مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 3 السنة: 2022
ص: 34 - 53 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

لذة النص من منظور رولان بارث في النقد العربي الحديث، قراءة في كتاب ظواهر نصية لنجيب العوفي

The pleasure of the text from the perspective of Roland Barthes in modern Arabic criticism –a reading in the book textual phenomenology by Nagib Al awfi–

د. فتيحة سريدي *

d. Fatiha seridi

مخبر الشعريات وتحليل الخطاب جامعة باجي مختار عنابة.

جامعة باجي مختار عنابة (الجزائر)،

University of Badji Mokhtar Annaba (Algeria),

fatihaseridi585@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2022/0227	تاريخ القبول: 2022/05/17	تاريخ النشر: 2022/09/02

ملخص البحث

لا يختلف اثنان حول الثراء المعرفي والأدبي الذي حمله رولان بارث R/ Barthes في مشروعه النقدي وكل من قرأ كتاباته يعترف بقيمة هذا المنجز ومقولاته حول: النّص، واللّذة، والقراءة والكتابة، والإنتاجية النصية، والتي وفقها يتحول خطابه النقدي إلى إبداع يغري على القراءة والتأمل والتأويل، وقد كشفت مدونتنا النقدية المنتقاة والموسومة ب: "ظواهر نصية"عن مدى اقتراب النقاد العرب ومن منطلق منهجي واع من تصورات بارث، وهم في هذا الصدد لم يكن المنهج بالنسبة إليهم وسيلة في المقاربة أو المساءلة، وإنما هو غاية مكنتهم من الخروج عن الرؤية المجحفة في حق النص الأدبي، وأعادت له حقوقه المنتهكة.

الكلمات المفتاح : النص، اللذة، قراءة، انفتاح النص، الإنتاجية.

Abstract :

There is no disagreement about the cognitive and literary richness that Roland Barthes carried in his critical project, and everyone who read his writings recognizes the value of this achievement and his points of view about: text, pleasure, reading and writing, and textual productivity, according to which his critical discourse turns

* د. فتحية سريدي: fatihaseridi585@yahoo.com

into creativity. Our selective critical blog tagged with: "textual phenomenology by Nagib al –awfi " revealed the extent to which Arab critics approach and from a conscioumethodological standpoint of Barth's perceptions, and in this regard they were not the approach For them, it is a means of approach or accountability, but it is an end that enabled them to depart from the unfair vision of the literary text, and restored to it its violated rights.

Keywords: text, pleasure, reading, openness of text, productivity.

المقدمة :

لقد كان للتطورات التاريخية والاجتماعية والسياسية التي شهدها العالم العربي منذ بداية القرن العشرين الأثر الواضح في حركية النقد العربي الحديث، وفي إعادة النظر في الكثير من القناعات والتصورات الثقافية إذ آمن النقاد العرب بضرورة تجاوز وهدم الكثير من القناعات البالية والبحث عن مخارج جديدة لقراءة النص الأدبي بعيدا عن تلك الممارسات التي انساقت وراء طروحات أملتها المناهج السياقية والتي كثيرا ما نظرت للأدب على أنه وثيقة اجتماعية أو نفسية أو تاريخية دون الاكتراث بما يحقق نصّية النص ويكشف عن جمالياته وخصوصياته التي تميزه عن باقي النصوص الأخرى.

ظهرت بفعل الحداثة النقدية مناهج وتصورات جديدة ديدنها النص ولا شيء غير النص في مختلف أبعاده البنيوية و الفنية ، وكأن السلطة في هذا السياق تحولت من المؤلف إلى النص، لتتحول في مرحلة لاحقة إلى القارئ الذي كثيرا ما همش في النقد الكلاسيكي وأصبح الحكم على النص الأدبي وعلى أدبيته من مهامه، وأن انتشار النص وخلوده يعود الفضل فيه إلى القارئ بالمقام الأول.

وقد تأثر النقد العربي بهذه المقولات الجديدة في قراءة النص الأدبي في إطار مناهج نسقية كثيرة ومتباينة، إلا أن هناك من التصورات النقدية التي خرقت المنهج وتجاوزته ولم تخضع للنظرية النقدية وراحت تمارس القراءة العاشقة والمتحررة للنص الأدبي لأنها تبحث عن مكامن اللّذة والمتعة من خلال قراءة النص وإعادة كتابته من جديد.

1. توطئة نظرية في المفاهيم:

1.1. النص الجسد / اللّذة والمتعة:

أجمعت عديد من الأوساط الثقافية الغربية والعربية على الدور الفعال للناقد الفرنسي رولان بارث R/Barthes في التأسيس لقناعات نقدية جديدة دفعت بحركة النقد الأدبي إلى تحقيق مكاسب جمّة ولّدت طروحات جديدة كسرت المألوف والمتداول ودعت إلى إعادة النظر في مسائل جوهرية ذات الصلة بالنص والقراءة والمتلقي.

جمع بارث مجمل تصوراته في كتابه الشهير "لذّة النص" Le Plaisir du texte الذي كتبه بلغة شاعرية تغري على القراءة لما فيها من خرق للمتداول، وللمألوف حول مفهوم النص، فهو بحسبه ((لا يمكن أن يتوقف في رف خزانة، حركته المكونة هي العبور والاختراق))[1].

ففي صورة مجازية خارقة يقارن بارث بين النص وجسد أنثوي مغري،إن النص يثير لذّة القراءة بالكشف التدريجي عن جمالياته إلى غاية الوصول إلى نهايته ومبتغاه حيث يتلهف القارئ للوصول إلى هذه النهاية كما هو الحال بالنسبة للعاشق الذي يتجه صوب هذا الجسد الأنثوي لتعريته والتلذذ برؤيته عاريا، و بالتالي إن النص بمثابة الجسد المغري، يجد فيه القراء كل ما يرغبون فيه، إلا أنّ ((الذي نحن فيه على العكس من ذلك (...) إنه لذّة ذات طابع ثقافي أكبر من اللّذة الأخرى: إنها لذّة أوديبية قوامها التعرية والمعرفة والاطلاع على الأصل والنهاية))[2] .

إن اللّذة النصيّة حالة من الاتساق تفرض تحويل النص أو عملية الكتابة إلى جسد يتم ممارسة فعل التلذذ مع أجزائه، وتوصف عملية القراءة بأنها حركة الجسد المتموج قياسا إلى الفعل الجنسي. إنّ الكتابة ((كاماسوترا kamasoutra ولم يبق من هذا العلم سوى مصنف واحد، إنه الكتابة نفسها))[3]. إن كل كتابة حول لذّة النص هي مصنف يعبر عن كل النصوص الشبقية والأيروسية بدءا من الكاماسوترا كأول مصنف في الحب إلى آخر ما أنتج اليوم.

للنص صورة بشرية وجسد حي، فهو بذلك ينطوي بالضرورة على معنى، إنه يفصح عن وجوديته، وعن وجود متعين خصوصي ومتفرد، فالجسد هو الذي يمكن من الوجود في العالم، وصياغة الفرادة والتميز، والدخول في علاقات مع الآخر حين يكون لك جسدا، أو أن تتجسد فإنك تدرك الأشياء والأشخاص الذين يتألف منهم العالم، ومن خلال الجسد تكون قادرا على التأثير فيهم، وبالعكس يكون باستطاعتهم التأثير فيك (وهذه احدى المنطلقات الوجودية).

يستعير النص بعض الخصوصيات من الجسد، وخاصة ما تعلق بإيحائيته، وحساسيته، ورمزيته ويتخذها نموذجا لبناء تناغمه الداخلي، وانسجامه الدلالي والفني، ذلك أن الجسد لا ينقل المعنى الواقعي إنه يتكلم بالإيماءة، والتلميح وينطوي على ظلال دلالية خصبة، وهذه الإيماءة هي مصدر لذات كبيرة.

إن التسليم بجسدية النص فيه إقرار بحضور تكوين نفسي، شأنه في ذلك شأن كل كائن حي ((إنّ للنص شكلا إنسانيا، إنها صورة تحليل تجنيسي وتصحيفي للجسد anagramme؟ نعم ولكنه كذلك بالنسبة إلى جسدنا الجنسي، فلن يتم اختزال لذّة النص على اشتغاله النحوي (عملها النحوي المتعلق بالنص الظاهر) كما لن يتم اختزال لذة الجسد على حاجة فيزيولوجية))[4].

يكسر بارث منطق النص الظاهرة، ويحطم الأشكال اللغوية السائدة التي تعد من اهتمامات النحويين ليبين الاشتغال الدينامي للنص الحديث الذي يبرز خلف الجسد التشريحي للعمل الأدبي جسد المتعة، ويتعدى هذا الهدم إلى هدم كل الصروح الإيديولوجية والثقافية، ولكل التشريعات والقوانين السياسية والاجتماعية. ((إن لدينا أجسادا كثيرة عديدة، لدينا جسد لعلماء التشريح، وجسد لعلماء وظائف الأعضاء وأن هذا الجسد الذي يراه العلم ويتكلم عنه لهو نص النحاة والنقاد والمفسرين وفقهاء اللغة (إنه النص الظّاهر)، ولكن لدينا أيضا جسد المتعة، وهو مصنوع فقط من العلاقات الجنسية الأيروسية، وهو جسد لا تربطه بالأول أية رابطة، إنه يتألف من أجزاء أخرى وله تسمية أخرى))[5].

تتمظهر اللغة في النص الظاهر في صيغته المبسطة وفي بنية الحيز الملفوظ، أي حيز اللغة باعتبارها تواصلا، في حين يعد النص المولد ابتكارا للدلالات المخزونة واستثمارا لا نهائيا للتراكيب والدلالات التي تطفو على سطح النص الظاهر.

إن الحديث عن الجسد أيروسيا يذكر بحركة التناسل، وبحركة النّص عند التحام الكائن بالعالم والاندماج فيه وتوليد دلالات جديدة تجعل بمقدور الكائن التعايش مع عالمه المتغيّر، وبهذا يقرن بارث بين تولد الدلالات وبين إنتاج اللّذة المحصلة من النّص والتي يسميها ((بالهسهسة Le bruissement))[6].

تقوم هذه الهسهسة على تخيل الشبقية[7] الكائنة في معطيات النص، إذ يتحول فعل القراءة إلى عملية جنسية يلتحم فيها كل من القارئ والنص الذي يمارس دوره في إعطاء اللذة، والقارئ يمارس دوره في استقبال تلك اللذة وتحليل علاماتها إلى أدلة، ومن هنا نفسر اتجاه بارث إلى تفسير هذه الهسهسة ((باليوتوبيا utopie))[8] لأنها تساعد في عملية التلقي مع انسياب المعنى والظفر بتحصيله، ولذلك فنص اللذة ((هو الذي يرضى فيملأ فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة فلا يحدث قطيعة

معها بل يحقق الممارسة المريحة للقراءة))[9]. أما نص المتعة فهو الذي ((يجعل من الضياع حالة وهو الذي يحيل الراحة رهقا (...) فينسف بذلك الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقارئ نسفا، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمة ذكرياته فيجعلها هباء منثورا، وإنه ليظل كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة))[10].

اللذة و المتعة في كتاب لذة النص :

لقد ميز بارث في كتابه " لذة النص "بين نصين نص اللذة (plaisir) ونص المتعة (la jouissance) فلذة النص ترتبط برسالته الفكرية في حين تصبح المتعة حالة لازمة من حالات اللذة التي تتجاوز نفسها ولكنها تنطوي على نوع من السرية والإشباع والتحقق الجنسي وبذلك يتحول النص إلى موضوع خالص للّذة ويتهيكل في مجموعة من الشفرات الإيحائية التي تتخللها أنظمة علامية تدل جميعها على النشاط الجنسي. إن اللّذة من عناصر إشباع الغريزة بنوعيها البيولوجية والفكرية، فإن المتعة كما يتصورها بارث تمثل حالة من الضياع تحيل الاستمتاع " عذابا ورهقا "، واللّذة فكرة يمينية معتدلة تسهم في انتعاش السلوك البشري، في حين تمثل المتعة فكرة يسارية متطرفة تجلب الشقاء أكثر من جلبها السعادة ((إن اللّذة، وخاصة لذّة النص، إنما فكرة يمينية، وفي اليمين، وبالحركة نفسها نتهم اليسار بكل ما هو مجرد ممل وسياسي، لنحتفظ باللذة كل لنفسه))[11].

إن تحديد الفروق الجوهرية بين اللّذة والمتعة يبيّن – حسب بارث – أهمية النشاط الجنسي في قراءة النص وإيقاف أو التقليل من عملية استلاب المعنى المرتبطة بالاستلاب الجنسي الحاصل في الواقع اليومي والخاضع إلى لغة انتهاكية قد لا تقف عند حدود فاصلة بين الرغبة الجامحة، وبين الفعل المغتصب، ولذلك ربط بارث بين الشفرات الجنسية، وبين لغة العنف لأن الثانية هي من نتاج الأولى))[12].

إن نص اللّذة نص ذاكري له آثار ذاكرية، إيحائي، وهو ما يشكل محطات جنسية تراود القارئ وتغريه ((يجب على النص الذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بانه يرغبني، وهذا الدليل موجود، إنه الكتابة، وأن الكتابة لتكن في هذا: علم متعة الكلام))[13]. إن قصدية التجسد هي إغراء القارئ بهذه الكتابة الرغائبية الذاكرية ((تقصدونني لكي أقرأ لكم، ولكني لست بالنسبة إليكم شيئا آخر غير هذا القصد، لست في أعينكم بدلا لأي شيء، لا صورة لي(...) لست بالنسبة إليكم جسدا ولا حتى موضوعا))[14].

آمن بارث بمذهب اللذة لإثارة القراءة واستحضار الفوضى الدلالية التي غالبا ما تفلت من قبضة القارئ وفي المقابل محاولة إيجاد حالة من التوازن في عملية التلقي بين نزعة الموافقة الثقافية مع الشكل

النصي، وبين الميل إلى ((تحطيم الاشكال اللغوية السائدة وهو يدعو بما يقرب من التصوف إلى إيجاد حالة فلسفية جديدة من المادة اللغوية مما يصلح شعارا، ولكنه شعار لا يكاد يدل على شيء مما في ذهنه))[15].

إن تركيز بارث على تمثيل النص بالجسد ناتج عن كون الجسد في الواقع هو حالة مشهدية، فوراء كل نص ظاهر يتوارى نص مكتوب، بل جاز القول لا نهائية من النصوص تم تحويرها ومعالجتها فخرجت نصا ممتعا يتلقفه القارئ ويغوص في أعماقه الدفينة للكشف عن السيرورات المنتجة لنظام اللّذة النصيّة، فهذا الوصف لإنتاجيّة النص هو بالنسبة للقارئ تحقيق ذاته من خلال بحثه عن الآخر الذي يستعصى على الظهور ((إن هذه القراءة الثابتة والدقيقة هي التي تتماشى والنص المعاصر(...)، وأن ما ينتج في اللغات وفي التعبير، وليس في تتابع العبارات، إنما هو شرخ بين الحافتين، وفجوة المتعة، وما يجب على المرء أن يقوم به لقراءة كتاب اليوم ليس الالتهام ولا الابتلاع، ولكن الرعي بدقة والجز بعناية: يجب على المرء ان يكون أرستقراطيا))[16].

تسعى لذّة النص إلى تحويل النصوص وإخراجها بحلة جديدة، وصياغتها صياغة رمزية، الهدف منها إغراء الآخر/القارئ وتتوحد به لبلوغ لحظة السكينة، فالنص جهاز يعيد توزيع نظام اللغة وهذا ما نقله بارث عن نظريات النص مستندا إلى طروحات جوليا كريستيفا J/kristevaالتي ترى ((أن النّص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه))[17]. إن النص في تصور كريستيفا يتجاوز سطح البنية اللغوية ولا يقبل الانحصار في مقولاتها حتى وإن كان مشكلا منها، ويعود ذلك في الأساس إلى القاعدة العملية أو الإنتاجية ذات البعد الماركسي الذي تتمثله كريستيفا وتنظر من خلاله إلى النص على أنه إنتاجية قوامها اللغة والعمل على هدم لغة التواصل، وإعادة بناء لغة جديدة ذاتية ولا نهائية ((وفي جماعة " تل كل" يصبح النص موقعا تتم فيه مقاومة الدلالة المستقرة، فثمة هجوم داخل نظرية " تل كل" حول أسس المعنى والاتصال، وهو تمجيد وتحقيق ما يقاوم استقرار علاقة الدال بالمدلول، ويمكن فهم هذا بالمصطلحات الماركسية بأنه هجوم على سلعة الكتابة والفكر))[18]. انطلقت كريستيفا من التحديد نفسه الذي رسمته النظرية اللسانية من خلال تصورات جاكبسون لمفهوم النص الشعري غير أنها بانعطافها نحو الخطاب الاجتماعي الرامي إلى البحث عن آليات إنتاج المعنى ، تجاوزت فضاء اللغة التي يتشكل فيها و تخطي مستوى البنية ووضعها في إطار أعمق منها بحيث يتم هدمها و إعادة بنائها من جديد.

2.1. الكتابة / القراءة :

عدت قراءة النص وتحليله قبل بارث حوارا بين الناقد والنص بوجود الرقيب أيا كان نوعه، ولكنها تحولت معه إلى حوار يغيب فيه الرقيب بحيث تتبدى مستويات المعنى بشكل مكشوف وبلا حدود لأن المعنى مفتوح بحسب تلقيه، والنص يتكلم وفقا لرغبات القارئ ((إنّ الرهان الذي يحمله العمل الأدبي، هو أن لا يجعل من القارئ مجرد مستهلك، ولكن منتجا للنص))[19].

إن حضور النص ولذّته، وتمرده، وتعدده، وتفجر دلالاته لم يغب عن اهتمامات بارث هذا الذي يعمد في كتاباته إلى التخلص من ((هيمنة الماسلف، والجاهز والدوغمائي ولو كان الماسلف نظريات ذات مزاعم علمية))[20].

مارس بارث قراءة النص على مدونات عديدة نخص ذكرا: نص من الإنجيل، وقصة سارازين لبلزاك Balzacفي كتابه الموسوم ب S/Z، وقصة لإدغار ألان بو E/A Poe وفي كل هذه المنجزات قدم تحليلا نصيا بنكهة حداثية تعد النقد ممارسة فوق اللغة، بمعنى أن مهمة الناقد لا تتحدد باكتشاف الحقائق بل الإقرار بأهليتها أو جوازها، وأن اللّغة نفسها ليست صادقة أو غير صادقة، بل إنّ حدّها يتمثل بجوازها أو عدم جوازها وحد جوازها أن تؤلّف نظاما متّسقا من العلامات في النّص، مؤكّدا أنّ التحليل النصيّ يعمل على الكشف عن المعنى المجسد للقيم –سواء كانت إيجابية أو سلبية – لذلك فإن مهمة التحليل النصيّ ليست إعادة بناء رسالة النص بل بناء نظامه لأن ((الأدب لا يخبر أو يعلم(...) بل هو يحرر اللّغة من القيود التي تفرض عليها في الحياة اليومية فاللغة الأدبيّة، بالمقارنة مع هذا الاستخدام لا هدف لها، وعندما نقرأها فإنه لا يطلب إلينا أن نفعل شيئا كنتيجة مباشرة لتلك القراءة))[21].تبنى بارث القراءة الحرة لتمكين النص من التعدد ولتحقيق مبتغاه في نسج نص أرقى يتعانق فيه المعطى النفسي والجنسي، العقلي والوجداني، على النحو الذي يؤسس لإنتاج نظرية متحررة للدوال.

3.1. القراءة والكتابة في كتابS/Z :

ميز بارث في كتابه S/z بين نص قابل للكتابة وآخر قابل للقراءة ((لا يمكن لتقويمنا أن يكون إلا باعتماده على ممارسة تطبيقية هي الكتابة، فمن جانب هناك ما يمكن كتابته وفي الآخر ما لا يمكن كتابته))[22] فالأول يحيل إلى مفهوم الإنتاجيّة بدل الاستهلاكية ويثير في القارئ فعل القراءة التفاعلية التي تمنحه القدرة على إعادة إنتاج وكتابة ما يمكن عدّه فعليا القيمة الحقيقية للنص، كما أنه يعتق القارئ من أي سيطرة مسبقة قد توجه فعل القراءة. أما الثاني فينطبق على القصص الكلاسيكية التي يرجعها المحللون إلى بنية واحدة تتفق في قواعد مشتركة في بناء القصة، وهي فرضية تضفي على النص القابل للقراءة قيمة

سلبية ((وبإزاء النص الذي يمكن كتابته، نعثر على نقيضه، ونقصد الذي يمكن قراءته لا كتابته، وكل نص قابل للقراءة فحسب نطلق عليه اسم كلاسيكي))[23] تكون القراءة في هذه الحالة بمعزل عن استثارة ذهن القارئ بقراءات أخرى، فغايتها هي الوصول إلى قراءة أحادية وغاية معينة ولا يجب على الناقد في هذه الحالة أن يكون سلبيا إزاء النّص، بل عليه بخلخلته، والنفاذ من خلال ثغراته ليقدم تعدد معانيه.

إن النص القابل للقراءة فحسب يفرض على القارئ التلقي السلبي، في حين أن كل نص في حقيقته مشبع بالمدلولات على اختلاف مراميها، من هنا جاء رفض بارث للمقولات البنيوية حول العلاقة بين البنى الصغيرة والنظام الكليّ للنّص، إذ يراه أقرب إلى التحليل التفكيكي منه إلى التحليل البنيوي الذي يدرس الأعمال الفردية ليستخلص منها البنى المرتبطة بعلاقات تحكمها قاعدة التضاد الثنائي[24]. قدم بارث تحليلا لقصة سارازين بوصفها قصة قابلة للكتابة لا القراءة فقط بحكم أن النص الأدبي يخضع لتأويلات متعددة تمنحه تعددية في المعنى وتقوده إلى تأويلات لا تنتهي ((طالما أنّ النّص يتحدد بصفة دقيقة بالمطالبة بالتعدد))[25]، وبذلك يصل النص المكتوب المتحرر إلى ((درجة الصفر، درجة اللامعنى، أي درجة كل الاحتمالات الممكنة فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها، وبهذا فهي لا تعني شيئا، وهي حرة، ولهذا فهي قادرة على أن تعني كل شيء، وبهذا تكون أقدر على الحركة من المعاني لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء، ويكفي في ذلك تأسيس سياق يوجد هذا المعنى الجديد))[26].

إن نص الكتابة نص تمددي مجاله هو مجال الدال الذي لا يهدي إلى دال مثله، وبذلك تستمر دوائر التدليل في انزياحها الذي لا ينتهي، والذي يرتبط في تصور بارث بطبيعة الكتابة ذاتها، فللكتابة منطقها الخاص، منطق لا يقوم على الفهم بل على التجاوز والإحالة والإيحاء المكثف، وذلك ما يجعل القراءة ضرورة لا غنى عنها[27].

لقد أسس بارث رؤيته في هذا التحليل على فكرة التعددية ومراوغة النص، والكشف عن شفراته، وإعادة كتابته بلذة ومتعة رافضا ما أسماه النموذج التمثيلي Le type représentatif الذي يرتبط بالمحاكاة والانعكاس، ذلك أن الأدب بالنسبة إليه هو أيضا سيميوزيس Semiosis ((من بين قدرات الأدب هذه أريد أن أشير إلى ثلاثة مفهومات إغريقية: ماتيسيس، ميميسيس، وسيميوزيس))[28].

إن النّص البارثي نص صوفي لا ينقل اليقين والحقيقة بل يعكس حقائق مجازية فيها من التمويه الشيء الكثير إنه نص مفرد لكنه يمارس التعدد Un texte pluriel، وهو علامة انفجارية تثير الفكر والقلب والعاطفة و((في النّص لا نتعرف على شكل الرواية، أو شكل الشعر، أو شكل المحاولة

النقدية، النص يحتوي دوما على معان إلا أنه يحتوي على عودة المعنى، فالمعنى يأتي ثم ينصرف ثم ينتقل إلى مستوى آخر، وهكذا دواليك وربما وجب الحديث بهذا الصدد مع نيتشه عن العود الأبدي، عن المعنى يعود لكن كاختلاف وليس كتطابق وهوية))[29].

إن مشروع القراءة النصيّة لا يبحث عن معمارية النص وهيكله ولا عن هيكلة المعاني وتنظيمها ضمن سلسلة من الوحدات الدالة وهذا ما يتعرض له بارث من خلال سؤاله ((كم من قراءة؟))[30] ليجيب بأن غاية القراءة لم تعد استهلاكية Elle n'est plus consommable، ولم يعد مسعى القارئ هو العثور على النص الأصل Le vrai، وإنما مسعاه هو الوصول إلى النّص الجمع المتعدد والمختلف.

وخلاصة يمكن القول إنّ لذّة النص عند بارث مفهوم منفلت يصعب الإمساك به، إذ يتدخل في رصده جملة من العناصر المتباينة، التي تتعانق وتلتقي لتحقق نسيجا يثير القارئ ويغريه، منها العناصر البنائية والعناصر الفنية التي يصعب الفصل بينها لأنه بفصلها تزول اللّذة ويزول عشق النص.

2. لذّة النص في النقد العربي الحديث: لذة النص، عنف النص لنجيب العوفي (قراءة في نقد النقد) :

يقدم الناقد المغربي "نجيب العوفي "في كتابه ظواهر نصية قراءة لرواية "كان وأخواتها" للروائي المغربي "عبد القادر الشاوي" وما شدنا إليها هو عنوانها الفرعي الذي يكشف عن مرامي هذه القراءة كما يكشف عن الرؤية المتبناة والتي لا نستبعد استلهامها لتصورات بارث حول اللّذة، والمتعة، والكتابة الجديدة خاصة وأن العوفي من رواد الحداثة النقدية في المغرب وتأثر في مساره النقدي ببارث ونسج دراساته على شاكلة دراسات بارث من قبيل كتابه: درجة الوعي في الكتابة الذي يذكر بكتاب بارث درجة الصفر للكتابة.

إن القراءة التي يقدمها العوفي من نوع خاص، لا تحفل بالمضامين، ولا بالأحداث، ولا بالبنى السردية الفاعلة في النص..... وكأن نقد الرواية المعاصرة تجاوز هذه الطروحات، ولم يعد يحفل بما كررته الألسن في مختلف الثقافات والآداب، بل راح يفتش عن مكامن المتعة في النصوص التي تنقله إلى عوالم تنقطع فيها صلته بتلك اللّغة الاستهلاكيّة التقريريّة إلى لغة إيحائية سحرية تولد من رحم معاناة ذاتية ليلقي بها إلى القارئ الذي يحررها من سلطة مؤلفها ويمنحها فرصة قراءة مختلفة تختلف باختلاف شروط القراءة وشروط الزمان والمكان ويصبح المتلقي – الناقد–هو المبدع الحقيقي للنص حيث ينصهر القارئ داخل

النّص ويطرح أسئلة يحاول أن يجد لها أجوبة ولو أدى ذلك إلى قراءة مغرضة تتناسب وهواه ((وتميز المكتوب بهذه الخصوصية، أي تحرره من كل السلطات هي التي تجعله متمردا على انضوائه سياسيا وخارجا على المزاج نقديا، وغير ملزم بجنسه أدبيا، كما تجعله محطّما لكل معيار، مخالفا لكل فكر سابق عليه بريئا من كل تصنيف))[31].و قد صوره بارث فقال: ((إنه روائي من غير رواية، وشعر من غير قصيدة ودراسة من غير مبحث، وإنتاج من غير منتوج وتركيب من غير بناء))[32].

يجبرنا العوفي على الانخراط في قراءته وكأنه يمارس علينا نوعا من القهر والسلطة، ولم يترك لنا فسحة أو منفذا لنقول ما بامكاننا حول نص " كان وأخواتها "، إذ لا يرى في استهلال تحليله بأحكام مسبقة لا تستند على الفرضيات حرجا أو انتقاصا من قيمة تحليلاته، إنه مأخوذ بجاذبية النص الذي افتك التحرر والانعتاق من سلطة صاحبه، كما افتك حريته بخروجه من أسوار السجن. ينتمي هذا النص إلى جنس روائي اصطلح على تسميته برواية العنف، منع من التسويق، ومن القراءة لمعارضته لنظام الحكم في المغرب، وإن لم يمكث طويلا بين قرائه، إلا أن القراءة العابرة له خلدت حضوره وأكدت على خطورة مضامينه لأن لغته ليست كأي لغة، يتعانق فيها الجمال بالقسوة ((ومن وراء الأسوار يأتينا هذا النص، وإلى وراء الأسوار، أسوار المصادرة يغادرنا هذا النص دون أن يمكث في ضيافتنا سوى أويقات معدودات، هي كلمح الطرف أو خلسة المختلس. فلا عجب فالأشياء الجميلة أو القاسية دوما تأتي فجأة وترحل فجأة تاركة وراءها آثارا لا تمحى، إنها إذن لعنة المنع والقمع تطارد الشاوي جسدا كما تطارده حبرا وورقا))[33].

إنها حسب العوفي مطاردة يائسة، قد تطارد جسدا يؤول إلى الزوال، ولكن ما السبيل إلى مطاردة ذاكرة محفورة في صلب نص ليس كباقي النصوص ((فلو اجتمعت رياح العالم كلها أن تخمد شمعة الحقيقة وشمعة الروح والفكر ما استطاعت إلى ذلك من سبيل، بل لربما زادتها هذه الرياح تألقا وضراما، كذلك قال الحكيم وكذلك قال التاريخ))[34].

يتعامل العوفي مع نص "كان وأخواتها " من خلال كينونته اللغوية ويرى فيه ميدانا لنظم ثقافية وسياسية واقتصادية واجتماعية، ودينية متداخلة, بتعبير آخر يرى الأدب بنية بين بنيتين: بنية المجتمع الذي نشأ فيه، وبنية اللّغة التي كتب بها، ولكنه على الرغم من ذلك يمثل بنية مستقلة تستقي استقلاليتها وتحررها من القارئ وهذا ما أومأ إليه ريفاتير M/ Riffaterre ((إن حرية النّص في بناء نفسه ملازمة لحرية القارئ في إنتاج ما يرصد وذلك لأن إدراكه ينتج الظاهرة المرصودة ويعددها))[35].

ينشغل الدارس وهو يباشر نص "كان وأخواتها" بإشكالية القراءة والكتابة التي شكلت طرحا متميزا في مسيرة بارث النقدية، ومغايرا في الآن نفسه لمجمل الطروحات السائدة قبل نقد ما بعد البنيوية، إذ يحاول الدارس إسقاط شبكة مفاهيمية وقراءات مستقاة من النقد البارثي على نص الشاوي الذي حسبه كتب ((بنبض القلب وأشفار العين))[36] وقراءته لا يجب أن تنأى عن أشفار العين ونبض القلب أيضا، ويجب أن تتحرر من ربقة المناهج وضوابطها الصارمة وترسانة مصطلحاتها، ولعل هذا ما يفسر تبنيه لرؤى بارث دونا عن الرؤى الأخرى، إذ لا تملي عليه قانونا ولا تحدد له أطرا معلومة يستوجب القراءة في ضوئها، لذلك سيكتفي نجيب العوفي ((بقراءة وصفية، تلقائية "لكان وأخواتها " والإنصات إلى إيقاعاتها وذبذباتها الصوتية والنفسية لالتقاط بعض ما يمكن التقاطه من هذه الإيقاعات والذبذبات خاصة وأن النّص ما يفتأ رهين المحبس، معتقل الشفة واللسان فلا بأس من أن نسترق السّمع إليه استراقا))[37].

تتجلى في أفق قراءة العوفي لهذا النص صورة القارئ/الناقد ومدى قدرته على إبداع قراءة جمالية تتجاوز ما هو قابع في النص لتصل إلى دلالات جديدة وتتجاوز بفعل الخرق الظاهر النصي لأن القارئ الحقيقي ليس من يفهم معاني الكلمات في النصوص بل ذلك الذي يعيش الحياة المجسدة فيها، وأن القراءة الحقيقية لا تكون بمعزل عن اللغة التي أصبح لها الصدارة في النص، فهي التي تتكلم وليس المؤلف، وأن دلالة النص لا تنبع من منتجه بل من علاقته بالمتلقي القارئ .إ ن قراءة العوفي _ حسب العوفي ذاته _ بمثابة إبداع أو إسهام في الإبداع، وإنشاء قيم جمالية وصور فنية جديدة لأن القناعات الأدبية الجديدة أصبحت تؤكد على أنّ النص يكتب من أجل قارئ، ومقروءا من لدن قارئ حتى ولو كان هذا القارئ هو المؤلف نفسه مما يؤكد عضوية الترابط والتفاعل بين القراءة والكتابة التي لا يستهان بحضورها لأنها محفورة في النص وأنها باشتغالها تعيد كتابته وخلقه من جديد ((هذه بالتأكيد كتابة تسائل الكتابة، كتابة تتأمل ذاتها وتكشف عن سوءتها وأيضا عن نخوتها وصبوتها، وهذا كلام يحيد تماما عن طقوس اللغة السردية، وينخرط تماما في طقوس اللغة الشعرية))[38].

يكون النص بالقارئ وبه يتحقق حضوره، وفيه تعرف هويته، ويزول الإبهام عنه، ولكن بالنص أيضا يظهر القارئ مستجيبا لدواعي وجوده التي تركتها فيه مؤثرات حضارية تدفعه دوما إلى تأكيد تميزه عن سواه.

ينخرط العوفي في النقد البارثي، إلا أنه يجيد إخفاء مصدر مصطلحاته والتوجهات التي سار في فلكها، إلا أن ما خلفه بارث أضحى علامة بارزة في النقد ليس من السهل تجاهلها أو إبعادها. هناك

تضمين لمقولات بارث على النحو الذي يصعب فيه التمييز بين المقاربتين أو الفصل بينهما، وللتدليل على ذلك نسوق وصف العوفي لنص كان وأخواتها وهو وصف يذكر بكتابات بارث حول مفهوم النص الذي ألحق به جملة من المواصفات، ولا يراه كما يراه غيره من النقاد يقول العوفي ((هذا نص ملغوم وعضوي بامتياز، وهو لذلك ذو طبيعة إبداعية إشكالية، يحترق بالأسئلة ويحرق بالأسئلة على أكثر من مستوى، ليس هو من إبداع المخيلّة الخالصة ولا من إبداع اللّغة الخالصة، كما أنه ليس مجرد نوبة من نوبات العشق وسرد الكتابة))[39].

تكشف القراءة الفاحصة لدراسة العوفي عن عدم احتفاله بصاحب النص/المؤلف إذ لا يرد ذكره إلا نادرا خاصة ما تعلق بفحوى الرواية وموقفه من بعض القضايا ليحتل مفهوم الكتابة الصدارة في هذه القراءة ليس من وجهة العوفي فقط، وإنما من وجهة المؤلف أيضا الذي ما يفتأ في روايته التذكير بالكتابة وبوجعها وبعنفها. يقتطع العوفي مقطعا من الرواية للاستدلال على أن الروائي ينشغل هو الآخر بمفهوم الكتابة، فهي هاجسه، وهي من رمى به في غياهب السجون وفي غياهب العزلة لأنها كتابة ليست كباقي الكتابات قد تبوح بأشياء ولكنها ليست كالأشياء، وإنما هي بوح يحيل على دلالات لا يكشف سترها إلا المفتون بسحر الكتابة وبإيحاءاتها، يقول عبد القادر الشاوي: ((وحدي الذي أعرف أن الكتابة إذا انطلقت أبحرت، وإذا انحبست غرقت أو ماتت، والكتابة حالة من حالات التخدير الموضعية، قد تشلك وقد تسليك، وقد تسألك، قد تحرضك وقد تخونك))[40]. إن الكتابة بهذا المفهوم قراءة في نصوص، وأن القراءة كتابة في نصوص، ومن هنا ما من شيء في القراءة إلا والكتابة تسجله.

من خلال هذا الطرح يمكن القول إن مفهوم الكتابة يحتل موقع البطولة والصدارة في كلا النصين، وفيهما أيضا لا نلمس حضورا نوعيا وفاعلا للمؤلف على اعتباره الأب الشرعي "لكان وأخواتها "، وإنما هو مغيب ليس من لدن القارئ الناقد الذي يتبنى طروحات بارث حول المؤلف، وإنما من لدن صاحبه أيضا الذي لا يبدو متحمسا – حسب العوفي – للاعتراف بأبوته للنص ذلك أن الذي جعله واقعا ملموسا مجسدا على أرض الواقع ليس المؤلف فهو ((نص معجون أساسا بطينة الواقع وطينة الذات وطينة اللّغة، طينة مركبة وملبدة ساخنة ولزجة، أعطت في النهاية وبعد معاناة ومخاض هذا التشكيل الأدبي الفسيفسائي الممتع والمثير الذي يحمل " كان وأخواتها "))[41].

لقد لمح العوفي إلى موت مؤلف كان وأخواتها وغيابه، لكنه ليس غيابا مطلقا وكليا، ذلك أن المؤلف يتخفى وراء الكتابة ليمارس المكر والمراوغة ويزعزع كيان القارئ ويدخله في دوامة التفتيش عن

حقيقة النص وعن انتسابه، فهو لا يمارس الفضح والانكشاف، ولا يقول كل شيء، ويدعو القارئ إلى الاقتراب من النص الذي يبدو في قراءته الأولى تقريريا مباشرا، وصفيا لا يتعدى حدود التعيين لفضاءات النص، ولكنه في الوقت ذاته لم يصرح بالوجهة التي ينتسب إليها: هل هو رواية أم سيرة ذاتية ؟ ولماذا يخفي المؤلف المفاتيح التي تقود القارئ إلى الولوج في متاهات النص وسراديبه، ألا يكفي بأنه نص نسجت خيوطه في سراديب السجن والعتمة ليزداد عتمة وغموضا بخروجه إلى القارئ؟ ((أقول مكر المؤلف ومراوغته، لأن المؤلف واع جدا بقواعد اللعبة التي يحبك خيوطها، ويقظ جدا تجاه حركة أو سكتة تند عنه، إن كان وأخواتها عبارة [42]عن شبكة من الأفخاخ والأشراك المنصوبة بذكاء، ولعل مشكلة التحديد النوعي هذه أول فخ أو شرك يصطدم به القارئ)).

يرى الدارس أن نص كان وأخواتها ليس كباقي النصوص إذ أنه يقرأ تساؤلات القارئ كما يقرأ أفق توقعاته ويجيب قبل أن يسأل ويريد أن يقول كل شيء ليس على صعيد التأليف الروائي فحسب، وإنما أيضا على صعيد رصد المفاهيم التي قد تزعج القارئ وتحول دون التمتع بلذّة القراءة ومن هذه الالتفاتات التي يقدمها العوفي ما ورد على لسان صاحب كان وأخواتها بحيث يتخيل مشهدا يجمعه بالقارئ الذي يقول له : ((إنك تكتب عن ماضيك، وأن السيرة هي ميدانك، فلم تترك لأي كان أن يفهم على قدر إحاطته بالموضوع، وهل هي سيرة ذاتية؟ إن لفليب لوجون تصور يقول: إن السيرة الذاتية هي حكاية إرجاعية يرويها شخص واقعي عن ماضيه وتاريخ حياته ...هل قرأت ذلك؟ فكيف نستدل على تاريخك وأنت تسرد حكايات مبهمة ومبتورة عن أوضاع عشتها في أطوار مختلفة من حياتك ...؟))[43]. إن المكر الذي يقصده عبد القادر الشاوي وفق تفسير العوفي وثيق الصلة بممارسة الخرق والتجاوز ليس على صعيد الكتابة والوصول بها إلى حدود التعددية والانفتاح، وإنما هو خرق وتجاوز لمفهوم الجنس الذي ينتمي إليه النص الذي أصبح هو الآخر متمردا على الأطر العامة التي تحدد نوع الجنس وكأنه يطرح بهذا المفهوم قضية الأجناس الأدبية وتداخلها على النحو الذي تزول فيه الفواصل والفروقات بين جنس وآخر ((إنه وعي ضمني مفهومي بقواعد الجنس الأدبي وشرائطه، وخرق علني قصدي لهذه القواعد والشرائط لغاية أو غايات في نفس السارد(...) رغم جميع الخروقات والشروخات التي تخلخل بنية النص وتخل بتوازنه ونظامه، رغم العنف الذي يمارسه النص على النص وفي هذا العنف تكمن بالتحديد لذة النص وجماليته)) [44]. يثير العوفي في هذه الزاوية إشكالية الخلط بين السيرة الذاتية والرواية المكتوبة بضمير المتكلم حيث يتوهم الدارسون وجود نوع روائي أسموه رواية السيرة الذاتية احتكاما إلى موقع الراوي وضمير السرد فيبدو الراوي

مشاركا وشخصية من شخصيات العمل، يستخدم ضمير المتكلم في السرد الروائي، كما يبدو ملما بكل شيء عن شخصيته التي يقص عنها تارة، ويتركها تقص عن ذاتها طورا، ويظل الراوي نكرة دون اسم أو ملامح خاصة تميزه عن ملامح الشخصية، كما لا يجد لكلامه تحديدا ما يشير إلى أنه شخصية أخرى غير البطل وهكذا يجد المرء نفسه أمام مواقف وراو وبطل هم في الوقت نفسه شخص واحد، كل ذلك يدفع إلى ((انشطار الكتابة إلى نوعين: كتابة تقرأ حياة المؤلف وتقتفي خطاها وكتابة تقرأ الكتابة وتحصي أنفاسها وهي تقنية ميتا- سردية أو ميتا –نصية مستحدثة تبدو جلية في كان وأخواتها))[45] وككل دراسة في مجال النقد الأدبي راح العوفي يبحث عن تلك الخصوصيات الفنية والجمالية التي تميز بها نص"كان وأخواتها" وعن ذلك النظام الذي يحقق قدرا من الاتساق والانسجام في هذا النص مدرجا جملة من التساؤلات على نحو ((أي عالم تؤسسه وتؤثثه كان وأخواتها ؟ وبأية كيفية أو طريقة يتم هذا التأسيس؟ وبعبارة أخرى ما هو نظام اشتغال هذا النص؟))[46].

يرى العوفي أن نص "كان وأخواتها" لا يحتكم إلى نظام أو قانون كونه ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة التي خرقت الأطر التقليدية في الكتابة التي طالما اهتمت بالدقة وباللغة وبالعرض، واحتكمت إلى قواعد راسخة واستندت إلى مقولات مألوفة عن النّص الأدبي، إنها كتابة جديدة يتلقى فيها القارئ العمل الإبداعي وهو متهيئ للمفاجأة، مفاجأة الشكل الذي لا يعرف الاستقرار والثبات، إنها كتابة تؤمن بتشظّي الزمن وانكساره وبتداخل الأحداث واجتماع المتناقضات، أو تدخل الكاتب المفاجئ، أو غيابه دون سابق إنذار .....وبمختصر القول "لا يحتكم نص كان وأخواتها إلى نظام" ((نظام هذا النص هو فوضاه، ولذّته هي عنفه وتلك هي بلاغة التقطيع والتركيب فيه، بلاغة الوصل والفصل فيه))[47] ،

يرى نجيب العوفي أنّ هذا العنف الممارس على نص عبد القادر الشاوي يطال المقاطع والفصول، التشويش والفوضى ملمحها البارز، ولكنّها فوضى من نوع خاص، لا تحضر لخنق النص، وإخماد جمالياته وتعنيفه وجعله يؤول إلى الزوال، فبالفوضى تتحقق الجمالية، وتحضر اللّذة، والحاجة إلى نظام أضحت محاولات يائسة لا طائل من ورائها، أليس هذا من قبيل الجمع بين المتناقضات الذي يدخل ((الكتابة في دوامة لا قرار لها، تدخل الكتابة في جدبة الكتابة، وجدبة المكتوب عنه، وهنا بالضبط لذّة النص وعنفه، هنا الفوضى الجميلة، وهنا تتعدد وتتعقد الضمائر والأزمنة والأمكنة والشخوص واللّغات))[48].

في خاتمة الدراسة يعود العوفي من حيث بدأ ليؤكد من جديد على أن المرحلة التاريخية التي تولدت فيها هذه الرواية، صنعت مجدها وخلّدت بقاءها، وبالقراءة اكتشفت مكامن اللّذة والمتعة فيها لتقول لنا

في نهاية المطاف إن عنف السجن وقهر السنين في الزنزانة لا يولد بالضرورة العنف بل يولد نصوصا ديدنها جعل القارئ ينخرط في القراءة وفي التأويل واستنطاق الدوال إلى غاية وصوله إلى المنتهى وهو اشتهاء النص والتلذذ بمقاطعه ((إن السجن هو منتج ومبدع هذا النص، من أحشائه انبثق وانطلق كغلاف وفضاء وحوله يتمحور ويتمركز كهاجس أو كابوس، النّص كله من ألفه إلى يائه عبارة عن رحلة في العالم الآخر، عالم السجون والزنازن والكهوف المظلمة))[49].

إن الكتابة داخل الأسر كما يراها العوفي قد تتأسس على رد فعل تلقائي أشبه ما يكون بفعل البقاء "أنا أكتب إذن أنا حي "فهي تأتي كصرخة نوعية يتأكد من خلالها الكاتب الأسير من استمراريته، ومن استمرارية طاقاته العقلية، فالأسر ليس نهاية الإنسان والأحلام، وليس بمقدوره تحويل الأسير إلى ذلك الإنسان المعدوم الذي فقد كل مكونات هويته وأسباب وجوده وكفاحه. قد يتكلم الأسير لغة ليست كباقي اللغات، لغة انتشارية تتوالد عبر الرموز والإيحاءات ((كالأجنة السرطانية، ومع توالدها يتوالد الحكي من الحكي، والعذاب من العذاب (...) لها أهمية في تفضية وفي تغذية النّص سواء على صعيد المتن الحكائي أو المبنى الحكائي))[50].

إن في هذه التعليقات التي أوردها العوفي حول انتشارية النص فيها تذكير بطروحات جوليا كريستيفا J/Kristevaو أتباعها في جماعة "تل كل Tel quel"، وهي من الطروحات التي كان لها حضورا متميزا في النقد البارثي والذي استلهم منه العوفي مجمل تصوراته ومن خلالها استنطق نص عبد القادر الشاوي استنطاقا بل رآها إطارا نظريا ملائما لدراسته.

ينبري الدارس بعد تأكيده على حضور البعد الرمزي في نص الرواية إلى تفسير بعض الرموز والوقوف عند إيحاءاتها ووظائفها الجمالية والشكلية على حد سواء ((فهي التي تكون العمود الفقري للنص وهي التي تفتح البوابات على العالم (...) وبالتالي هي التي تفتح بوابات الذاكرة كما تفتح بوابات الكتابة وتطلق سراحها في أيما اتجاه، وهنا بالضبط يتجلى مجد الكتابة وعنفوانها، هنا المفارقة وهنا التحدي))[51].

وإن احتكمت جملة المفاهيم حول الواقع، وحول الحياة إلى مبدأ الثنائيات الضدية، والأمر نفسه بالنسبة إلى الإبداع، فإن العوفي يرى أن اللّغة الترميزية في كان وأخواتها تقوم على تلاقي ثنائيتين ضديتين وهما :السجن/الانغلاق، الكتابة /الانطلاق، وتبدو فاعلية الكتابة الثانية أكثر قوة وصلابة وحضورا من الثنائية الأولى التي تؤول إلى التلاشي والغياب لأنها بصدد مواجهة ثنائية لها من الثقل والتأثير الشيء الكثير يؤهلها للبقاء والرسوخ، أن ننشد الحرية والانطلاق هذا يعني حسب العوفي ضرورة الاطلالة على

نوافذ ثلاث وهي: الطفولة، والحب، والكتابة، فلكل عنصر من هذه العناصر الثلاثة طاقة إيحائية معتبرة تظهر بجلاء في مسيرة الكتاب والمبدعين الذين يرون أن ميلاد العنصر الثالث ما هو إلا نتيجة حتمية لتلاقي العنصرين السابقين: الطفولة بوصفها رمزا للذكريات القابعة في اللاشعور وتمارس فعلها في سلوك الكاتب وإبداعاته والحب الذي طالما ارتبط بالمرأة / الأنثى وما يحمله من قيم جمالية وأخلاقية، عدت منذ الأزل محور الإبداع على اختلاف أنواعه وتوجهاته ((إن الأنثى كما اللغة، مسكن للذات وموئل كما عبر هيدجر، والمرء يصبح شاعرا حين يمسه الحب، كما عبر أفلاطون، ومن ثم تمحى الفروق بين اللغة والأنثى ويغدوان آخر المطاف مسكنا واحدا لإقامة الذات وترياقا لمواجدها ومواجعها))[52].

إنّ الكتابة كما يرى العوفي –على غرار كتاب الحداثة – هي انعتاق وتحرر من كل أسر، وتخطي لأسواره ومواجهة قمعه، وهو الشأن نفسه بالنسبة إلى القراءة التي عليها تجاوز الضوابط الصارمة، وكل ما من شأنه أن يحد من حرية القارئ الذي يتطلع هو الآخر إلى الانعتاق وإنشاء قراءة تتوافق ومفهومه للجمال وللفن ولا تقف عند حدود القول بل تبيح له تجاوز الرؤية الأحادية وخرق القوالب والأطر الجاهزة ((تقوم الكتابة بفك الأسر وتخطي أسواره، باعتبارها هروبا باللغة وموجدة عاطفية ضد القمع حسب تعبير النص))[53]، ألا يذكر هذا الموقف بما أثر عن بارث الذي عمل ما وسعه لاختراق جبهات معرفية كثيرا ما شككت في قدرة النقد الجديد على تدمير الرؤى المتعالية والمحتقرة له، رؤى ترعرعت في أحضان المؤسسات الأكاديمية التي كانت تعمل على هدم كل إبداع نقدي يبدأ بالتساؤل عن مرجعيته وعن حقيقته التي لا تكمن في ((وحدة منهجيته، ولا في نزعة التباهي التي تدعمه – كما يقول البعض- وإنما في عزلة النقد الذي يترسخ من هنا فصاعدا بعيدا عن العلم والمؤسسات باعتباره فعل كتابة مكتملة بذاتها))[54] وعلى الرغم من الانتقادات التي طالته إلا انه آثر تمرير ما أراده من رؤى وأفكار، وظل متمسكا بمفهومه حول تعددية المعنى مفسرا تصوره حول ((قراءة الأثر ونقده: القراءة مباشرة، بينما يتوسل النقد بقول وسيط هو كتابة الناقد))[55].

إن كل مايؤثث نص كان وأخواتها يوحي بالتشظي واللاثبات، واللّغة السردية لم تسلم من هذا التشظي عبر دينامية التناص اللّساني الداخلي التي يراها العوفي المميّزة لنظام اشتغال النص[56]، إذ تستند هذه اللّغة على مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التعددي أو ما يسمى بالصياغة الحوارية، أو الديالوجية، ومن أهم الظواهر الفنية التي بنيت عليها رواية كان وأخواتها تتحدد وفق العوفي في: تقليد الأساليب، والمحاكاة الساخرة والتهجين. ولا يتوقف التناص اللّساني في هذا النص عند حدود اللّغة

الواحدة بل يكتسي طابعا ((فريدا وهجينا لا يتجاوز الملفوظ العربي مع الملفوظ الأمازيغي والملفوظ الإسباني، وهذا ما يحقق للنص بوليفونية صوتية وإيديولوجية متميزة علما بأنّ نسق السيرة الذاتية لا يخضع عادة سوى للصوت الواحد صوت الراوي المؤلف))[57].

3. الخاتمة والنتائج:

لقد حاولنا من خلال قراءتنا لدراسة نجيب العوفي "كان وأخواتها" أن نرصد حضور التصورات البارثية ولم تكلفنا هذه الدراسة عناء البحث عن المفاتيح التي توضح لنا ما استغلق، أو ما استعصي في هذا البحث ذلك أن العوفي وإن لم يسم الأشياء بمسمياتها، فإنه بتلميحاته يشير ويدل على مختلف التوجهات التي استقى منها تصوراته التي تنضوي تحت مفاهيم ترسخت في النقد المعاصر من قبيل الإيحاء، والتعدد، واللّذة، والمتعة، والتناص، والحوارية .....

ينهي العوفي قراءته لرواية " كان و أخواتها " بالحكم عليها بأنها أثر خالد تبقى شعلته متقدة عبر الأزمنة لأنها تزداد اشتعالا كلما أعيدت قراءتها و تفجير دلالاتها التي لا تنتهي ((إذا اعتبرت "كان وأخواتها" في العرف النحوي وفي العرف الإيديولوجي الواهم فعلا ماضيا ناقصا، فهي في العرف التاريخي المكين كينونة وصيرورة لا تخبو جمرته ولا تنكشف وقدته مهما تراكم الرماد، وران على الأفئدة والأبصار))[58].

لقد كان العوفي ينشد المتعة من خلال نص عنيف فوجدها متجلية في أروع صورها ، يتعانق فيها الحسي بالمادي ، المجرد بالمحسوس ، الرقة بالعنف ، الحرية بالانغلاق ....داعيا المتلقي إلى إعادة النظر في الكثير من القناعات اللغوية و تصويب الأخطاء التي أضحت ثابتة ...ألم يحن الأوان بعد لتصحيحها و البحث عن بدائل جديدة تتوافق وواقعنا و تطلعاتنا و زعزعة هذا الثابت الجبار ؟

الهوامش:

[1] رولان بارث، درس السيميولوجيا، (1993)، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، (المغرب)، ط3، ص 61.

[2] Roland Barthes(1973) ,Le plaisir du texte , editions du seuil , p 18

[3] Op.cit., p 13

[4] R/ Barthes, le plaisir du texte, p 26.

5 Op.cit. 26.

[6] Op.cit., p2

[7] Voir R/ Barthes(1970). Le bruissement de la langue , éditions du seuil ? paris, p 100

[8] Op.cit., p 101

[9] R/ Barthes , Le Plaisir du texte , p23

[10] Op.cit. p33.

[11] op, cit,p33

[12] Voir R/Barthes , le bruissement de la langue , p 93-94.

[13] R/Barthes , le plaisir du texte , p 13

[14] op,cit , p11

[15] جون ستروك البنيوية وما بعدها، من ليفي ستروس إلى دريدا،(1996)، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، (الكويت)، ص 101.

[16] R/ Barthes, Le plaisir du texte , p 21

[17] جوليا كريستيفا، علم النص،(1997)، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر (المغرب)، ط2، ص 21

[18] جراهم ألان، نظرية التناص،(211)، تر: باسل المسالمة، دار التكوين، (دمشق)، ط1، ص52.

[19] R/Barthes , S/Z , ed du seuil , 1970, p 10

[20] عبد الكريم الشرقاوي، مقدمة ترجمة كتاب التحليل النصي، رولان بارث(2009)، دار التكوين، (دمشق)، ص 206 .

[21] جون ستروك البنيوية وما بعدها، من ليفي ستروس إلى دريدا(1996)، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت)، 92.

[22] R/ Barthes , S/Z , éditions seuil , paris ,1970 , p 9-10.

[23] Op, cit , p10.

[24] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك(1988)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، (الكويت)، ص25.

[25] فانسون جوف، رولان بارث والأدب(1994)، تر: محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، ص46.

[26] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير(1993)، دار سعاد الصباح، (الكويت)، ط3، ص 70.

[27] ينظر: رولان بارث، درس السيميولوجيا(1993)، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، (المغرب)، ط3، ص62.

[28] المرجع نفسه، ص14

[29] المرجع نفسه، ص48-49..

[30] Roland Barthes , S/Z, P 19

[31] منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المعنى، المركز الثقافي العربي(1998)، الدار البيضاء، (المغرب)، ط1، ص56.

[32] R/Barthes , S/Z , editions du seuil , Paris , 1970, p11

[33]نجيب العوفي، ظواهر نصية، منشورات عيون المقالات(1992)، الدار البيضاء، ط1، ص 103.

[34]المصدر نفسه، ص 103

[35] M/Riffatterre, essai de stylistique structurale , ed Flammarion , 1971, p 86

[36]المصدر نفسه، ص103.

[37]المصدر نفسه، ص 103

[38]المصدر نفسه، ص 104.

[39]المصدر نفسه، ص105

[40]المصدر نفسه، ص105

[41]المصدر نفسه، ص104.

[42]المصدر نفسه، ص106.

[43]المصدر نفسه، ص 1060 عبد القادر الشاوي، كان وأخواتها(دت)، نقلا عن نجيب العوفي، ظواهر نصية، ص105.

[44]المصدر نفسه، ص106-107

[45]المصدر نفسه، ص107.

[46]المصدر نفسه، ص 106-107.

[47]المصدر نفسه، ص108.

[48]المصدر نفسه، ص107

[49]المصدر نفسه، ص 110

[50]المصدر نفسه، ص 112.

[51]المصدر نفسه، ص109-110.

[52]المصدر نفسه، ص112.

[53] المصدر نفسه، ص112.

[54]رولان بارث، نقد وحقيقة(1984)، تر: إبراهيم الخطيب، مراجعة أحمد برادة، مجلة الكرمل، العدد 11، ص 24.

[55]نجيب العوفي، ظواهر نصية، ص 113.

[56]المصدر نفسه، ص113.

[57]المصدر نفسه، ص 113.

[58]المصدر نفسه، ص115.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

رولان بارث، درس السيميولوجيا، (1993)، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، (المغرب)، ط3.

جون ستروك البنيوية وما بعدها، من ليفي ستروس إلى دريدا،(1996)، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، (الكويت).

جوليا كريستيفا، علم النص،(1997)، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر (المغرب)، ط2.

جراهم ألان، نظرية التناص،(211)، تر: باسل المسالمة، دار التكوين، (دمشق)، ط1.

عبد الكريم الشرقاوي، مقدمة ترجمة كتاب التحليل النصي، رولان بارث(2009)، دار التكوين، (دمشق).

عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك(1988)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، (الكويت).

فانسون جوف، رولان بارث والأدب(1994)، تر: محمد سويرتي، إفريقيا الشرق.

عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير(1993)، دار سعاد الصباح، (الكويت)، ط3.

منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المعنى، المركز الثقافي العربي(1998)، الدار البيضاء، (المغرب)، ط1.

نجيب العوفي، ظواهر نصية، منشورات عيون المقالات(1992)، الدار البيضاء، ط1.

المجلات:

رولان بارث، نقد وحقيقة(1984)، تر: إبراهيم الخطيب، مراجعة أحمد برادة، مجلة الكرمل، العدد 11.

المراجع الأجنبية:

Roland Barthes(1973) ,Le plaisir du texte , editions du seuil .

Voir R/ Barthes(1970). Le bruissement de la langue , éditions du seuil ? paris.

R/ Barthes , S/Z (1970), éditions seuil , paris .

M/Riffatterre, (1971) essai de stylistique structurale, ed Flammarion.