكلام يُبنى دوماً على غياب، والمعنى أبداً يستعصي على الحضور. وهو يستعصي لأنه يحمل أثر الآخر الذي يسكننا، أو يهجس بالآخر الذي لا يحضر، أي الآخر لا نهاية له، بل لا هوية له. وبسبب هذه الغيرية يفتح النصّ على الإختلاف انفتاحاً يتجلى أيضاً في المعنى. والمعنى يفيض بقدر ما يستعصي، أي بقدر ما يغيب الآخر ولا يحضر. فالفائض هنا إذن ليس تعبيراً عن الإمتلاء، بل هو، على الضد، دلالة على النسيان، نسيان الوجود على المستوى الأنطولوجي، ونسيان المجاز الذي يتحكم بالتصورات على المستوى المعرفي. هناك إذن فجوة بين الوجود والفكر، مردها إلى الهوية التي تقوم في الأصل بين الوجود والموجود، أي نسيان الموجود للموجود، نعني نسيان الإنسان لوجوده، كما يذهب «هيدغر».

والكتابة عند تودوروف نفسها مستحيلة، كما يقول حول ما سمّاه الأدب الإستيهامي: ولكي تكون الكتابة ممكنة، يجب أن تنطلق من موت ما نتكلم عليه، لكن هذا الموت يجعلها هي نفسها مستحيلة، لأنه لا يعود هناك شيء للكتابة. لا يمكن للأدب أن يصير ممكناً، إلا بقدر ما يصبح مستحيلًا. فإما أن يكون ما نقوله حاضراً، فلا يعود للأدب، من ثم، مجال، وإما أن نفسح مكاناً للأدب، فلا يعود من ثم، شيء يقال، وكما يكتب «بلانشو»: [إذا كانت اللغة، وتخصيصاً اللغة الأدبية، لم تكن تنقذه دوماً، وبصورة قبلية، نحو الموت، فإن ذلك لم يكن ممكناً، لأن هذه الحركة جسدت استحالتها التي هي شرطها وأساسها] (٤٠) . ولتودوروف نظرية في القراءة، وقد تحدث عن ثلاثة أنواع تقليدية من القراءة: هي الإسقاط والتعليق والشعرية.

فالأول، يهتم بالمؤلف أو المجتمع أو أي شيء خارج النصّ بهم الناقد. والتعليق مكمل للإسقاط، فكما يسعى الإسقاط إلى المتحرك عبر وخلف النصّ، يسعى التعليق إلى البقاء داخل النصّ، وهو ما ندعوه في الغالب التفسير أو القراءة الدقيقة. والشعرية هي التي تبحث عن المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة. والشعرية يجب ألا تختلط بالرغبة في رؤية الأعمال الخاصة أمثلة

والشعرية ذاتها منفتحة إلى حد القول: إنها نوع من الإسقاط الذي لا يُنصف العمل الفردي، مهما كانت درجة امتياز هذه الشعرية. لذا، لا بد أن يكون ثمة فعالية مرتبطة بالشعرية، ولكنها تنظر إلى العمل الفردي كأنما هو غاية في ذاته. ويدعو تودوروف هذه المقاربة النقدية: «القراءة».

والقراءة تميز العمل، حتى تبدو عملاً متميزاً، إذ يرى تودوروف أنه ليس ثمة أي قراءة صحيحة لأي عمل أدبي معقد. وقد قدم تودوروف تمييزاً بين الوصف والنقد الوصفي من القراءة. فتودوروف ينظر إلى التأكيد/ الإهتمام بشكل متساوٍ بين العمليتين التكامليتين: الكتابة والقراءة. والقراءة عنده، منهجاً، هي المبادئ العامة التي تتضمن الأعمال الفردية بنفسها. والمنهج الذي يجمع بين الفحص الدقيق للعمل الفردي وبين إدراك أوسع بالطريقة التي تعمل بها قواعده وقوانينه، هو ما يسميه تودوروف القراءة. فالقراءة ترى العمل الفردي نظاماً مستقلاً، غير أنها تتحاشى جانب «الإلتصاق بالنص» الذي يحدده التحليل، لأنه يتحسس دائماً حالة النص نظاماً، وعلاقته بنظام أوسع. فالنظرية الأدبية (القواعد) تزود النقد بالأدوات، ومع ذلك فالنقد لا يلزم نفسه بتطبيقها بأسلوب يخلو من الإبداع، بل يتعامل معها من خلال الإتصال بمادة جديدة. وعلى هذا فالقارئ لن يبحث عن المعاني الخفية ولن يعطيها الأفضلية، كما هو الحال في عملية التفسير: وإنما سيهتم بالعلاقة بين المستويات المختلفة للمعنى، مع ما في النص بوصفه نظاماً من توزيع. فالنص الأدبي كلياً، ذو مغزى ودال على مغزى، ولا يمكن اختزاله إلى مجرد نطق لمضمونه. ويصبح جوهر الخطاب الأدبي الذهاب خلف اللغة (وإن لم يفعل ذلك، فلن يكون هناك سبب معقول لوجوده): [الأدب سلاح مبيت تنتحر به اللغة]. فلا ندري أهذا عجز من النقد وعجز من الكتابة عن لحظة الكشف أو لحظة التوهج، لحظة الموت والانتحار، أم هو مرة أخرى - على حد تعبير بارت - يوتوبيا اللغة.

أخيراً، يتساءل تودوروف كيف نتعرف على ما يحدث أثناء عملية القراءة؟

إذا شئنا التأكيد على انطباع ما والتحقق منه بواسطة الإستبطان الذاتي، فإننا نرجع إلى ما قاله الآخرون في قراءاتهم. يقول [وهكذا فسردان يهتمان بالنص الواحد، لن يكونا متماثلي الهوية] فكيف نشرح هذا التنوع يا ترى؟ [إن التحليل الذي تقدمه هو أن هذين السردين، لا يصفان عالم الكاتب في ذاته، وإنما يضعان هذا العالم بعد تحويره، وكما هو موجود في وعي كل فرد. ويمكن رسم خطاطة للأطوار التي تتم فيها عملية تغيير عالم الكتاب من هدف كل فرد قارئ على الشكل الآتي:

[4] سرد القارئ

[1] سرد المؤلف



[2] العالم الخيالي الذي يشره المؤلف ← [3] العالم الخيالي الذي يبنيه القارئ.

ويمكن التساؤل: هل الفرق الموجود بين الصور: الثاني والثالث، كما يبدو في الرسم أعلاه هو موجود في الحقيقة؟ هل توجد هناك عمليات بناء أخرى؟ من السهل أن نبين أن الجواب عن هذا السؤال ينبغي أن يكون بالإيجاب [٤١].

والعلاقة بين الطورين [2] و [3] المشار إليهما في الخطاطة السابقة، هي علاقة ترميز. والأحداث الرموز لها مؤولة، والتأويلات مختلفة من قارئ لآخر.

يرى بارت، في ما يتعلق بالنتاج الأدبي، أن النص يخضع، من حيث البنية والشكل، لتراكم عالمية مشتركة بين جميع النصوص الأدبية، فهو يقول: [هناك تنظيم شكلي واحد يحدد واقعاً جميع الأنظمة السيميائية، مهما كانت مادتها ومهما كانت أبعادها] (٤٢).

ويعني هذا في الواقع أن بارت يرى من خلال النتاج الأدبي وحدة الحقل الرمزي عند البشر، كذلك الأنماط العليا المتكررة المركوزة في اللاشعور الجمعي عند «يونغ». ويكون النتاج الأدبي بذلك نتيجة ضرورية لتراكم رمزية تنتمي إلى الكيان النفسي البشري، في حين يعبر الكاتب بذلك عن أبعاد سحيقة في النفس البشرية. وعالمية القصة لدى بارت تعود لأن القصة تبدو ماثلة في الخرافة والأسطورة والدراما والملحمة والتراجيديا والكوميديا والمسرحيات الإيمائية، [إن القصة يختلف أشكالها، ماثلة في كل الأزمنة والأمكنة والمجتمعات، إنها تبدأ مع تاريخ البشرية بالذات. لا شعب مطلقاً دون قصص. الطبقات والفئات كلها لها أقاصيص. وفي الغالب يتذوق الناس هذه القصص، حتى ولو كانوا من ثقافات مختلفة بل ومتعارضة... القصة عالمية تتجاوز التاريخ والثقافات، إنها كما الحياة، في كل مكان] (٤٣). وبارت يتحدث عن الضغوط الخارجية على الكتابة، إذ [تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالها السابقة، لأن اللغة لا تعود قط بريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة... لكنني لم أعد أستطيع، مذاك، أن أنشر كتاباتي في ديمومة ما، بدون أن أصير، شيئاً فشيئاً، سجين كلمات الغير، بل وسجين كلماتي الخاصة] (٤٤). وهنا نجد بارت باختينياً، فهو يؤكد أيضاً، [بالرغم من ذلك فالنص نسيج من الإقتباسات والإحالات والأصدا، وأعني من اللغات الثقافية (وهل يمكن للغة إلا أن تكون ثقافية) السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بالكامل] (٤٥).

إلا أن بارت لا يرى في النص الأدبي صورة عامة تظهر هنا وهناك في لغات متعددة، فهو على الرغم من إيمانه بوجود بنيات عامة يخضع لها الأدب، يرى أن العمل الأدبي مجبول باللغة، أي أنه يرث الوظيفة المزدوجة للإشارة اللغوية: وظيفة الإشارة (الرمز)، ووظيفة الدلالة (المعنى). فالصيغ اللغوية في الأدب تعود، من جهة، إلى عمل وجهه فردي خضع الدال لمقتضياته، ومن جهة أخرى لأيدولوجيا معينة يحمل النص الأدبي طابعها. فالكلمة، كما يذهب بارت، لا يمكن أن تكون بريئة أبداً، وهذا اقتراح لم يفقد أبداً قيمته. إن كل كلام يشهد على طرف منحاز إلى الأشياء، وهو إما في تراتب عضوي مع التعييني والتعبيري، لما يقال، ولما لا يقال في القول نفسه. لهذا فهو يأمل أن ينتصر الغياب، لأن، [الأدب مثل الفسفور: يلمع أكثر في اللحظة التي يحاول أن يموت فيها] (٤٦).

ولا يمكن للأدب أن يجد كيانه إلا من خلال أولية شكلية عامة. ويعد نقد بارت كتابة على الكتابة. ففي كتابه «الكتابة في درجة الصفر» يصف كيف تحولت الكتابة على يد «مالارميه» من موضوع نظرة إلى صنع وأخيراً إلى قتل، وكيف بلغت الآن تحولاً أخيراً، إذ تصبح موضوعاً لغياب: [ففي هذه الكتابات المحايدة، التي نسميها هنا «درجة الصفر للكتابة»، يمكن أن نميز بين حركة نفي وبين العجز عن إنجاز ذلك النفي داخل ديمومة ما، كما لو أن الأدب في نزوعه منذ قرن إلى تحويل سطحه لشكل بدون وراثته، وقد وجد ذلك صفاء أكثر مما يوجد

في غياب كل إشارة، مقترحاً في الأخير ذلك الحلم الأروفيوسي: كاتب بدون أدب، الكتابة البيضاء] (٤٧)

إن درجة الصفر في الكتابة عند بارت لا تختلف عن تنظير هيدغر عن ضرورة تدمير المحتوى التقليدي للمعرفة ونسف التقاليد وتحطيم الموروث حتى نعود إلى منابع الأولى للغة، باعتبارها الموقع الحقيقي الذي تكشف فيه الكينونة عن حضورها، هناك في التسمية الأولى للأشياء، في التأسيس الأول للوجود الذي حجبه عنا العادات المتراكمة المتجمدة واللغة القاصرة.

وإذا كان العمل الأدبي يخضع لما يسميه النقد الحديث «التاريخ» أي السياق الاجتماعي / الثقافي الذي يولد فيه، فإنه لا يخرج من الزمن ليدخل في عداد ومصاف الأعمال الخالدة إلا على مستوى الدال. فالمعنى أو المدلول يتأثر بشكل مباشر بالسياق الاجتماعي والأنثي الذي ينتجه، وبذلك يكون مرتبطاً بالزمن. ونحن لا نحب نصاً أدبياً لما يقوله، بل نعشقه للطريقة التي يقول بها [إنني أسمع جموح المرسلّة، لا المرسلّة ذاتها]... يتابع [وعلى الجملة فإن الأدب ليس شيئاً سوى تقنية الدلالة، إن وجوده كائن في شكله، وليس في المحتوى أو الرسالة الإيجابية للخطاب: في إنتاجه للمعنى وليس في المعنى المنتج. إن الكاتب وهو منغلق في «كيف نكتب الكتابة»، لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة، تاركاً للأخرين مهمة ملئها، إن مهمته هو هي أن يبنى الدلالة تقنياً، دون أن يعلن الوصف «أن يخلق نظاماً بقوانينه الداخلية المركونة فيه»، أي نظاماً من العلامات من طراز مرجعي خاص، لعبة دالة في المدلول وفي حركة واحدة موضوعة ومنترزة، مفتوحة وموقوفة: مختنقة في صمت الجواب] (٤٨).

ولكن هل توجد سمات معينة تحدد «اللغة الأدبية»؟ إن الأدب يجبل في اللغة. وهو مكون من دلالات لغوية، أي أنه يتكون من مادة موجودة سلفاً يأخذها النصّ الأدبي ويستعملها في غايات لغوية كذلك، أي في غايات حوارية بين المرسل والمرسل إليه. فما الذي يميز اللغة الأدبية عند بارت؟ إن لغة النصّ الأدبي لا تنحصر في غايات مرجعية. فهي تستعمل كل الكلمات التي يقدمها الفعل الكلامي في سبيل فتح آفاق متعددة للمعنى [بالنسبة للدال هناك دائماً عدة مدلولات ممكنة]. لذلك، لا يمكن أن نحصر مفهوم النصّ في بنية مغلقة، بل من الأصح أن نحدده كنقطة التقاء دلالات متعددة يؤدي تفسيرها إلى تعدد المعاني: فالنصّ الأدبي هو [تقاطع الأنظمة تقاطعاً منتجاً]. وهكذا تكون تعددية القراءة وتعددية الدلالات العنصر الأساسي في الكتابة الأدبية. أما قوة النصّ، فإنها تنبع في نهاية الأمر من تحولاته المتعددة وتنظيمه الرمزي. وتكمن الخصائص الأساسية للنص في عدم الارتباط بمركبة مرجعية وفي استقلال الدال عن المدلول الذي يميل دائماً إلى السيطرة على الدال ومنعه من الانتشار. إن انفتاح الدال على متعدد المعاني هو ما سيشكل عند بارت العمل في خصوصيته الأدبية، وهذا ما عاجله القسم الثاني من كتابه (النقد والحقيقة). إن العمل ليس هو الحرف، وهو لا يفرض معنى ولكنه يقترح معاني. إن العمل الأدبي، وقد دخل في الطبيعة الرمزية للكلام هو، غموض. جوهرياً؛ إنه جاهزية مفتوحة خارج كل جواب خضوعي. ومن هنا يصبح لغزاً وسؤالاً مطروحاً على العالم، مرغماً، من منطلق قانونية الإيحائي والمستفهم، على توزيع لمواقع السؤال في المعرفة الممكنة للأدب. واللفظ الشعري، [يشع بحرية لا متناهية، ويتأهب لأن يمدّ أشعته نحو ألف علاقة غير مؤكدة إلا أنها ممكنة، وحين تهدم العلائق الثابتة، لا يعود اللفظ سوى مشروع عمودي، يغدو

كالكتلة عموداً يخوض في مجموع المعنى وردات الفعل ورواسب الإنفعالات: إنه إشارة واقفة على قدميها: اللفظ الشعري هنا بدون ماضٍ مباشر. فعل بدون ضواحٍ، لا يقترح علينا إلا الظلّ السميك لردود الفعل ذات الجذور مع كل ما يرتبط به، بذلك يرتد في كل لفظ في الشعر الحديث نوع من الجيولوجيا الوجودية حيث يتجمع المضمون الكلي للرسم، لا مضمونه الإنتقالي، كما هو الشأن في النثر وفي الشعر الكلاسيكيين^(٤٩). إن هذه الجيولوجيا الوجودية تقوم عند انفجار اللفظ خلال لغة رمزية مكثفة، بعد تحرير اللغة الأدبية نحو خلق كتابة بيضاء، تصل إلى يوتوبيا اللغة، في سعيها إلى لغة نقية بريئة حلمية.

أما في ما يتعلق بالأدب والنقد الحديثين، فإن بارت في (النقد والحقيقة) يؤكد: [منذ أكثر من مائة سنة، منذ «مالارمي» على الأرجح، حدث تغير أساسي في أماكن أدبنا: ما تم التناول به، وما يتداخل بعضه ببعض الآخر، وما يتوحد هو الوظيفة المزدوجة للكتابة: الوظيفة الشعرية والوظيفة النقدية]^(٥٠). وإذا كان أساس الأدب وسبب خلود العمل في الدالات والبنىات الشكلية [الأدب هو في تحديده شكلياً، فما هي العلاقة بين الدال في الأدب والمدلول والمعنى؟ وهل يعني هذا أن الأدب يلغي كل علاقة له مع المعنى؟ بالطبع لا. فالأدب فكرٌ فاعلٌ وحيٌّ يولد من عمل الدالات. ذلك أن بارت يرفض التقسيم الكلاسيكي الذي يفصل بين الشكل والمعنى، بين الأسلوب والمضمون، محاولاً أن يضم فم التمساح بعيداً عن الثنائية الكريهة. فهو يرى أن النصّ الأدبي يقوم على خلق متواصل للمعنى، بحيث أن كل مستوى من مستويات المعنى يكون دائماً دالاً لمستوى معنوي أعلى، وهكذا. ولا يتخذ بذلك الأدب غاية نسخ الواقع وتصويره فوتوغرافياً، بل يتجاوزه ويذهب إلى ما هو أبعد منه. فالمدلول الأدبي إذن مدلول ثان، بمعنى أنه رمزي لا يقوم على الدلالة الذاتية، بل على الدلالة الحافة «التضمينية». يقول بارت في كتابه «حفيف اللغة»: [الأدب، من حيث هو لغة، هو بدون أي شك نظام سيميائي تضميني. ففي النصّ الأدبي يقوم نظام المعاني الأول - الذي هو اللغة، كالفرنسية مثلاً - مقام دال بسيط لمرسلة ثانية يكون مدلولها مختلفاً عن مدلولات اللغة]^(٥١). وهذا في الواقع ما يميز العمل الأدبي ودلالة النصّ: إن الكتابة [تولد من الكلمات معنى آخر لم تكن تملكه قبل ذلك]. ولم يعد ثمة معنى معين بل ليس هناك من معنى، فالمعنى يسلم إلى معنى، حتى يستحيل النصّ مجرّة من الدالات اللامتناهية، [أما النصّ، فإنه يكرس، على العكس من ذلك، التراجع اللانهائي للمدلول. النصّ تعددي. مجاله هو مجال الدال. ولا ينبغي تصوّر الدال على أنه «الجزء الأول من المعنى» وحامله المادي، وإنما هذا يأتي بعد حين]^(٥٢).

يفجّر بارت النصّ ويعلن موت المؤلف (الكتابة تدمير لكل صوت وكل نقطة بداية)... (إن مولد القارىء يجب أن يعتمد على موت المؤلف)، ويعدّ النقد، كما أسلفنا، نصّاً يضاف إلى نصّ، [على هذا النحو فالنصّ يحيل إلى اللغة، إنه مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا ركن لها ولا تعرف الإنغلاق (لنذكر رداً على الاحتقار المتشكك الذي يوجه إلى البنيوية) إن الفضل الإستمولوجي الذي يعترف به حالياً للغة يرجع أساساً إلى كوننا وجدنا فيها فكرة غريبة عن البنية: إنها منظومة لا نهاية لها وبلا مركز]^(٥٣).

وهو يرى أن القراءة/ النقد/ الكتابة الجديدة على الكتابة الأولى، أو تحرير النصّ، [هو في الواقع، فتح الطريق أمام تناوبات غير متوقعة، أمام لعبة المرايا اللامتناهية، وهذا الإنفلات هو ما يكون

محلّ شك^(٥٤)، ويظل يشير إلى أن الأثر الأدبي يوحى بقراءات متعددة، وأن النصّ ينطوي على معانٍ متنوعة. فقد تحول من معنى مفرد إلى معنى جمع، وتحول الأثر إلى نصّ مفتوح: [وكون الأثر يمتلك، في وقت واحد، معاني متعددة، فذلك ناتج عن بنية، وليس عن عطب في عقول من يقرأونه. تلك هي الخاصية الرمزية للأثر: والرمز ليس صورة، وإنما تعدد المعاني ذاته... إن الأثر لا «يخلد» لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحى بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد يتكلم اللغة الرمزية خلال أزمنة متعددة]^(٥٥).

فالناقد، كما يراه بارت، [يواجه موضوعاً ليس هو الأثر الأدبي، وإنما هو قوله الخاص]. وهو بلا شك تصوير لدوره الإيجابي في قراءة العمل، وموقف من فتح النصّ وعدم ارتباطه بمعنى محدد أو بنية المؤلف [إن وحدة النصّ لا توجد في منشئه بل في غايته]. ويتناول مباشرة القراءة، فيراها تعشق الأثر. أما قراءة الناقد، أو الانتقال من القراءة إلى النقد، فمعناها تغيير العشق، بحيث لا نعود نعشق الأثر الأدبي، وإنما لغتنا الخاصة، لكن من هناك أيضاً نعيد الأثر إلى عشق الكتابة الذي صدر عنها.

وقد فرّق بارت بين نصّ الكتابة ونصّ القراءة، فالنصّ الكتابي جعل للقارئ دوراً، فلم يعد مستهلكاً بل منتجاً، يتمتع بلذة القراءة على عكس قارئ نصّ القراءة. والنصوص القرائية هي النصوص التي يستهلكها القارئ مرة واحدة ولا يعود إليها، أما النصوص الكتابية فهي النصوص التي يمكن أن يعود إليها القارئ أكثر من مرة، ليعيد كتابتها مع كل عودة جديدة.

إن القول بأن نصّاً ما غير قابل للقراءة يعني أيضاً أن النصّ الذي يقبل القراءة، أي الذي يقبل تفسيراً واحداً ثابتاً محددًا، لا يعتبر نصّاً أدبياً، أو على الأقل، يحتل مرتبة دنيا على سلم الأدب. ومعنى ذلك ببساطة أن النصّ الذي لا يسمح بإساءة القراءة لا يدخل في دائرة الأدب، أو يفقد أدبيته، وأن قيمة النصّ، تعتمد على تشجيعه لخطأ القراءة المستمرة (روايات كافكا، كونديرا).

إن كلاً من بارت ودريدا يتحدثان ببساطة شديدة عن قدرة النصّ الأدبي، الذي تتحقق له صفات الأدبية، على الإيحاء المستمر بمعانٍ جديدة من ناحية، وعلى صعوبة تثبيت معنى أو معانٍ محددة باعتبارها القراءة الصحيحة من ناحية ثانية.

ولكن كيف نقرأ النصّ الكتابي بطريقة تفكيكية؟ حتى نستطيع ذلك لا بدّ من تحديد ما هو ثابت وتقليدي، ثم نبدأ قراءة تفكيكية تمكّن النصّ من إبراز مناطق غموضه ولبسه. ومرة أخرى، فإن النصّ في الواقع هو الذي يفكك نفسه بنفسه، والناقد التفكيكي يساعده على تحقيق ذلك التفكيك الذي يحمل بذوره في داخله. وكأن رحلة القراءة، عملية ترحال سندبادية إلى أرض الظلال داخل النصّ، يحاول القارئ في أثنائها التوغل إلى الجانب السفلي للتاريخ، الجانب المغمى منه ليحول الظلام إلى شيء مرئي، واسترجاع المواد المقهورة.

إن القارئ يبحث عن اللبنة المقلقة غير المستقرة ويحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويُعاد تركيبه من جديد. وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النصّ، وتكتسب العناصر والمواد المقهورة أهمية جديدة، يحددها، بالطبع، أفق القارئ الجديد. وهكذا يصبح كل ما هو هامشي مركزياً، وما هو غير جوهري جوهرياً.

وقد يتساءل المرء: ما معنى النصّ الأدبي؟ وإلى أي دلالة يسعى؟ في الواقع، لا يجيب النصّ

الأدبي عن سؤال مثل « ما معنى العالم؟ » أو هل للعالم من معنى؟ بل يقوم بحد ذاته على سؤال هو: « هذا هو العالم، فهل هناك من معنى؟ » فالكتابة الأدبية إذاً هي في طرح الأسئلة لا في براعة الإجابة عليها. يقول «ستيفن لاند»: [بيد أنه في خيبة المعنى هذه تبرز القيمة الإستفهامية أساساً للأدب، وقدرته على تبديد الدجنة الكثيفة للأيدولوجيا] (٥٦).

الرواية ليست توكيداً لشيء. الرواية تبحث وتطرح أسئلة. وتأتي حكمة الكتابة الأدبية من احتوائها على سؤال لكل شيء. حين خرج «دون كيخوته» إلى العالم، تحول هذا العالم إلى سؤال أمام عينيه. وذلك هو الإرث الذي تركته أول رواية أوروبية إلى كل التاريخ اللاحق. الروائي، عند بارت، يعلم القارىء ليفهم العالم بوصفه سؤالاً. ثمة حكمة وتسامح في هذا النهج. وفي عالم مبني على القناعات القارة والراسخة يكاد صوت الكتابة الأدبية أن يختفي بين زعيق سخافات القناعات البشرية. فالعالم بحد ذاته لا متناه وهو في حركة دائبة وتغير دائم. لذلك، يمكن للأدب، أن يوجد، ويمكن للمعاني التي يحملها أن لا تعرف حدوداً لها. وإذا كان الأدب يستطيع أن يعمل في تعددية لا متناهية من المعاني، فلأن الدلالات التي يولدها تصبح هي ذاتها دلالات لمعاني أخرى، كما رأينا. بيد أنه إذا كان القارىء أو الناقد مدعوماً بفعل التزام قصدي لأن يختار، من بين إمكانات أخرى، وظيفة دالة لقوله ولقول الكاتب، فإنه ليس حرّاً بنفس المقدار في أن يقول أي شيء. إن ممارسته هي صورة معكوسة وتحويل مراقب خاضع لعوائق شكلية للمعنى يلخصها بارت في ثلاثة: [ينبغي أن تكون خصبة، منطقية ومتناغمة، تحويل كل شيء وفق بعض القوانين فقط، والتحويل دائماً في نفس الاتجاه] (٥٧).

إذا كان النصّ يمتاز بتعدد الدلالات، فمن الذي يستنبطها؟ وعلى من يقع عائق توليدها؟ ليس الكاتب بالطبع. يقول بارت: [كيف يمكن أن تحصل لذة انطلاقاً من لذة منقولة سرداً؟ كيف نقرأ النقد؟ هناك وسيلة واحدة: بما أنني قارىء من درجة ثانية فعلياً أن أغير موقعي: فبدلاً من أن أقبل كوني موضع ثقة لتلك اللذة النقدية - وتلك هي الوسيلة الضامنة لتفويتها - فإنه بوسعي أن أضع نفسي في موضع المتلذذ بالتلصص عليها: أرقب خفية لذة الآخر، وأدخل في الإنحراف، عندئذ يصير الشرح في نظري نصّاً، نتاج تخيل، غلاباً منفصلاً. هكذا هي انحرافية الكاتب (فلذته بالكتابة ليس لها وظيفة)، وهكذا هي انحرافية الناقد المضاعفة مرتين وانحرافية القارىء ثلاث مرات، وهكذا إلى ما لا نهاية] (٥٨). فالنصّ الأدبي ليس نتاجاً لوعي مبدع يضع المعاني فيه ويثبته. إنه مجموع دلالات تقع في مستويات عدة «ينتجها» القارىء ذاته ويعطيها واقعاً حياً. فالقراءة إبداع، وهي إعادة كتابة «النصّ»، لا تلقيه بصورة سلبية، فالقراءة [وضع أنفسنا في عملية الإنتاج، لا في الشيء المنتج... وهي ليست المرور من كلمة إلى أخرى فحسب، بل المرور من مستوى دلالي لآخر كذلك] (٥٩). فبارت لا يحترم القراءة الاستنساخية وإنما يُناصر القراءة التشريحية النقدية. لقد نسب ذلك «النصّ» إلى قارئه وأصبح قارىء النصّ، منتجاً مثمراً، [ذلك أن تعددية النصّ لا تعود إلى التباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدّد المتناغم للدلائل التي يتكون منها. إن قارىء النصّ شبيه بذات مرتبكة (تعطل فيها عمل المخيلة). هذه الذات الفارغة تتجول قرب وادٍ ينحدر أسفل نهر، ما يدركه متعدد يصدر عن مستويات متنوعة من أضواء وألوان وخضرة وهواء وزقزق وأصوات أطفال وحركات ملابس. كل هذه الحوادث تكاد تدرك كلاً على حدة: أنها تخضع لقواعد

معروفة بيد أن المزج بينها منفرداً [٦٠].

يدعو بارت إلى تأسيس جمعية أصدقاء النصّ، والتي يعرفها بالسلب لا بالإيجاب، وهم القراء الذين لا يشتركون إلا بأعدائهم الذين هم [الطفيليون من كل رهط بدافع المحافظة الثقافية أو بدافع العقلانية المتشددة، أصحاب النزعة الأخلاقية السياسية بدافع نقد الدال، الثوريون بدافع برغماتية غبية، أو بدافع حماقة تهريجية] [٦١]. ولكن القراءة تضع صاحبها أمام اللغة، تلك اللغة [كأداة ليست رجعية ولا تقدمية، إنها ببساطة فاشية]. وهو بذلك يعود إلى «جاكسون» الذي يؤكد أن اللغة لا تحدّ بما تسمح بأن يقال، بل بما تجبر على قوله. ويكون النصّ الأدبي بذلك نتاجاً يقف ضد غائية اللغة التي هي التواصل. فالأدب في نظر بارت «عكس التواصل»، [إلى حد ما فإن الكلمات ليس لها بعد القيمة المرجعية، ولكن، فقط، قيمتها التجارية (التبادلية): إنها تصلح للتواصل. كما في أبسط الصفقات، وليس لأن تقترح شيئاً. وفي المحصلة، فإن الكلام لا يقترح سوى يقين واحد: يقين الإبتدال] [٦٢]. والخطاب الأدبي هو خطاب لا يمكن التنبؤ بمكوناته، وهو يدمر الطبيعة الوظيفية العادية للغة. يقول بارت: [يأخذ النصّ كلمات مستعملة، بالية، ونكاد نقول مصنوعة في سبيل التواصل العادي، فينتج بها شيئاً جديداً خارج التداول، وبالتالي خارج التبادل الوظيفي] [٦٣]. وهكذا يضحي الأدب عند بارت ثورياً، بمعنى أنه لا يدمر اللغة تدميراً كاملاً، بل يلعب بعناصرها [وهل هناك تدمير أفضل من ذلك الذي يغير (يشوّه) الأنظمة بدلاً من إتلافها] [٦٤]. أما العالم الواقع، فإنه لا يوجد في النصّ. فهذا الأخير لا يقدم الواقع، وهو ليس الواقع الخارجي (وحتى في الأدب الأكثر واقعية). إنه كتابة متحركة تحركاً دائماً. ولا يمكن أن يكون الواقع في النصّ الأدبي إلا نصياً (أي مختلفاً عن الواقع الفيزيائي المباشر). ومن هنا تأتي «لذة القراءة» التي تتم [عندما ينتقل النص إلى حياتنا، عندما تصل كتابة أخرى (كتابة الآخر) إلى خط مقاطع من حياتنا اليومية] [٦٥]. والحقيقة أن بارت يرى في القراءة لذة حسية - مستلهماً قول الباحثة العرب في حديثهم عن النص: المتن الصحيح (الجسم) - أي حركة الرغبة التي تضع شخصين جنباً إلى جنب، في حركة شبقية لا غائية. وبذلك يكمن سحر الأدب ومفتاح غموضه في مزج الحسي بالفكري، في إضفاء اللذة على المعرفة. يقول بارت: [فللنص شكل إنساني هل هو شكل وجناس تصحيفي للجسم؟ أجل. ولكنه هو كذلك لجسدنا الأيروسي. آنذاك تكون لذة النص غير قابلة للاختزال إلى عملها النحوي المتعلق بظاهر النص مثلما أن لذة الجسد غير قابلة للاختزال إلى الحاجة الفيزيولوجية. لذة النص هي تلك اللحظة التي يسير فيها جسدي متبعاً أفكاره الخاصة، لأنه ليس لدى جسدي ذات الأفكار التي لي] [٦٦]. وهكذا فإن العلاقة الشبقية بين القارئ والكاتب من خلال النص وضمنه هي التي تعطي اللذة العميقة للأدب. ويمتزج بذلك التقاف الجمل بالتقاف الآخر، ذلك الالتقاف الغرامي الذي يضم الكاتب والقارئ في حركة سعيدة. يقول بارت [لن نستطيع أبداً أن نصف جيداً، وبما فيه الكفاية، ذلك الحب (حب الآخر، حب القارئ) الذي يقبع في عمل (إنتاج) الجملة] [٦٧]. لذة النص إذن، عبارة ندين بها جميعاً لـ بارت. وبساطتها تذكرنا بكل ما كادت التقنيات تنسينا إياه، وهو النص ذاته. فالنص هو حضوره أولاً. وليس بناءه، ولا تأثيره. والحضور يعني أن النص قد أبلغ. ليس أنه: قد أوصل. لكنه: وصل. وعند ذلك يستطيع النص أن يكون هو أداءه الخاص. وبهذا المعنى فإن بارت يريد أن يقول لنا أن أداء النص هو لذته، هو بالأحرى خصوصيته. ولعل ما حرك بارت في «لذة النص» ما كان «جاك

لاكان» يريد أن يصنعه لسانياً بجسدية اللغة، ولغة الجسد. فما كان من بارت إلا أن عكس المنهجية فأتى إلى جسدية النص من النص ذاته.

المرايا المحدبة «من البنيوية إلى التفكيك»:

هذا العدد الضخم من سلسلة عالم المعرفة - عدد ٢٣٢ نيسان ١٩٩٨ - صدر عن سلسلة الكتب الثقافية الشهرية التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت للدكتور عبد العزيز حمودة. يقدم المؤلف في النصف الثاني من الكتاب دراسة للمشروعين النقديين (البنيوية والتفكيك) ليؤكد فشلها في نهاية المطاف في تحقيق دلالة النص. ويرأيه أن إنجازاتها [التي كثر الحديث عنها في المحافل الأدبية والنقدية أشبه بالصورة المكبرة داخل المرايا المحدبة، وهي تزييف واقعاً أقل حجماً وأكثر تواضعاً] (الناشر).

يقول د. حمودة [يتمحور النقد الذي يوجه إلى التفكيك بصفة عامة حول لا نهائية المعنى أو الدلالة. فقد انتقل معسكر التفكيك من رفض صريح لقصور البنيوية بأساقها وأنظمتها في تحقيق المعنى، إلى حق القارىء، كل قارىء، في تحقيق المعنى الذي يراه] (ص ٣٩٦). إن القراءة هي، في حقيقتها، نشاط فكري/ لغوي مولدٌ للتباين، منتجٌ للإختلاف، فهي تتباين، بطبيعتها، عما تريد بيانه. وتختلف بذاتها، عما تريد قراءته. وشرطها، بل علة وجودها وتحقيقها، أن تكون كذلك، أي مختلفة عما تقرأ فيه، ولكن فاعلة في الوقت نفسه، ومنتجة باختلافها، واختلافها بالذات. ويتوهم د. حمودة أن المسألة تتعلق بأي نص وبأي قارىء. إذ فقط النص الجدير بالقراءة يشكل، في حقيقته وبنيته، حقلاً منهجياً يتيح للقارىء الجدير بالقراءة، أن يمتحن طريقتيه في المعالجة، أو حيزاً نظرياً يمكنه من البرهنة على قضية من القضايا، أو فضاءً دلاليًا يسمح له باجتراح معنى، أو انبجاس فكرة. والمسألة ليست متروكة على عواهنها كما يتراءى لـ د. حمودة، وفحوى القول أن النص - الكتب المقدسة، الأعمال الفلسفية، روائع الآثار الأدبية والشعرية - يشكل كونا من العلامات والإشارات يقبل دوماً التفسير والتأويل، ويستدعي أبداً قراءة ما لم يُقرأ في النص من قبل.

ويتابع د. حمودة نقده، فالثابت بالنسبة إليه أن التفكيكيين [خاصة بعد إعلان بارت الرسمي موت المؤلف... قد دفع ذلك التركيز من جانب التفكيكيين على نفي قصدية المؤلف عدداً من الراضين لفكرهم، وأبرزهم - أبرامز/ جيرالد غراف/ وولتر جاكسون/ وواين بوث/ الذين شنوا حملة منظمة أوائل السبعينات ضد التفكيك والأخطار التي تمثلها للحركة النقدية المعاصرة، إلى التحذير من أن نفي القصدية يعني فك نموذج التواصل ذاته، وهو النموذج الأساسي في عملية التفسير] (ص ٣٩٩).

إن موت المؤلف وخرافة القصدية تعني تفكيكياً أن القراءة التي تزعم أنها ترمي إلى قراءة نفس ما قرأه مؤلف النص، بحرفيته، لا مبرر لها أصلاً. إذ الأصل يكون عندئذٍ أولى منها، بل هو يغني عنها. هذا، إذا لم نقل بأن مثل ذلك الزعم هو غشٌ وخداع. ذلك أن القراءة الحرفية مطلب يتعذر تحقيقه، ومطلوب يستحيل بلوغه، إذ الوقوف عند المعنى الحرفي للنص معناه تكراره واجتراره. والنص لا يُجتر، وإلا بطل كونه مقروءاً. ولعل قوام الإشكالية، أنه لا تطابق ممكناً، في الأصل، بين القارىء والمقروء، إذ النصّ يحتمل بذاته أكثر من قراءة، وأنه لا قراءة منزهة، مجردة، إذ كل قراءة، في نص ما، هي حَرْفٌ لألفاظه، وإزاحة لمعانيه.

يقول د. حمودة [وإن ما فعلته مقولة بارت ودريدا استبدلت قصدية المؤلف بقصدية القارىء وفتحت الباب أمام فوضى التفسير] (ص ٤٠٠). إن النص لا يتجدد ولا يتحول، إلا لأنه يملك، بذاته، إمكان التجدد والتحول. وهذه هي خاصة النص الجدير بالقراءة. ومن ثم لا يعني ذلك أن القارىء يقرأ في النص ما يريد أن يقرأه، وإلا استحال الأمر عبثاً ولغوياً. فليس القصد، كما يتوهم باحثنا، أن القراءة هي إمكان قول كل شيء في أي شيء. وإنما القصد أن القارىء، إذ يقرأ النص، إنما يستنطق بما فيه ويحاوره على ما اشتمل عليه. وهو، إذ يفعل ذلك، إنما يستنطق ذاته في الوقت عينه. إنه يستكشف النص بقدر ما يستكشف ذاته، ويحقق إمكاناً يتفتق عنه كلام المؤلف، بقدر ما يسبر إمكاناته كقارىء. ولهذا، فإن كان القارىء يستنطق حقيقة النص ويسائله عن دلالاته، فإن النص، بدوره، يستنطق حقيقة القارىء، ويسائله عن هويته.

ومن جهة أخرى، فإن قراءة النص الواحد تختلف باختلاف العصور، والعوالم الثقافية، وتتعارض بتعارض الأيديولوجيات والإستراتيجيات. والمثال البارز على ذلك يقدمه لنا النص القرآني، وهو من أكثر النصوص حثاً على القراءة واستدعاءً لها. وهذا يعرفه جيداً عميد كلية الآداب في جامعة القاهرة سابقاً. ومما لا جدال فيه أن قراءة القرآن الكريم قد اختلفت وتعددت بحسب المدارس الكلامية والمذاهب الفقهية، وبحسب الفروع العلمية والإختصاصات الفكرية، بل بحسب أشخاص العلماء أنفسهم، ولو كانوا على مذهب واحد، أو حتى ينتمون إلى المدرسة الفكرية نفسها. من هنا تولد عن قراءته أكثر من نسق فقهي، وأكثر من مقالة كلامية، ونشأ حوله أكثر من تفسير وتأويل. والذي يسوقه د. حمودة بقوله إن التفكيكية (فتحت الباب أمام فوضى التفسير) هو نفس الذي سوّقه المتشددون (الغزالي، ابن الصلاح، ابن تيمية) في اختلاف قراءات القرآن. ونحن نذكر الدكتور العميد بحياء: أن البلاغي يجد في النص القرآني ذروة البيان ومنتهى الإعجاز، والنحوي قواعد لغوية ثرة، والفقيه يستنبط منه مجموعة أحكام شرعية، والكلامي يؤسس عليه منظومة عقائدية، والسياسي يستخلص منه نظام حكم ومشروع دولة، والصوفي يكشف فيه مثلاً زهدياً وبعداً عرفانياً، وأخيراً يمكن للفيلسوف أن يقرأه قراءة فلسفية، فيجد فيه حثاً على النظر والتأمل والتفكير، على نحو ما فعل ابن رشد الذي قرأ القرآن الكريم قراءة نظرية برهانية، فما قول عميدنا بهذه القراءات؟ وهل هي مجرد «فوضى تفسير»؟ ولنتابع د. حمودة حيث يقول: [وفي عصر خيم عليه الشك تفقد المراكز المرجعية كالعقل، والإنسان، والوجود، والله قيمتها التقليدية. والنتيجة؟ دلالة لا نهائية، ومعنى مراوغ وحضور في غياب وغياب في حضور، وتكسر الوحدة، والتشردم، والإنتشار] (ص ٤٠٢). إن القراءة التي تتوجه إلى روح النص، وتدعي النفاذ إلى عمقه، والقبض المفهومي عليه واستخلاص جوهره، هي قراءة سوقية. وتتخلص أصولها بالقول بفلسفة التعالي والحضور، وسيادة الذات، وقصدية الوعي، وهوية الفكر، وإمبريالية المعنى. وثمة، لمثل هذه القراءة، معنى جوهرى يقوم بذاته، ويسكن ذاته، وذات متعالية واعية بذاتها وتحضر لذاتها، فتستحضر المعنى، وتسكبه في اللفظ المناسب.

يُتجاهل في هذه القراءة دور اللفظ في إنتاج المعنى، كما تُتجاهل الإكراهات والقسريات التي تمارسها على الذات الواعية القاصدة، المنظومات اللغوية (جاكسون، لاكان). والترسبات المجازية (فوكو)، دريدا، واللعب الأسطورية (فراي، يونغ) والبنى التحتية اللاشعورية (فرويد، ماركوز). إن القراءتين، الحرفية والجوهرية، تتفقان، بالرغم من كونهما تشكلان ثنائية ضدية، الظاهر والباطن، أو المظهر والجوهر،

أو السطح والقاع. ذلك أن الضدين في الثنائية هما صفتان للشئ عينه. فالقراءتان تصدران عن ذات النظرة إلى النص والمعنى. كلاهما تتعامل مع النص بوصفه أحادي الدلالة، وتنظران إلى المعنى بوصفه ماهية تتطابق مع ذاتها، وكياناً يستقل بذاته عن اللفظ، وشيئاً يتكون وينجز على نحو نهائي، ومعزل عن دور القارىء. إن القراءة لا تخرج من مأزقها إلا إذا توقفت عن النظر إلى النص بوصفه أحادي المعنى، وإلى القراءة بوصفها تتطابق مع النص. وبدلاً عن ذلك، علينا أن ننظر إلى القراءة بوصفها اختلافاً عن النص لا تماهياً معه، ونهتم بما تظهره قراءة النص من التعدد والتنوع، والإختلاف والتعارض، والتراكم والترسب، فالنص حقاً حيزٌ كلامي يتعدد معناه، وتتفاضل دلالاته، وتتعدد مقاماته، وتتعارض بياناته، وتتعدد مستوياته، وتتراكم ترسباته... بل النص حيزٌ ينطوي على بياضات وفراغات، وتخترقه شقوق وفجوات، وحضور في غياب، وغياب في حضور. وعلى عكس ما يعتقد د. حمودة تماماً بأن الذي حدث بعد ثورة التفكيك [أن انفرط عقد الكون، عقد المعرفة والوجود والكيونونة] (ص ٣٩٦). بل إن ربط الشئ بالشئ هو نسيان الشئ، وهو حسب هيدغر في البحث والتفسير، نسيان ما يوجد، أو حجب ما انكشف أصلاً وانفراط عقده، أو تزييف لما قد عُلِم منه. والقراءة التي تعلق حاجة النص إلى التفسير، من خارج النص لا من ذاته، والتي تؤسس على المرجعيات والمراكز الثابتة: الله، الإنسان، العقل، التاريخ، هي قراءة لا تفسر ولا تقرأ، وهي التي أدت عبر تركز العقلانية الأوروبية إلى نسيان الكيونونة وانفراط عقدها، وبالتالي هي التي تحجب وتزييف. وهذا النهج من النسيان المنظم يجعل العلم بالشئ مياً دوماً لوجوده. وإن كان ديكرت قد قال: أنا أفكر إذن أنا موجود، فإن جاك لا كان قد عارضه بالقول: أنا أفكر حيث لا أوجد وأوجد حيث لا أفكر. هناك إذن فجوة بين الوجود والفكر. وهناك هوة سحيقة بين الثنائيات الكانطية الميتافيزيقية حاول فكر الإختلاف تجاوزها، مردّها الهوة التي تقوم أصلاً بين الوجود والموجود، أي إلى نسيان الموجود للوجود، نعني نسيان الإنسان لوجوده. وهذه الفجوة هي التي تجعل للامفكر فيه سلطة على الفكر. وليس كما يذهب باحثنا من أن المسألة هي (صياغة ميلودرامية مبالغ فيها... تحتمي بالمرأوة والصلف والعجرفة) (ص ٣٩٧)، و (إجادة فنون التغليف والتسويق) (ص ٣٩٨).

إن القراءة التفكيكية ليست هي التي تقول ما أراد القول قوله، بل تقول، بالأحرى، ما لم يقله القول، وليس في قولنا طلاس ولا سحر ولا شعوذات، ولا لعب على الألفاظ أو رقص على الأجانب. والقراءة، بهذا المعنى، تتيح تجدد القول، أي قراءة ما لم يقرأه المؤلف. وهذا معنى قول التفكيكيين أن النص ينطوي على فراغات، وهي ليست «صياغة برّاقة ميلودرامية»، لأن النص في حقيقته كونٌ من المتاهات. وهكذا يُبنى النص على الغياب والنسيان، لا على الحضور والتذكر، والغياب هو غياب الجسد والدال، وهما الحقيقتان اللتان لا ينفك عنهما وجود الإنسان. والحجب هنا لا يلجأ إليه المؤلف عمداً، لسبب من الأسباب. ولكنه أيضاً حجب يتم، من دون قصد المؤلف، بسبب مضامين أيديولوجية تتسرب إلى النص، ويقتصر تأثيرها على تغليف الحقيقة بقشرة خارجية، أو على جعل ما ليس بحقيقي تعلقاً من خارج. فالترسبات الأيديولوجية ليست عارضة على النص، ولا هي تقوم خارج حقيقة يراد غرابتها من الأخطاء، أو تعريتها من الأوهام أو تخليصها من الشوائب، بل هي تؤثر في نسيج النص، وتشكل شرطه الداخلي. ويتعبّر آخر، ليس الخطأ والوهم والضلال مجرد «غشاوة» على العين والبصيرة، وإنما هو حجب يقتضيه النسيان الذي يسم الوجود الإنساني، وتقليه بنية الحقيقة بالذات.

من هنا يمارس بعضهم ضرباً من القراءة يرمي من ورائه إلى تفكيك النص، ويركز الاهتمام فيه على

كشفت الطرق التي يمارس بها النصّ خداعه، بما يفكره ويستبعده، أو يحجبه ويطمسه، أو يحرفه ويزيفه، وهذه ثورة ميشيل فوكو على نظام الأنظمة المعرفي الذي أكد مركزية اللوغوس الوحشية بإقصاء الآخر لأنه يندّ عن أدواته المعرفية ومنهجه الواحدي. وكما أن ماركس فجّر المنظومة المعرفية الهيغلية حين وجد آخر برز على مسرح التاريخ وهو البروليتاريا لم يكن مدرجاً في المنهج الجدلي، فإن فوكو فجّر العقلانية الأوروبية المركزية التي أقصت إلى الهامش السجين/ المراقبة والمعاقبة / ولادة السجن/، والمريض النفساني/ ميلاد العيادة/، والمجنون/ تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي/.

وبحسب فوكو، فالذات ليست مجرد حضور لأننا مفكر متعال، يحضر لذاته، ويستحضر المعاني البكر والحقائق الأزلية الجوهرية، بل أيضاً آلة راغبة، وإرادة قوة، ومنظور سلطوي استراتيجي. ولهذا لا ينفك التأويل عن تشبيهه ووهم إناسي أنثروبولوجي. فالذات الإنسانية العارفة، إذ تحضر وتستحضر، أي تعني وتعرف، إنما تخلع معنى على ما لا معنى له، وتشبه فيما تتصوره، وتختال فيما تهواه، وهي تقوم بصرف الكلام وحرفه، فتفاضل بين الدلالات. وإذن، فعلى القراءة أن تكشف عن شروط إنتاج الحقيقة والمعنى. أي عن القواعد التي يتم بموجبها تشكيل الخطاب، وعن أنماط الوهم التي لا تنفك عنها الأقاويل. والقارىء لا ينفك بذلك عن معنى أصلي، أو يسعى لجلاء معنى خفي، وإنما يفكر في أشكال تستر الوجود وأنماط اختفائه، إنه لا يكشف عمّا يكمن خلف النص أو في قاعه، وإنما يتسلل إلى فجوات الخطاب، ويقرأ في لا معناه وفراغاته.

يقول د. حمودة [لكن جرعة القراءة الزائدة، وموت المؤلف، ونفي القصيدة كلها جزئيات يمكن التعامل معها وممارسة بعض السيطرة للحد من جنوحها، لكنها كجزء من منظومة استراتيجية مفرداتها اختفاء المركز المرجعي الثابت، واللعب الحرّ اللاتنهايي للمدلولات، وتحويل اللغة إلى أنساق من العلامات تقوم فقط بدور الدوال دون مدلولاتها، تتحول جميعها إلى دعائم ترسخ بنيان الفرضية الأساسية وهي لا نهائية المعنى، حيث تكمن الخطورة الحقيقية لاستراتيجية التفكيك والفوضى التي تطلقها على مسرح الحياة الأدبية] (ص ٤٠٠). نعم، ستبقى أشعار رامبو ولوتريامون، وآثار ساد، وروايات كافكا وكوندبرا نصوصاً مفتوحة نحو لا نهائية المعنى وستقرؤها الأجيال القادمة بمعانٍ جديدة ولن يغلقها قارىء.

جرعة القراءة الزائدة: نعم.

لأن النصّ فضاء وثقوب، ومساحة مفتوحة، وقراءته تتيح لقارئه الولوج إلى عالمه، والتجريب في حقله، والتنزّه في منحرجاته، والتعرف إلى تضاريسه، واختيار موقع ما على خارطته. وإذا كان النصّ يحتمل أكثر من قراءة، فلكل قراءة منطق نفوذها داخل النصّ، ولكل قارىء استراتيجية الخاصة من وراء قراءته. فالقراءة تسمح بالاجتياز والترحال والاعتراب.

موت المؤلف وانتفاء القصيدة: نعم.

لأن أحادية المعنى خداع على المستوى المعرفي، ومآلها الإستبداد السياسي والإضطهاد الديني والإرهاب العقائدي أو الفكري، كما يشهد ذلك تاريخ الأديان والأيديولوجيات. والتعامل مع النصوص بوصفها مساحة مغلقة، وجد ترجمته في الأنظمة الكليانية التوتاليتارية، حيث يتماهى الكل مع الواحد الأحد، ويطنغي الجمعي على الفردي، ويسعى إلى إزالة كل أشكال الاختلاف والتعارض. والكليانية هي الوجه

الآخر لأحادية المعنى وإرجاع النص إلى بيبولوجرافيا المؤلف وقصدياته.

المركز المرجعي الثابت: لا.

لأن النص الفلسفي تبدل كلياً، فلم يعد يقرأ بوصفه خطاب الحقيقة المطلقة، والماهيات الأزلية، والهويات الصافية النقية، واليقينيات الثابتة، ولم يعد ينظر إليه فقط من جهة صدقه العقلي، وصحته المنطقية، وتمامه النظري وتواطئه الدلالي، وإنما ينظر إليه أيضاً من جهة اختلافه وكتبته، وسياسته وهيمنته، وضلاله وتلاعبه. فليس الخطاب الفلسفي هو خطاب البرهان القاطع، والترتيب المحكم، والتمييز الحاسم، وإنما هو خطاب تعمل على تشكيله لعبة قوى وسلطات، ويتحكم في إنتاجه خليط من الرغبات والإستراتيجيات، ويبني عليه منظومة من الإعتقادات والأوهام.

اللعب الحر اللانهائي للمدلولات: تحول اللغة إلى أنساق من العلامات: نعم.

لأن في الكلام دوماً مجازاً، وللغة أبداً أصداؤها وترجيعاتها. لذلك تستعمل اللغة الإنسان على قدر ما يستعملها هو. وبكلام آخر، فاللغة تستعمل دوماً لغير ما وضعت له في الأصل. والفلاسفة والنقاد والأدباء إذ يضعون مصطلحاتهم لا يستعملون دوماً، للتعبير عن مقاصدهم ومفهوماتهم، مفردات بكرةً، وإنما يستعملون إراثاً بيانياً وثروةً معجميةً، أي مفردات مشحونة بالمعاني، محملة بالأصداء الدلالية والرمزية. لا فكاً من المجاز. وفي المجاز تخيُّل وترميز، وتوهُم وتشبيه. ومعنى ذلك أن اللغة تتكلم من وراء الذات العارفة والوعي القاصد. وبالنسبة لهيدغر فإن اللغة هي بيت الوجود. في بيتها يقيم الإنسان. وهؤلاء الذين يفكرون في الكلمات ويخلقون بها هم حراس ذلك البيت، وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود^(٦٨).

وبرغم اهتمام هيدغر بالوجود في المقام الأول، فإن ذلك الإهتمام المبدئي يقوده في إصراره، وبصفة دائمة، إلى اللغة والشعر، وهما الموقعان اللذان يكشف فيهما الوجود عن نفسه. وحينما يتحدث هيدغر عن اللغة فإن الشعر يفرض نفسه على فلسفته باعتباره اللغة الحق للتعبير، وهي نظرة تصل إلى القول بعملية توحد كاملة بين اللغة والشعر، يقول [إن الشعر لا يعتبر اللغة مادة خاماً جاهزة للمعالجة. الأصح أن الشعر هو الذي يجعل اللغة ممكنة في المقام الأول]^(٦٩). إن الوجود يكتشف فقط من خلال اللغة، وإنه يبدأ لحظة كشف اللغة عنه.

ولكن، هل التفكيك يلغي النصّ كما يذهب د. حمودة في مجمل صفحات الكتاب تقريباً، وهو يقول في (ص ١٦٤): [خاصة أن كلاً من التلقي والتفكيك في أهم مبادئهما، وهو إلغاء النصّ وقصديّة المؤلف]. وهل «قراءة رأس المال» للويس التوسير ألغت «رأس المال» لكارل ماركس؟ وهل دراسة «دريدا» عن «ليفى شتراوس» ودراسة «دي مان» كتاب غراماتولوجيا لـ «دريدا»، ودراسة «دريدا» أيضاً لنقد «لاكان» لأعمال «ادغار آلان بو»، وقراءة «دي مان» لتحليل «دريدا» لفكر «روسو» ألغت أحداً من هؤلاء؟ وهل المسألة لا تتعدى تحول [النقد إلى تركيز على لفت الأنظار إلى نفسه.. لنقاد ما بعد الحداثة مثل إيهاب حسن ودريدا ورولان بارت من تعمد اختيار شكل لافت للكتابة]؟ (ص ١٠٩). نعم، إن النصّ واحد، ولكنه واحد من حيث انتسابه إلى مؤلفه، وهو أيضاً، وخاصة، واحداً بصورته الصوتية أو الكتابية، أي من حيث كونه كلمات مرئية، يتم تسجيله على أوراق، تجمع بين دفتي كتاب.

ولا معنى للقول بوحدة النصّ إلا على المستوى الحرفي التسجيلي، أو على المستوى الصوتي الفونولوجي. وأما من حيث المعنى فلا نصّ واحداً بذاته، إذ كل نصّ يختلف مع نفسه، أي عن معناه بحسب عقول القراء. ولنقل أن النصّ متمائل في الأعيان، مختلف في الأذهان، كما المناطق. ويقول علي بن أبي طالب [كتاب مسطور بين دفتين، لا ينطق وإنما يتكلم به الرجال].

فعلى المستوى الدلالي، النصّ هو اختلافه. ونسبة قراءته إليه كنسبة الكلام إلى اللغة. فكما أن اللغة واحدة والكلام كثير ومختلف، كذلك فإن التوراة واحدة، ولكن التفاسير كثيرة ومختلفة. وكل قراءة لإنجيل يوحنا هي وجه من وجوه الكلام، ومستوى من مستويات الدلالة. ولا يعني ذلك أن لا هوية لإنجيل يوحنا، بل المقصود أن هويته ليست مجرد تكرار أو تطابق، إذ ذلك لا يعني سوى الفراغ. فذات الشيء ووحدته لا معنى لهما إلا بتجليهما، من خلال المتعدد والمختلف، والعرض والأثر. هكذا ليس النصّ واحداً إلا قبل قراءته وبمعزل عنها، فإذا قرئ يصير إلى اختلافه وتعدده وتنوعه، ومضاعفته ونسخه.

ويتابع د. حمودة هجومه اللامبرر، وفيه من فقدان البصيرة الكثير، يقول: [لم يعترض أحد في العالم العربي على استيراد أفكار الواقعية الاشتراكية والنقد الجديد. لكن ذلك يرجع إلى أسباب كثيرة أبرزها أن تلك المذاهب كانت نتاج مزاج ثقافي إنساني عام... أي أن النقد الجديد على سبيل المثال جاء تطوراً منطقياً لتراث الإنسانية في النقد منذ أفلاطون وأرسطو حتى القرن العشرين، ولم يكن بالضرورة نتاج مذاهب فلسفية خالصة.. أما الواقعية الاشتراكية فقد جاءت نتاج أيديولوجية سياسية كان لها بريق قوي خاص لدى الشعوب المهورة.. ولم يكن النقد الجديد إذن تمرداً كاملاً على تراث الإنسانية، ولم تكن الواقعية الاشتراكية تأكيداً للشكوك الفلسفية، وهو ما تفعله التفكيكية بالدرجة الأولى] (ص ١٦٤ / ١٦٥). ودرءاً لأي التباس فإن د. حمودة يسمي «البيوت» و«بروس» و«بيرك» و«تيت» و«رانسوم» و«رانيه» جماعة النقد الجديد (ص ١٣٣).

إذا تأملنا هذه السطور التي ثبتناها ملياً، ألا تكذبها مئات الكتب المطروحة في المكتبات؟ أن التناص «ليس تمرداً كاملاً على تراث الإنسانية»، بل على العكس تماماً لما يذهب إليه عميد العلوم الإنسانية بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا حالياً، فالتناص كمنطق أساسي للتفكيك على صلة عميقة بتراثنا العربي الإسلامي.

ولو عدنا إلى رواد التصور التقليدي للتناص - ومنهم ممثلو اتجاه «السراقات الأدبية» مثلاً عند العرب القدماء - فإنهم وقفوا به عند حدود اعتباره ضرباً من ضروب الإتفاق العرضي بين كتابة أدبية (تجربة شعرية) وأخرى، وجعلوه مجرد «اشترك» بدافع طبيعة اللغة وسجلاتها في الأمثال والمحاورات، ومن طبيعة الأوصاف والصور البلاغية (خاصة في الشعر)، ونظروا إليه بمعزل عن السياق أحياناً، أو أدرجوه ضمن ما يطلق عليه «قلق التأثير» كما ذهب «لوران جيني» المعاصر. كما اعتبروه في الوقت نفسه قائماً على اختلاف (نحت) معنى من معنى سابق عليه، ما دام التناص يقوم أيضاً على الإبداع والابتداع، وعلى المحاكاة بصفة عامة، وبجميع تجلياتها. وهي الظواهر التي تقع تحت تأثير منطق اللغة الأدبية التي هي - من منظور «يوري لوتمان» و«ميخائيل باختين» و«جوليا كريستيفا» و«أريفي» و«غريماس» و«ريفاتير» - بدورها جزء لا يتجزأ من نظام الحياة الاجتماعية بأكملها، وتتبع - الظواهر - بالتالي من نظام الثقافة بمعناها الواسع. بل إن التناص مفهوم يظل مفتوحاً لاجتهادات واسعة، وهو يستقطب أموراً ومنطلقات مختلفة لفهم دينامية المجتمع والثقافة والأدب وسائر الصناعات، وفهم أنظمتها المتلاحمة

(عبد القاهر الجرجاني). ولعل هذا ما دفع ابن رشيق القيرواني إلى القول بوجود «أشياء غامضة فيه» فهل التناص كتوتة وكفنطرة للتفكيك غريباً حقاً عن تربتنا الثقافية التاريخية؟ وهل هو قطعة مع تراث الإنسانية؟ علماً بأن د. حمودة يؤكد: [والحديث عن القارئ وحريته في إعادة كتابة النص تنقلنا إلى شجون التناص أو البيئانية. ونواجه مرة أخرى بنفس الموقف المبدئي، فالتنص في حد ذاته ليس جديداً، الجديد هو الصياغة اللافتة للنظر.. فهذه تقريباً مفردات «إليوت» التي يبرزها في بداية مقاله المشهود عن التقاليد] (ص ٤٠٠). فكم ينسجم هذا القول الأخير مع أن [النقد الجديد على سبيل المثال جاد تطوراً منطقياً لتراث الإنسانية في النقد منذ أفلاطون وأرسطو حتى القرن العشرين، ولم يكن بالضرورة نتاج مذاهب فلسفية خالصة] (ص ١٦٥). فهل التناص / التفكيك مذهب فلسفي خالص وصاعقة في سماء صافية؟

ونقول لعميد كلية الآداب سابقاً، إن القدماء قد اعتبروا التناص «صناعة» موكولة إلى المبدعين والنقاد على السواء، في التعامل مع النصوص وتذوقها وتفكيكها (قراءتها معيارياً) لمعرفة «أصناف» و«أقسام» و«رتب» و«منازل» التناص - ومنها «المشترك والمبتذل والمختص والسابق والبديع المخترع»، كما ورد في كتاب «العمدة» لابن رشيق، و«الكامن والظاهر الجلي والصريح الظاهر» كما ورد في كتاب «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني. وهم من جانب آخر قد صنّفوا درجاته وجعلوه إما لحظياً يرتبط بثقافة المبدع أصلاً، من حيث التمثل الإستيعاب والاستنساخ أحياناً إلى حد استواء المرسل، واستواء المعنى وتجاوبهما بين السابق واللاحق «العمدة + أسرار البلاغة» وإما ضرباً في أعماق عملية الإبتداع في صورة ذاكرة أدبية تخضع لديمومة رحيل الأفكار وتوارثها وهجرتها.

هكذا نريد، أن نذكر عميدنا أن تصور التناص لدى القدماء ظل قائماً على أساس التمييز بين تناص عام وتناص خاص: الأول، ويتعلق بمعرفة حدود الإتصال والإنقطاع داخل الثقافة بمفهومها الواسع. والثاني: ويرتبط بكل تجربة فنية على حدة ومدى علاقتها بهذه الثقافة وبالسالف منها على وجه الخصوص، ما دام الأمر فيه «سلف وخلف، ومفيد ومستفيد» (الجرجاني / أسرار البلاغة). وهذه الأفكار التي يتم طرحها حالياً عند جوليا كريستيفا وفلاديمير كرزينسكي والتي أرسى دعائمها النظرية ميخائيل باختين، هي التي كان العرب القدماء رائدين فيها. نقول هذا لا من موقع قومي شوفيني، وإنما من موقع الأمانة العلمية وعناء البحث والاستقصاء التاريخيين. ولعميدنا في «باب السرقات وما شاكلها» في «العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده» لابن الرشيق القيرواني، و«فصل في الإتفاق في الأخذ والسرقة» في «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني خير شاهد على ما نذهب.

المصادر:

- (٣٢) المرايا المحدبة، مرجع سابق، (ص ٤٠٣).
- (٣٣) المرجع السابق، ص (٣٠٠).
- (٣٤) المرجع السابق، (ص ٢٤٦).
- (٣٥) جاك دريدا، مقابلة أجراها كاظم جهاد، مجلة الكرمل، عدد ١٧، ص ٥٩.
- (٣٦) الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٤ / ٦٥، ص ٣٥.

- (٣٧) الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠ / ٦١، ص ٤٣.
- (٣٨) المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص ٢٤٢.
- (٣٩) جاك دريدا: مقالة (القوة والدلالة)، ترجمة: كاظم جهاد، الكرمل عدد ١٧، ص ٧٠.
- (٤٠) تزييفتان تودوروف: الأدب الاستيهامي، ترجمة: الصديق بوعلام، مجلة الكرمل، عدد ١٧.
- (٤١) القراءة كبناء: فصل من كتاب تودوروف، ترجمة محمد أيدوان، الرباط / المغرب.
- (٤٢) مغامرة الدال / قراءة لرولان بارت / ستيفن لاند، ترجمة أحمد المدني، الفكر العربي المعاصر العدد ١٨ / ١٩، ص ٨٤.
- (٤٣) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: نخلة فريفر، العرب والفكر العالمي، عدد ٥، ص ١٧.
- (٤٤) الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، من الأثر الأدبي إلى النص، تعريب د. عبد السلام بنعبد العالي، ص ١١٤.
- (٤٥) الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، المرجع السابق، ص ١١٤.
- (٤٦) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢، ط ٢، ص ٣٥.
- (٤٧) المرجع السابق، ص ٣٧.
- (٤٨) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت: مرجع سابق، ص ٨٥.
- (٤٩) رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، مرجع سابق، ص ٦٢.
- (٥٠) نظرية النص، رولان بارت، ترجمة محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، عدد ٣، ص ٩٣.
- (٥١) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت، مرجع سابق، ص ٩٠.
- (٥٢) الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨.
- (٥٣) المرجع السابق.
- (٥٤) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، ١٩٨٤، عدد ١١، ص ٢٦.
- (٥٥) المرجع السابق، ص ٢٦.
- (٥٦) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت، مرجع سابق، ص ٨٥.
- (٥٧) المرجع السابق، ص ٨٨.
- (٥٨) لذة النص: رولان بارت، مرجع سابق، ص ١٣.
- (٥٩) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت، مرجع سابق، ص ٨٧.
- (٦٠) الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، ص ١١٥.
- (٦١) لذة النص: رولان بارت، مرجع سابق، ص ١١.
- (٦٢) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت، مرجع سابق، ص ٨٧.
- (٦٣) المرجع السابق، ص ٩٢.
- (٦٤) المرجع السابق، ص ٩٢.
- (٦٥) لذة النص: رولان بارت، مرجع سابق، ص ٣٣.
- (٦٦) المرجع السابق، ص ١٢ / ١٣.
- (٦٧) المرجع السابق، ص ٣٥.
- (٦٨) الفكر العربي المعاصر، ماهية الشعر من خلال قراءة هيدغر لهولدرين، مصطفى الكيلاني، العدد ٥٨ / ٥٩، ص ٣٩.
- (٦٩) هيدغر وتاريخ الفلسفة: هانز غادامير، ترجمة د. جورج كنتورة، الفكر العربي المعاصر، العدد ٥٨ / ٥٩، ص ٢٨.