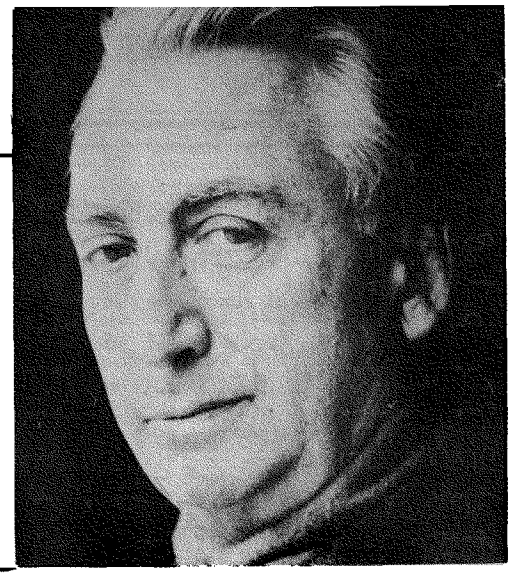

رولان بارت ودلالاته

رنا إدريس

هكذا بدأ كل شيء في الصين.

اعتادت الشعوب الصينية، منذ القدم، على أن تقدم الذبائح للأرواح. فكانت تحرق الحيوانات. كما أنها اعتادت على أن تركز انتباهها على الحدث نفسه، محاولة أن تتنبأ بنتيجة ذلك العمل. كانت تتمعّن جيداً بالعظام المحترقة التي كانت تساعدها على فهم ردة فعل تلك الأرواح. فأصبح فعل النار على العظام، من جيل إلى جيل، لا يمّ عن دلالات حول جواب الأوراح فقط، بل دلالات عن المستقبل عامة. إن تعميم تلك المسيرة التطورية أدّى إلى اكتشاف اسلوب جديد: أن تؤخذ العظمة فتُحرق، ثم يحاول المرء قراءتها.

وقد أصبح ذلك الأسلوب فيما بعد مرهفاً إلى حد أنه كان يستلزم إعداداً معقداً جداً. فقد كانت العظمة تفرغ من داخلها حتى يصبح غشاؤها رقيقاً ثم يعرّض ذلك الغشاء لفعل النار، فتنكسر العظمة، وكان الشق الناتج يُقرأ بصفته دلالة. كان شكل ذلك الشق: y. وقد دَوَّنت تلك الدلالة مجموعة من الشيوخ فأصبح الشق الحرف الأول h الذي يعني «التنجيم». هذا ما سوف تصبح أصول الكتابة الصينية. فلكل حرف معنى في اللغة الصينية. وإذا اردنا فهم اللغة بأسلوب تطوّري، في مثل هذه الحال، فإنها أجوبة الكون على تساؤلات الإنسان.

إذا أُخذت بعين الاعتبار كل تلك الحقائق فإن نظرية «اعتباطية الدلالة» تُقلب رأساً على عقب، على الأقل فيما يتعلق باللغة الصينية. وإن جميع اللغويين يتبنّون تلك النظرية. ذلك أن الفكرة الأساسية في تلك النظرية، باختصار، هي أنه ليس هناك من دالّ أفضل كتسمية لكلمة ماء، مثلاً. (دوكرو - تودوروف - ١٩٧٢). وهذا النوع من التفكير يكون بمثابة هروب بالنسبة للغة الصينية، فهو يقتضي علاقة غير حقيقية، علاقة تجريدية بين الدّال واللغة. (ريجرك - ١٩٨٠). فاللغة بالنسبة لريجرك، هي معطى تاريخي، متعلق بكلا صيرورة الأمة والتطوّر التعليمي للطفل. فإذا أخذنا بعين الاعتبار أصول الدلالات والكتابة كأجوبة الآلهة لأسئلة الإنسان، نستطيع أن نفهم قداسة وقوة النصّ أو الخطاب.

إن الخطاب واسلوبه، البلاغة، قد نشأ من صراع الطبقات والملكيات الخاصة. فهدف الخطاب الوحيد هو الإقناع والإقتناع. وتعتبر وظيفة البلاغة بمثابة قانون عدوانيّ، يحمل في طياته الطراعات والتحدي.

أمّا الكتابة «المقطّعة» فتتخلّى عن بنيوية تلك القوة. هنا، يعبّر الفكر عن نفسه بأسلوب مختلف. ذلك أن هذا النوع الجديد من الفكر يحرّر نفسه من عقائدية الكتابة الجامدة، بطريقة دائرية وعائمة مبتعدة كل البعد عن الكتابة التدرجية والترتيبية. فالفكر «الدائري» هو مبدأ التشتت والتبعثر. وذلك واضح جداً في «معجم المقاطع»، فهنا لا تطيع المقاطع أيّ نظام معين. فالصور تنبثق من مخيلة العاشق دون ترتيب، ذلك لأنها تكون في كل مرة، نتيجة الصدف (بارت ١٩٧٧) ويفتّش العاشق، داخل المستودع، على صورة تلائم حاجته أو متعته. ليس خطاب الحب لغة محليّة، بل هو كالرزنامة، معجم الحضارة العاطفية. ونستطيع أن نقول، بتعبير لغويّ، إن الصور في مثل هذه الحال، هي توزيعية، لا متكاملة: فهي تبقى دائماً على مستوى واحد. ويكون الخطاب أُفقيًّا دون أيّ تجاوز.

لقد اختار «رولان بارت» خطاب الحب لأن ذلك الخطاب يعاني من وحشة قاسية. فقد ينطق به الآلاف من البشر، ولكن ليس من أحد يسانده. ولقد تنازلت عنه جميع اللغات التي تحيط به. ولم يُجرّد من قوته فحسب، بل أيضاً من إواليات (كالعلم، المعرفة، الفن..). لقد أعاد الكاتب للخطاب عنصره الرئيسي، الأنا، متبعاً طريقة معينة بحيث يصبح الخطاب بيانياًوتعبيرياً، لا تحليلياً.

هذا عرض لوصف، لكن هذا الوصف ليس سيكولوجياً، بل هو بنيوي، حيث يستطيع العاشق أن يتكلم، متوجهاً للآخر، الذي لا يتكلّم. فالحب الدلالاتي (السيميولوجي) ليس فقط طريقة للتكلّم، بل هو طريقة لمخاطبة الذات. إذا كان الحب، في مثل هذا الوضع، «سولو» مكوّناً من عنصر واحد، فإن الآخر غائب «الأنا» يشتهي، يشعر بالقلق العميق، يحلل نفسه... لقد وضع «برنيي ورانبو»* ، ثمانية عشر قانوناً لتسهل على الطالب فهم لغة رولان بارت.

فها يتنبّأن بأن ذلك النوع من الكتابة سيصبح إجبارياً

لتلامذة البكالوريا خلال ثلاث سنوات أو اربع. ويتناول أحد القوانين مسألة « ارجاع كل شيء للذات » ذلك القانون يحدّ العالم كله بعالم « الأنا - الذات ». لسنا نراقب تصرف الجار إلا إذا كان ذلك التصرف أو ذلك الجار مرتبطاً بنا. ونحن نهتم فقط بأنفسنا، ويكون العالم الخارجي زينة محضاً. (برني - رانمو - ١٩٧٨). مثلاً: ليس باستطاعتي أن أفهمك يعني: أنا لا أستطيع أن أعرف رأيك بي. لا أستطيع أن أفهمك لأنني لا أدري كيف تفهمني. (بارت ١٩٧٧). وهذا مثل آخر من الكتاب نفسه حول موضوع « الغياب »: هنا لا يتحرك المحبوب وقد ذهب العاشق. ذهب الآخر. أما أنا، فباقٍ هنا. الآخر في حالة سفر دائمة، أما أنا، فلا أتحرك، أنتظر بحزن ومشقة. فحب الغياب هو مسيرة ذات حدّ واحد يتلفظ به الطرف الباقي فقط، الأنا، دائماً موجود في المكان نفسه، وهو يتكوّن فقط من خلال « الآخر »، الغائب دائماً. أن يتكلم المرء عن الغياب يعني: « أنا محبوب أقل مما أنا مُحبّ ». تاريخياً، خطاب الغائب هو ملك للمرأة، فالمرأة حضرية، والرجل يذهب للصيد، يسافر. إن المرأة هي التي أعطت مضموناً للغياب، هي التي طوّرت الوهم. من هنا نستطيع القول إنه من خلال أي رجل يتكلم عن غياب الآخر، يتجلى شيء نسائي غريب. فليس الرجل مخنثاً لأنه شاذّ، بل لأنه عاشق. (بارت ١٩٧٧).

هذا هو تماماً ما يسميه رولان بارت بالصورة. للصورة تعريف بنيوي محض: فهي جزء من الخطاب الذي هو بدوره معرفة - بنيوياً - وتقسم الصور، في الخطاب، بطريقة معينة تتيح للقارىء أن يتذكر أشياء قرأها من قبل، أو سمعها، أو شعر بها. وتتكون الصورة عندما يقال عنها: « كم هذا صحيح، لقد عرفت تلك اللغة من قبل ». إذا كنت على موعد مع الآخر، وتأخّر الآخر، فأنا سأفكر لا محالة أنه ربما كان هناك سوء تفاهم يتعلق بالمكان أو بالزمان. سأغتاظ وسأقول: إنه يبالغ أليس يدري أنني... إنه يعلم جيداً أنني...

★ Brunier et Rambaud.

إن الشخص المعنيّ بالخطاب يعرف أن ما يجري في رأسه، إنما هو شيء مدوّن رمزياً. ويُملأ هذا المعجم الرمزي من قبل الشخص، وفقاً لتاريخه الخاص: فالصورة إذاً موجودة، ومكانها محفوظ. تصبح الصورة رمزاً، بمعنى أن الرمز يكون نصف فارغ ونصف ممتلىء. يملأ الشخص النصف الفارغ، عندما يحين الأوان. هناك جملة في كل صورة يكون لها مكانتها الخاصة في اقتصاد الحب. تلك الجملة - الأم ليست جملة مكتملة، ليست بلاغاً واضحاً. وليس مبدأها ما تقوله، بل ما الذي تربطه وتفصله. بعبارة أخرى، تكون الصورة جملة صغيرة، وتكون أجزاؤها مترابطة بالطريقة نفسها التي تترابط فيها الكلمات داخل جملة. وإذا كانت الصورة جملة صغيرة، فإن الخطاب، المكوّن من صورٍ عديدة، هو جملة كبيرة. وهكذا يكون الخطاب معجماً رمزياً كبيراً. إن هذا المعجم يشكل المبدأ الأساسي للإعداد السيميولوجي الذي يسيطر على اختيار المعاني من قبل المتكلم، وتحليلها من قبل المستمع. وإذاً فإن المعاجم الرمزية تضبط نقل النماذج الثقافية في حضارة معيّنة.

ويعتبر النص حدثاً سيميولوجياً لأنه يحتوي على معانٍ متبادلة داخل الحضارة. إن الحقيقة الاجتماعية تتكوّن وتتغيّر بتفاعل المعاني التي يعبر عنها الشخص والمعاني التي يتلفظ بها الآخرون. وأهم ما في الخطاب طبيعته القابلة للتبادل. ولكي يمكن للمعاني (التي تشكل الحقيقة الاجتماعية) أن تتبادل، يجب أن يكون هناك أولاً شكل يتيح لها أن تتبادل على نحو رمزي، والشكل الأكثر استعمالاً بالطبع هو اللغة. من هنا، يمكننا القول إن الخطاب يعتبر، تماماً كالهوية، اعمق معنى للتبادل. ويمكننا اعتبار مقاطع رولان بارت الكتابية محادثة، سواءً كانت هذه المحادثة مع الغير أو مع الذات.

والمحادثة لا تكون مقتصرة على الأشخاص داخل النص، بل أيضاً متبادلة بين أشخاص النص والقارىء نفسه. هذا ما يسميه « اوبركوايكو) بالعمل المنفتح » (ايكو ١٩٦٢). فجوهر الخطاب يكون غامضاً وملتبساً لأن الخطاب مجموعة من الدلالات في دالّ واحد. ولقد أصبح ذلك الالتباس، في أيامنا هذه، هدف العمل الفني وصفةً مفضلة على أية صفة أخرى. ولكي يتحقق الالتباس كصفة، يستعمل الفنان أساليب عدة منها اللاشكلية، والفوضى، والصدفة والتردّد في النتائج. علينا إذاً أن نبني علاقة جدلية بين شكل النص ومدى « انفتاحه »، ويحدّد كلاهما إلى أي مدى يكشف النص عن غموضه ويعتمد على تدخل القارىء أو السامع دون أن يفقد صفته كعمل متكامل. فالعمل إذاً هو ذلك الشيء الذي يملك صفات بنيوية تسمح بتلاحق التحليلات وتطوّر المنظورات. ويعترف « ايكو » فقط بالعمل الذي يأخذ الشيء بعين الاعتبار، بمعزل عن الطرق المختلفة لتحليله - ويكون « العمل المنفتح» مشروعاً لرسالة ذات امكانيات تحليلية متعدّدة. فإذا اردنا أن نطبق هذا المقياس البنيوي على « مقاطع خطاب الحب » لبارت نقيّم هذا الكتاب إيجابياً. ذلك لأن النص، بدلاً من أن يكون ملتفاً حول جوهر صلب من الحقائق والمنطق، يقدّم مقاطع فقط. وتكون المقاطع ليّنة، منزلقة دون انقطاع، وتحمل احساس « المرئيّ سابقاً ». فوظيفة النص تكون في حركة الانزلاق نفسها بين المقاطع. صحيح أن هناك في بعض الأحيان كثيراً من الشروح، لكن تلك الشروح لا تهدف إلى اقناع القارىء ولا تشكل نوعاً من الدغمائية المتعجرفة.

وتحتوي كتابة « بارت » على درجة مرهفة من النعومة والسلاسة والرشاقة، وقبل كل شيء، تتخلل تلك الكتابة موسيقى عذبة. والواقع أن للمقاطع بداية ونهاية، وهي تقع بالتالي تحت سيطرة الايقاع. وبالرغم من أن للمقاطع البارتية (نسبة إلى بارت) بداية ونهاية، فهي ليست منفصلة لأنها أشبه بطيّات تنّورة.

حتى الآن ناقشنا « رولان بارت » الروائي. أمّا جاذب

الكاتب الآخر المتعلق بالناقد الأدبي، فهو أكثر تعقيداً وأقل إمتاعاً. إن « بارت » يتحدَّث كمفكر بنيويّ، عن نوع من النقد الأدبي العلمي: « إنه نوع من النقد يصل لا بين النص ومعناه، بل بين النص والطريقة التي بُني بها المعنى، نقد يجد في تقنية العمل السبب الأسمى لوجود ذلك العمل في العالم. ويسمّى هذا النقد فكراً سيميولوجياً أو بنيوياً، بمعنى أن هذا الفكر يعتبر كل عمل معيّن دلالة كبيرة ويتابع التفتيش ليكتشف الطريقة التي تمكننا من تقسيم النص إلى عناصر صغيرة وعديدة، وإلى قوى تجمع بين تلك العناصر. (بارت ١٩٥٣). وتكمن الحجّة البنيوية بالنسبة للنص الوصفي في اعتبار هذا النص يستمد معناه من مَفْصلة الكلمات الميكانيكية، تماماً كما هو الوضع بالنسبة للجملة. وتتكوّن هذه الحجة من جزئين: الأوّل أن معنى النص يتوقف على معنى أجزائه، وإذا تغيّر معنى جزء واحد، تغيّر معنى النص الكامل. (بارت ١٩٧٧). أما القسم الثاني في الحجة فينص على أن تحدّد معنى كل جزء الأحداث التي كان يمكن أن تحصل دون أن تغير المعنى الكامل. إذ أن معنى أي حادث يظهر إذا تناقض مع احتمالات أخرى. ويهدف القسم الثاني من الحجة البنيوية إلى تبرير معنى كل اختيار داخل النص الوصفيّ: اختيار البنية في شكلها العام، درس العناصر المميّزة، وخاصة درس اختيار الأحداث التي ستملأ تلك البنية.

يحلّل « بارت » في « س/ ذد » قصة قصيرة لبلزاك، فيقسم القصة إلى عدة مئات من الأجزاء ويتناول كل جزء بمفرده ويطرح عليه عدة أسئلة مستمدة من لائحة العوامل الرمزية. تلك اللائحة تتطابق مع لائحة أخرى من العوامل تتضمن أبطال القصة، الرواية، التقديم، الهدف، والبنية الخارجية...

ما يعتبر تحديداً في دراسة « راسين »، هو تقسيم النص إلى أجزاء وتنظيم العلاقات بين العناصر والأطراف بطريقة تتلاءم مع تناقضات « ليفي - ستراوس »، وكأن المسألة هنا شرح قوانين السلوك والأخلاق ودرجات السيطرة والقوة في قضيّة بدائية...

يتسع هذا النموذج اللغوي لدراسة الفنون غير الأدبية كالموسيقى، والهندسة، والنحت، والرسم وفنون الأزياء. وهنا تركز السيميولوجيا على الأحداث التي تحتوي على بناء ثقافي تماماً كاللغة التي تحتوي على جمل. وهكذا يستمدّ العمل غير الأدبي معناه من مفصلة أجزائه الميكانيكية. لكي نفهم مادة ما، يجب أن نلجأ إلى عمل المفصلة المستمد من اللغة. لا وجود لأي معنى إذا لم يكن مسمّى، وعالم المعاني ليس إلا عالم اللغة (بارت ١٩٦٧).

تلك الجملة تشرح بنية كتابه: « عناصر السيميولوجيا »، وهو تلخيص للمبادىء اللغوية البنيوية وبعض المقارنات عندما تسمح الظروف مع الفنون غير الأدبية. وفي هذا الكتاب نفسه، ظهر التحليل العلمي لفن الأزياء. لكن ذلك الفن تطوّر كثيراً فيما بعد في « منهج الأزياء ». واختار الكتاب دراسة بعض التعليقات من مجلتي الأزياء الفرنسيتين: « هي » و « حديقة الأزياء ».. وقد حاول « بارت » تحليل التعليق الآتي: صدرية صوف ذات ياقة مغلقة. فنحن نجد في هذه الجملة، يقول « بارت » بنية رئيسية مكونة من: الشيء (صدرية صوف)، المتغيرة (مغلقة)، وداعمة المتغيرة (ياقة). وتقتصر نظرية « بارت » على لوائح الأشياء التي تكون إما أشياء أو داعمات، وعلى لوائح المتغيرات. وكل ما تستطيع نظريته أن تفعله هو تعديد الاحتمالات والاختيارات التي تتلاءم مع بنية الشيء - المتغيرة - داعمة المتغيرة. هذا النموذج ينطبق فقط على تحليل عمل فردي في الفن غير الأدبي. لكنه يفشل في وضع نظرية على أسس علمية كالوضع المتعلق بالنموذج اللغوي.

وهناك انتقاد آخر وجّه « لبارت » حول الموضوع نفسه. فهو لم يحلل الثوب بنفسه، بل كما وُصف بكلمات مجلة الأزياء. فقد سهّل المرورُ في اللغة إلى الأزياء ما يمكن تسميته بالتقعيد اللغوي (سيكر ١٩٧٣)، أي اللغة المستعملة عادة من قبل الأخصائيين في الأزياء. في مثل هذا الموضوع لا يكون « رولان بارت » قد حلل الأزياء نفسها، بل النص الذي كتب حول الأزياء. ويبلغ هذا التقارب بين اللغة والأزياء أقصاه عندما يُدخل الكاتب عبارة « بلاغة الأزياء »، فتلك البلاغة ليست أبداً بلاغة الأزياء، بل هي بلاغة مجلات الأزياء.

وأعتقد أخيراً أن هناك مسألة جديرة بالمعالجة. قبل أن نؤكد أن الأزياء أو أي نشاط ثقافي آخر هو منهج دلالات، يجب علينا أن نسأل أنفسنا من هو موجه البلاغ ومن هو متلقي ذلك البلاغ؟ تلك الدلالات تخدم أي نوع من المشاركة؟ يجيب « بارت » على تلك الأسئلة بشكل عام جداً: « لأن هناك وجوداً حقيقياً للمجتمع، يتحوّل كل استعمال إلى دلالة لهذا الاستعمال » (بارت ١٩٦٧). وهذا يعني أن كل استعمال هو دلالة بنفسه، ومن المحتمل أن يلتبس هذا النوع من الدلالة مع الدلالات الأصلية ذات المعنى التقليدي والمعترف بها. فمن البديهي أن الثياب تستعمل في كثير من الأحيان لبثّ بلاغ ما. علينا فقط أن نفكر بفستان العروس وفستان الأرملة. فالبلاغ في بعض الأحيان يفهم من قبل الجميع لأنه متوقع ومعترف به اجتماعياً.

هذا لا يعني بالطبع أن الدلالات التقليدية فقط هي التي تبث معلومات للمجتمع. فالمشاركة اليومية مليئة بتعابير تتناقض مع العادات. ولأنها تناقض ما هو معتاد عليه، فهي تبثّ معلومات جديدة. فإذا حددنا أولاً المنهج السيميولوجي كمجموعة من الاحتمالات، يصبح لبعض العناصر الفوضوية معنى متكامل. لذلك يمكننا أن نقول إن المعلومات ليست مرتبطة بالترتيب والتنسيق، بل يمكنها أن تكون أيضاً مرتبطة بالفوضى، أو على الأقل بنوع من نفي الترتيب المتوقع.

وإذن، فإن هناك استعمالات عندما: أولاً أبني من الفوضى الأصلية نظاماً كمنهج للاحتمالات، وثانياً أُدخل، ضمن ذلك المنهج المنظم، عناصر فوضوية تشكل علاقة ديالكتيكية مع

النظام المتونع (ايكو ١٩٦٢).

لكن بارت لم يأت على ذكر أي من تلك الاحتمالات. فلم يجد في الملابس أي شيء يتعدّى « الموضة ». تقول لنا الأزياء أولاً إنها أزياء. وتقول لنا ثانياً، من خلال تحليلات المجلات، إنها تناسب سهرة أو لباس بحر.

هذا وعلينا ألاّ ننسى أن ذلك التقسيم الميكانيكي لنشاطات الإنسان وأفكاره هو نوع من تجريد الإنسان من انسانيته. فهناك حملة هامة ضد ذلك التجريد البنيوي.

لقد اعترف بذلك المؤرخ ميشال فوكو دون أيّ حرج، في محاضرته حول تاريخ الأفكار. قال إن مبدأ العنصر الإنساني، في العلوم السيميولوجية، قد أُلغي من الوجود. كما أن « ليفي - ستراوس » يفتخر بتلك « الصفة » الخاصة بالفكر البنيوي: فكر كانتي دون إنسان كانتي. لذلك يعتبر آخر كتاب لبارت « مقاطع من خطاب حب » ثورة في العالم السيميولوجي، فقد أعيد للخطاب عنصره الأساسي، الأنا.

يجب أن تتوضح، في هذا القرن بالذات المميز بالعبث وعدم المشاركة والوحدة، نظريات حول المشاركة تكون أقل تكلفاً وغموضاً.

أما فيما يتعلق « ببارت » وأنا استثني هنا كتابه الأخير حول خطاب الحب، فقد حوّل كل شيء إلى دلالات لا تبثّ أية استعلامات، أو أي شيء يتجاوز تلك الاستعلامات.

إن نموّ هذا العلم وتطوّره يكشفان عن موقف تحليلي محايد، بعيد كل البعد عن الفعل الملموس، يميل إلى التأمل المطاوع للحياة والأحياء.

مصادر البحث

- بارت، رولان: الكتابة تحت درجة الصفر سوي، ١٩٥٣.
- **حول راسين**: سوي: ١٩٦٣
- **عناصر السيمولوجيا**: سوي ١٩٦٧
- **منهج الأزياء**: سوي ١٩٦٧
- **س/ ذد**: سوي ١٩٧٠
- **مقاطع خطاب الحب**: سوي ١٩٧٧.
- بورنييه/ رانبو: الـ « رولان بارت » دون مشقّة. بلاند ١٩٧٨.
- كولوك دو سيريزي: رولان بارت ديس - ديسيوت ١٩٨٠.
- دوكرو، تودورف: معجم العلوم اللغوية، سوى ١٩٧٢.
- ايكو، اوبركو: العمل المنفتح ١٩٦٢.
- هوليدي، م. أ. ك: اللغة كسيميولوجية اجتماعية. ارنولد ١٩٧٨.
- بيتي، فيليب: المبدأ البنيوي. مطابع جامعة كاليفورنيا ١٩٧٧.
- سيكر، سيزار: السيميولوجيا والنقد الأدبي. موتون ١٩٧٣.
- رجرك، كورل: الأحمق الصينيّ. بايو ١٩٨٠.

* * *

صدر حديثا

روايات وقصص

سهيل ادريس

في طبعة جديدة:

الحي اللاتيني

(الطبعة السابعة)

الخندق الغميق

(الطبعة الثالثة)

اصابعنا التي تحترق

(الطبعة الثالثة)

قصص سهيل ادريس

في جزئين:

اقاصيص اولى

اقاصيص ثانية

منشورات دار الآداب