



إشكالية موت المؤلف الأصول النظرية والمرجعيات الفكرية

بسام قطوس

جامعة الشرق الأوسط - عمان - الأردن

quttous@yahoo.com

Received: 08 Apr. 2015,

Revised: 15 Jun. 2015, Accepted: 30 Jul. 2015

Published online: 1 (Sept.) 2015

إشكالية موت المؤلف الأصول النظرية والمرجعيات الفكرية

بسام قطوس

جامعة الشرق الأوسط . عمان . الأردن

الملخص

إشكالية "موت المؤلف" كانت مقولة من مقولات رولان بارت R. Barthes، ولكنها كفكرة ربما تكون ماثلة في مقدمات الفكر البشري، فهي وإن تكن من التفاتات بارت في محاضرة لا تزيد صفحاتها على عدد أصابع اليدين، أو أزيد قليلاً، إلا أنها ولدت في سياق مناخ فكري شغل فلاسفة ونقاداً وعلماء نفس، ومفكرين، وآخرين سبقوا بارت في التفكير بالتخلص من سيطرة المؤلف نفسه.

هذه الدراسة تتغياً قراءتها قراءة ناقدة متسائلة ومحاورة وعميقة تحضر على أصولها النظرية وخلفياتها المعرفية (فلسفية، وعلمنفسية، وعقائدية، وأخيراً نقدية). ومن ثم نقدها وتقديم تصور لما أفادته حركة النقد الأدبي منها إن على مستوى التنظير، أو على مستوى الإجراء النقدي، وهو الأهم من وجهة نظرنا لانتقل من أن نكون متلقين سلبيين لا يتقنون سوى التصفيق لكل وافد، أو رفضه من حيث المبدأ دون مناقشته، وتمحيصه، والحوار معه، وتبين خلفياته الفكرية، ومرجعياته المعرفية، والإفادة مما يصلح لثقافتنا منه، أو التحفظ على ما لا يتناسب وثقافتنا وأدبنا ونقدنا.

الكلمات المفتاحية: إشكالية، موت المؤلف، الأصول النظرية، الخلفيات المعرفية، الإجراء النقدي.



The Controversy of the Death of the Author: Theoretical and Intellectual Origins

Bassam Quttous

Middle East University - Amman Jordan

Abstract

The controversy of the death of the author was suggested by R. Barthes but, as an idea, it might have been long present in the premises of human thinking. Despite the fact that the idea was brought up by Barthes in a few-page lecture, it was born in an intellectual climate which occupied philosophers, critics, psychologists and thinkers who preceded Barthes in contemplating how to get rid of the dominance of the author.

This study seeks to present an in-depth critical reading of the theoretical and epistemological roots of this controversy, whether they are philosophical, scientific, psychological, or literary. Next, it offers a conceptualization of how this controversy contributed to the movement of literary criticism in terms of theory and practice. The purpose is to move from the state of being passive receivers who thrill over whatever is imported or reject it outright without examining it closely to the state of being active receivers who discuss what we receive and research it profoundly in order to determine what fits our cultural heritage and what it does not.

Keywords: Controversy, death of the author, theoretical origins, intellectual origins, practical criticism.

إشكالية موت المؤلف الأصول النظرية والمرجعيات الفكرية

بسام قطوس

جامعة الشرق الأوسط - عمان - الأردن

تمهيد:

قلنا أنفاً إن فكرة موت المؤلف ولدت في سياق فكري ومعرفي شغل الكثيرين، ناهيك عن أنها كفكرة مطروحة عند عدد ممن سبقه: فقد أحل مالارميه اللغة محل المؤلف جاعلاً منها المتكلم، ولم ينفك بول فاليري P.Vallary عن وضع المؤلف موضع شك وسخرية، وحاول بروس تشويش العلاقة التي تربط بين المؤلف وأعماله، كما عملت السريالية على نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه الكلاسيكية من صورة المؤلف^١.

وثمة من تنكّر لهذه المقولة، وثمة من تعصب لها وتبناها، ودافع عنها. إن على الدارس ألا يختزلها في حدود حقل النص ولا حتى النقد الأدبي، وإنما يجب إدراكها ضمن مناخ من التحولات الفكرية والفلسفية، وإن شئت المعرفة، التي طرأت على الثقافة الأوروبية فزعزعت مركزية الذات، وعلى رأسها علم النفس، والفلسفة، وكشوفات علم اللغة، وسواها من حقول المعرفة، التي سنقف عليها في الصفحات القادمة. ولكن حسبنا هنا أن نشير إلى أن ثمة شعراء عربياً، التفتوا إلى موضوع موت المؤلف، سواء تلميحاً أم تصريحاً، فهذا دعبل الخزاعي يقول:

إني إذا قلت بيتاً مات قائله

ومن يقال له والبيت لم يممت

ولنا أن نذكر ببيت المتنبي الشهير:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جرّاًها ويختصم

وتدل المقبوسات السابقة على أن مضمون مقولة «موت المؤلف» موجود قبل بارت، وهو أمر لا يقلل من قيمة ما فعله بارت من تأصيل لتلك الإشكالية. ولعل أكثر ما يسيء لما نأخذه عن الآخر هو إما انتزاع النصوص المقروءة من سياقاتها المعرفية والفكرية قصد تبخيسها والتقليل من شأنها، أو التهليل لها والتبشير بها، متجاهلين القراءة النسقية التي جاءت بديلاً للقراءات السياقية كما أشار إليها أحمد يوسف متتبّعاً منطلقاتها المعرفية، والمقولات الكبرى لها، وتجلياتها في الممارسة النقدية^٢.

وفي الحالتين كليهما لا نوفر البيئة الحاضنة للتطور العلمي والبحثي.

من هنا تسعى هذه الدراسة، ما أمكنها، إلى تجنب تلك المزالق، القائمة في جزء منها على الانتقاد غير المستوعب، أو النقد غير المؤسس لما ينقد. وهذا وحده هدف علمي نبيل يستحق المواصلة ويقصد لذاته، وهو خير من الشعور أو الإحساس بالعيش في جزر معزولة، أو في فضاء الوهم الثقافي.

ويذهب هذا البحث في مقدماته الأولى إلى

٢- يوسف، أحمد، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ٢٠٠٢، ج١، ص١٠.

١- ينظر: أوكان، عمر، لذة النص ومفهوم الكتابة لدى بارت، ١٩٩١، ص٦١.

أما مفهوم النظرية فهو قارئاً في المناهج العلمية. فهو في لغتنا العربية مشتق من النظر، والنظر يحمل في دلالاته القربية والبعيدة معنى التأمل العقلي. ولم تخل الدلالة الفلسفية لمصطلح النظرية في معظم اللغات الحية كالإنجليزية والفرنسية من معنى التأمل والملاحظة العقلية.

والنظرية، ببساطة، تعبير عن دلالة فلسفية تحتمل المناقشة والتحليل، أو تعبير عن حركة فكرية نشأت عن تطور الفكر التحليلي عند اليونانيين القدماء، وقبلهم عند الأكاديميين كمحصلة استنتاجية لمعرفة ما جهله العقل الإنساني، أو ما خفي عنه. إنها بالنتيجة بحث عن حقيقة الأشياء وسبر مستمر لأغوار الفكر الإنساني^٤.

ويقسم ابن رشد (٥٢٠-٥٩٥هـ) الفيلسوف العربي المعرفة إلى ثلاثة أنواع: معرفة خطابية، ومعرفة جدلية، وثالثة برهانية، ويرى أن كل نوع من هذه الأنواع يناسب طائفة من الناس. ولكنه ينحاز إلى المعرفة البرهانية ويقدمها على المعارف الأخرى. يقول: «ففرق البرهان يعتمد على الأدلة البرهانية، وهذه الأدلة تبدأ من المبادئ الأولية للعقل وهي واضحة بذاتها، ويستنتج منها - بسلسلة من القياسات الدقيقة المرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً - نتائج تشترك في الوضوح والبداهة، وفي يقين المقدمات. وفريق الجدل يعتمد على الأدلة الجدلية، وهي مساوية في دقة صورتها للأدلة البرهانية، لكن مقدماتها ليست بديهية بإطلاق، بل راجحة قليلاً أو كثيراً». ثم يتحدث عن الفريق الثالث الذي يعتمد على الأدلة الخطابية التي تقوم على العاطفة أكثر من قيامها على العقل. ليطلب من ثم بمجاوزة التصديقات الخطيئة والجدلية للوصول إلى البرهان، إذ الفلسفة الحقيقية تنظر في الموجود نظراً برهانياً. (ابن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، نشره يوسف مولر في ميونخ بألمانيا ١٨٥٩، مع مناهج الأدلة وضميمة لمسألة العلم

تحديد مصطلحات الدراسة ومفاهيمها، باعتبار المصطلح عنوان المفهوم، والمفهوم أساس الرؤية، والرؤية نظارة الإبصار التي تريك الأشياء كما هي^٢. وسيحاول البحث الإجابة على التساؤلات التالية:

١. ما هو الإطار المعرفي الذي ظهر فيه «موت المؤلف»؟
٢. على أي أساس يتم إقصاء المؤلف رغم أنه منتج للنص؟ ومن الذي سيأخذ مكانه؟
٣. ما دور اللغة والقارئ في نظرية موت المؤلف؟
٤. ما موقع النص في نظرية موت المؤلف؟

مفهوم الموت بين العنونة والمقبوس:

نقصد بالعنونة هنا، عنوان بحثنا، وبالمقبوس الأبيات المستشهد بها آنفاً؛ أي بيتي دعبل الخزازي والمنتبي.

ويتخذ مصطلح الموت معناه في الدراسة من أصله اللغوي المذكور في المعاجم، فالموت والموتان ضد الحياة، ولكنه يتشعب، على سعة الكلام، ليؤدي معنى اشتراطياً يخص الدراسة نفسها، ويرتبط بالعودة إلى الأصل، أي بعودة الأشياء إلى أصلها. فمثلما يعود الميت إلى أصله الترابي، ومثلما تعود البذرة إلى أصلها الترابي لتحيا من جديد، كذلك تعود النظرية إلى أصلها الذي اشتقت منه، ألا وهو الموسوعة النقدية العامة، وهي مجموع ما راكمته الدراسات في الحقل نفسه، فالتراكم النقدي يجعل لكل حقل معرفي موسوعته العامة، تكون بمثابة مكان الاستقرار لها بعد أن تكتمل دورتها الحياتية، لتستقر فيها. فالموسوعة الأدبية/النقدية العامة بهذا المعنى تكون مستقراً لكل ما سلف من نظريات أو مقاربات أو إجراءات تطبيقية، بعد أن أكملت دورتها الحياتية. من هنا يكتسب الموت معنى مجازياً فيما يخص المؤلف، ولا يقف عند دلالاته الحقيقية.

٢-انظر: البوشخي، الشاهد، نحو تصوّر حضاري للمسألة المصطلحية، ٢٠١٢، ص ١٢.

٤- قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ٢٠٠٤، ص ١٢.

القديم تحت عنوان «فلسفة ابن رشد»^٥.

إن تحديد علاقة النظرية الأدبية/النقدية بخلفيتها المعرفية التي استندت إليها النظرية، وبالممارسة الإجرائية التي هي موضع اختبار النظرية، تعد إشكالية أخرى تضاف إلى إشكالية السؤال الأدبي والنقدي. فالمعرفة الأدبية تختلف في جزئياتها وتفاصيلها عن المعرفة العلمية، وإن تكن تفيد من كل ما يوجد به العلم والمنطق، وبخاصة في ميدان العلوم الإنسانية، إلا أنها لا تملك تلك الصلابة التي تجعل منها دائمة ومستمرة. من هنا لا بد من اعتبار الممارسة التطبيقية معياراً لاستمرار النظرية رداً من الزمن قبل أن تتنحى لصالح نظرية أجدد تستجيب لمستجدات تطور الأدب وتغيره تبعاً لتغير الحساسيات الفنية التي تتأثر بذوق العصر ومستجداته. ونحن حين نقول إن ثمة هوامش كبيرة للتعديل والتصويب، بل والتجاوز في النظريات العلمية في حقول العلوم البحثية، فإنه يصبح مقبولاً أن تجاوز النظريات الأدبية شيء طبيعي جداً، بل هو جزء من طبيعة التجربة الأدبية المتغيرة. أية ذلك أن النظرية الأدبية معرفتها أقرب إلى المعرفة الإمبريقية التي تقوم على التجربة وتتبع منها، وتحتكم إلى النفعية والممارسة، منها للتجربة اليقينية.

ويتصل بهذا التحديد المنهجي لدراستنا هذه اختيارنا مناقشة «موت المؤلف» كإشكالية نقدية دون غيرها لكي نأى بأنفسنا عن أي مناقشة غير نقدية. فالدراسة لن تقحم نفسها في مناقشة خلفيات «موت المؤلف» العقائدية أو الدينية ومآلاتها في إلغاء كل ما هو مقدس أو غيبي، أو فلسفتها في النظر للإنسان على أنه هو جوهر الوجود، وأن الفكر والثقافة والدين من خلق العقل البشري، لقد ناقش ذلك آخرون^٦، ونحن نحترم آراءهم ولكن عملنا ينصرف إلى تحقيق غرض الدراسة في

مجال حقلها النقدي، وليس خارج كونها قضية نقدية وجمالية في المقام الأول؛ لأننا معنيون فعلاً بالمقولة النقدية نفسها، تحقيقاً لغرض الدراسة ومنهجيتها الصارمة التي تتغيى البحث عما قدمته «موت المؤلف» من إضافة نوعية للنص الأدبي أو للقارئ أو للنظرية النقدية نفسها. كما أنني لا أريد أن أدخل بحوارات أو نقاشات مع من قبلوا المقولة/الإشكالية، أو رفضوها حتى لا أقع في متاهة تفسير التفسيرات أكثر من تفسير الظاهرة نفسها، مصداقاً لشكوى مونتaigne من تكرار قراءة بعض الدارسين لآخرين: "إننا لا نكف عن شرح بعضنا البعض فكل شيء يغص بالتعليقات، أما المؤلفون فهم قلة"^٧.

موت المؤلف وسؤال علم النفس عن قتل الأب:

يتردد في ثقافة الحدائث وما بعدها بخصوص النص الأدبي كثير من المصطلحات مثل: «موت الأدب»، و«موت المؤلف»، وسواها من مقولات سبقتها كـ «موت التاريخ»، و«موت الإله» عند نيتشة، مما ارتكز على ثقافة علم النفس التي روجت لمصطلح قتل الأب.

وفكرة قتل الأب تتطلق من فرضية وضعها عالم النفس الشهير سيجموند فرويد (S.Freud) تصور فيها وجود رهط بدائي تزعمه أب ضار كان يتفرد بالنساء ويقتل أولاده، وبسبب كبر سنه نشأ جيل من الأبناء الذين حجبته الأمهات عن الأب متمرداً، فقرر أفراد قتل الأب ثم طبخوه وأكلوه لكي يأخذوا قوته أو يتمثلوا معه، ثم ندموا على فعلتهم فقررروا إحياء طقس سنوي للأب تقدم فيه الأضاحي وجرّموا على أنفسهم نساء القبيلة أو نساء الأب عقاباً لأنفسهم. وغني عن التعريف أن ثقافتنا الدينية والأخلاقية لا تبيح قتل الأب ولورمزياً.

ولكن خطورة هذه الفرضية أنها دخلت في علوم كثيرة، وتعرضت لانزياحات على المستوى الاجتماعي والثقافي، ناهيك عما شغلته النظرية

٥- انظر: العراقي، عاطف، النزعة العقلية في فلسفة ابن رشد، ١٩٩٢، ص ٣٠١-٣٠٢.

٦- ناقشها مثلاً عبد الخالق العف، موت المؤلف منهج إجرائي أم إشكالية عقائدية، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، م ٢٤، يونيو ٢٠٠٨، صص ٥١-٦٩.

٧- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ضاضا، مراجعة المنصف الشنوي، عالم المعرفة، ١٩٩٧، ص ١١.

وقد شهدت ثقافتنا بعض مظاهر (تغيير الأب أو الثورة عليه حتى لا أقول قتله) نظراً لأن القتل غير متاح في ثقافتنا، وجاء ذلك التغيير على شكل ثورات تجديدية على يدي أبي نواس وأبي العتاهية وأضرابهم الذين رفضوا الوقوف على الأطلال، ومثله الصارخ أبو نواس الذي رفض المقدمة الطللية في قوله المشهور:

عاج الشقي على رسم يسائله

وعجبت أسأل عن خمارة الببل

ولكن ثورتهم تلك حوصرت ربما من بقية الأبناء أو الأبناء الآخرين الذين إما يتمسكون بأبائهم تقديساً، أو نفاقاً، أو تحقيقاً لمكاسب أنية تتمثل في تكريس انتسابهم للأب حتى لا تحل بهم لعنته، أو حاجة نفسية تتخذ حركة دفاعية لاواعية عن النفس.

وفي ثورة منهجية أخرى شهدتها خمسينيات القرن العشرين لتغيير الأب، أنتجت حركة الشعر العربي الحديث التي اجترح روادها (بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وسواهم ممن أسهم في ثورة الشعر الحدائثي) ما سمي بشعر التفعيلة، وقد نجحت بعد معاناة، لأنها لم تقتل الأب قتلاً حقيقياً، وإنما أبقت تلك الصلة معه في عدة وجوه، وعلى رأسها أنها لم تتجاوز عروض الخليل بن أحمد بوصفه أحد رموز هذه الأبوة التراثية الإبداعية الممتدة، وإنما طورت عروضه فيما سمي بـ «وحدة التفعيلة» عوضاً عن وحدة البيت الشعري القائم على شطرين: صدر وعجز. وقد سمح هذا بنقلة نوعية في العروض والإيقاع، وفي داخل النص الشعري بعيد التجديدات المهمة في سياق تطور الشعرية العربية نحو الحدائث.

ويظل السؤال قائماً وملحاً أو ملحاحاً: هل نحتاج في كل مرة إلى فعل أثم نندم عليه كي نبدأ بتجديد إبداعنا، وتجديد ثقافتنا؟

موت المؤلف: سؤال الفلسفة

قد تبدو إشكالية موت المؤلف، على السطح، صراعاً بين المذاهب والاتجاهات الأدبية، ولكنها في

التي عرفت أو اصطلاح عليها بـ "عقدة أوديب"، من علماء ونقاد، حتى لقد استند بعض تلاميذ فرويد مثل يونج وإدلر وفروم وسواهم إلى فرضيته نفسها أجل نقدها ونقضها. ونسارع إلى القول إننا نناقش هذه الفرضية، بغض النظر عن تحفظاتنا عليها، من حيث رمزياتها وما أشاعته تلك الرمزية من أبعاد ثقافية وفكرية أثرت حتى في مستوى التحليل النقدي في الأدب شعراً ورواية ومسرحية على حد سواء. وما فتئت المناهج النفسية في دراسة الأدب تمثل كما كبيراً أغنى المكتبة الأدبية والنقدية العربية بعدد المؤلفات.

ولعل خلاصة الفرضية أو المقولة إن شئت تجعل من لحظة الندم على قتل الأب لحظة ولادة الثقافة، فكأنه وصم للثقافة بوصمة عقدة الذنب أو الشعور بالإثم. أما الانزياحات التي تعرضت لها النظرية، وهي انزياحات تلطيفية تحاول التخفيف من وطأة قسوتها، أية ذلك أن معظم الثقافات حال ثقافتنا العربية والإسلامية، لا تبيح قتل الأب، ولا تسمح بالتأمر عليه فعلياً أو رمزياً - فقد جاءت من فلاسفة ونقاد أدب. فقد رأى جاك لاكان (J.Lacan) أن عملية القتل هذه لا تحدث إلا في اللغة؛ أي هي مجازية. ونعتقد أن هذه الثقافة ذكية من لاكان حيث كانت فرضية فرويد مبنية، أصلاً على مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكاً"، والمبنية أصلاً على أسطورة (حيث قتل أوديب أباه وتزوج من أمه دون علمه، ولكنه عندما أعلم بذلك فقأ عينيه عقاباً على هذا الغلط)، وهي أسطورة معروفة لجمهور المثقفين. ثم تعرضت فرضية «قتل الأب» لتحويل أو تكييف آخر على أيدي الفلاسفة كما في (موت الإله) عند نيتشة، وتحويل آخر عند النقاد ودارسي الأدب تمثل فيما يعرف بـ «تعدد المعنى»، إلى أن وصلنا إلى تفتت المعنى، وتعدد القراءات، وإدخال شركاء في إنتاج المعنى الأدبي والثقافي والدلالي، فالى موت المؤلف (بارت)، ثم موت المركزية الغربية التي نادى بها جاك ديريدا وفلاسفة ما بعد البنيوية^٨.

٨- ينظر: ناظم مهنا، مقولة قتل الأب بين الوهم والانزياح، دمشق، صحيفة تشرين، السبت ٢٢ تموز ٢٠٠٦.

وقد اعترف جيل دلوز (1995) Gilles Deleuze (1925) بأن مقولة فوكو هذه أثارت العديد من التفسيرات والتأويلات المعكوسة، معترضاً على ذلك بأنه لا يقصد موت الإنسان العيني الراهن، بل مجرد تصور ما للإنسان، والحقيقة أن المسألة لا تتعلق بمركب إنساني يوجد في الأذهان، أو يوجد في الأعيان تم إدراكه، أو تم التعبير عنه، بل بقوى مكونة للإنسان.^{١١}

هذا وقد رأى بعض النقاد والمفكرين في فلسفة موت الإنسان أمارة من أمارات فشل مشروع الحداثة، وأن «الفلسفة كانت تكذب على نفسها، وتحيا على وهم، عندما آمنت خلال قرون عديدة بالإنسان كوعي وإرادة، وكذات خالقة للمعنى ومبدعة للدلالات. إن إنسان الفلسفة على وشك الانقراض؛ إذ لم يبق له من ملاذ سوى بقايا متهاوية من الفكر الميتافيزيقي، أو بعض الإيديولوجيات التي قيل بصدها، بأنها قد دخلت مرحلة الاحتضار»^{١٢}. في حين يذهب آخرون إلى أن المقصود بموت الإنسان هو ذلك التراكم الفلسفي الذي ورتناه عن العصور القديمة؛ حيث آمنت إيماناً يقينياً بمركزية الإنسان، وفي بعض الأحيان الميل إلى تأليهه، وبخاصة في الثقافة الإسلامية بعامه والتصوف بخاصة، أو الإنسان الأعلى الذي ابتدعته الفلسفة الغربية الحديثة.^{١٣}

المؤلف فضاءً ثقافياً:

يختلف ميشيل فوكو (١٩٨٤ - ١٩٢٦) عن بارت وعن جاك ديريدا (ولأخير مفهومه بل مشروعه الخاص الذي يقتضي وقفة لاحقة تتسق مع مشروعه الفكري) في معالجته قضية موت المؤلف (وإن تلاقوا في الإطار العام على عزله عن صلاحياته الكلاسيكية). فقد طرح فوكو في محاضرة ألقاها سنة «١٩٦٩» استجابة لدعوة من الجمعية الفرنسية للفلسفة، وهذا

حقيقتها العميقة صراع بين فلسفات وأيديولوجيات وعقائد مختلفة، قبل أن تصل إلى المدارس النقدية: (المتالية، الواقعية، البرجوازية، السورالية، الوجودية، الذرائعية، الظاهرية) ومن ثم، (الشكلانية، النقد الجديد، البنيوية، السيميولوجيا، التفكيك، التلقي والاستقبال، التأويل... الخ)

فقد طرح نيتشة (1844-1900) Friedrich Nietzsche ومالارميه (1842-1898) Mallarme أسئلة فلسفية من قبيل: من هو المتكلم في النص؟ هل هو الشخص (الذات) أم اللغة؟ ومع نقاد وفلاسفة ما بعد البنيوية لم يعد للشخص أو الذات مجال؛ إذ اللغة اجتاحت الكون بأسره، فوجدنا الإجابة عند لاكان وعند بارت: "إن الذي يتكلم هو اللغة".

هكذا تردت فكرة موت المؤلف إلى جذور فلسفية وفكرية ومعرفية متداخلة، قبل أن تصبح مشروعاً لبنيوية، مما يصعب فصلها عن سياق التطور المعرفي (الإبستمولوجي). فقد ترتبط بالظروف الموضوعية التي عاشتها أوروبا بعد ثوراتها على الكنيسة، ومن ثم الثورة على مركزية الذات، وتهميش العقل، وإبراز الأبعاد اللاعقلية في كينونة الإنسان، بفعل التفكيك الفلسفي والنفسي، قبل أن يتهياً للنقد الفني والأدبي المسوغات النظرية-فلسفية ونفسية- لإزاحة المؤلف عن مكانته وزحزحة مركزيته التي احتلها في النظريات الكلاسيكية السابقة. من هنا فموت المؤلف إشكالية أوسع وأعمق من أن تختزل في حقل النقد الأدبي والفني، فقد ولدت في سياقات الثورة على فلسفة الذات، فمهد لها الفيلسوف الوجودي نيتشه بمقولة: «موت الإله»، فالتقطتها البنيوية لتجعل من النموذج اللغوي نموذجاً مطلقاً يتصف بالتمعالي.^{١٤} ثم وجد ميشيل فوكو (١٩٨٤ - ١٩٢٦) دافعاً للتخلص من مقولة الإنسان برمته ليعلن موت الإنسان «في ثنايا كتابه «الكلمات والأشياء»»^{١٥}.

١١- دلوز، جيل، المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، ١٩٨٧، ص ٩٥.

١٢- انظر: الداوي، عبد الرزاق، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر (هيدجر، ليفي ستراوس، ميشال فوكو)، ١٩٩٢، ص ٧.

١٣- انظر على سبيل المثال: أحمد يوسف، السابق، ١٨٢.

١٤- انظر: روجيه جارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر. جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥، ص ٨.

١٥- يوسف، أحمد، السابق، ص ١٦٧.

يرى فوكو أن المؤلف فضاء ثقافي ملاءه هذا المفهوم لمدة معينة ولأسباب قابلة للتحديد، ترتبط في النهاية بمفهوم القوة والسلطة. ولما كان موت المؤلف سيترك فراغاً فلا بد من من ملئه فمن الذي سيملاً ذلك الفراغ؟ لا شك أن القارئ هو من سيملاً ذلك الفراغ، متتبعا فجوات النص وصدوعه التي تسبب بها انسحاب المؤلف من نصه (موته مجازياً إذا شئت)، لصالح سلطة الثقافة لأنها لا تدين إلا لنفسها بوصفها موروثاً معرفياً تشكل مرجعية للجميع وحجة على الجميع. من هنا لم يعد المؤلف يتربع على عرش الكتابة وحيدا، وإنما دخل معه شركاء ومناقضون، وعلى رأسهم القارئ، والنصوص السابقة التي بنى منها نصه.

ويقول فوكو صاحب فكرة «موت الإنسان»: "يعتقد الرجال أن لغتهم هي خادمتهم، ولا يدركون أنهم يخضعون هم أنفسهم لأسرها". ومن هنا جاء عنوان مقال فوكو حول المؤلف بصيغة السؤال غير المألوف: «ما هو المؤلف؟»، وليس «من هو المؤلف؟». قاصداً من خلال تنكيه نزع صفة العقل عنه، ونافياً تلك المكانة المقدسة التي اكتسبها في الماضي، ومستبعداً ذاتية المؤلف نقدياً، ومؤكداً على أن المؤلف مجرد اختراع ابتدعه ثقافة القرن السابع عشر.

وهكذا يغدو المؤلف، وفق فوكو، مجرد "مبدأ" تجميع الخطابات وأصل وحدة دلالتها، وبؤرة تماسكها^{١٦}.

وثمة روافد أخرى عديدة لفكرة «موت المؤلف» أو «قتله» إن شئت تمتد كما ذكرنا للتو، من علم النفس وفكرة فرويد حول قتل الأب، إلى الرمزية، فالسوريالية اللتين أسهمتتا في نزع هالة القداسة عن المؤلف، بتركيزهما على أهمية الكتابة الآلية التي لا سلطان للمؤلف عليها، بل لا تكاد تخضع لأي سلطة أدبية أو قانونية^{١٧}. مثلما تمتد إلى الفلسفة:

١٦- فوكو، ميشيل، نظام الخطاب، ترجمة، محمد سبيلا، ١٩٨٤، ص ١٨.

١٧- إسماعيلي، عبد المجيد علوي، الخطاب النقدي عند رولان بارت، ٢٠١٢، ص ١.

اعتراف ضمني بفيلسوف ما بعد حدثي من قبل مؤسسة فكرية تعد تقليدياً معقلاً للتوجه الفلسفي الكلاسيكي الفرنسي. وكانت المفاجأة أن عنوان محاضراته ومحتواها يشكل نقداً لاذعاً للمؤسسة الداعية، ولنهجها التاريخاني ونظرتها الكلاسيكية التي هيمنت على الدرس الفلسفي في فرنسا. فقد كان العنوان ملفتاً ومفارقاً بامتياز لنهج الجمعية الداعية، حيث عنون محاضراته بسؤال: «ما هو المؤلف؟ Qu - estcequ un auteur؟»، وقد ذهب فوكو مذهباً آخر في المحاضرة حيث أكد أن المؤلف مجرد اختراع ابتدعه ثقافة القرن السابع عشر، أي أن ميلاده وابتداء كينونته يرجعان إلى هذه اللحظة التاريخية لحظة التأسيس للحدث - ففيها سيتجه الفكر الغربي إلى نمذجة الخطابات وضبطها بإرجاعها إلى ذوات ألفتها^{١٤}.

كان فوكو، حتى قبل إلقاء محاضراته المشار إليها في كتابه الشهير الموسوم بـ "الكلمات والأشياء"، ١٩٦٩، وكذلك في كتابه "حضرية المعرفة"، يبحث عن بنيات ونظم معرفية هي المتحركة في إنتاج الخطاب، بنيات تزيح المؤلف من موقعه، وتحيله إلى مجرد أداة يستعملها النظام المعرفي والثقافي السائد. إنه تحليل لتاريخ الأدب والفلسفة بوصفها تاريخ إنتاج خطابات لغوية وفكرية بدون مؤلفيها ومبدعيها. هذه الرؤية المنهجية انسحبت على عمله في "حضرية المعرفة"، فكان عمله كعمل رجل الحضريات، يحفر في طبقات الأرض مع علمه بأن لكل طبقة خصائصها وبنيتها. وكذلك الشأن بالنسبة لحقب التاريخ الثقافي، حيث يراه مجزئاً إلى طبقات كل واحدة منها تخضع لنظام معرفي يتحكم في آليات إنتاج المعنى داخلها، ومن ثم يغدو الاهتمام بدراسة المؤلفين وحيواتهم وربط نتائجهم الفكري/الأدبي بهم عملاً لا قيمة له، لأن النتائج الفكري الأدبي ينضبط في كل لحظة بنظام معرفي/إبستمي سائد، ولا ينضبط بإرادة مؤلفه، كما في النظريات النقدية الكلاسيكية^{١٥}.

١٤- انظر: الطيب بو عزة، رؤية نقدية، ما هو المؤلف؟ ٢٠٠٥، ص ١.

١٥- الطيب بو عزة، السابق، ص ٢.

يتيح حواراً حقيقياً مع النص، فهو لا حدود له ما دام قانون إنتاج الخطاب يقوم على اللغة، واللغة ليست سوى سلسلة غير متناهية من العلامات التي لا تقطع بوجود دلالة نهائية. ومشروعية التأويل تتبع من اختلاف الدلالة التي تقود حتماً إلى التأويل، وهي من ثم تنتج تعددية القراءات التي لا تكتفي بالمعنى الحر في أو المعجمي، بل تغوص أو تحضر في المرجعيات الثقافية: الرمزية والأسطورية بل والمعرفية لتخرج بتصوير معمق لمخبوءات النص وأعماقه متجاوزة سطحه. وصحيح أن التأويل اجتهاد قابل للإقناع أو عدم الإقناع (حتى لا أقول قابلاً للخطأ)، ولكن ضرورته للنص ضرورة حياة أو موت، وحتى يكون مقنعاً وصادقاً مع نفسه لا بد له من أن يتبع آليات منهجية تلتزم الدقة والتحديد عبر رؤية نقدية شاملة.

مقاربة النقد لموت المؤلف: كيف قارب النقد موت المؤلف؟

لا شك أن سلطة المؤلف وهيمنته على إنتاج المعنى في العصر الكلاسيكي قد حدا بكثيرين للثورة عليه واستبداله بسلطات أخرى، بدأت مع فلاسفة ومفكرين وعلماء نفس، ثم انتقلت إلى نقاد وشعراء، ثم تأصلت من خلال نظريات نقدية مبكرة، كالشكلائية الروسية، والنقد الجديد، اللذين تأثرا بالفلسفة المثالية كما طورها الفيلسوفان الألمانيان كانط (1804) Kant و هيغل (1831-1771) Hegel فأعلوا من قيمة النص، وجعلوا الأولوية للنص وجمالياته وما يثيره من متعة فنية، على حساب حياة المؤلف وسيرته وألظروف التاريخية أو الخلفية الاجتماعية الخارجة عن النص، أية ذلك أن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات، بل في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا - كاملاً محدوداً - كما خلقه الفنان.^{٢٠} وقد سعت الشكلائية، على سبيل المثال، إلى استبعاد الجانب الشخصي للمؤلف في مقابل التركيز على نصه ومحاربة احتكار المؤلف للمعنى أو تحكمه في قصده

٢٠- حوار مع أمبرتو إيكو، السابق، ص ٢٨.

فوكو وسؤاله السابق: «ما المؤلف؟»، فإلى علم اللغة المتمثل بفتوحات دي سوسير التي تجاوزت اللسانيات إلى السيميولوجيا لتفرض إعادة النظر في كل المعارف السابقة: الأنثروبولوجيا مع شتراوس، والأدب مع جاكسون وجماعته... والنقد مع بارت.

أما كتابات لويس ألتوسير Althusser Louis وشروحات تلامذته، ومنهم بيير ماشري Pierre Masherec الذي كتب كتاباً (عن نظرية الإنتاج الأدبي) فقد روّجت لمفهوم الاستقلال النسبي للعمل الأدبي. وقد شكل ألتوسير ثورة مدهشة في عالم الفلسفة والعلوم الإنسانية، إلا أن ما يؤخذ عليه أنه فصل سيف بتار بين عالم الخلق الأدبي والفني والسياقات السياسية والاجتماعية التي ينتج فيها الأدب والفن من خلال تطويره مفهوم "القطيعة الإستمولوجية". وقد أثرت تحولات النظرية في أوروبا وأمريكا على مفاهيم الفلسفة والنقد الأدبي في العالم العربي، حاملة معها مفاهيم القطيعة الإستمولوجية واستقلالية العمل الأدبي، وضرورة التركيز على أدبية العمل الأدبي، والاكتفاء بتحليل النصوص لسانياً وسردياً وتأويل علاقاتها الداخلية... ومثل ذلك يعد انسحاباً من العالم وهروباً من خلف الأسوار.^{١٨}

ولعل مركز الدائرة في مشروع أمبرتو إيكو Umberto Eco التأويلي في كتابيه الشهيرين: العمل المفتوح «وحدود التأويل» يتمحور حول مسائل التأويل والسيمياء، فقد رأى أن ممارسة قتل المؤلف هي لصالح النص، ولصالح تحرير طاقته الإنتاجية، وأن مسار الكتابة يفرض على المؤلف أن يموت بعد أن يكتب حتى لا يربك المسار الذي يتخذه النص.^{١٩}

وربما كان التأويل في أحد معانيه حلاً لمعضلة عقائدية النظرية، فالتأويل بما هو منطلق الكشف،

١٨- انظر: فخري صالح، موت النظرية، مجلة الدوحة ملتقى الإبداع والثقافة الإنسانية، العدد ٥٦، يونيو ٢٠١٢، منشورة على الإنترنت.

١٩- انظر: حوار مع أمبرتو إيكو، تقديم وترجمة عبد الرحمن بوعلي، مجلة نزوى، ١٩٩٨، ع ١٤، ص ٦٦.

إليها حلقة براغ التي لعبت دوراً مهماً في محاولة جعل النص الأدبي ذاته هو محور تركيز القراءة، فأطلقت عديد المصطلحات والمفاهيم التي تنطلق مما أسموه «أدبية الأدب»، وما تولد عنه من مصطلحات: كالتسوق، والبناء، والعنصر المهيمن، وشعرية اللغة، والإيقاع وسواها، متجاوزين كل المفاهيم السابقة التي جعلت من النص وثيقة كما لدى التاريخانيين: لانسون وتين ويوف، أو انعكاساً مرآوياً كما لدى ماركس... الخ.

لقد وردت مقولة «موت المؤلف» في مقالة من عدد من الصفحات، لا تزيد على أصابع اليدين، ولكنها أثارت ضجة كتابية بالآلاف الصفحات، وهذا دليل على أهمية ما تثيره الأفكار الإبداعية من أخذ ورد، حتى وإن قلت صفحاتها. ولم يطلق عليها صاحبها اسم نظرية ولا تيار ولا أي لقب، لكنها تحولت حسب رأينا من مقولة إلى إشكالية، فألى مشروع تتبناه البنيوية أو مشروع بنيوي.

أما تحول مقولة «موت المؤلف» إلى إشكالية نقدية فقد بدأت بعد أن أطلقها رولان بارت، متوجاً مجموعة من التوجهات الفلسفية والفكرية التي برزت لدى بعض الاتجاهات النقدية سالفة الذكر.

وقد لقيت تلك المقولات صدى واسعاً في أوساط بعض النقاد الأوروبيين الذين تلقفوا المقولة ليفسحوا الطريق أمام ظهور الإنسان بكل مقدراته البشرية التي يدركها العقل ويميتوا ما عدا ذلك، لتجد تلك الكتابات بجميع تناقضاتها واختلافاتها في شخص بارت (1980-1915) المتلقي الحميم الذي يفتح قلبه وعقله لاحتضانها، محاولاً إعادة الاعتبار إلى القارئ الذي همشته قراءات لانسون وتين ويوف، وسواهم من أصحاب المناهج الخارجية، والذين أشاعوا بعملهم ثقافة «دكتاتورية المؤلف»، داعياً إلى «مغامرة التعدد». من هنا حقّ لستيفان هيت أن يشعر بدوخة في تصنيف بارت: فهل هذا الرجل فيلسوف، أم مؤرخ، أم أديب، أم سياسي، أم شاعر، أم روائي،

الذاتي، أو إحساسه بعقيرته التي لا تضاهى. وذهب الشكلانيون إلى أن النص بناء لغوي له نظام ترتيبي خاص يصعب على القارئ الغور في تفاصيله إن لم يكن ملماً بمستوياته وإشارات، من هنا جعلوا الآثار الأدبية نفسها محور دراساتهم ومركز اهتمامهم النقدي، وأهملوا ما عداها من مرجعيات تتصل بحياة المؤلف وبيئته وسيرته، ساعين إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للأدب، وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي ونظام حركة هذه العناصر²¹.

وكانت دعوة الشكلانيين لما أسموه «أدبية الأدب» مركزين على مفهوم الأدبية، نوعاً من التخلص من سيطرة المؤلف وحضور سيرته، يقول ياكبسون: «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما «الأدبية»، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً»²².

ووجهت حركة النقد الجديد الأنجلوسكسونية جل اهتمامها إلى النص الأدبي نفسه مستقلاً عن منشئه وظروفه الاجتماعية أو النفسية أو سيرة حياته ومقاصده. فالنص مكتف بذاته، مغلق على نفسه، ويجب أن يقرأ على وفق معايير جوانية، تكشف عما فيه من إحكام وإتقان، وليس بناء على معايير برانية، كاللجوء إلى خارج النص²³.

أما على مستوى النظريات النقدية فقد أشرنا إلى النقد الجديد الأنجلوسكسوني، والشكلانية الروسية، وغيرها من المحاولات، التي كانت حجر الزاوية في الدعوة إلى زحزحة المؤلف عن مكانته الكلاسيكية المعهودة (عرشه التقليدي إذا شئت) الذي تربّع عليه طويلاً، وتتحيته مؤقتاً حتى يمتلىء القارئ بالنص. ونضيف

21- (Peter Steiner, Russian Formalism. AMetapoetics: AMetapoetics, Ithaca, Cornell UP, 1984, P17.

22- Makaryk, Irena, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approches, schoolers, Terms, Univer sity of Tornto Press, 1993, p53.

23- انظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، 1981، ص728.

النص نسيج من الاقتباسات تتحدر من منابع ثقافية متعددة».^{٢٩}

وهنا يلتقي بارت في جزء من طروحاته مع مفهوم التناص الذي روّجت له الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا وسواها من نقاد نظرية التناص. ولكنه يتجاوز ذلك إلى التأكيد على تعددية المعنى وفضائيتها، وبالتالي نزع القدسية التي أشاعتها ثقافة التمرکز حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه:

«وما زال النقد يردد، في معظم الأحوال، بأن أعمال بودلير، وليدة فشل الإنسان بودلير، وأن أعمال فان غوغ وليدة جنونه، وأعمال تشايكوفسكي وليدة نقائصه».^{٣٠}

وصحيح أنه مع نقاد ما بعد البنيوية لم تعد القضية قضية التضحية بـ «الذات» الشاعرة، كما أراد لها ت.س. إليوت (1965- T.S.Eliot)، ونحن نشير هنا إلى إصرار إليوت على مقولة: «ليس للشاعر شخصية»، أو حياد الشاعر في علاقته بالرمز- كما ذهب كارل جوستاف يونج- بل أصبح استبعاد المؤلف حتمية أكيدة تقتضيها آلية اللغة ومسار دوالها^{٣١}. وفي مقالته حول «التقاليد والموهبة» أشارت.س إليوت إلى أن الأدب لا يعبر عن شخصية الكاتب تعبيراً مباشراً، بل ينبغي أن يكون محايداً ووسيطاً تختلط فيه المشاعر، وتمتزج التجارب امتزاجاً نوعياً. وفي هذه الحالة يكون المؤلف مجبراً على التضحية بذاتيته حتى يصل إلى مراتب النضوج والاكتمال^{٣٢}.

لهذا آمن ت.س. إليوت بأن العمل الأدبي قائم بذاته ومنفصل عن المؤلف، ويعيش في عالمه الخاص^{٣٣}.

أم دجال، أم مهرج^{٣٤}. فبارت يعدّ من وجهة نظر الكثيرين «إشكالية الفكر الأوروبي الحديث».^{٣٥}

لقد احتلت اللغة موقع المؤلف، من هنا نفهم مقولة بارت: «ليس المؤلف، لغوياً، أكثر من لحظة الكتابة، تماماً مثلما أن ضمير المتكلم: أنا أو نحن أو التاء، ليس شيئاً آخر غير لحظة قول «أنا»: اللغة تعرف «فاعلاً» لا «شخصاً»، وهذا الفاعل «مجرد» فراغ خارج لحظة اللفظ الذي يحدده».^{٣٦}

هكذا انتقل «موت المؤلف» من مقولة إلى إشكالية، فألى مشروع في النقد البنيوي، اعتقاداً من البنيويين بأن النظام قائم بذاته، وليس بحاجة إلى عناصر خارجه عنه لتفسره. آية ذلك أن مرتبة المؤلف في النظام البنيوي في موقع المفعول به، أي كأنه مفعول العناصر وليس فاعلها.^{٣٧}

ولكن مع الناقد الفرنسي الشهير والجريء رولان بارت تم تتويج هذا التوجه في مقولته «موت المؤلف»، معلناً أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، «أن أكتب معناه أن أبلغ، عن طريق محو أولي شخصي (هذا المحو الذي ينبغي أن نميزه عن الموضوعية التي كان يقول بها كتاب القصة الواقعية)، تلك النقطة التي لا تعمل فيها إلا اللغة وليس أنا».^{٣٨}

ومعنى ذلك، كما نفهمه، أن المؤلف لا يحق له أن يتمتع بأي امتياز بوصفه سيّد المكتوب كما كان. وهذا ما تؤكده متابعة بارت قائلًا:

«نعلم أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيداً، معنى لاهوتياً إذا صح التعبير (هو «رسالة» المؤلف الإله، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة:

٢٩- بارت، السابق، ص ١١-١٠.

٣٠- بارت، السابق، ص ٨٢.

٣١- البيازي والرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط. ٢٠٠٠، ص ١٥٢.

٣٢- انظر: العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ١٩٨٤، ص ١٢.

٣٣- عوض، يوسف نور، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص ١٢.

٣٤- أوكان، السابق، صص ١٠-١١.

٣٥- انظر: أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، بيروت، دار الجيل، ١٩٨٥، ص ١٨، وأوكان، لذة النص، ص ٨.

٣٦- بتمثل عن بارت، السابق، ص ٨٤.

٣٧- انظر: أحمد يوسف، ص ١٧٢.

٣٨- بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العال، د.ت، صص ٨٢-٨٣.

ملازمة بارت وتعدد المرجعيات :
يجب الاعتراف، بدءاً، أن ثورة اللغة والتحويلات
المعرفية: فلسفية، ونفسية، واجتماعية، كانت وراء
إشعال ثورة النظريات النقدية الحديثة. وقد أسهم
في الثورة اللغوية واللسانية دوسوسير في سياق
معرفي (إبستمي) أصبح معروفاً لمعظم الدارسين،
كما أسهم في الثورة المعرفية، التي غيرت الكثير
من البنى الفكرية في العقل الغربي، فلاسفة
ومفكرون ونقاد: كانط وهيغل وهوبز وبيركلي
ونيتشة وهوسيرل وجادامير وفوكو وأمبرتو إيكو
ورولان بارت... وسواهم.

وكذلك أشار بارت إلى جهود بول فاليري
Valery P (1871-1945)، الذي، وفق بارت، لم يكن
يشعر بالارتياح داخل سيكولوجيا الأنا، فعمل على
إدخال بعض التغيير على نظرية مالارمي. ولكن
بما أن ميله إلى النزعة الكلاسيكية كان يشده إلى
دروس البلاغة، فإنه لم ينفك عن وضع المؤلف
موضع شك وسخرية، ملحا على الطبيعة اللغوية
و"الغوية" لعمل المؤلف. أما جهود العالم اللغوي
السويسري فرديناند دي سوسير (1913-1857) وفتوحه في علم اللغة التي مهدت الطريق
لقراءة النص باعتباره شبكة من عناصر الاتصال
اللغوية، ووجهت لمقاربة هذا النص انطلاقاً من
مصدره اللغوي أي من بنيته الداخلية بهدف
استكشاف الأنظمة أو العلاقات التي تشكل دلالاته
فقد أشار إليها بارت إشارة سريعة قائلاً: "... فإن
اللسانيات قد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة
تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول
وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها،
وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون
أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص
المتحدثين، فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا
ذلك الذي يكتب (الناسخ) مثلما أن الأنا ليس إلا
ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف «الفاعل» ولا
شأن لها بالشخص»^{٢٤}. (الناسخ مصطلح آخر
استخدمه بارت نفسه في مقالته نفسها وهو يحل
محل المؤلف، لا يحمل بين جنباته أهواء وأمزجة
وعواطف وانطباعات، وإنما هذا القاموس الواسع
يستقي منه كتابة لا يمكن أن تعرف أي توقف،
ويصف الناسخ الحديث بأنه دفن المؤلف)^{٢٥}.

ويرى بارت أنه من الضروري صرف المؤلف
إلى مجرد ضمير لغوي كغيره من الضمائر. ونظراً

٢٤- بارت، نفسه، ص ٨٤.

٢٥- بارت، نفسه، ص ٨٦، ص ٨٥.

ومن هنا حق لدارسه أن يستنتج، وفي ضوء هذه الخصوصية للكتابة عند بارت، أنه لا يجوز أن نطبق نظريته حول موت المؤلف على كل عمل أدبي.^{٢٩} وكذلك انظر: الترجمة الإنجليزية لـ «موت المؤلف» في الكتاب الذي ترجمه عن الفرنسية ستيفن هيث.^{٣٠}

ولا بد من ربط «موت المؤلف» بالغاية النهائية للكتابة عند بارت، والتي أصل لها في كتابه الشهير «لذة النص»؛ لأن هدف الكتابة النهائي لديه هو اللذة والمتعة، من هنا فإن دخول المؤلف على النص بسيرته يقلل من أهمية اللذة والمتعة التي هي هدف من أهداف القراءة، يقول بارت:

«إن نص اللذة: هو النص الذي يرضي، فيملاً، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. وأما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقاً (ولعله يكون مبعثاً لنوع من الملل)، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئء نفساً، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه، وذكرياته، فيجعلها هباءً منثوراً. وإنه ليظل به كذلك، حتى تصبح علاقته باللغة أزمة».^{٣١}

قول بارت هذا يدل على أن عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي - فالقارئ هو الذي يضيف على العمل الأدبي صفة اللذة من خلال إعادة إنتاجه بقراءته قراءة مبدعة. ويتابع رولان بارت:

«لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة: واختفى شخصه المدني، والانفعالي، والمكون للسيره. كما أن ملكيته قد انتهت. ولذا، فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي، والتعليم، والرأي العام ليقوموا قصتها ويجددوها: ولكنني في النص لأرغب في المؤلف، بأي شكل من

لأن بارت جمع المؤلف في هذا الضمير «الورقي»، فإنه سيقع فيما حذر منه فوكو، وبهذا سيمنح قيمة قديمة لمفهوم جديد يتسم بنفس سمات المؤلف التقليدية. وقد فعل ذلك حين أكد أهمية القارئ بوصفه وريثاً للمؤلف، مستبدلاً سلطة بأخرى، إذ إن قارئ بارت هو مؤلف جديد حل في المنزلة التي احتلها المؤلف سابقاً، ممتلكاً كافة الامتيازات التقليدية. يقول بارت:

«إن القارئ لا تاريخ له ولا سيرة ذاتية، ولا نفسية، إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال».^{٣٢}

وإذا كان المؤلف يوصف تقليدياً بأنه أبو النص ومنتجه، فإن قارئ بارت ليس سوى أحد أبناء المؤلف الذين من حقهم اقتسام تركة أبيهم. من هنا نفهم تركيز بارت على وظيفة الكتابة وهي وظيفة الترميز فالكتابة كما يفهمها وكما عرفها... كانت كذلك على الدوام ويضيف ما ترجمته: «... فما أن تروى واقعة، دون مرمى آخر وراء ذلك، وليس بغية التأثير المباشر على الواقع، أي في النهاية خارج كل وظيفة إلا الوظيفة الرمزية،...، فيفقد الصوت مصدره، ويأخذ المؤلف في الموت وتبدأ الكتابة».^{٣٣}

يتضح أن لبارت مفهومه الخاص للكتابة التي يريد إمامة مؤلفها، فهي كتابة لا تأثير مباشر لها على الواقع، ولا تعدد الكتابة الحقيقة المروية التي اتخذها بارت أساساً لإنشاء مفهومه للكتابة ذاتها إلى أي شيء آخر، ووظيفتها الوحيدة هي وظيفة الترميز، أي ممارسة الرمز واستعماله لذاته. وذلك كله يؤكد أن ما يعنيه بارت هو الكاتب المبدع والكتابة الإبداعية على وجه الخصوص. ويستبدل بارت في مقاله عن موت المؤلف بكلمة مؤلف المتعارف عليها كلمة كاتب Scriptor، ومعناها المعجمي الدقيق وفق حمودة^{٣٤} «من يخط». ولكننا نأخذ بترجمة خربطلي لها بـ «الناسخ»، التي عرفناها آنفاً.

٢٦- بارت، نفسه، ص ٨٧.

٢٧- ينظر: بارت، السابق، ص ٨١.

٢٨- حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، عالم المعرفة، ص ٨٧.

٢٩- خربطلي، محمود، إشكالية موت المؤلف، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد الرابع ١٩٩٧، ص ٢٨١-٢٨٤.

40- Rolandbarthes, image, music, text, tr, Stephenheath, newYork: hill and Wang, 1977.

٤١- لذة النص، ترجمة منذر عياشي، ص ٣٩.

دون أن يستند إلى إحداها.^{٤٥} وهذا يعني ببساطة أن الكتابة لدى بارت تنهض وتتركز على التناص، بمعنى أن فكرة موت المؤلف في جانب منها تلتقي مع فكرة «التناص»، وأنه لا يوجد ثمة نص بريء فما دام النص ليس سوى فسيفساء نصوص، فيصير المؤلف الأكبر للنص هو (الموروث) الذي يعد بحق سياقاً مرجعياً للنص مثلما شكل أساساً لفهم النص وتفسيره بعد أن كان مصدراً لإنتاجه وحدوثه، وهنا يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل ما بين النص كأبداع ذاتي والموروث كعطاء مائل ذي وجود سابق على النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته. وفي هذا السياق نفهم ما أشار إليه دارس البنيوية أديث كروزويل حين قال: «البنيوية تعلق بالنص على مؤلفه».^{٤٦}

أو ما ذهب إليه جوناثان كلر Jonathan Culler من أن الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من المرثيات التي تعمل في غياب المتكلم.^{٤٧}

موقع القارئ في نظرية موت المؤلف:

وقع حديث بارت على ثلاثة مستويات من المفاهيم، وهي: مفهوم النص، ومفهوم الكتابة أي اللغة، ومفهوم القارئ أو القراءة، وهذه هي المرتكزات الثلاثة التي تقوم عليها نظرية موت المؤلف. وقد أولى القارئ جل عنايته ومنحه الحق الكامل في إعادة خلق النص أو إنتاجه وإكسابه الدلالة المتوخاة، من خلال ثقافته، بغية الوصول إلى قراءة تكمن فيها لذة النص أي قراءة شاعرية للنص، متجاوزاً بذلك القراءة الإسقاطية للنص، وهذا ما كان تطبيقاً لرؤيته في كتابه الموسوم بـ «لذة النص».

ولكن موت المؤلف لا يمنع من حضوره بشكل أو بآخر (على اعتبار أن موته ما هو إلا موت جمالي، إذ لا بد للنص من أن يتحرر جمالياً من أفق المؤلف ليعاد الاعتبار للتأويل بشكل جمالي، فيعيد القارئ «تقوّل النص»، وأنا أقول «تأوّل» من جديد ضمن

٤٥- بارت، السابق، ص ٨٥.

٤٦- أديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ١٩٨٦ ص ١٦٥.

٤٧- مجموعة من المؤلفين، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص ١٣٢).

الأشكال: فأنا محتاج إلى صورته، وهذه الصورة ليست تمثيلاً له، ولا إسقاطاً عليه».^{٤٢}

موقع اللغة في نظرية موت المؤلف:

أشار رولان بارت إلى أن اللغة هي التي تتكلم داخل العمل وليس المؤلف، فـ «اللغة» عنده وحدها هي تعمل بمعنى تؤدي وليس «أنا». وكأن هذه الأنا أصبحت «أنا ورقية»، ولم يعد الكاتب هو سيد الأثر. ويقول بارت:

«أن تكتب هو أن تصل إلى تلك النقطة حيث اللغة هي التي تفعل وتؤدي وليس «أنا».

ومعنى ذلك بأن المؤلف ليس هو من يبدع بل اللغة هي التي تفعل ذلك».

من هنا، أي من نقطة اللغة حاول بارت قلب الأسطورة، أسطورة المؤلف في النقد الكلاسيكي، رأساً على عقب، فقال في آخر جملة له في «موت المؤلف»: لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها: «فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف».^{٤٢} وهي دعوة واضحة وصريحة لا لبس فيها تقف ضد دعوات الواقعية الاشتراكية في الفن التي ترى أن الأدب انعكاس آلي للمجتمع، أو ما عرف بـ «نظرية المرأة»، ولا يعيب الأدب مطلقاً ألا يكتب لغة للجميع، ولكنه على العكس يجذب بل ويدعو لانقسام اللغة.^{٤٤}

موقع النص في نظرية موت المؤلف:

كل نص في نظر بارت هونسيج من الاقتباسات تتحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلاً هو دوماً متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصلياً على الإطلاق، وهو في هذا شبيه ببوفار وبيوكشي Bouvard et Pecuchet، هذين الناسخين الخالدين الممتازين والمضحكين في آن، واللذين تشير سخريتهما بالضبط إلى حقيقة الكتابة، كل ما في متناول الكاتب هو أن يزوج فيما بين الكتابات، وأن يواجه بعضها ببعض

٤٢- لذة النص، ص ٥٦.

٤٣- بارت، السابق، ص ٨٧.

٤٤- انظر: أوكان، السابق، ص ٥٨.

author من مقالته *The Death of the Author*، تعود لغويًا إلى جذر يعني الأصل والسلطة. وبهذا فهو قصد موت السلطة التي كان يملكها المؤلف تقليدياً.^{٥١}

المؤلف، إذن، لم يرد له أن يختفي عن الصورة تماماً بقدر ما تفاوتت درجات الاهتمام به من نظرية إلى أخرى ومن عصر إلى عصر.^{٥٢} وقد كان موجوداً قبل النص، وهو وحده الذي يصنع النص أولاً وأخيراً، وهو ما يؤكد بارت في معرض تأكيده لموت المؤلف:

«يعتقد أن المؤلف يغدّي الكتاب، ومعنى ذلك أنه موجود قبل الكتاب، يفكر ويعاني ويعيش من أجله، وهو على نفس علاقة السبق مع عمله كالأب مع طفله، وعلى النقيض من ذلك تماماً فإن الكاتب الحديث يولد في نفس الوقت مع النص، وليس له بأي حال من الأحوال وجود يسبق أو يتخطى النص.

وبهذا يتضح أن من بين ما تغيّاه بارت من مقولته هو إجراء مؤقت ضد دكتاتورية المؤلف، أو هو، على وفق أحد دارسه، "يتحدث عن إجراء تكتيكي مرحلي في عملية القراءة أشبه بالتخدير الموضوعي لإجراء عملية جراحية لا يلغى بسببها العضو المخدر من الجسم".^{٥٣}

ونستنتج من ذلك كله أن:

١- النص هو مستقر لنصوص أخرى من خلال عملية استيعاب بالغة الذكاء. فهو يعني أكثر مما يقول، وينسف كل المعاني الممكنة عن طريق المعارضة.

٢- النص محاولة لنسف التقاليد، لأنها في تحجرها تحجب التأسيس الأول للكينونة، وتخفي أصل الأشياء.

٣- النص أفق يستوعب العالم كله، ويتحول إلى مكتبة عالمية، أو إن شئت إلى موسوعة نصية عامة، مثلما تتحول النظريات النقدية، بعد انتهاء خدمتها، إلى موسوعة نقدية عامة.

أفاق لم تخطر على بال المؤلف)^{٥٤}، ولكن المؤلف لا يحل بسيرته ليفرض تفسيره على النص، وإنما يترك حرية التفكير والتأويل للقارئ، فكأنه الغائب الحاضر، أو الميت الحي يخلد بخلود نصه مقروءاً ومؤولاً، ولكنه لا يتمتع بأي امتياز لأن أنا الذي كتب النص لم يعد في هذا الاستدعاء سوى «أنا من ورق»، وعليه فإن موته، حسب بارت، يحقق ثلاث وظائف:

«فهو من ناحية يسمح بإدراك النص في تناصه، ومن جهة ثانية يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب (عقيدة الأخلاق الأدبية)، والتنقيب عن أسرارهِ ليُجعله مدرَكًا في لعبة أدلته، ومن جهة ثالثة - وهو الأهم - يفسح المجال لتموضع القارئ، إذ إن مولد القارئ يجب أن يؤدي ثمنه بموت المؤلف».^{٥٥}

ويقول بارت في هذا السياق مؤكداً على دور القارئ:

«هنا تتضح لنا الكتابة: فالنص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف».^{٥٥}

يقول بارت: «إن المعنى لا يأتي من خارج اللغة، الأمر الذي يعني إقصاء المؤلف لأنه يمثل قيوداً على تفسير النص، يعني رفض فكرة وجود معنى نهائي أو سري مقدس للنص بل رفض وجود الإله ذاته».

إن المدقق في هذا القول يدرك بسهولة أن جل ما يقصده بارت ألا يشكل المؤلف قيوداً (سلطة) على تفسير النص، وبخاصة إذا ما تذكرنا أن كلمة

٤٨- انظر: محمد، كريم، نعم لقد مات المؤلف، مقالة منشورة على

الإنترنت ٧ سبتمبر ٢٠١٤، ص ١.

٤٩- أوكان، السابق، صص ٦١-٦٢.

٥٠- بارت، السابق، ص ٨٧.

٥١- ينظر: خربطلي، السابق، ص ٢٨٠.

٥٢- حمودة، عبد العزيز، المراسم الجديدة، ص ٨٧.

٥٣- حاتم الصكر، الغدامي يعلن موت النقد الأدبي، ١٠ مايو

٢٠١٢، منشورة على الإنترنت.

بوصفها وعاء لشحن وحدات معدة سلفاً، وإنما بوصفها صيغة لإنتاج الوحدات وابتكارها، وهي ما دعاها بالكتابة المعتمدة على "النحوية"، أو كتابة ما بعد البنيوية، وهي ما تؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة.^{٥٥}

لقد سعت التفكيكية الديريديية إلى سلب الذات سلطتها، وتخليص الكتابة من تحكم مؤلفها، وتحريره من سجن المدلول المتعالي، بل وتحرير النص من سجن مؤلفه، قصد قراءة الاختلاف، فالقراءة التفكيكية هي قراءة الاختلاف. ويرتد هذا الطرح في أصله إلى رفض ديريدا لما أسماه تمركز الحضارة الغربية حول العقل، لافتراضه أن المعنى يتركز في «ذات متعالية» (هي المؤلف)، ويمكن أن يعاد إلى المركز في ذات أخرى (هي القارئ).^{٥٦}

وقد رأى جون ستروك في فعل ديريدا هجوماً كاسحاً على الأفكار العادية بشأن النسبة إلى المؤلف والهوية والذات؛ لأنها تثبت أن اللغة قوى لا نستطيع السيطرة عليها حتى عندما نستخدمها استخداماً شديداً الوعي.^{٥٧}

أما الفضاء الثقافى الذي يسبره فوكو بحثاً عن أشلاء المؤلف، فإن ديريدا يضعه ضمن النص خاصة أنه «لا خارج للنص». وبهذه الخصائص يكون ديريدا قد «عوم» المؤلف وجعله علامة مرتحلة أبداً لا يستطيع فوكو ولا بارت تتبعها أو القضاء عليها. لكنه شأنه شأنهم قد قضى على امتيازات المؤلف التقليدية، وأقصاه عن مكانته الكلاسيكية.^{٥٨}

أهميتها النقدية:

مثلما روّجت بعض نظريات علم النفس إلى التخلص من الأب المهيمن وقتله رامزة بذلك إلى الحاجة الملحة للتغيير والتجديد قصد التماهي

٥٥- انظر: الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ١٩٨٥، ص ١٢٢.

٥٦- انظر: سلدن، رامن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٦٢.

٥٧- ستروك، جون، البنيوية وما بعدها، ص ٢٤.

٥٨- البازعي والرويلي، صص ١٥٦-١٥٧.

٤- النص دالٌ تحتاح حدوده نصوصاً أخرى لفتح فجوة بين الدال والمدلول أمام تعدد أو لا نهائية الدلالة.

٥- النص له ديمومة الحياة، لأن تمام المعنى أو اكتماله يعني موته، فالاكتمال في أحد معانيه يعني الموت. والمؤلف له ديمومة الموت، بعد الانتهاء من كتابته، ولكنه يعود ليحيا في قراءات الآخرين.

٦- النص يحمل رماداً ثقافياً من نصوص سابقة. وهذا ما تشهد بصحته الظواهر النصية.

٧- التناص يرتبط بوعي القارئ وبأفق انتظاره. وهذا ما يعني لا نهائية التفسير وخطأ الدلالة المستمرة دون توقف، واستحالة معرفة الحقيقة.

٨- ينظر بارت للنص على أنه مشكل من (الماسلف)، أي ما سلف قراءته وكتابته ومشاهدته.^{٥٩}

موت المؤلف ولادة الكتابة: مشروع ديريدا

لقد اتضح لنا بعد هذا الحضر على خلفيات «موت المؤلف» أن مثل هذه الطروحات أملتها مشاريع فكرية وتوجهات منهجية مختلفة: فبينما يسعى فوكو إلى إيجاد المؤلف ووظيفته ضمن الحفريات المعرفية الممتدة عبر مساحات الثقافة الكبرى، فإنه بالتالي سيبحث عن أشلائه من حيث امتداده كوظيفة متناثرة عبر المساحة العامة التي سيخليها حال موته. وبدلاً من القول بـ «موت المؤلف» يقول ديريدا (1930-2004) J.Derrida بحية الكتابة التي تقضي على صلاحيات المؤلف التقليدية، وتجعله مجرد علامة من علامات الميتافيزيقا الكلاسيكية. فالمؤلف يكتب بلغة، وفق ديريدا، لا يستطيع التحكم بها كما لا يستطيع الخلاص منها. لهذا فهو بدلا من القول بأهمية القارئ يقول بأهمية القراءة، وبدلاً من القول بأهمية المؤلف يقول بأهمية النص والكتابة، ليس

٥٩- ينظر: عيسى العاكوب: نظرية الأدب في القرن العشرين، ١٩٩٦، ص ٨٥.

إن أهمية «موت المؤلف» للنقد الأدبي بشقيه التطويري والإجرائي، لا تحتاج إلى تأكيد، بغض النظر عن قبول بعضنا بها أو رفض آخرين، وبغض النظر عن أول من قال بها، وقد أوضحنا أنها ترتد إلى سياقات معرفية عديدة، فقد أحدثت تأثيراً كبيراً في الأوساط النقدية العالمية، ومنها في النقد العربي، وقد ألهمت نقاداً ودارسين على التخلص من إمبراطورية المؤلف، ورفعت الحواجز المفتعلة بين النص وقرائه، ومنحت الحرية لقراءة النص ومقارنته باعتباره منجماً لتعدد المعاني وفائض الدلالات. فهي إذن قضية جمالية تعيد الاعتبار للتأويل بمفهومه الشامل. أية ذلك أنها ولدت كردة فعل لجموح القراءة السياقية التي أهملت النص طويلاً، وغلبت خارج النص على داخله، مع التذكير بأن، دعوة بارت لموت المؤلف سبقتها دعوات النقد الجدد (الأنجلوسكسونيين)، والنقاد الشكلايين في دعوتهم الواضحة إلى الثورة على دكتاتورية السياق والتركيز على النقد الداخلي للنص، وإن اختلفت الأطر المرجعية لكل منهم.

ولا شك أن النظرية برزت في سياق مناخ فكري استجابة لرؤى فلسفية وتطبيقات وفدت من ثقافات مختلفة كالفلسفة، وعلم النفس وعلم الاجتماع، واللسانيات، وسواها، فهي مرحلة من مراحل تطور الفكر والفلسفة والعلوم أفاد منها الأدب بطرائقه. ولكن بعض من اشتغل عليها انزاح بها تليفاً أو تخفيفاً أو تكييفاً، فالتقاد كیفوها بما يتناسب وحقلهم الأدبي، ولكن بعضهم تعسف قليلاً أو كثيراً في تطبيق نموذج لغوي انتزعوا حق المؤلف فيه ليعلوا من قيمة القارئ على حساب المبدع أي المؤلف الذي لا يمكن نسيانه أو تناسيه إلا مؤقتاً. وحتى لو قيل إن اللغة هي التي تتكلم في النص! فعن أية لغة نتكلم؟ إن كل نص جديد هو ولادة جديدة، تماماً مثل ولادة الطفل الجديد، قد تشبه بعض ملامحه أطفالاً آخرين، ولكنه ليس هم، إنه هو مولود جديد على صورة جديدة: صوتية، وصرفية، وتركيبية، ودلالية، بل وسيميائية جديدة، فكأنه مولود لغوي/جمالي آخر. نعم إنه مولود لغوي بل جمالي آخر من المستحيل تكراره أو

مع الأب، وأخذ مكانه لاحقاً، فقد سعت اتجاهات الحداثة وما بعدها في النقد ليس إلى إلغاء المؤلف وحذفه تماماً من الذاكرة، وإنما سعت إلى إبعاده بسيرته الذاتية والنفسية... الخ بهدف تحرير النص من سلطة الأب المهيمن أي المؤلف، لتفتح النص أمام القارئ المثقف، حتى يمتلئ النص بقارئه، والقارئ بالنص.

وموت المؤلف، كما فهمناه بعد هذه الرحلة في الحفر على مرجعياتها المعرفية إذن، ليس فناءه ولا نهايته بل التماهي معه كمرحلة أولى، ومن ثم أخذ دوره ومكانه. وعلى مستوى المؤلف هو ارتفاع بالنص عن شروط الظرفية وقيودها، ومن ثم فتح المجال لنصوصية النص لكي يرتاد آفاقاً إنسانية عابرة للزمان والمكان، حيث يأخذ النص مداه في القراءة مستقلاً عن سلطة المؤلف المتمثلة بسيرته الذاتية وسيطرته الدائمة على نصه.

لكن التناسية بمفهومها وألياتها قد أهملت المؤلف كلية أو كادت، ووقفت مساندة للنص بكل مستوياته.. وطبقاً لقول دريدا الشهير: «لا شيء خارج النص». فإنه يعتبر النص بناء لغوي له نظام ترتيبي خاص يصعب على المتلقي الغور في تفاصيله إن لم يكن ملماً بمستوياته.

وقد ذكر بارت في مقاله: النقد والحقيقة الذي صدر عام ١٩٦٦م، أن نمط النقد الذي يؤكد العلاقة بين النص والمؤلف قد انتهى وهناك نوع جديد من التحليل.

ثم وضع بارت مبررات مقولة موت المؤلف بقوله: «...إن نسبة النص إلى مؤلفه معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة، إذ إن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (أو حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبي: بالعثور على المؤلف يكون النص قد وجد تفسيره والناقد ضالته».^{٥٩}

٥٩- بارت، السابق، ص ٨٦.

وهذا عين ما أشار إليه فوكو في كتابه «نظام الخطاب»، حيث رأى أن من العبث أن ينكر الدارس وجود الكاتب المبدع^{٦١}.

إن ما قصد من موت المؤلف هو قصد مجازي يشير إلى الرغبة في موت هيمنته على نصه، وتحرير النص من عبوديته كخطوة أولى إلى القارئ المثقف، حتى يتحرر القارئ من هيمنة المؤلف المتمثلة بسيرته ومقصدية، مما يؤثر على تأويل القارئ الذي من المفترض أن يغني النص بقراءة فراغاته وشقوقه، أي بقراءة منتجة أو مبدعة للنص. حين نقول: يموت الشاعر في الواقع، فإنه يتبادر إلى الذهن فتح كتابه الشعري أو مدونته الإبداعية على مصراعيها للقراءة، فكيف إذا قيل هذا الكلام نقدياً (مجازياً/جمالياً)؟ معنى ذلك أن المؤلف يموت مرتين: مرة عندما ينتهي من كتابة نصه ويعلنه للقراء فيخرج من ملكيته ليصبح ملكهم ويصير من حقهم ادعاء قراءته وتأويله، وهذا ما أشارت إليه نظرية موت المؤلف، وعندها يجب أن يحيا نصه بالقراءات، ومرة عندما يموت عضواً، فإن مدونته كلها تفتح للقراءات، بل تحيا بها، وعندها ينام ملء جفونه عن شواردها، «ويسهر الخلق جراها ويختصم».

هكذا يتضح أن القائلين بموت المؤلف ربما لم يقصدوا موته نهائياً، ولكن من تصدوا لحرف مقاصدهم من التركيز على النص، وفسح المجال لإثراء القراءة، قد حرموا أنفسهم من إدراك جوانب خطيرة في عملية إثراء القراءة. أما الذين فهموا منها، وهم قلة طبعاً، موت المؤلف نهائياً، فقد حرموا أنفسهم من كنوز تتمثل في القيم الفكرية والإنسانية التي ينطوي عليها النص، والتي يمنحها المؤلفون المبدعون لنصوصهم، كما في حالة مبدعين أصحاب بصمات فلسفية ومعرفية واتجاهات فكرية وإنسانية، كهوميروس، ودانتي، وشكسبير، ودوستويفسكي، وسواهم من عمالقة الإبداع الإنساني، ومبدعين أصحاب قضايا نضالية معروفة كدرويش، وسميح القاسم،

٦١- نظام الخطاب، ترجمة أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العال، ١٩٨٥.

إعادة الماضي في ذاكرته حتى على مستوى الممكن اللغوي، إذ لا يتحقق هذا الممكن اللغوي الجديد إلا بعد أن يمتلك القدرة على التغيير، والانزياح، والتجاوز، فيلتهم النص الجديد النصوص القديمة، منازحاً بها إلى صيغة لغوية أخرى، ولعل صنيع المؤلف هذا يؤكد على عدم موته نهائياً. إنه لموت مؤقت ومشروط، فهو يموت بعد أن ينهي كتابته ويضع القلم جانباً، فيحيا في نصه مع كل قارئ مبدع مثقف جديد، ليعتق نفسه من الموت البارتي مع خلود نصه. هكذا يصير الموت انعتاقاً وحياة جديدة.

إن تحليل النص وأنساقه ودلالاته، مع إيماني بضرورة تحييد سيرة المؤلف للأسباب النقدية التي سقتها آنفاً، لا يمكن أن يكتمل دون التطرق إلى الكاتب أو المؤلف أو المبدع، في بعض الإبداعات الأدبية. فلا بد من إعطاء المؤلف حيزاً مهماً صغراً، أية ذلك أن المؤلف وبخاصة المبدع، سواء أكان شاعراً أم روائياً، يظل حياً بنصه ومثالاً أو حاضراً في غيابته، فلا أحد يستطيع أن يدعي حيابة نص شكسبير أو دانتي أو هوميروس أو المتنبّي حتى بعد موتهم. هذه واحدة، وأما الثانية، فإن الذهاب إلى أقصى حد في الاعتماد على اللغة متكلمة وحدها أمر فيه نظر، لأن اللغة لا تحيا ولا تتحرك بمفردها ما لم يتهيأ لها فارس يحييها، أو ينشلها من العتمة، ليضعها في دائرة الضوء، ذلكم هو المبدع، أو فارس النص، سواء أكان شاعراً أم روائياً.

فإذا ما تذكرنا أن اللغة، على وفق دي سوسير، مستويين: اللغة بوصفها نظاماً ومؤسسة، ومجموعة من القواعد والمعايير التواصلية، واللغة بوصفها كلاماً يشتمل على التجليات الفعلية للنظام في فعلي الكلام والكتابة^{٦٢}، رجح لدينا أن المؤلف لا يمكن استبعاده إلا لغرض أجل وأسمى يعود على نصه بالفائدة، وهو ما ذكرناه ورددناه آنفاً واتفقنا معه لمصلحة النص، وفي حدود مفهومنا للموت المجازي أو الجمالي.

٦٢- كير، جوناثان، الشعرية البنوية، ص ٢٦.

أوكان، عمر، لذة النص ومفهوم الكتابة لدى بارت، دار أفريقيا الشرق، ١٩٩١.

أونجينو، مارك، التناصية، ضمن (دراسات في النص والتناصية) تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨.

بارت، رولان، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، المغرب، تقديم عبد الفتاح كيليطو، المغرب، دار توبقال للنشر، د.ت.

بارت، رولان نقد وحقيقة. تر: منذر عياشي، دار الأرض، الرياض، ط ١، ١٩٩٥.

بارت، رولان، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،

البازعي والرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٠ ص ١٥٣.

البوشيخي، الشاهد، نحو تصوّر حضاري للمسألة المصطلحية، فاس، مطبعة أنفو - برانت، ٢٠١٢.

بوعزة، الطبيب، رؤية نقدية، ما هو المؤلف؟ جريدة الخليج، الخليج الثقافي، ١٣ يونيو، ٢٠٠٥، مداخلة منشورة على الإنترنت.

بوعلي، عبد الرحمن، حوار مع أمبرتو إيكو، تقديم وترجمة عبد الرحمن بوعلي، مجلة نزوى، ١٩٩٨، ع ١٤.

جارودي، روجيه، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥.

حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٨.

خربطلي، محمود، إشكالية موت المؤلف، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد الرابع، ١٩٩٠.

الداوي، عبد الرزاق، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر (هيدجر، ليفي ستراوس، ميشال فوكو)، لبنان، دار الطليعة، ط ١، ١٩٩٢.

وتوفيق زيّاد، وحجازي، وأمل دنقل، والبياتي، وسواهم من المبدعين أصحاب القضايا الوطنية والتحررية. إن قتل هؤلاء أو موتهم أو استبعادهم سيحرم قراءهم من لذائذ ومتع كثيرة ليس أقلها ما لديهم من قيم فكرية وإنسانية وجمالية ناضلوا من أجلها بالشعر والنثر: رواية ومقالة ومسرحية ورسما ونحتا وما شئت من أشكال الإبداع الإنساني ذي البعد النضالي. إنني كقارئ شعر لا أستطيع أن أقرأ، على سبيل المثال لا الحصر، «مديح الظل العالي» أو «لماذا تركت الحصان وحيدا»، دون حضور درويش في نصوصه، مثلما لا أستطيع قراءة قصيدة «لا تصالح أو طيور أو زهور...» دون حضور أمل دنقل في هكذا نصوص، ولكنني في الوقت نفسه لا أريد أن يشكل حضورهما قيّدا على قراءتي لإبداعاتهم. فالكتابة الإبداعية تمثل في أحد وجوهها تحديا لكل موت، فجلجامش، مثلا، بعد أن فشل مسعاه في الخلود وأيقن ألا خلود للبشر قام ببناء سور أورك ليخلد اسمه، وقد تبعه آخرون ففعلوا مثل فعلته، فأبدع محمود درويش «جداريته» متممضا روح جلجامش، متحديا الموت بالإبداع. كما أبدع كثير من الشعراء والروائيين عربا وغربيين في سياق عدم الفصل بين الممارستين الأدبية والفنية من جهة، وعدم انفصالهم عن الفضاء السياسي والاجتماعي من جهة أخرى.

مصادر البحث ومراجعته:

المراجع العربية:

أبومنصور، فؤاد، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، بيروت، دار الجيل، ١٩٨٥.

ابن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، نشره يوسف مولر في ميونخ بألمانيا ١٨٥٩، مع مناهج الأدلة وضميمة لمسألة العلم القديم تحت عنوان «فلسفة ابن رشد»، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، د.ت.

إسماعيلي، عبد المجيد علوي، الخطاب النقدي عند رولان بارت، مجلة أخبار الجنوب، ٢٠١٢.

- قطّوس، دليل النظرية النقدية المعاصر، الكويت، دار العروبة، ٢٠٠٤.
- كيرزويل، أديث، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار عيون المغربية، ١٩٩٦.
- مجموعة من المؤلفين، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.
- مفتاح، محمد، مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١، ٢٠٠٠.
- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة . دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.
- مهنا، ناظم، مقولة قتل الأب بين الوهم والانزياح، دمشق، صحيفة تشرين، السبت ٢٢ تموز ٢٠٠٦.
- هولب، روبرت نظرية التلقي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠.
- وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.
- يوسف، أحمد، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ج ١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢.
- المراجع الأجنبية:
- Makaryk, Irena, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approches, schoolers, Terms, University of Tornto Press, 1993.
- Roland Barthes, The Death of the Author, Image-Music-Text, ed. and trans. Stephen Heath (new York: Hill and Wang, 1977).
- Steiner, Russian Formlism. A Metapoetics: A Metapoetics, Ithaca,. Cornell UP, 1984.
- دلوز، جيل، المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٧، ص٩٥.
- ستولنيتز، جيروم، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.
- سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.
- صالح، فخري، موت النظرية، مجلة الدوحة ملتقى الإبداع والثقافة الإنسانية، العدد ٥٦، يونيو ٢٠١٢ (منشورة على الإنترنت).
- السكر، حاتم، الغدامي يعلن موت النقد الأدبي، ١٠ مايو، ٢٠١٢ (منشورة على الإنترنت).
- العاكوب، عيسى، نظرية الأدب في القرن العشرين، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٦.
- العراقي، عاطف، النزعة العقلية في فلسفة ابن رشد، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ١٩٩٣.
- العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٤.
- العف، عبد الخالق، موت المؤلف منهج إجرائي أم إشكالية عقائدية، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، م١٦، ع٢، يونيو ٢٠٠٨.
- عوض، يوسف نور، نظرية النقد الأدبي الحديث، نظرية النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار أمين، ١٩٩٤.
- الغدامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، جدة، النادي الأدبي، ١٩٨٥.
- فوكو، ميشيل، نظام الخطاب، ترجمة أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العال، دار النشر المغربية، ١٩٨٥.