"الكتابة/ القراءة" وفِقْهُ الهيمنة

موت المؤلف واختلال الثقافة

.....

د. محمد جاسم جبارة

جامعة الموصل/ كلية التربية للعلوم الإنسانية/ قسم اللغة العربية

المقدمة

ما تزال نظرية القراءة والكتابة، وهي جزء من نظرية الاتصال الجماهيري، تعتمد على مفهوم (الآخر) وقيمته في النص الأدبي. فمنذ أن حدّد (جاكوبسون) العلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه وتحديده لوظائف اللغة داخل النص الأدبي، وحتى الآن أصبحت جدلية القراءة والكتابة من أهم إستراتيجيات العملية الإبداعية في منظور النقد الحداثي. غير أن العديد من النظريات انبثقت من مفهوم القراءة والقارئ في مقابل التشكيك بدور المؤلف والكتابة وتقليص دورهما داخل النص الأدبي. واتخذت المفاهيم طابعاً فنياً وجمالياً خالصاً إلا أنها انحرفت عن مناهج النقد الأدبي لتعبّر عن مضامين فلسفية وأيديولوجية تهدف إلى خلخلة الفكر واقتراح نهضة أيديولوجية جديدة تتكون من فرضيات فلسفية تبدأ بالماركسية وتنتهي إلى ما بعد البنيوية. وقد تبنّى النقد العربي المعاصر أغلب هذه الفلسفات الجمالية والأطروحات النقدية والمحاور اللسانية، من أجل تأسيس نظرية للحداثة العربية يشترك فيها التراث مع المعاصرة والتغريب مع التعريب. وعلى الرغم من ذلك تبقى الكثير من المسائل عصية على الفهم والتفسير والتناسُب بين المعاني العربية وخصوصية المنهج. وقد رأينا أن نراجع قضية موت المؤلف بوصفها نموذجاً من نماذج خلخلة الثقافة المعاصرة لأنها تمثيل أدبي لفلسفات متنوعة تدور حول الماركسية والوجودية من جهة، وحول اللغة ومناهج دراسة الأدب من جهة أخرى.

وقد قمنا بعرض مادة البحث من خلال استعراض أقوال النقاد وتضارباتها المنهجية والمعنوية، وبحث مسألة التوافق والتناقض بين الفكر العربي والفكر الغربي فيما يتعلق بقضية موت المؤلف التي تبناها عددٌ من النقاد العرب. ولم يكن همّنا نقض النظرية بقدر التحقق من انعكاساتها السلبية على الثقافة بصورة عامة، بالنظر إلى أسسها الأيديولوجية التي كانت استجابة لمتطلبات مرحلتها الإمبريالية.

إن الثقافة التي نعيشها في الراهن العربي تتمثل في بروز قرّاء الشريعة وقرّاء السياسة، فالمجتمع أصبح خاضعاً لهاتين القراءتين وهما ما زالتا تتصارعان حتى تحوّل القارئ السياسي إلى قارئ عقائدي والعكس صحيح، فأحياناً نقرأ الخطاب السياسي تحت العمامة، والخطاب العقائدي تحت الياقات البيض. وكان مقابل هذا الصراع (الانتهازي) غياب المؤلف الذي صنع العصور الكلاسيكية وعصر النهضة بكامل عنفوانها واستقرارها الأيديولوجي على الرغم من الصراعات العسكرية التي لم تتبنَّ خطاباً عقائدياً أو سياسياً إلا بقدر المحافظة على

الانتماء الوطني والعرقي وتأمين آليات المعركة. أما الثقافة الاجتماعية فاستطاعت أن تُحرِّر العقل من جميع المرجعيات المتخلفة لتتحول نحو النهضة، وكان ذلك تحت قيادة (المؤلف). ونتساءل هنا: لماذا لا يتحوّل الموت والغياب نحو رجل الدين أو رجل السياسة فهما (يؤلّفان) خطاب الواقع الراهن!. وهما يوجّهان كل قراءة حول موضوع الإيمان أو حول المواطنة؟. إلا أن ذلك سيكون صعباً إذا ما علمنا أن القارئ المعاصر أصبح مهتماً بتحليل النص السياسي والنص العقائدي أكثر من فهمه للنص الأدبي والجمالي، لذلك لا نجد حضوراً للمؤلف الأدبي مقابل الحضور الدائم للمؤلف العقائدي والسياسي، فليس هناك خصومة بعد غياب الحوارات الثقافية.

إن مفهوم المؤلف لا يعني سيرة ذاتية أو آليات فنية داخل النص، بل هو طبقة وثقافة وتاريخ وسلوك اجتماعي حاولت الحداثة أن تخلخل العلاقة بينه وبين ما ينتجه هو ذاته، فاعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول قطعت كل العلاقات التقليدية بين العمل ومَنْ ينتجه، فضلاً عن قطعها للعلاقة بين العمل ومَنْ يستهلكه. وليس حضور القارئ إلا حضور هيمنة وتعالٍ وليس حضور تخاطب وحوار، فالقارئ هو سمة ثقافية وإنتاج المجتمع الكتابي الحديث. وبالتالي فالقارئ هو استبدال للطبقة التي ينتمي إليها الكاتب بطبقة ينتمي إليها القارئ. ولكن هل هناك اختلاف في مفهوم الطبقة بين المؤلف والقارئ؟ إن المؤلف خليط متجانس من الثقافات المحلية والعالمية وهو تعبير عن المستوى الثقافي الجماهيري الذي تنتمي إليها ثقافات شفوية وكتابية متنوعة، أما القارئ فهو تعبير عن المجتمع الكتابي المحلي فقط. فالقارئ يتعامل فقط مع النص المكتوب، أما المؤلف فيتعامل مع جميع الموجودات الخارجية التي لم تتحول بعد إلى لغة، والتي ما زالت تمتلك حرية التعبير والإرادة. لذلك وقفت فلسفة الحداثة ضد العقل التقليدي والفلسفة الوضعية التي تتعامل مع الوقائع التاريخية، وأخذت الحداثة مساراً مغايراً لخلخلة الموروث واقتراح فرضيات معرفية جديدة، ربما أدت إلى التشكيك بالقيم، وبالتالي إلى تفكيك الثقافات التقليدية وقطع العلاقة بين الإنسان وموروثه، ليبدأ من جديد رحلة الاكتشاف والاختبار ولكن هذه المرة من دون رعاية دينية أو مرجعيات تراثية، ليستحدث نهضة جديدة نحو المجهول ودون امتلاكه لمبرراتها أو معرفته لأهدافها وغاياتها لأنها لم تصطحب معها سماتها الأخلاقية وقيمها الإنسانية. إلى جانب ذلك فإن الثقافة الاجتماعية الراهنة تسير من دون نماذج بشرية متعالية، فلم يعد هناك نموذج للبطولة الأخلاقية، أو نموذج للمتخيّل الفردي الذي يشير إلى التملّك والحكم والسلطة العادلة، هناك فقط موظفون نسميهم رؤساء دول وملوك أصحاب امتيازات فائقة دون مبرر أو معادل موضوعي يساوي بين التفوق الذاتي والتفوق السلطوي.

أولاً: موت المؤلف:

اعتقدَ مترجمو (رولان بارت: ١٩١٥- ١٩٨٠) أن المؤلف الذي اغتاله هو نفسه الذي نقرأ حياته وسيرته في كتب تاريخ الأدب. فقد تحدث بارت عن موت المؤلف وأكّد أن معنى النص لا يمكن أن ينحصر في الحياة الشخصية للمؤلف، فهو يرفض تفسير الأعمال الأدبية عن طريق النظر إلى حياة المؤلفين يقول: "إن صورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في الثقافة المتداولة تتمركز، أساساً حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه، وما زال النقد يردّد، في معظم الأحوال، بأن أعمال بودلير، وليدة فشل الإنسان بودلير، وأن أعمال فان غوغ وليدة جنونه، وأعمال تشايكوفسكي وليدة نقائصه: وهكذا يبحث دوماً عن تفسير للعمل جهة من أنتجه، كما لو أن وراء ما يرمز إليه الوهم، بشفافية متفاوتة، صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح "بأسراره"."[١] ويبدو أن بارت هنا يشير إلى نظرية التحليل النفسي للأدب، وهي لا تمثل إلا منهجاً واحداً من المناهج النقدية في دراسة الأدب، وبالتأكيد لم يكن بارت يتوجه إلى نقد المنهج النفسي، على الرغم من حضور ذلك في ذهنه، بل كان أساساً نقداً لشخصية الكاتب البورجوازي، الذي كان يمثل نموذجاً للمؤلف ونمذجة للذوق الفني، فقد كان هذا النموذج البرجوازي للمؤلف أسيرَ لغتِهِ المشحونة، التي لا يستطيع أن يتجاوز بها الهوّة الفاصلة بين حياته والأدب[٢]. إذ إن بارت نفسه لم يستغنِ عن منهج التحليل النفسي خصوصاً بعد الدراسات التي قدمها جاك لاكان وفوكو وليفي شتراوس التي أعادت تقييم الإرادة الإنسانية والعبقرية الفردية. وعلى الرغم من اعتراضه الشديد على دراسة سيرة الكاتب ومحاولته للخروج على مناهج دراسة تاريخ الأدب الفرنسي تحديداً، إلا أن موقفه لم يكن موقفاً منهجياً خالصاً ولم يكن موت المؤلف حلاً موضوعياً لفهم النص الأدبي وتحليل لغته دون مرجعياته النفسية الخاصة بظروف كتابته وحياة مؤلفه، بل كان بالأساس موقفاً وجودياً يعبّر عن ثقافة بارت السارترية، ومرجعياته الماركسية، فضلاً عن معاداته للبرجوازية، فهو "يؤكد أهمية دراسة الإبداع الأدبي من خلال لغة الكاتب، لكي يتغلب على مشكلة الأصول البرجوازية للكتّاب"[٣]. فموت المؤلف هو مسألة أيديولوجية وليست فنية، ولا يمكن تطبيقها على النص الأدبي الذي يعيش مع كاتبه سواء شخصية المؤلف الواقعي أو مرجعياته المؤسسة لثقافته ولغته.

لذلك نلاحظ أن هذا المؤلف (الواقعي) بقي موضوعاً مهماً لاستراتيجيات النص عند بارت وغيره. ولكننا نرى النقاد العرب سرعان ما تخلّوا عن المؤلف وأصبح موضع شك وشُبهة، ومرجعية بائسة لا تقدم شيئاً للنص،

فالنص والمؤلف كلاهما نتاج من إنتاجيات القارئ. وقد اتخذ المؤلف في النقد العربي بعداً تاريخياً سردياً، فكل مؤلف هو تمثيل للتاريخ الواقعي وهو سيرة شخصية لا علاقة للقارئ بها لأنها لا تنتمي إلى سيمياء النص. وإذا ما تأملنا موقف بارت ربما سنجده موقفاً مشابهاً لموقف أفلاطون تجاه الشعراء في الجمهورية، الذين صبّ فوق رؤوسهم الزيت وأبعدَهم خارج جمهوريته لكي لا يفسدوا أخلاق مجتمع المدينة الفاضلة؛ تقول (جوليا كريستيفا): "لقد فهمتْ حضارتُنا وصيّة أفلاطون (القاضية بطرد الشعراء من الجمهورية) بشكل حرفي، مما جعلها تتجاهل إنتاجية اسمها الكتابة ولا تتلقى غير أثر اسمه العمل الأدبي"[٤]. إن المؤلف هو قيمة أخلاقية وأيديولوجية تأسست عليها بعض اتجاهات الحداثة، إلا أن النقد العربي ما يزال يحيل المفاهيم إلى أجساد واقعية حقيقية لكي يستطيع أن يتعامل معها ويسيطر على قدرتها وحدودها، فالمؤلف الواقعي له تاريخ يعرفه الناقد جيداً ولا يستطيع أن يتخفى خلف كلماته بسهولة، وهذا ما جعل دراسة الأدب وتاريخه تتراجع في المؤلفات الحديثة لتتفوق الدراسات النقدية عليها وخاصة الاتجاهات الحديثة التي عدّت تاريخ الأدب جزءاً من المناهج التقليدية التي لم تَعُد تستهوي القرّاء والكتّاب. وقد استغلّ عدد من الشعراء والكتاب مناهج الحداثة للإبداع، فتحولت النظريات النقدية إلى نصوص إبداعية تدّعي الخروج عن المألوف وتفجير اللغة وتَشَظّي المعنى، فأصبحت العملية الإبداعية يكتبها ويقرؤها القارئ معاً، هذا يعني أن المؤلف أصبح قارئاً هو أيضاً ليتخلص من وهم المرجعية التقليدية التي ارتبطت بالمؤلف. ولكن ما الأسس الأيديولوجية التي قامت عليها نظرية موت المؤلف، وكيف تعامل بارت معها، ثم كيف فَهِم النقد العربي هذه المسألة؟ هل هي قضية أدبية منهجية خالصة؟ أم إنها تمثيل أدبي لمفهوم أيديولوجي؟.

إن هذه القضية قد تتعلق بالمناهج التربوية في تدريس الأدب لطلبة المدارس، وكيف يمكن أن نعلّم القراءة والكتابة للأجيال القادمة، وهل يمكن أن يبقى التعليم محصوراً في القراءة فقط؟ أم أن تعليم الكتابة هو عملية لا يمكن أن نضع لها قوانين وقيماً..؟ ونذكّر هنا بدروس البلاغة التقليدية التعليمية التي اهتمّت بتلقين الكتابة ووضع الأسس الأسلوبية للإنشاء الصحيح.

لقد أصبح مصطلح (موت المؤلف) وبارت قرينان لا يفترقان في أطروحات النقد الأدبي المعاصر لأنه أَسَّسَ لهذا المصطلح على مستوى النقد والنص الأدبي على الرغم ممن سبقه من الأدباء والفلاسفة في الموضوع نفسه، لذلك نرى في موقفه تواصلاً بينه وبين مرجعياته الغربية منذ أفلاطون حتى نيتشه. فقد قلَّلتْ مناهج الحداثة منذ نشأتها مع الشكلانيين الروس من شأن المؤلف لتُعلي كلمة القارئ والنص. وربما يتشابه موقف بارت مع موقف

(نيتشه) حينما أخرج الإله من كنائس العصور الوسطى وقتلَه. وإذا كانت مبررات أفلاطون تنطلق من فلسفته الأخلاقية والتربوية، ومبررات نيتشه تنطلق من فلسفته النهضوية العقائدية، فإن مبرِّرات (بارت) ناتجة من مواقف متعددة تمثلها ثقافة بارت ومرجعياته الواسعة في الأدب والفن والفلسفة الغربية والشرقية على السواء القديم منها والحديث. وأما ما يتعلق بموقفه تجاه المؤلف ودوره في تحديد معنى النص، فإنه يحيلنا إلى مرجعيتين؛ الأولى: تعود إلى المسار الطبيعي لنقد الحداثة الذي تبنّى العلوم اللسانية في فهم النص وجعل مركزية اللغة تتفوق على مركزية المؤلف، والذي بدأ مع الشكلانيين الروس الذين كانوا أول من قلل من شأن المؤلف، وهو يشير إلى انتماءات بارت للفكر الماركسي ولوجودية سارتر الخارجة منها. وهو موقف مضاد وغير مباشر للفكر الشيوعي الرسمي والنص (المؤدلَج) والقارئ الحزبي؛ ومؤلف الوعي الحزبي الجماهيري (الصادر عن الدولة)؛ "ولذلك شارك سارتر والمجموعة التي تحلَّقت حول مجلة "الأزمنة الحديثة" les temps modernes لَهْفَتَهم على فضح الأساطير التي تدعم الحياة البرجوازية، في الوقت الذي ظل ينتقد فيه الحزب الشيوعي"[٥]. والثاني: يتمثل في استجابة بارت ومعاصريه، غير المباشرة أيضاً، للمرحلة الامبريالية الراهنة لهم، والتي قضت على مفهوم البطل الفرد بجميع أشكاله وتمظهراته التي كان يتمتع بها في الفلسفة الكلاسيكية والمثالية. وعلى الرغم من أن مفهوم البطل الفرد هو بالأساس نتاج الفلسفة المثالية إلا أن الإمبريالية حوّلته إلى مؤسسة استبدادية بعد سيطرة رأس المال من جهة، والحزب الواحد من جهة أخرى.

فليس مؤلف بارت هو السيرة الذاتية لمعاناة شاعر أو لهواجس كاتب، وإنما هو صياغة جديدة للنهضة العقائدية التي بدأها نيتشه، أو ربما أفلاطون إذا ما أعدنا تفسير الجمهورية على وفق أيديولوجيا عقائدية، كما هو الحال مع نيتشه. فعلى الرغم من أن بارت يرفض النقد الذي يُعنى بشخصية المؤلف إلا أننا نجده لا يستغني عن ذكر حياة المؤلفين في نقده لأعمالهم، بل إن بارت نفسه ألحّ بالظهور بشخصيته المتعالية داخل نصوصه التي كتبها عن اللذة أو الحب أو في سيرته الشخصية بقلمه. ولا نجد مبرراً فنياً يستدعي موت المؤلف وإخراجه بصورة نهائية من العملية الإبداعية، فبارت نفسه يؤكد على: "أن نظرية النص لا يمكن أن تتم إلا مع ممارسة فعلية للكتابة"[٦]، وقد وصف عملية الكتابة بالممارسة الجنسية[٧] التي لا نعتقد أنها تتم من دون حضور (المؤلف)؛ كما أن أغلب الذين تحدثوا عن العملية الإبداعية نظروا إلى المؤلف كما نظروا إلى القارئ بالدرجة نفسها من الأهمية والاعتدال. فضلاً عن ذلك، علينا أن نحدد نوعية الكاتب في كل جنس أدبي، لأن مؤلف الرواية يختلف عن مؤلف الشعر ليس

بطبيعة الحياة الاجتماعية التي يمارسها كلٌّ منهما، ولكن بطبيعة (المأساة) التي يصنعها كلٌّ منهما، ومن المعروف أن بارت حينما تحدث عن موت المؤلف كان يشير إلى اختلاف شخصيات الرواية عن شخصية المؤلف، كما هو واضح في اختياره لتحليل قصة سارازين (sarrasine) لبلزاك. ومن المهم أن ندرك الفرق بين الشعر والفن القصصي فقد نشأت نظرية القراءة وموت المؤلف في الفن القصصي تحديداً وهي فنون غير محاكية بحسب أرسطو الذي صنّف الأنواع السردية النثرية خارج فنون المحاكاة الشعرية (الملحمة والتراجيديا والكوميديا)، وقد نظر بارت إلى الشخصية الروائية بوصفها نموذجاً لشخصية المؤلف، وهذه النظرة تتعامل مع النص القصصي بوصفه ملحمة بطولية وسيرة للبطل النموذج المحاكي لشخصية كاتبه. وبالأساس لا نجد مثل هذا المنطق القرائي الغريب ولاسيّما في الثقافة العربية الغنائية التي تقوم على مبدأ التمثيل الشخصي وليس الاستبدال الاستعاري لنموذج الشخصية. فالبطل هو أنا حاضرة دائماً داخل النص، ولا وجود لانفصال المؤلف عن قارئه.

ونتساءل هنا عن شخصيات مؤلفين ارتبطوا بنتاجهم ارتباطات أيديولوجية ونفسية واجتماعية ولا أعتقد أننا نستطيع أن نفهم نصوصهم إلا من خلال حياتهم الشخصية، لأننا نفترض أن المؤلف لا يعيش حياة سطحية ويقدم نصوصاً فلسفية معمقة عن الوجود والأخلاق، فهل غابت شخصية الإنسان روسو المدنية المتدينة عن مؤلفاته في (إميل) أو (العقد الاجتماعي) أو (دين الفطرة أو عقيدة القس من جبل السافوا)؟، وهل غابت شخصية دانتي المدافعة عن الفكر المسيحي عن (الكوميديا الإلهية)؟، أو شخصية أبي العلاء المعري في نقده الاجتماعي عن (رسالة الغفران)؟ بالتأكيد كان حضورهم واضحاً ليس في حياتهم الاجتماعية البسيطة، بل بكل ما آمنوا به ومارسوه كقيم وعقائد في حياتهم الواقعية. فالمؤلف لا يمكن أن يعيش حياة ساذجة لكي نلغي هذا الكائن (السطحي) عن عمق نصوصه. ماذا يقول بارت عن قصة (كفاحي) لهتلر، أو قصة (يوميات دراجة نارية) لتشي جيفارا؟ هل يمكن لهذين المؤلفين أن يموتا، ويبقى القارئ قادراً على مواصلة الأحداث داخل سيرتهما؟ كيف يمكن أن ننظر إلى مؤلف مثل (مجنون ليلى) و(قيس لبنى) و(قيس بن ذريح)، و(ديك الجن) وسواهم من الشخصيات التي اختلطت بين الوهم والحقيقة على أساس الموت والغياب؟ أليست هذه الشخصيات هي شخصيات غائبة أساساً وليس لها حياة واقعية وأن وجودها داخل النص لا يكون سوى لتعزيز الخيال الذي يقوم عليه النص؟. إن المؤلف في الثقافة العربية هو تجربة يتمثلها القارئ وليس فرداً منفصلاً عن تجربته الشعرية، إنه مؤلف غنائي، بطل رومانسي لا يمكن استكمال نصه من دونه. ولا ينحصر هذا الكلام على الشعر بل كذلك نجد

صداه واضحاً في النثر، يتمثل ذلك في شخصية (شهرزاد) التي تقوم بدور المؤلف الذي يولد من جديد في كل ليلة فحياتها مرتبطة باستمرار الحكي؛ يقول فوكو: "كانت دافعية القصص العربية كألف ليلة وليلة، بالإضافة إلى تيمتها وذريعتها، كانت هي أيضاً مراوغة الموت: شخص يتكلم ويحكي قصصاً في الصباح الباكر حتى يسابق الموت، حتى يؤجل يوم الحساب الذي سيُخرس الراوي. إن قصص شهرزاد جهد يتجدد كل ليلة لإقصاء الموت عن دائرة الحياة"(٨). علينا أن نتذكر دائماً أن ألف ليلة وليلة نُسِبَتْ لمراحل زمنية مختلفة في التأليف وليس إلى مؤلف واحد فقط، وهذا الأمر يشير إلى قيمة التمثيل الاجتماعي للأحداث الفردية في الثقافة العربية مما يؤكد على ما نذهب إليه شعراً ونثراً. فالتأليف العربي لم يرتكز على فردية المؤلف، على الرغم من وجوده كقيمة أخلاقية ونموذج إنساني متفوق.

وتتابع (جوليا كريستيفا) موقف بارت تجاه المؤلف فتقول: "في نفس الوقت تظل وظيفة الكتابة كعمل مدمّر للتمثيل (الواقعة الأدبية) باطنية وغير مدركة وغير معبَّر عنها، بالرغم من أنها تشتغل في النص وقابلة للقراءة...

إن الكتابة تنكشف بالنسبة لمن يعتقد نفسه "مؤلفاً" كوظيفة تجميد وتحجير وتوقيف. فهي تعتبر من طرف الوعي الصوتي النهضوي وإلى حدود يومنا هذا، حداً اصطناعياً وقانوناً اعتباطياً وزينة ذاتية. وغالباً ما يكون تدخل محفل الكتابة في النص ذريعة يتذرع بها المؤلف لتبرير الغاية الاعتباطية لحكايته"(٩). ويبدو أن الذين أنكروا تدخل المؤلف أرادوا أن يخففوا من تدخله في حياة القرّاء، ومن اعتبار حياته الشخصية مرجعاً وحيداً لفهم النص.

ثانياً: القارئ والسلطة:

عندما نتعرض لمفهوم النص الذي يشمل كل خطاب ملفوظ أو مقروء في السياسة أو في الصحافة أو في الأدب، سنواجه مشكلة المؤلف بصورة أخرى، فهناك عناية فائقة بالشخصيات السياسية أو الصحفية أو الإعلامية في العصر الراهن، فلماذا ينحصر موت المؤلف على مؤلفي الأعمال الأدبية؟!. إننا نعيش عصر ازدواجية الثقافة وتفكّك الشخصية. في الحقيقة إن موت المؤلف هو تبديل لشخصيته من أنا فردية إلى (مؤسسة سلطوية)، فقد تحول المؤلف الذي كان يعيش في وسط اجتماعي ويعبر عن قضايا إنسانية سامية، تحول إلى مؤسسة منتجة للخطابات السلطوية، وهي تتعامل مع جمهور من المستهلكين (القراء) الذين لا يستطيعون أن يعبّروا حتى عن إعجابهم بالمؤلف. فقد تُرك القارئ وحيداً دون رعاية ليواجه النص من دون أية مرجعيات أخلاقية أو ضوابط نفسية يمكنه أن يعود إليها. إن النص أصبح مقبرة لمجموع القرّاء، حيث يجمعهم فضاء واحد دون أن يكون بينهم أي اتصال اجتماعي أو خطاب موحد. فالمؤسسة هي التي تحكم نوع العلاقة بين مجموع القراء.

إننا نقرأ لنتمتع أو لنتعلم وليس هناك حدود ثابتة وأشكال معينة لصورة القارئ، فالقراءة هي انتماء حضاري أو أيديولوجي أو عقائدي، وبالأساس هي إقامة علاقات اجتماعية وانتماء لمجموعة اجتماعية معينة.

لو رجعنا إلى أصول القراءة والكتابة نجد أن الدراسات الآثارية تُعنى بتحديد تاريخ تعلم الإنسان الأول للكتابة، ومتى تعلَّم وضْعَ الرموز، وكيف طوّرها لتصبح أكثر سهولة في نقل المعلومات واختصار الملفوظ والأفكار بأقل ما يمكن من الرموز. ففي البدء كانت الكتابة. وبالتأكيد لم تكن هذه الكتابة لعامة الناس بل لخاصة الخاصة من رجال الدين والحكماء والفلاسفة والعرّافين الذين يُؤَثّرون على القرّاء بشخصياتهم المتعالية، ولو نتساءل: مَنْ علم الإنسان الأول الكتابة ؟، ربما نستطيع الإجابة على الفور، حسب النقد الحديث: إنه القارئ الذي لم يقرأ رموز الكتابة بل قرأ رموز العالم والوجود، ذلك القارئ الضمني المتشعب في جسد الكاتب. ففي البدء كانت القراءة!. والقراءة هنا

ستعني الكتابة في الوقت نفسه لأنها تعني تحويل العالم والأحداث إلى رموز.

ومرة أخرى نقول: إن المؤلف في تاريخ الأدب ليس واحداً وإنما هو تجربتُه الخلاقة، وهو ليس بيئتَه الجغرافية، وإنما البيئة الثقافية التي تبنّاها فكرُه، فلماذا نصرّ على معرفة كل شيء عن السياسي ونرفض التعامل مع

الروائي والشاعر!. إننا لا نبحث عن حياته الشخصية ولكننا نتعلم من تجربته الثقافية وذاكرته، ومن تاريخه النفسي والاجتماعي. فحياته الشخصية لا تعنينا ولكن تجربته مع اللغة مهمة بالنسبة لنا، فهي أساس إبداعه، لأننا نعلم أن هذه اللغة التي يستعملها الأديب هي لغة مشحونة بالمعاني والدلالات وليس من السهل تجييرها لحسابه، فضلاً عن أن القارئ لا يقرأ لغة معجمية محايدة، وإنما يقرأ حوارات مع صورة المؤلف الذي أحال نفسه إلى ورق. وقد أكّد من قَبْل ميخائيل باختين على عدم حيادية اللغة وأصرّ على انتمائها الاجتماعي وامتلائها بدلالات سابقة على النص، يقول (ميخائيل باختين): "إن اللغة ليست بيئة محايدة، إنها لا تصبح بسهولة وبحرية ملكية للمتكلّم، إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية، والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وَعِرة ومعقّدة"[١٠]، ويؤيد هذا القول (رولان بارت) إذ يقول: "تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تكون قط بريئة، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة"[١١]، وهذه النظرة إلى اللغة ستجعل النظر إلى المؤلف بوصفه (تجربة خلاقة) في تحويل اللغة العامة إلى لغة خاصة.

عندما نقرأ ما كتبه رولان بارت وجوليا كريستيفا وفولفغانغ آيزر وميشيل ريفاتير وفوكو وآخرون عن القارئ، فنحن نقرأ وصفاً لمصير الثقافة التي يعيشها المثقفون في العصر الراهن، فهو انتهاك لإرادة التأليف وهيمنة الآخر على الذات، هذه الهيمنة التي تستعمل وسائط متعددة من مرئية وسمعية، وتغلق أبواب المقبرة التي دخلها المؤلف منذ هيمنة الفكر الامبريالي. نحن في الحقيقة لا نستطيع أن نكتب لأن الكتابة تعني حرية الإرادة، ولكننا نستطيع أن نقرأ فقط، نحن حاويات مخلّفات الامبريالية. يقول بارت في إحدى محاوراته مع (موريس نادو): "نلاحظ أنه في المجتمع السابق الذي كان يسوده الاستلاب والتقسيم الطبقي الحاد، لم يكن هناك وجود لهذا الطلاق على مستوى الطبقة السعيدة، أي الطبقة التي تتوفر على قسط من الفراغ. دليل ذلك أن التعليم في المجتمع القديم، وحتى أواسط القرن الماضي، التعليم الثانوي الذي كان وقفاً على أبناء البرجوازية، على فلوبير على سبيل المثال، كان يؤول إلى تعليم الكتابة. لقد كانت البلاغة هي فن الكتابة، في حين أن ثانوياتنا اليوم تأخذ على عاتقها تعليم القراءة. هذه الثانويات تعلم الطفل إتقان القراءة لا فن الكتابة. هناك من يرغب في متعة الكتابة فيصطدم بطبيعة الحال بحواجز كبيرة على مستوى التجارة والمؤسسات ودور النشر. ولكن الرغبة في الكتابة، حتى من غير نشر، حلم يمكن أن يوجد، بل إنه كان موجوداً عند فلوبير، وربما بنوع من سوء الطوية"[١٢]. وحديث بارت ربما يذكرنا بالموقف المضاد للأرستقراطية الإغريقية تجاه السوفسطائيين الذين كانوا يعلّمون الكتابة أو (فن البلاغة)

التي يتحدث عنها بارت، ذلك الفن الذي أصبح تهمة في خرق النظام الكلي والمعرفي للمجتمع القار. ولو راجعنا أطروحات بارت بالتفصيل على الرغم من تناقضها سنجد العديد من المشتركات بينه وبين سابقيه من المعاصرين له مثل سارتر وجورج باتاي وليفي شتراوس وسواهم، الذين غالباً ما يصرحون بتأثرهم بفلسفة نيتشه حول موت الإله، إلى جانب تأثرهم بالفلسفات المثالية ومحاولتهم للمزج والتوفيق بين المثالية والمادية من خلال معطيات الواقع الاجتماعي ومرجعياتهم النفسية التي تواجه المسألة الإيروتيكية (الجنسية) من جهة وقضايا الإلتزام من جهة أخرى، فتصاعَدَ عندهم المزج بين التصوف والإيروتيك، ليوفقوا بين اللذة والفكر. لذلك نفهم أحياناً موت المؤلف بوصفه جانباً من التحرر الوجودي، واستجابة لفلسفات الإرادة لتي أعلت من شأن الفرد وقدرته على الإبداع، لأن المؤلف الذي وقف ضده بارت هو نمط من أنماط البرجوازية الرجعية كما يصورها، لذلك فهو يرى أن المؤلف منتوج حديث فيقول: "فالمؤلف شخص حديث، وهو، من غير شك، منتوج من منتوجات مجتمعنا. فالمجتمع حين خرج من القرون الوسطى معضداً بالتجريبية الإنكليزية، والعقلانية الفرنسية، والإيمان الشخصي بحركة الإصلاح، قد اكتشف مكانة الفرد، أو كما يقال بشكل أكثر نبلاً، قد اكتشف "الشخص الإنساني". وإنه لمن المنطقي إذن، أن يعقد المذهب الوضعي في مادة الأدب، أهمية عظمى على "شخصية" المؤلف. فهذا المذهب هو خلاصة الإيديولوجيا الرأسمالية، ومحط غايتها"[١٣]. وربما يشير هذا التشكيل المرجعي إلى المضامين الماركسية التي يحاول بارت أن يناقش من خلالها مناهج دراسة الأدب، وأن يقف موقفاً مضاداً تجاه بقايا المجتمع البرجوازي وإلى نقد الرأسمالية المعاصرة، إلا أننا لا نعتقد أن شخصية المؤلف هي شخصية تمّ إنتاجها حديثاً، لأن النظرية الأدبية الكلاسيكية كانت تقوم أساساً على هذه الشخصية النموذجية المتعالية، وهي ليست شخصية سلبية كما يرى بارت، بل إنها نموذج للألم والحب والقلق والموت، تمارس أحداثها بعيدة عن جسد القارئ الذي يريد أن يحافظ على (المسافة) بينه وبين أحداث العمل الأدبي. ويبقى هذا الموقف من شخصية المؤلف غريباً لأنه يعيد السلطة إلى اللغة كما كانت سلطتها في الأنماط البلاغية الكلاسيكية الصارمة التي لم يكن المؤلف يتدخل في إنتاجها وإنما كانت تُمْلَى عليه بحكم الذوق المنهجي العام، ويؤكد فوكو هذا الأمر ولكنه يجعل السلطة للتقنيات المتعددة التي يؤسس عليها المؤلف نتاجه فيغيب خلفها، يقول: "تتبدّى العلاقة بين الكتابة والموت أيضاً في امّحاء السمات الفردية للذات الكاتبة. فحين تستخدم الذات الكاتبة كل المخترعات التي تضعها بين نفسها وبين ما تكتبه، فإنها تلغي المؤشرات الدالة على فرديتها الخاصة. ونتيجة لهذا تتقلص العلاقة الدالة على المؤلف إلى مجرد تفرّده بغيابه؛ فهو – في لعبة

الكتابة – لا بد أن يأخذ دور الإنسان الميت"[١٤]. وما يقرّره فوكو هو نفسه الذي قرّرته البلاغة المدرسية التقليدية عندما ألغت الفروق الأسلوبية بين المؤلفين وحوّلت الكتابة إلى أنماط وقوالب جاهزة للتلقين والتكرار في كل مناسبة مماثلة، فهي أشبه بالاستجابة الشرطية للغة التي تعمل على جمع التوافقات بين المناسبات والأحداث الكلامية. وبارت نفسه يكرر هذا المعنى عند محاولته لخلخلة العلاقة بين المؤلف ولغته، وقد يغالط أحياناً ليبين تقديره للغة فيقول: "فالمؤلف، لسانياً، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب، كما أن الضمير "أنا" ليس شيئاً آخر غير ذلك الذي يقول "أنا". فاللغة تعرف "الفاعل" وليس "الشخص"[١٥]. ثم يستعين بالفلسفة الوجودية ليعزز موقف المؤلف وجودياً من كتابته، حيث يصرح بأن الوجود سابق على الماهية فيقول: "والمؤلف، عندما نعتقد بوجوده، إنما يكون مصمماً كما لو أنه دائماً ماضي كتابِهِ بالذات. فالكتاب والمؤلف يقفان تلقائياً على خط واحد موزع على "قبل" و"بعد": فالمؤلف مكلف بتغذية الكتاب، وهذا يعني أنه يوجد قبله، فيفكر، ويتألم، ويعيش من أجله. وإنه أيضاً ليقف في علاقته مع كتابه موقف الأب من طفله، فهو سابق عليه وجوداً"[١٦]. فالمؤلف هنا يعني النموذج النمطي الموجود قبل النص ويقتصر دوره على تغذية النص بما يحتاجه من آليات يعرفها المؤلف مسبقاً. فلم تكن تجربة المؤلف سوى تجربة هامشية تتوسّط بين النموذج السابق والنص! أليس هذا مقارباً لرأي أفلاطون في قضية الإلهام عند الشعراء الذين طردهم من جمهوريته لذنب لم يقترفوه؟؟. أظنّه كذلك. إن بارت تعامل مع المؤلف بوصفه ثيمة دخل من خلالها إلى نقد الفلسفات الغربية المعاصرة على حساب مناهج الأدب وقيمه الجمالية، إلا أنه قدّم – بدقة – صورة الارتباك والتفكك الذي يعيشه النقد الأدبي الغربي بعد وقوعه بين رغبة الحداثة وضرورة التأصيل، وقد انتقل إلى نقدنا العربي بأسوأ صورِهِ وأقلها نفعاً، إذ ترك النقد مرجعياته العربية وخصوصيته الثقافية وأخذ يؤسس قاعدة نظرية جديدة غير متناسبة مع حاجة المجتمع العربي. ويمكننا أن ندرك ذلك حينما نراجع المؤلفات النقدية المعاصرة ونحصي نتائجها وقيمها الأخلاقية والمعرفية ودورها في خدمة الثقافة العربية، ثم نقارنها بصور الحداثة التي أنتجت المجتمع المعاصر.

ولم يكن بارت وحده الذي وظّف موضوع الكتابة لنقد المجتمع الغربي بل كذلك فعل شتراوس عند دراسته للمجتمعات البدائية، إذ بيّن الفرق بين الأمية والبربرية، فرأى أن الكتابة ظهرت من أجل استغلال الإنسان، فقد ارتبطت الكتابة بظهور المدن والإمبراطوريات، وأكّد على أن تعليم الكتابة يشير إلى "إدماج عدد كبير من الأفراد ضمن منظومة سياسية، وإخضاعهم لتراتبية الطوائف والطبقات، إذ يبدو أنها تسهّل استغلال بني

الإنسان قبل إنارة عقولهم. هذا الاستغلال الذي كان يسمح بتجميع آلاف من العمال لإكراههم على أعمال مضنية، ...، ينبغي التسليم بأن الوظيفة الأولية للتواصل المكتوب هي تسهيل الاستعباد. أما استخدام الكتابة لغايات منزهة عن الغرض، بغية الحصول على متع فكرية وجمالية، فهو نتيجة ثانوية، إن لم يقتصر في الأعم الأغلب على كونه وسيلة لتدعيم وتسويغ أو إخفاء الوظيفة الأخرى"[١٧]. وشتراوس بهذا يهدف إلى نقد المجتمع الغربي من خلال شرحه للمضامين الإنسانية التي يتمتع بها البدائيون، في مقابل الاستغلال الأوربي للإنسان، فيقول: "وإذا لم تكن الكتابة كافية لترسيخ المعارف، فقد كانت ضرورية ربما لتوطيد كل أشكال الهيمنة. لننظر حولنا: إذ يترافق عمل الدول الأوربية المنظم لصالح التعليم الإلزامي الذي نما خلال القرن التاسع عشر، مع التوسّع في الخدمة العسكرية وتزايد العمالة الكادحة. وتختلط محاربة الأمية هكذا بتدعيم رقابة السلطة على المواطنين، ذلك لأن على الجميع معرفة القراءة، حتى تتمكن السلطة من أن تقول: لا يفترض الجهل بالقانون من أيٍّ كان"[١٨]. وإلى جانب ما يؤكد عليه شتراوس من مبررات التعليم الإلزامي وفرض القوانين على المجتمعات المتعلِّمة، فإننا خسرنا جانباً كبيراً وخطاباً شفاهياً مهماً للتوازن الاجتماعي كانت ترويه أفواه الأميين وذاكرتهم الجماعية. هذا الخطاب الشفاهي الذي نشأ في البيئة التي لا تجيد القراءة والكتابة تمّ إلغاؤه تماماً من المجتمعات المعاصرة مما تسبب في تمركز أحادية الخطاب وهيمنته على باقي الخطابات الثانوية.

وما يعنينا من كلام بارت وشتراوس هو ما يتعلق بقضية التعليم؛ فنحن نتعلم القراءة ولا نتعلم الكتابة، وربما سبب ذلك هو أننا لا نعرف كيف نتعلم الكتابة، فهناك سلطة تحكم وعينا وتستلب قدرتنا على الكتابة والتعلم. وربما يشير بارت بصورة أخرى إلى ذلك فيقول: "الكتابة لا تتوخى شيئاً من ورائها، فعل الكتابة فعل لازم وليس متعدياً، على الأقل بالمعنى الذي نستخدمه نحن لأن الكتابة عندنا خلخلة. والخلخلة لا تتعدى ذاتها. وإن أبسط صورة عن الخلخلة هي العملية الجنسية التي لا تنجب"[١٩]. فلماذا تكون الكتابة عملية جنسية عقيمة والقراءة منتجة!، أليست حرية القارئ مرهونة بحرية المؤلف؟، ولماذا لا يبقى النص ميداناً للحوار الفعّال والمتكافئ بين المؤلف والقارئ!؛ يقول (جورج بوليه): "إن هذا الأنا، الذي "يفكر فيّ" عندما أقرأ كتاباً ما، هو أنا الشخص الذي يكتب الكتاب. وعندما أقرأ بودلير أو راسين، فإن بودلير أو راسين، في الحقيقة هو الذي يفكر ويشعر ويتيح لذاته أن تُقرأ ضمني. وهكذا، فإن الكتاب ليس كتاباً فقط، إنه الوسيلة التي بها يصون المؤلف فعلياً أفكاره ومشاعره وأشكال حلمه وحياته. وهو وسيلته في إنقاذ هويته من الموت"[٢٠].

إن تحويل القارئ إلى (مؤسسة) هو استيلاء على حرية الذات وتنكُّر لمقدرة الفرد على خلق العالم وصياغته، فموت المؤلف مرهون بموت القارئ وليس كما قال بارت: "ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"[٢١]. وربما أحس بارت نفسه بهذا الانتهاك لذلك أصدر كتاباً في عام (١٩٧٧) قبل وفاته بثلاث سنوات، أعاد فيه شخصية المؤلف ولكن بقناع جديد وهو قناع (العاشق) في كتابه (شذرات من خطاب في العشق: fragments d'un discours amoureux)، حيث يقول في كيفية إعداد هذا الكتاب: "نقطة الانطلاق هي المبدأ المتمثل في ضرورة عدم اختزال العاشق إلى مجرد فاعل عرضي، بل بوجوب إسماع صوته من لا حاضر، أي مما لا يمكن علاجه. وفي هذا المبدأ، يكمن اختيار الطريقة "المأساوية" التي تتخلى عن الأمثلة، وتعتمد على الفعل وحده للغة أولى، مستثنية (انعكاسية اللغة). لهذا استعملنا صورية خطاب العشق بدلاً من وصفه، وأعدنا لهذا الخطاب شخصيته الأساسية أي الأنا، للعرض لا للتحليل. ولهذا فإن ما نقترحه هو رسم شخصي، إذا أردنا، لكن، ليس هذا الرسم نفسياً بل بنائياً: فهو يتيح قراءة موقع لفظة، أي موقع فرد يتكلم بذاته، بشكل عاشق، مقابل الآخر (المعشوق) الذي لا يتكلم"[٢٢]. ولا أدري لماذا يصر بارت على جعل العلائق اللغوية علائق أحادية الجانب فهناك طرف يتكلم وآخر لا يتكلم ولا نعلم إن كان هذا الأخير له القدرة على السماع أم لا؟! ويبدو أن هذا التوحد هو من مؤثرات (جورج باتاي) الصوفية على بارت. ويعود بارت ليؤكد على دور المؤلف ولكنه يستدعيه كمدعو إلى النص وليس مسؤولاً عنه، فيقول: "يمكن للنص أن يُقرأ من غير أن يضمنه أب. فقيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه. لا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في النص، في نصه، لكنه لو عاد فإنما في صورة "مدعو". فإنْ كان كاتب رواية فإنه يظهر فيها كشخصية من شخصياتها، بيد أن ظهوره لا يتمتع بأي امتياز. إنه يصبح كائناً من ورق"[٢٣]، ولكن أليس الامتياز أولاً وأخيراً للورق وللكلمات التي أصبحت بنية متكاملة داخل نسيج النص؟. وأخيراً يحطم بارت نظرية موت المؤلف فيكتب سيرته الذاتية في كتاب بعنوان (بارت بقلم بارت: Barthes par Barthes) أصدره في عام (١٩٧٧)، متزامناً مع كتابه في العشق، وكأنه بدأ يتراجع عن أفكاره السابقة، ليعود إلى مؤثرات (جورج باتاي) الذي كتب بين الإيروسية والتصوف من خلال تجربة المعاناة التي عاشها والتي لم يكن يتجرأ بالتصريح بها، وكان باتاي غالباً ما ينشر بعض مؤلفاته بأسماء مستعارة. ومن المعروف مدى تأثر باتاي بنيتشه واضطرابه الفكري الذي جعله يتنقل بين فلسفات متناقضة ومتضاربة. وقد تأثر بارت بباتاي كثيراً بكل تناقضاته وحيرته، التي يحاول بارت أن يتخفى وراءها بفلسفة اللغة، فضلاً عن نظرته الإيروسية (الصوفية) التي تحدث عنها باتاي طويلاً. ومن

الغريب أن يتماثل الكاتبان حتى في تجربة مرض السل.

في حقيقة الأمر نحن بحاجة إلى تصنيف الأعمال التي تُدعى (نصاً) والأعمال التي تُدعى (أثراً أدبياً) كما فعل بارت، لأننا لا يمكن أن نخلط بين النص والخطاب والمتن والرسالة والرمز والدال، فهذه المصطلحات تعبر عن مستويات العملية الإبداعية وليست مسميات وأوصافاً متعددة لمضمون واحد. فضلاً عن ذلك علينا أن نصنف نصوص الأجناس الأدبية من غيرها، كنصوص الخطاب السياسي والإعلامي والدعائي، وكذلك نصنف الأجناس التي نشأت (مرويّة) شفاهية، فهي تتعامل مع الملفوظ، كالشعر الغنائي والمسرح الكلاسيكي والملحمة والسيرة الشعبية، عن الأجناس التي نشأت مكتوبة، كالرواية والمقالة، وهكذا. لأن الذي يبدو متناقضاً في موقف بارت من المؤلف ودوره هو في الحقيقة تصنيف لمواقفه مع كل جنس أدبي وكل خطاب. وأؤكد أن صياغة الرؤية النقدية والأدبية في مضمار النقد الحداثي لا يمكن أن تتحقق بصورة نهائية وواضحة كما كانت مع النقد الكلاسيكي، بسبب تعدد المواقف، واختلاف المناسبات والمرجعيات. إننا من الممكن أن نعطي وجهات نظر في كل موقف ولكننا لا يمكن أن نوحّد الرؤية في جميع المواقف، ولو حاولنا استرجاع تصنيفات الأدب والنقد سنعود إلى الأنماط الكلاسيكية دون أن نسميها. وربما سيكون لنا حديث مفصل عن هذا في مكان آخر.

نعود مرة أخرى إلى مصطلح القراءة ونقول: إنه يعبر عن هيمنة السلطة، لذلك نرى في عصور الانحطاط يتوقف الإبداع لتشتغل مكانه المراجعات والنسخ، كما يزدهر التأويل على حساب الإنتاج، وينتشر الخطاب العقائدي عوضاً عن ممارسته، وجميع هذه الممارسات هي أشكال من القراءة. ولقد أصبح الكاتب مجموعة مؤسسات تهيمن على الخطاب الاجتماعي والاقتصادي وتنتهك الحرية الفردية بشكل سافر؛ ولا يمكن للذات أن تدافع عن حقها في ممارسة أي نوع من حرية التأليف أو التعبير. كما أصبح نقد الحداثة يحاسب القارئ نفسه على تعامله مع التراث، إذ إن المؤسسة الثقافية التي تُنتج وعي المجتمع المعاصر هي المسؤولة عن وضع المعاني والأفكار للذات المعاصرة. وبهذه النظرة تعامَلَ بعض المفكرين العرب مع التراث العربي مثل عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الكتابة والتناسخ)، حيث استعمل المناهج الحديثة لمحاسبة التراث لا لفهمه، في سبيل الانضمام إلى مجتمع القرّاء المعاصرين، يقول: "في الثقافة العربية الكلاسيكية، لا يكفي لقولٍ ما أن يتوفر على "انتظام خاص" كي يعتبر نصاً، ينبغي، فضلاً عن ذلك، أن يصدر عن أو أن يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاماً مشروعاً ينطوي على سلطة، وقولاً مشدوداً إلى مؤلف- حجة"[٢٤]، وهذا الكلام غير دقيق لأنه لا ينطبق إلا على

النص (الشاهد)، وهو النص المحكوم بعصر الرواية والخاص بتدوين (المعجم العربي)[٢٥] لغةً ونحواً، أو النص الشرعي الذي لا يُعتَبر إلا برواته وصحة نسبه، أما العلوم الأخرى فلم تتقيد بعصر معين، مثل البلاغة، إذ لم يحدد القدماء عصراً للاستشهاد في المعاني والموضوعات كما حصل في شواهد النحو واللغة، ويؤكد هذا ابن جني (ت٣٩٢هـ) في قوله: "إن المعاني يتناهبها المولَّدون كما يتناهبها المتقدِّمون. وقد كان أبو العباس (يريد المبرّد ت٢٨٥هـ)، وهو الكثير التعقّب لِجلّة الناس، احتجّ بشيء من شعر حبيب بن أوس الطائي في كتابه الاشتقاق، لمّا كان غرضه فيه معناه دون لفظه"[٢٦]. فمسألة المؤلف الحُجة لها مواطنها الضيقة ولا تتعلق بالنصوص والتأليف، لأن التأليف يتعلق بفن البلاغة التي لم تحدّد زمناً للحجة، ولكن البلاغة العربية أخذت سمعة سيئة بسبب ربطها بالبلاغة الغربية، دون مراعاة خصوصية البلاغة العربية التي نشأت ضمن ما يسمى اليوم بالشعرية (poétique) وليس ضمن ما يسمى بـ (rhétorique) على الرغم من ترجمة المصطلح الأخير بالبلاغة، غير أن المفاهيم والحدود تختلف. من هذا نقول إن المؤلف مرتبط بمفهوم النص، لذلك لا يمكن وضع آليات للتخلص منه، كما لا يمكن وضع آليات لتحديد النص، وأغلب الدراسات المعنية بعلم النص انتهجت نهجاً لغوياً أو نحوياً وتركت الجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية في تحديد مفهوم النص بسبب انطلاق منظِّري علم النص من فضاء البنيوية. فضلاً عن ذلك نرى أن التعامل مع النص في التراث العربي يلتزم بجوانب عديدة لا بد من اعتبارها قبل المعالجة والتحليل، أُولى هذه الأمور اعتبار الجانب العقائدي فيه، ونعلم أن النص العقائدي يُشترط فيه معرفة مُنشئ النص وإلا خرج عن سمته العقائدية، ليس فيما يخص القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة فحسب، بل في جميع النصوص القديمة التي قامت على فكر عقائدي سواء في جمعها أو فهمها أو تصنيفها، والدليل على ذلك أن علماء الأشاعرة والمعتزلة هم الذين عنوا بفهم النص ونقده فضلاً عن علماء أصول الفقه، وتأتي مرتبة الأدباء في آخر المطاف لأنهم عُنوا بالجمع والأخبار دون التحليل والنقد. ولنا كلام في ذلك نؤجل الحديث عنه إلى مناسبة أخرى.

كل ما ذكرناه كان ناتجاً عن المنهج البنيوي الذي نشأ نشأة ماركسية لا تعطي قيمة للذات الفردية، ثم تحوّل الموقف ليلبّي مصالح الامبريالية المتطرفة، فلم يعد الإنسان الذي يمثله المؤلف موضوعاً للفكر بل أصبح الفكر موضوعاً للسلطة.

إن العلاقة التي كانت تربط بين القارئ والنص كانت تمر عبر حياة المؤلف ثم انتقلت إلى النص نفسه فأصبح أكثر اتساعاً للدلالات والتضمينات غير المحددة. كما اتجه الأدباء إلى تبرير النزعة الشعبية كبديل عن

الأدب الرسمي الذي ينتمي إلى ثقافة تقليدية خالصة، وكأن الأدب الشعبي هو تحرر من قيود التقليد، لأنه يعمل على زحزحة النظام التقليدي للطبقات، ويفتح فرصة أمام الأقليات للمشاركة الفاعلة في بناء الثقافة. إلى جانب ذلك التعالي على الأساليب البلاغية والبلاغة التقليدية لأنها تضطر الكاتب (الشاعر) أن يخدمها هو بدل أن تخدمه في طرح المعاني، أو كما يقرر سارتر في لغة الشعر فيرى أن الشعر لا يستخدم الكلمات بل يخدمها[٢٧]، لأن لغة الشعر هنا تعني الأنظمة التقليدية للمعاني وللذوق وللعُرف الأدبي. ويبدو أن الإصرار على الانتقاص من لغة الشعر أمام لغة الرواية كان من أجل انهاء دور المؤلف الذي يتمركز حول شخصية الشاعر المُلهَم والمجنون والمتمرد، وهذه الشخصية تتناقض مع تطلعات السلطة ومركزية الفهم وأحادية الخطاب.

ثالثاً: القارئ بوصفه سلعة:

يردد النقد المعاصر مصطلح (القارئ المستهلك)، ليصف نوعاً من القرّاء غير المنتجين للمعاني والدلالات التي يقوم بها (القارئ المنتج)؛ إذ يصبح النص سلعة قابلة للتداول، وهذا يعني أن النص هو عملية تصنيعية تجارية تتأثر بالعرض والطلب والدعاية، وفي حقيقة الأمر فإن كلا القارئين هما يستهلكان المعاني التي تقدمها لهما المؤسسة التي تعرض لهما النصوص وتقدم لهما منهج التفكير.

ويبدو أن الفكرة الاقتصادية للقارئ المستهلك والمنتج اتسعت لتنتج جنساً أدبياً شعبياً هو (الإشهار)، إذ يتم استغلال المنتَج الكلامي الموجَّه إلى القارئ. فهناك استغلال للجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية في خطاب الإشهار (الإعلانات التجارية) التي أخذت تحتل مساحة واسعة من بيئة التلقي، فالإشهار يركّز على الجوانب الهشّة في الشخصية الإنسانية، هذه الجوانب التي تمثل الفطرة الإنسانية، مثل الجنس وحب التميّز والانتماء الاجتماعي والتمسك بالقيم الاجتماعية والأخلاقيات والأعراف. وقد يعتقد الكثير من مجتمع الإنترنت والتواصل الاجتماعي الذين يوظفون المواقع للدعاية عن أنفسهم أنهم بذلك يكسبون الشهرة وينشرون منتوجاتهم الكتابية مجاناً على صفحات الإنترنت؛ وفي حقيقة الأمر فإنهم يوجهون كتاباتهم لفئة ليست صالحة تماماً لتقديم الأعمال الإبداعية لها. فضلاً عن ذلك فإن الانفتاح الذي يظنه مستخدمو مواقع التواصل الاجتماعي هو في حقيقة الأمر هو تضييق للحرية الشخصية وفرض المراقبة الجبرية على المعلومات الشخصية.

في خطاب الإشهار تنتهي تصنيفات القارئ، فليس هناك قارئ متفوق أو ضمني أو سطحي، وكل القرّاء عبارة عن مستهلكين للخطاب وعليهم أن يستقبلوا الخطاب بأي معنى يمكن أن يؤدي إلى التأثير، إذ يوظِّف الإشهار جميع التقنيات الفنية من لغة وصورة وحركة من أجل الوصول إلى الطبقات الاجتماعية كافة على اختلاف لغاتها وثقافاتها. كما أصبح الإشهار مؤثراً فعالاً في القراءة بوصفها سلوكاً يمارسه المجتمع بصورة جماعية، وهو ما يسمى بـ (التواصل الفعّال). وهو يندرج ضمن حالات إقناع تستند إلى الانفعالات باعتبارها الطاقة الأساسية التي تحرّك الكائن البشري وتتحكم في سلوكه[٢٨].

وتتركز وظيفة الإشهار على إقناع المستهلك بأهمية المنتَج وضرورة اقتنائه بوصفه قيمة رمزية ذات دلالات نفعية واقتصادية ومعنوية. وهنا تختلط القيمة الأخلاقية بالمنفعة الاقتصادية ويكون ذلك عبر وسائط من (الوهم)

الذي يؤسِّس له خطاب الإشهار باستغلاله للأشكال التعبيرية المباشرة القائمة على الإقناع اللفظي والمنطقي. وغالباً ما تسيطر المنفعة المادية على القيمة الأخلاقية والمعنوية للإشهار، فالتلفزيون مثلاً، كما يرى محمد الولي، الذي كان الأداة الأشد فعالية في تعليم الإنسان وتهذيبه وتشريفه يتحول على يدي الإشهار إلى أداة تُنزل الإنسانية إلى المراتب الأشد بدائية، يحدُث كل هذا إرضاءً لهوى الكسب والهيمنة.[٢٩]

لقد أدركت المؤسسة العالمية الإعلامية قدرة الخطاب على التأثير في تغيير المسارات الاجتماعية وسلوك الأفراد عن طريق بناء منظومة كلامية تتكرر حتى تصبح جزءاً من (الذاكرة). وقد اهتم علم النص بدراسة جميع الجوانب التي تؤثر في سلوك الفرد والجماعات وتغيّر تصوراتهم وآرائهم تجاه موضوع ما، يقول (فان دايك): "إن علم النص يسعى إلى إيضاح كيف يتلقى أفراد أو جماعات تلك المضامين ويستوعبونها من خلال هذه النصية الخاصة، وكيف تؤدي هذه المعلومة إلى بناء الرغبات والقرارات والأفعال، مثل كيف نغيّر سلوكنا الشرائي تحت تأثير نص دعائي معين أو نغير سلوكنا الانتخابي بسبب خطاب سياسي أو معلومة في صحيفة أو أية وسيلة أخرى، وكيف نعزف عن تفاعلنا مع مجموعات معينة تالية في المجتمع بسبب المعرفة التي نمتلكها عن أناس آخرين من هذه المجموعات وأخيراً كيف تتشكل أو لا تتشكل عاداتنا وأحكامنا ومعاييرنا وأعرافنا وتقييماتنا من معلومة نصية"[٣٠]. وفي هذا المجال توظَّف (الذاكرة) في تأسيس مرجعيات الموضوع عبر محطات قولية متفرقة تُقدَّم للمتلقي بين الحين والآخر لكي يَبْني مع الموضوع ذاكرة وهمية تؤدّي إلى إثارة التفاعل الإيجابي أو السلبي مع الموضوع. ويتأسس الخطاب الإعلامي على جمل خطابية ناقصة، غالباً ما تتضمن استبدالاً استعارياً حيث يُقَدِّم الخطاب الجزء الأول من الجملة الاستعارية التي ستُستَبدَل بعد ذلك بجملة أخرى تقوم مقام الأولى والتي تُنجَز من خلالها عملية الاستبدال، حتى يحصل الاستبدال بين خطاب الإشهار والسلعة فتكون السلعة المقتَنات هي المدلول الوحيد للجُمَل الإشهارية. وسندرك في حالة الإشهار أن الهدف الأساس من صياغة الخطاب هو تحديث العلاقة بين المستهلك (القارئ) والسلعة دون أن يتعرّف على حقيقة المنتَج وصلاحيته، فنحن نستهلك عُلَب التعبئة وأوراق التغليف وليس المادة الغذائية المصنَّعة بداخلها. وبهذا ينتهي دور القارئ تماماً من التقويم الإنساني فيتحوّل بدوره إلى مادة ذات صلاحية محدودة.

إن الإشهار هو النتيجة المباشرة للصراعات حول السلطة والثروة، لذلك ليس للفرد أي دور في صياغته، فالنهضة الاقتصادية الكبرى المعاصرة هي التي قامت بصناعة خطاب وهمي يربط بين مشاعر الإنسان واحتياجاته

البيولوجية بتوظيف الجوانب السيكولوجية لغرض التأثير على حياة الفرد وشعوره بحاجته الملحّة للمنتَجات المصنَّعة. لذلك تحوّل المفهوم العِرقي من اعتبار أجيال المجتمعات وأنسابها إلى اعتبار أجيال البضائع من سيارات وأجهزة إلكترونية. وهذا التحوّل يعبّر عن المستوى القيَمي لما وصلت إليه الحضارة البشرية الراهنة.

أخيراً نؤكد على أهمية الكتابة التي تعني التفاعل والإنتاج والتغيير، وتبقى القراءة مرهونة بسلطة المؤسسة التي أحالت الفكر الاجتماعي إلى فكر تأويلي وليس فكراً إنتاجياً.

الخاتمة

لقد انشغلت الكتابات النقدية المعاصرة بأطروحات وفرضيات متعددة، كان همّها الأول إنتاج معرفة جديدة ونهضة فكرية معاصرة تتناسب مع الدور الذي يلعبه الفرد في صناعة الحياة، وتوجّهت جميع الجهود نحو تحديث الأفكار والفلسفات الداعية إلى تحرير الإنسان من التقاليد البائدة والأنظمة التقليدية. وقد نظرنا إلى مجموعة من الأفكار التي سيطرت على محاور النقد الأدبي في المُنجَز النقدي الغربي والعربي واخترنا من ذلك قضية موت المؤلف التي وجدنا فيها انحرافاً جذرياً عن الأنظمة الثقافية المعروفة والتي تأسست عليها مجمل العقائد والفلسفات والثقافات العالمية. ويتضح مدى خطورة الموضوع على المسيرة الأخلاقية للثقافة عندما نُدرك أن موت المؤلف كان يعني، فيما يعنيه، إلغاء دور الطبقات الاجتماعية وانتزاع الفرد من مجموعته وبيئته ليواجه العالم بمفردته دون رعاية دينية أو أيديولوجية في عالم مليء بالمتغيرات والصراعات، وتحويل الرعاية الدينية والأيديولوجية التي تتضمن جوانب عاطفية متعددة إلى مؤسسة تتسلّط على خصوصية الإنسان وتنتهك كل تفاعل بينه وبين مجموعته الاجتماعية؛ فلم يكن موت المؤلف سوى مرحلة من مراحل الإمبريالية الثقافية التي قطعت الانتماء بين حاضر الإنسان وماضيه، وهي وجه من وجوه الرأسمالية الاحتكارية، أو ربما الماركسية الراديكالية التي تهتم بتغيير الفكر والعادات والتقاليد دون الاهتمام بالأبعاد الأخلاقية والقيم الإنسانية التي ستنتج عن هذه التغييرات. وكانت النتيجة التي نعيشها الآن هو وهم الحرية، فقد أدركنا أننا تحررنا من قيود أخلاقية لندخل في قيود انتهازية وصور استفزازية لأنظمة الحرية.

إن العديد من أفكار الحداثة عملت على خلخلة العلاقة بين الفرد ومضامينه الاجتماعية والنفسية لتركّز على مضامين بيولوجية تقيّد الإنسان داخل جسده. ونعتقد أن التحرر الذي يجب على الإنسان أن يحققه هو تحرره من عبوديته لذاته. فالثقافة المعاصرة عملت على مطابقة الرغبة مع الحاجات البيولوجية، فانحسرت رغبات الإنسان بجسده، وبالمقابل منعته من متعة التخيّل. وكل ذلك كان نتيجة لموت المؤلف الذي يعني مجموعة من القيم السامية.

وقد رأينا من خلال تحليلنا لأقوال عدد من النقاد الغربيين والعرب حول قضية موت المؤلف عدم وجود مبررات فنية وجمالية لإلغاء دور المؤلف داخل النص الأدبي، بل على العكس من ذلك، كان حضوره يعني حضور

مجموعة من القيم الإنسانية والأعراف الجمالية التي تعمل على توحيد الجوانب النفسية والاجتماعية لبيئة القرّاء الذي يشعرون أنهم ينتمون إلى مجموعة تواصلية واحدة. فضلاً عن ذلك وجدنا الاختلاف الكبير بين المنظور العربي للمؤلف والمنظور الغربي له، فقد قامت نظرية موت المؤلف عند الغربيين بوصفها جزءاً من الفلسفات الماركسية والوجودية والتأويلات الفلسفية التي حاولت تحرير الإنسان. أما في الثقافة العربية فإن المؤلف ليس سوى تمثيل عاطفي يظهر مع القارئ الذي يشارك في عملية التأليف، فالنص تجربة تتفاعل بين المؤلف والقارئ. ورأينا أيضاً أن موت المؤلف يعيد إلى العملية الإبداعية مناهج التقليد البلاغي التعليمي في اعتبار المؤلف مجرد حامل للأساليب الفنية والتقانات الجمالية ولا دور له في الوصاية على النص فهو ينقل الأساليب دون معرفة أو خبرة أو مشاركة، إنه وسيط خارج العملية الإبداعية. وأعتقد أن هذه فكرة ساذجة لم تعد تقنع القارئ المعاصر الذي أدرك أخيراً أن التغييرات الاصطلاحية في طرح المواضيع الأدبية والجمالية والفلسفية أصبح أشبه ما يكون بإعادة تعليب منتَج بعُلب جديدة مع احتفاظها بالمنتَج نفسه.

الهوامش:

(١) درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، ط٢، دار توبقال – المغرب ، ١٩٨٦: ٨٢.

(٢) ينظر: عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، أديث كيروزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية – بغداد، ١٩٨٥: ٢٥٣.

(٣) أديث كيروزويل: ٢٥٥.

(٤) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد زاهي، دار توبقال – المغرب، ط٢، ١٩٩٧: ٤٣.

(٥) عصر البنيوية: ٢٥١.

(٦) درس السيميولوجيا، بارت: ٦٧.

(٧) ينظر: لذة النص، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٢: ٤٢.

(٨) ما معنى مؤلف؟، ميشيل فوكو، من كتاب: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مجموعة مؤلفين، ترجمة: د. خيري دومة، دار شرقيات – القاهرة، ط١، ١٩٩٧: ٢٠٢.

(٩)علم النص، جوليا كريستيفا: ٤١.

(١٠) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع – الرباط، ط٢، ١٩٨٧: ٥٦.

(١١) الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برّادة، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، ط٢، ١٩٨٢: ٣٨.

(١٢) درس السيمبولوجيا:٥١.

(١٣) هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط١، ١٩٩٩: ٧٦.

(١٤) ما معنى مؤلف؟ فوكو: ٢٠٢.

(١٥) هسهسة اللغة: ٧٨.

(١٦) هسهسة اللغة: ٧٩.

(١٧) مداريات حزينة، كلود ليفي شتراوس، ترجمة: محمد صبح، دار كنعان – دمشق، ط١، ٢٠٠٣: ٣٨٣ – ٣٨٤.

(١٨) مداريات حزينة: ٣٨٤.

(١٩) درس السيميولوجيا: ٥٠.

(٢٠) النقد والتجربة الداخلية، جورج بوليه ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: تومبكنز، جين. ب، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية – الكويت ، ١٩٩٩: ١٠٧.

(٢١) درس السيميولوجيا: ٨٧.

(٢٢) شذرات من خطاب في العشق، رولان بارت، ترجمة: إلهام سليم حطيط، وحبيب حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ط١، ٢٠٠٠: ١٤.

(٢٣) درس السيميولوجيا: ٦٤.

(٢٤) الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير – بيروت، ط١، ١٩٨٥: ١٣-١٤.

(٢٥) نعني بالمعجم هنا معجم الأبنية والمفردات، أي المفردات وسياقاتها التركيبية.

(٢٦) الخصائص، أبو عثمان ابن جني، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية – بيروت، (د.ت): ١/ ٢٤.

(27) Qu'est que la littérature, Sartre, jean- Paul, Gallimard, 1948: 18

(٢٨) ينظر: استراتيجيات التواصل الإشهاري، سعيد بنكراد وآخرون، دار الحوار – سورية، ط١، ٢٠١٠: ٨.

(٢٩) ينظر: بلاغة الإشهار، محمد الولي، ضمن كتاب: استراتيجيات التواصل الإشهاري: ٤٢.

(٣٠) علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تون أ. فان دايك، ترجمة: د. سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب – مصر، ط١، ٢٠٠١: ٢٧.

المصادر

الكتب العربية والمترجمة:

١. استراتيجيات التواصل الإشهاري، سعيد بنكراد وآخرون، دار الحوار – سورية، ط١، ٢٠١٠.

٢. بلاغة الإشهار، محمد الولي، ضمن كتاب: استراتيجيات التواصل الإشهاري.

٣. الخصائص، أبو عثمان ابن جني، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية – بيروت، (د.ت).

٤. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان – الرباط، ط٢، ١٩٨٧).

٥. الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برّادة، دار الطليعة – بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

٦. درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال – المغرب، ط٢، ١٩٨٦.

٧. شذرات من خطاب في العشق، رولان بارت، ترجمة: إلهام سليم حطيط، وحبيب حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ط١، ٢٠٠٠.

٨. عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، أديث كيروزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية – بغداد، ١٩٨٥.

٩. علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد زاهي، دار توبقال – المغرب، ط٢، ١٩٩٧.

١٠. علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تون أ. فان دايك، ترجمة: د. سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب – مصر، ط١، ٢٠٠١.

١١. الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير – بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٢. لذة النص، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٢.

١٣. ما معنى مؤلف؟، ميشيل فوكو، ضمن كتاب: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مجموعة مؤلفين، ترجمة: د. خيري دومة، دار شرقيات – القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

١٤. مداريات حزينة، كلود ليفي شتراوس، ترجمة: محمد صبح، قدم له: د. فيصل دراج، دار كنعان – دمشق، ط١، ٢٠٠٣.

١٥. النقد والتجربة الداخلية، جورج بوليه، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية. تحرير: تومبكنز، جين. ب، ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية – الكويت، ١٩٩٩.

١٦. هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط١، ١٩٩٩.

الكتب الأجنبية:

17. Qu’est que la littérature, Sartre, jean- Paul, Gallimard, 1948.