جـراهام ألان

نظريّة التناص

ترجمـة د. باسل المسالمه

☒ لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو أو بأي طريقة سواء كانت الكترونية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر ومسبقاً.

التنوير

خصم ٢١ و ١ مل
الجزائر 2014/9/29
و. عصام واصل
المكتبة الخاصة

إلى قنديل حياتي
إلى من ساندني وآزرني في دربي
إلى الغالية . . .
أهدي هذا الجهد المتواضع

باسل المسالمه: مترجم وناقد سوري، مواليد درعا، حاصل على دكتوراه في الشعر الانكليزي من جامعة ليستر، بريطانيا، يُدرّس الأدب الإنكليزي بكلية الآداب – جامعة دمشق.

من أعماله المترجمة: – «فن قراءة الشعر» هارولد بلوم، 2009.
«النظرية الأدبية» ديفيد كارتر، 2010. «الحداثة» بيتر تشايلدز، 2010.

Graham Allen
INTERTEXTUALITY2000
جراهام ألان ؛ نظرية التناص
ترجمة د. باسل المسالمه
الطبعة الأولى، 2011

© حقوق النشر والترجمة والاقتباس محفوظة

لـ دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر
هاتف : 00963 112236468
فاكس: 00963112257677
ص. ب : 11418، دمشق. سوريا
www.attakwin.com
info@attakwin.com

مقدمة المترجم

منذ أن صاغت جوليا كريستيفا مصطلح التناص لأول مرة في الستينيات من القرن العشرين، أصبح هذا المصطلح هاجساً يهيمن على دراسة الثقافة والأدب، فتناولته عملياً الاتجاهات النظرية كلُّها. ومع ذلك لا يزال التناص يُعرَّف بصيغ مختلفة، فهو مصطلح لا يتسم بالشفافية عموماً.

يبحثُ هذا الكتاب، وهو أوّل دراسة مطوّلة للتناص، في تاريخ هذا المصطلح، كما يُفسِّرُ بوضوح كيف يتم توظيف التناص في النظريات البنيوية وما بعد البنيوية والسيميائية والتفكيكية وما بعد الكولونيالية والماركسية والنسوية والتحليل النفسي. ومع الأمثلة الغزيرة التي يُقدِّمها الكاتب من النصوص الثقافية والأدبية، بما في ذلك أمثلة خاصة من شبكة الإنترنت العالمية، يثبت هذا الكتاب قيمته وأهميته لطلاب الأدب والثقافة واللغة. وما يُميِّز هذا الكتاب هو توسُّع الكاتب في البحث عن جذور مفهوم التناص لدى فرديناند دي سوسيور وميخائيل باختين وجوليا كريستيفا ورولان بارت، ثُمَّ يُقدِّمُ الكتابُ تفسيراً نقدياً للجدال المعاصر والتطورات التي طرأت على هذه الأفكار. ولدى تناول الكاتب لمصطلح التناص يُقدِّمُ للقارئ مراجعة لإسهامات ميخائيل باختين وما بعد البنيويين وما وراء الأدب، ذلك أنَّ التناص بالنسبة للكاتب ليس ظاهرة أدبية فحسب بل ثقافية وفكرية أيضاً.

ويَتميَّزُ الكتابُ أيضاً بشمولية معالجته وسهولة قراءته ونقاشه المفصَّل والممتع، وطريقة تقديمه لمصطلح يُعَدُّ من أهم المصطلحات في نظرية الأدب الحديثة. وتزعم نظريات التناص بأن المعنى في أي نص أدبي يمكن أن يُفهَم فقط من خلال علاقته بالنصوص الأخرى. فليس ثمة نص قادر على أن يقف لوحده دون أن يرتبط بتقاليد الأدب التي جاءت قبله والسياق الذي برز فيه. وهذه الفكرة هامة جداً لفهم الدراسات الأدبية والثقافية في يومنا هذا.

* * *

مقدمة

تبدو فكرة قراءة أعمال الأدب بهدف العثور على المعنى الذي يكمن داخل هذه الأعمال فكرة سليمة تماماً؛ فالنصوص الأدبية تمتلك المعنى الذي يستخرجه القُرّاء منها. وندعو هذه العملية قراءةً أو تفسيراً. ورغم بداهة هذه الأفكار فقد تمّ تحدّيها جذرياً في النظرية الثقافية والأدبية المعاصرة؛ فأعمال الأدب في النهاية مبنية من نظم وشفرات وتقاليد مشتقة من أعمال الأدب السابقة. كما أنَّ النظم والرموز وتقاليد أشكال الفن والثقافة الأخرى جوهرية أيضاً لمعنى العمل الأدبي بشكلٍ عام. ولكن المُنظِّرين المحدثين يرون بأن النصوص، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، تفتقر لأي معنى مستقل؛ فهذه النصوص هي ما يسميه المُنظِّرون الآن بالتناص. إنَّ فعل القراءة، كما يَدَّعي المنظِّرون، يُغرقنا في شبكة من العلاقات النصيّة، وعملية تفسير النص واكتشاف معناه أو معانيه هي عملية متابعة تلك العلاقات. وهكذا تصبح القراءة عملية انتقال بين النصوص. ويصبح المعنى شيئاً قائماً بين النص والنصوص الأخرى التي يشير إليها ويرتبط بها، متحوِّلاً من النص المستقل إلى شبكة من العلاقات النصيّة، ليصبح النص نصوصاً متداخلة.

يُعَدُّ التناص من أكثر المصطلحات المستخدمة في المفردات النقدية المعاصرة، رغم إساءة استخدامه في بعض الأحيان؛ فقد يقول البعض «دراسة تناصية عن كذا» أو «التناص وكذا» وهذه تراكيب شائعة في عناوين الأعمال النقدية التي يمكن للمرء أن يسمح بها

لافتراضه أنَّ التناص مصطلح مفهوم عموماً، ويُقدِّمُ مجموعة ثابتة من الإجراءات النقدية للتفسير. وفي الواقع لا شيء يمكن أن يكون أبعد عن الحقيقة من ذلك. في الوقت الراهن يتم تعريف المصطلح بأشكال مختلفة إذ يصبح أقرب لمصطلحات مثل «الخيال» أو«التاريخ» أو «ما بعد الحداثة»: وهي مصطلحات، وفقاً لعبارة الناقد الأمريكي هارولد بلوم، غير محددة في المعنى، ولكنها محددة بشكلٍ جيد في شكلها. إنَّ التناص، بوصفه فكرةً من الأفكار الأساسية في النظرية الأدبية المعاصرة، ليس مصطلحاً شفافاً. ورغم استخدامه الدال على الثقة من قِبل العديد من المُنظِّرين والنقاد، إلا أنه لا يمكن ذكره بطريقة تخلو من التعقيد. فمثل هذا المصطلح مُعرَّض لخطر أنَّا يعني شيئاً أكثر مما يريده أي ناقد.

لا يَسْعَى هذا الكتاب لتصحيح هذا الالتباس من خلال الكشف عن التعريف الأساسي لهذا المصطلح؛ فمثل هذا المشروع سيكون مصيره الفشل. والمطلوب بالنسبة لنا هو العودة لتاريخ المصطلح وتذكير أنفسنا كيف ولماذا اتخذ معانيه وتطبيقاته الحالية؛ فالحاجة للدخول في مثل هذا المشروع مُلحَّة لنقاد الأدب ومُنظِّريه، وكذلك لأولئك الذين يرغبون في معرفة المزيد عنه لأوَّل مرة. والمشروع الذي يتعهده هذا الكتاب يمكن من ثَمَّ أن يوصف بأنه تَدخُّل نظري ونقد يلجزء هام من الجدل النظري.

يمكن القول بأن للتناص، مثل نظرية الأدب الحديثة والنظرية الثقافية نفسها، جذور في لسانيات القرن العشرين، ولا سيما في العمل المبدع الذي قام به اللغوي السويسري فرديناند دي سوسيور. ولذلك سيقوم الفصل الأوَّل من هذه الدراسة بشرح الطرق التي تعزز

بها لسانيات سوسيور مفاهيم التناص. وإذا بدأ القُرَّاء الذين لم يطَّلعوا على هذا المجال بالنظريات اللغوية لسوسيور، فإن ذلك سيضيف بعض المبادئ الأساسية لنظرية الأدب الحديثة. وكما سنرى لاحقاً، إنَّ تركيز سوسيور على خصائص اللغة التصنيفية سيحدد الطبيعة العلائقية للمعنى ومن ثَمَّ للنصوص. ولكن التناص ينبثقُ أيضاً من النظريات المهتمة أكثر من سوسيور بوجود اللغة ضمن مواقف اجتماعية محددة. ولا بُدَّ من الإشارة إلى أن أعمال المُنظِّر الأدبي الروسي ميخائيل باختين هامة هنا، وسنبحث أيضاً في نظريات باختين المؤثرة في الأدب واللغة. ولدى قراءة هذا الكتاب سيجد القُرَّاء بأن نظريات باختين تعود باستمرار لتخبرنا بنظريات التناص المختلفة. ومحاولة جوليا كريستيفا للجمع بين نظريات اللغة والأدب السوسيورية والباختينية قد أنتجت أوَّل صياغة لنظرية التناص في أواخر الستينيات من القرن العشرين. ولذلك تُشكِّل دراسة عملها في هذا المجال جزءاً ضرورياً في استطلاع رأينا حول أصول هذا المصطلح.

ظهرت دراسة كريستيفا لباختين خلال مرحلة انتقالية في النظرية الثقافية والأدبية الحديثة. ويوصف هذا التحوُّل عادة بالانتقال من البنيوية إلى ما بعدها، وما ينطوي عليه هذا الانتقال سيُشكِّل جزءاً من تحليل عمل كريستيفا في الفصل الأوَّل من هذا الكتاب. ويتميز هذا التحوُّل بتأكيداته على الموضوعية والدقة العلمية والاستقرار المنهجي، إذ يتم استبدال المصطلحات العقلانية الرنانة الأخرى بالتركيز على عدم اليقين والغموض، وعدم التواصل والذاتية والرغبة والمتعة والعبث. وإذا كان نقاد الأدب يعتقدون بأن اللسانيات

السوسيورية يمكنها أن تساعد في جعل النقد موضوعياً وعلمياً في طبيعته، فقد ناقش نقاد ما بعد البنيوية في الستينيات وما بعدها بأن النقد هو كالأدب غير مستقر بطبيعته كونه نِتاجَ الرغبات والدوافع الذاتية. وقد طبَّق النقاد والمنظِّرون ما بعد البنيويين مصطلح التناص في البداية في محاولاتهم للإخلال بمفاهيم المعنى المستقر والتفسير الموضوعي. وسينتقل الفصل الثاني من هذه الدراسة من كريستيفا إلى واحد من أشهر أنصار النظرية ما بعد البنيوية، وهو المُنظِّر الفرنسي رولان بارت.

سيبيِّن الفصل الثاني كيف يوظِّف بارت نظرية التناص لتحدّي الافتراضات السائدة حول دور المؤلِّف في إنتاج المعنى وطبيعة المعنى الأدبي بحدّ ذاته. ووفقاً لبارت لا يمكن للقارئ تثبيت المعنى الأدبي تماماً؛ لذلك الطبيعة التناصية للعمل الأدبي تقود القارئ دائماً إلى علاقات نصية جديدة. ولا يمكن أن يكون المؤلِّفون مسؤولين عن تعدُّد المعاني التي يمكن أن يكتشفها القُرّاء في النصوص الأدبية. ويرى بارت هذه الحالة بأنها تحرير للقُرّاء من القوى التقليدية والسلطوية التي تتميز بها شخصية «المؤلِّف»، الذي يُعَدُّ الآن «ميتاً». وبنهاية الفصل الثاني سيفهم القُرّاء الذين لم يألفوا نظرية الأدب الحديثة الدور الذي يلعبه التناص في النظرية ما بعد البنيوية، وسيفهموا بشكلٍ أفضل ما يميّز هذه النظرية نفسها.

إنَّ استعمال بارت للتناص ومناداته بالتعددية والتحرر من قيود جميع القُرّاء يجعله ما بعد بنيوي بامتياز. ولكن ثمة اتجاه آخر ضمن نظريات التناص اتخذ نهجاً مختلفاً تماماً للعلاقة بين القُرّاء والنصوص الأدبية التي يقرؤونها. ويقوم الفصل الثالث بتجميع هؤلاء النقاد

والمُنظِّرين تحت عنوان «مقاربات بنيوية»، كما يستكشف الفصل كيف يمكن استخدام التناص للجدل في المواقف الحرجة في بعض الأحيان التي تناقض تماماً مواقف كريستيفا وبارت. وبرغم وجود اختلافات بينهما، فقد وظَّف نقاد الأدب الفرنسيين ومنهم جيرار جينيت ومايكل ريفاتير نظرية التناص للدفاع عن اليقين الأساسي، أو على الأقل للدفاع عن احتمال قول أشياء محددة وثابتة وغير قابلة للتحويل عن النصوص الأدبية.

يستخدم النقاد ما بعد البنيويين مصطلح التناص للإخلال بمفاهيم المعنى في حين يُوظِّف النقاد البنيويون المصطلح نفسه لتحديد أو إصلاح المعنى الأدبي، وهذا دليل كافٍ على مرونته كمفهوم. ولكن سيبيّن الفصل الرابع بأن طرق استخدام التناص المختلفة تنبعُ في كثيرٍ من الأحيان من برامج ووجهات نظر اجتماعية وإيديولوجية معيّنة. إنَّ اهتمام هارولد بلوم بالدوافع وراء الإنتاج الشعري يوجِّهه نحو نظرية التناص التي تبدو بعيدة نوعاً ما عن مناداة بارت بـ «موت المؤلِّف». وسنرى لاحقاً كيف حاول نقاد ومُنظِّرون آخرون، انطلاقاً من المواقف النسوية ونظريات ما بعد الاستعمار، نشر نظرية التناص دون تبنّي بالضرورة المناداة بالتعددية و«موت المؤلِّف» المفهومين اللذين ربطتهما ما بعد البنيوية بهذا المصطلح. وبالنسبة لنقاد النسوية ونقاد ما بعد الاستعمار الذين اهتموا بالأفراد والمجتمعات المُهمَّشة والمضطهدة، فإن مفهومين «موت المؤلف» والمناداة بعدم اليقين التفسيري ليسا من التحرر كما يبدوان لناقدٍ مثل بارت.

ولدى انتقالنا بين المواقف النقدية المختلفة التي ألهمها التناص نلاحظ في كثيرٍ من الأحيان بأن التناص مصطلح لا يرتبط حصرياً

وبأيّة حال من الأحوال بالأعمال الأدبية، أو حتى بمجرّد تبادل المعلومات الكتابية. وسيستكشف الفصل الخامس الطرق التي يتبنّى النقاد من خلالها التناص في الأشكال الفنية غير الأدبية مثل الرسم والموسيقى والهندسة المعمارية. وبعد وصول القُرّاء لهذا الفصل سيدركون الطريقة التي ستعكس فيها تفسيرات التناص رؤى المجتمع والعلاقات البشرية. يمكن استخدام مفهوم مثل التناص للتعليق على قسم من المجتمع أو حتى حقبة من التاريخ، أو حتى وصف خصائصهما. ويسمّي الكثير من المُنظّرين حقبتنا التاريخية الحالية من خلال مفهوم ما بعد الحداثة. وكمصطلح ثقافي وتاريخي، يرتبط ذلك غالباً بمفاهيم المعارضة[1] والتقليد وخلط الأساليب والممارسات الموجودة مسبقاً. فأي شخص على علم بالاتجاهات الثقافية المعاصرة سيكون على دراية بالمناقشات المتعلقة باشتقاقية الموسيقى الحديثة، أو الطريقة التي تبدو فيها صناعة السينما معتمدة على النصوص الأدبية الكلاسيكية مثل نصوص شكسبير أو جين أوستن. ويبدو أن الرسم المعاصر يعتمد باستمرار على صور مألوفة من اللوحات الكلاسيكية السابقة. وحتى الأدب المعاصر يبدو أنه مهتم بالتكرار واللعب بالقصص السابقة والنصوص الكلاسيكية والأنواع الأدبية السائدة سابقاً مثل الرومانس والقصة البوليسية. فالتناص، كما سيشرح النقاش حول نظرية ما بعد الحداثة في الفصل الخامس، هو مفهوم جوهري في النقاشات المتعلقة بالثقافة المعاصرة.

(1) ثمة نوعان من تعرية أسلوب السرد: الأول يقوم على تعرية الكاتب لعمله، والثاني يقوم على تعرية الكاتب لعمل مؤلفين آخرين، ويسمى هذا النوع الثاني بالمعارضة (*pastiche*).

يبدو أن التناص مصطلح مفيد جداً؛ لأنه يؤسس مفاهيم الترابط والتداخل والاعتماد المتبادل في الحياة الثقافية الحديثة. وفي عصر ما بعد الحداثة، يَدّعي المنظّرون غالباً أنه ليس من الممكن بعد الآن أن نتحدث عن أصالة أو تَفرُّد العمل الفني، سواء كان هذا العمل لوحة أو رواية؛ لأن كل عمل فني بوضوح مجموع من أجزاء وشذرات من الفن الموجود مسبقاً. يقع التناص كمصطلح في قلب مفاهيم الفن المعاصرة والإنتاج الثقافي عموماً. ويذكّرنا بارت بأننا إذا نظرنا إلى المعاني الأصلية لكلمة «نص» بحدّ ذاتها، فإننا سنجدها «نسيج أو حياكة» (انظر بارت، 1977a: 159). ويناقش بارت بأن فكرة النص، وبالتالي التناص، تعتمد على شكل التشابك والنسج والثوب المنسوج (أي النص) من خيوط ما هو «مكتوب سابقاً» وما هو «مقروء سابقاً» أيضاً. ولذا لكل نص معانيه من خلال علاقته بنصوص أخرى. وكما سنرى في هذه الدراسة، يمكن أن تبرز هذه العلاقة بحدّ ذاتها بطرق مختلفة: فقد تنطوي على التعددية الجذرية للعلامة، أو العلاقة بين العلامات والنصوص والنص الثقافي، أو العلاقة بين النص والنظام الأدبي، أو العلاقة التحولية بين نص ونص آخر. وكيفما يُستخدَم مصطلح التناص فهو يروّج لرؤية جديدة للمعنى، وبالتالي للتأليف والقراءة: وهي رؤية تقاوم المفاهيم الراسخة حول الأصالة والتميّز والخصوصية والاستقلال. وعندما يتم التعبير عن هذا التحوُّل في الرؤية لأوّل مرة، فإنّه يتطلّع إلى عالم الستينيات والسبعينيات الذي لم يكن موجوداً حتى ذلك الحين، وكذلك إلى عالم موجود يمكن تسجيله ببساطة عن طريق تحويل انتباهنا إلى مجال شبكة الإنترنت العالمية.

تتعقّبُ هذه الدراسة إذاً التناص من خلال سياقاته النظرية الرئيسة أي من أصوله عبر مزج كريستيفا لسوسيور وباختين، ومن خلال الصياغة ما بعد البنيوية الموجودة في أعمال بارت والصياغة البنيوية في أعمال جينيت وريفاتير، ومن ثَمَّ إلى التعديلات النسوية وما بعد الكولونيالية لهذا المصطلح، وأخيراً إلى تطبيقه على الفنون غير الأدبية، وعلى الحقبة الثقافية الحالية وتقنيات الحاسوب الحديثة. وتحمل الدراسة تاريخاً مترابطاً للمصطلح كما أنها تُوضّح الروابط بين مختلف المقاربات وكذلك الاختلافات بينها. ومن المحتمل أن يقرر القارئ قراءة هذه الدراسة من البداية إلى النهاية. وقد يقرر بعض القُرّاء الذين لديهم معرفة مسبقة بنظريات خاصة أن يبدؤوا بقراءة الفصول التي تناقش هذه المقاربات قبل التحليق خلفاً إلى نقطة البداية. وقد يُفضّل القُرّاء الذين لا يألفون القضايا النظرية المعقدة القفز عن النظريات التي تمّت مناقشتها بشكلٍ مستفيض – وخاصة نظريات كريستيفا وريفاتير – والتركيز على جوانب الموضوع التي يمكن الوصول إليها أكثر من غيرها، والعودة لاحقاً للأجزاء الأقل وصولاً. وقد يجد القُرّاء الذين لديهم اهتمام خاص بأحد الحقول النظرية المطروحة بأن أفضل إستراتيجية للقراءة هي قراءة المقاطع المتعلقة بسوسيور وباختين ومن ثَمَّ الانتقال مباشرة إلى منطقة الاهتمام المحددة. والقراءة التناصيّة تشجعنا على مقاومة القراءة السلبية للنصوص من الغلاف إلى الغلاف. فليس ثمة طريقة واحدة صحيحة لقراءة أي نص؛ لأن كل قارئ يجلب معه توقعات مختلفة واهتمامات ووجهات نظر وخبرات القراءة السابقة. ومما يشجع كل قارئ على قراءة هذه الدراسة هو أنه يمكن له القراءة وفقاً لأي نظام يناسب غرضه.

إنَّ هذا الكتاب مصمم ليس فقط لأولئك الذين يدرسون في الدراسات الأوّلية في المرحلة الجامعية فحسب، بل أيضاً لأولئك الذين درسوا مقرراً دراسياً من هذا النوع. تحاول معظم الفصول التي تُشكّل هذا الكتاب التعبير عن النقاط الرئيسة المطروحة في أي مجال معين بأبسط طريقة ممكنة، قبل الانتقال إلى المزيد من القضايا التقنية والدقيقة أحياناً. وهذا الانتقال من البساطة إلى التعقيد واضح بصفة خاصة في الفصل الأوّل والثاني والثالث. فالقُرّاء الذين لا يألفون المناقشات النظرية الحديثة قد يساعدون أنفسهم من خلال أخذ هذه الحقيقة في الحسبان لدى قراءتهم لتلك الفصول التمهيدية. ولمساعدة هؤلاء القُرّاء تمّت إضافة مسرد لشرح الكلمات، كما تمّت إضافة مراجع لمساعدة القارئ في تحقيق قراءة أبعد في ذلك المجال.

تنطلق هذه الدراسة من الاعتقاد بأن التناص سيبقى عنصراً جوهرياً في محاولة فهم الأدب والثقافة بشكلٍ عام. ودون معرفة فعّالة بالنظرية التناصيّة وممارستها، من المرجّح أن يحتفظ القُرّاء بالأفكار التقليدية للكتابة والقراءة، والمفاهيم التي تتهدّدها جذرياً منذ ستينيات القرن العشرين. ولكن مصطلح التناص ينبثق من التاريخ المعقد لنظرية الأدب الحديثة، إذ يتضمن معناه الفعلي هذا التاريخ، فلا يمكن فهمه ما لم يكن لدينا بعض المعرفة عن هذا التاريخ. وحتى نبدأ دراستنا للمصطلح لا بُدَّ لنا من العودة إلى جذوره المتمثلة بالنظريات اللغوية لسوسيور وباختين.

* * *

أولاً

البدايات: سوسيور وباختين وكريستيفا

الكلمة الرابطة : سوسيور

غالباً ما يُنظَر لنظرية الثقافة والأدب بأنها تأخذ أصولها من ولادة اللسانيات الحديثة: وهو فرع يمكن القول إنه برز في أعمال فرديناند دي سوسيور. في عمله «دراسة في اللسانيات العامة»، وهي مجموعة من محاضراته نُشرَت لأوّل مرة في عام 1915، يبحث سوسيور مرة أخرى في السؤال الجوهري: ما العلامة اللغوية؟ وبعد أن قَسَّمَ سوسيور العلامة إلى أجزاء أنتجَ تعريفاً يمكن أن نتصور العلامة من خلاله بأنها عملة ذات وجهين تجمع بين المدلول (وهو مفهوم) والدال (وهو صورة صوتية). ويؤكّد مفهوم العلامة اللغوية هذا أن معناه غير مرجعي: فالعلامة ليست ما تشير إليه الكلمة في بعض الأشياء في العالم، ولكن العلامة هي الجمع المتفق عليه بشكل مريح بين الدال والمدلول. في اللغة الإنكليزية نستخدم كلمة «شجرة» ليس لأنها تشير حرفياً إلى أشياء تشبه الشجرة في العالم، ولكن لأنَّ الدال وهو «الشجرة» يرتبط بمفهوم معين. وفي اللاتينية نستخدم الدال «*arbor*» أي شجرة للإشارة إلى المفهوم نفسه، وفي لغة سوسيور الأم وهي الفرنسية يُشارُ إليها بكلمة «*arbre*». وتُعَدُّ العلامات اعتباطية فهي تمتلك المعنى لا بسبب وظيفتها المرجعية وإنما بسبب وظيفتها داخل نظام

لغوي كما هي موجودة في لحظة زمنية معيّنة. يُشارُ إ لى اللغة، كما هي قائمة في لحظة من الزمن، بأنها نظام لغة متزامن وليس زمنياً أي مرتبط بالزمن ويتطور مع مرور الوقت. عندما يتكلم البشر أو يكتبون فإنهم يعتقدون بأنهم مرجعيون، ولكنهم في الواقع ينتجون أعمالاً محددة من التواصل اللغوي أو الكلام (*parole*) تأ تي من نظام لغة متزامن ومتوفر وهو اللسان (*langue*)[1]. وإنَّ إحالة العلامة تكون إ لى النظام اللغوي، وليس إ لى العالم على نحو مباشر.

إنَّ مثل هذا الإقرار بالطابع الاعتباطي أو غير المرجعي للاتصال اللغوي له تضمينات عديدة للأفكار التقليدية حول ما نعنيه عندما نستخدم اللغة. إذا قَدَّمتْ لنا المفاهيم التقليدية رؤية للإنسان المتحدِّث الذي أنشأ المعا ني الواردة في كلماته المختارة، فإن لسانيات سوسيور تستبدل تلك الرؤية بالاعتراف القائل بأن محاولات الاتصال جميعها تنبع من اختيارات يتم إنتاجها في نظام يسبق وجوده أي متكلم. وقد كتب بارت موضِحاً فكرة اللسان (*langue*) على النحو الآ تي:

إنه [أي اللسان] الجزء الاجتماعي من اللغة، فالمرء لا يستطيع بنفسه إنشاءه أو تعديله، فهو في جوهره قيد جماعي يجب على المرء أن يتقبله في مجمله إذا رغب أحد ما في التواصل. (بارت، 1984: 82).

بالنسبة لسوسيور العلامة اللغوية ليست ببساطة اعتباطية، فهي فارقية أيضاً. إن للعلامة مثل «شجرة» مكانها في نظام اللغة (*langue*) بسبب موقفها فيما يتعلق بمجموعات من الأصوات والكلمات المرتبطة. وإنَّ كتابة الجملة الآتية: «الشجرة خضراء» هي اختيار كلمة شجرة «*tree*» من بين مجموعة من الأصوات ذات الصلة – بحر «*sea*» أو نحلة «*bee*» – والكلمات ذات الصلة – شجيرة «*bush*»، ساق «*trunk*»، غصن «*branch*» والأسماء الخاصة بالأشجار كافةً، مثل البلوط أو الدّردار. إنَّ وضع الكلمات معاً في جمل يشمل ما يسمّى بالنَظْم (*syntagmatic*) أي محور اللغة التركيبي، وإنَّ اختيار بعض الكلمات من بين مجموعات من الكلمات المحتملة يشمل ما يمكن وصفه بالاستبدال (*paradigmatic*) أو محور اللغة الاختياري. فأيَّة قطعة من اللغة (*parole*) يتم إنتاجها من قِبل عمليات التركيب على طول المحور النَظْمي وعمليات الاختيار على طول المحور الاستبدا لي

لذلك تُعَدُّ المعا ني التي ننتجها ونجدها في اللغة ترابطية، فهي تعتمد على عمليات التركيب وترابط المعا ني داخل نظام اللغة التبايني نفسه. ولا يمكن أن نتجنّب أو نتغلب على هذا الجانب الترابطي من اللغة. كتب سوسيور في دراسته الآ تي:

ليس في اللغة سوى الاختلافات. والأهم من ذلك: يتضمن الاختلاف عموماً عبارات إيجابية ليتم إيجاد الاختلاف فيما بينها،

---

(1) يبدو أن الكاتب يشير هنا إ لى فصل اللسانيات الحديثة بين اللسان (*langue*) والكلام (*parole*). تنقسم دراسة اللغة إ لى قسمين: الأوّل أساسي وموضوعه اللسان، واللسان اجتماعي في جوهره ومستقلّ عن الفرد، والثا ني ثانوي وموضوعه الكلام وهو الجانب الفردي من اللغة. فاللسان نِتاج اجتماعي وهو مجموعة من الإصطلاحات الضرورية التي اعتمدها المجتمع لتمكين الأفراد من ممارسة ملكة اللغة. أما الكلام ففعل فردي تتدخل فيه الإرادة والذكاء.

ولكن ليس ثمة في اللغة غير الاختلافات **دون عبارات إيجابية**. وسواء أخذنا الدال أو المدلول، ليس للغة أفكار ولا أصوات موجودة قبل النظام اللغوي، وإنما هناك اختلافات مفاهيمية وصوتية تصدر من النظام. (سوسيور، 1974: 120)

إنَّ العلامات ليست «عبارات إيجابية» لأنها ليست مرجعية، فهي تمتلك المعنى بسبب علاقتها الجمعية والترابطية مع العلامات الأخرى. وليس للعلامة معنى خاص بها، فالعلامات موجودة ضمن نظام يُنتِجُ المعنى من خلال تماثلها مع العلامات الأخرى واختلافها عنها. ويمكن القول إن الآثار المترتبة على مثل هذه الرؤية للعلامة، واللغة عموماً، قد أثَّرت في معظم مجالات العلوم الإنسانية في القرن العشرين. يتصوَّر سوسيور في دراسته علماً جديداً سيقوم بدراسة «حياة العلامات داخل المجتمع» والذي يسميه **علم العلامات**[1] (*semiology*) (سوسيور، 1974: 16). وقد حاولت البنيوية (وهي حركة نقدية وفلسفية وثقافية تستند إلى مفاهيم علم العلامات السوسيوري من الخمسينيات فصاعداً) إنتاج وصف جديد وثوري لثقافة البشر من حيث نظام الرموز المصاغ على غرار تعريفات سوسيور الجديدة للعلامة والبنية اللغوية. وهذه الثورة في الفكر، والتي سُمِّيت «تحوّلاً لغوياً» في العلوم الإنسانية، يمكن فهمها بأنها أحد أصول نظرية التناص.

---

(1) أسس علم السيميولوجيا (*semiology*) سوسيور (1857-1913) والفيلسوف سي س. بيرس (1839-1914). وعرّف سوسيور السيميولوجيا بأنها «العلم الذي يدرس حياة العلامات في المجتمع ، ويجب أن نميّزها عن السيميائية (*semiotics*) التي تشير إلى نظرية نظام العلامات في اللغة.

ولكن استشهادنا بسوسيور على أنه أصل الأفكار المتعلقة بالتناص هو خطوة لا تخلو من المشكلات. ومن الأفضل أن نستشهد بالمُنظِّر الأدبي الروسي ميخائيل باختين كمبتكر. وإن لم يكن باختين مبتكراً لمصطلح «التناص»، فعلى الأقل لوجهة النظر المحددة للغة التي ساعدت الآخرين في صياغة نظرية التناص. يتخذ باختين، كما سنرى، مقاربةً أو نهجاً مختلفاً تماماً للغة، فهو مهتم أكثر بكثير من سوسيور بالسياقات الاجتماعية التي يتم فيها تبادل الكلمات. وإذا كانت طبيعة الكلمة الترابطية عند سوسيور تنبع من رؤية اللغة كنظام معمم ومجرّد، فإنها بالنسبة لباختين تنطلق من وجود الكلمة ضمن مواقع اجتماعية محددة، ومستويات اجتماعية معينة ولحظات محددة من الكلام والتلقي. وبما أن سوسيور وباختين لم يستخدما المصطلح فعلياً، فإن معظم الناس يرغبون في أن ينسبوا لجوليا كريستيفا مسألة اختراع «التناص». وكما سنلاحظ تأثرت كريستيفا بنماذج باختين وسوسيور وبمحاولات جمع وجهات نظرهما بالنظريات الكبرى.

ورغم النقاط المذكورة أعلاه، فمن الصحيح القول إن الأساس الذي تطورت منه العديد من نظريات التناص الرئيسة يعيدنا إلى فكرة سوسيور عن العلامة الاختلافية. فإذا كانت جميع العلامات بطريقة ما مختلفة، فيمكن فهمها ليس فقط بوصفها غير إشارية في طبيعتها ولكن أيضاً محجوبة عن عدد كبير من العلاقات الممكنة. إنَّ العلامة اللغوية، بعد سوسيور، هي وحدة ترابطية وغير مركزية وغير مستقرة، وفهمها يقودنا للخروج إلى شبكة واسعة من علاقات التشابه والاختلاف التي تُشكِّل نظام اللغة المتزامن. وإذا كان هذا صحيحاً حول العلامات اللغوية بشكل عام، فإن ذلك صحيح أكثر حول

العلامة الأدبية، كما ناقش الكثيرون بعد سوسيور. إنَّ مؤلِّفي الأعمال الأدبية لا يختارون فقط الكلمات من نظام اللغة، بل يختارون الحبكات والملامح العامة وجوانب الشخصية والصور وطرق السرد، وحتى العبارات والجمل من نصوص أدبية سابقة ومن التراث الأدبي وإذا تصورنا التراث الأدبي بحدِّ ذاته كنظام متزامن، فيصبح الكاتب الأدبي هو الشخص الذي يعمل مع نظامين اثنين على الأقل، نظام اللغة بوجه عام والنظام الأدبي بوجه خاص. وقد تعزز هذه النقطة تأكيد سوسيور على الطابع غير الإشاري للعلامات؛ لأننا عندما نقرأ الأدب نصبح مدركين أكثر بأن العلامات المستخدمة في نص ما لها إشارتها الخاصة لا للأشياء في العالم، وإنما للنظام الأدبي الذي ينبثقُ النصُ منه. إذا قدَّم الكتَّاب المحدثون، على سبيل المثال، وصفاً للشيطان في نصوصهم فسيتذكرون على الأرجح تصوير جون ميلتون للشيطان في ملحمته «الفردوس المفقود» أكثر من أيَّة فكرة حرفية عن الشيطان في الديانة المسيحية. وبالمثل، إذا قرأنا رواية تطارد فيها قوى خارقة البطلة الشابة قبل أن يسجنها عمها الشرير في قلعة مُهدَّمة، فلن تهتم أفكارنا فعلياً بما سيحدث في العالم بل بتراث الرواية القوطية السائدة منذ القرن الثامن عشر. وكما ناقش بارت وغيره، حتى النصوص «الواقعية» على ما يبدو تُنتِجُ معناها من خلال علاقتها بالأنظمة الأدبية والثقافية، وليس من أي تصوير مباشر للعالم المادي.

تجبرنا هذه الإدراكات للعلامة اللغوية والأدبية على إعادة النظر في طبيعة الأعمال الأدبية نفسها. لم يَعُدْ العمل الأدبي نِتاج أفكار المؤلِّف الأصلية، ولم يَعُدْ يُنظَر إليه على أنه إشاري في وظيفته، ولكن أصبح يُنظَر إليه (أي للعمل الأدبي) ليس كوعاء يحتوي المعنى بل كحيّز ربما

يتجمَّع فيه عدد هائل من العلاقات. فالعمل الأدبي هو موقع للكلمات والجمل التي تطغى عليها معانٍ متعددة ومحتملة، ويمكن فهم العمل الأدبي الآن بطريقة المقارنة فقط، إذ ينتقل القارئ من بنية العمل الواضحة إلى العلاقات التي يمتلكها العمل مع الأعمال الأخرى وكذلك البنى اللغوية الأخرى. إذ تكون كلمة «مقارنة» كلمة خاطئة هنا، لأننا لا نتحدَّث كثيراً عن مكان العمل بالنسبة لغيره من الأعمال وإنما عن الإشارة للوضع الترابطي للعلامات والأعمال في إطار أنظمة المعنى.

ولعل التعبير الأكثر شهرة لرؤية العمل الأدبي بهذا الشكل، والذي يُسمّى الآن نصاً، يأتي في مقال لرولان بارت ظهر في عام 1968 وهو «موت المؤلِّف». يُعبِّر عنوان هذا المقال القصير بدقة عما يفعله ظهور مفهوم التناص عادة لمفهوم المؤلِّف. في بداية مقالته يستشهد بارت بسطر من قصة بلزاك القصيرة «ساراسين» «*Sarrasine*» إذ نجد هذا الوصف «المغني متنكر في زي امرأة»: «كانت فعلاً امرأة بمخاوفها المفاجئة وأهوائها اللاعقلانية وهمومها الغريزية وجرأتها المتهورة واهتياجاتها وحساسيتها الفاتنة». ويركِّز بارت في مناقشة هذا السطر على حقيقة أن القارئ يبقى حائراً حول هوية المتكلم: هل المتكلم هو بطل القصة؟ أم الكاتب بلزاك؟ أم مفهوم الحكمة الثقافية العامة؟ وتلقي هذه الأسئلة الضوء أيضاً على حقيقة أنه في مثل هذه الجملة لا نعرف بالضبط أيَّ نوع من اللغة يُستخدَم. يهتم بارت هنا أيضاً بمفهوم «**الخطاب**» (*discourse*)، وهو الفكرة القائلة بأن داخل المجتمع في زمن معين ثمة طرق عديدة ومختلفة من الكلام أو الكتابة. وفي الجملة، على سبيل المثال، يُعدِّد بارت طرق الكلام الممكنة والمتنوعة وكذلك الخطابات المتنوعة: حكمة عالمية بشأن النساء؟ التجربة الشخصية للمؤلِّف؟ نوع

من علم النفس الرومانسي؟ الأعراف الأدبية حول الفرق بين الجنسين؟ وهلمَّ جرًّا (بارت، 1977a: 142). لا تُعبِّر جملة بلزاك عن معنى ينبعث من مؤلِّف مبتكر؛ على العكس فهي تقود القارئ إلى شبكة من الخطابات الممكنة تبدو أنها تنبع من عدة وجهات نظر ممكنة. وبعض العلامات المنفردة داخل الجملة، على سبيل المثال كلمة «حساسية» «*sensibility*»، لها نظام واسع من الأصداء الأدبية والثقافية المحتملة. ففي اللغة الفرنسية والإنكليزية، رغم أن الاختلافات بين اللغتين تُعقِّد الأمور أكثر من ذلك، يمكن للحساسية أن تتصل بعلم النفس والخطابات الطبية في القرن الثامن عشر ومفاهيم الحب الرومانسي والأمور الأخلاقية والاجتماعية والالتزامات الإيديولوجية والصراعات والأعراف الأدبية مثل رواية المشاعر والأحاسيس وهلمَّ جرًّا. والحساسية، ككلمة واحدة فقط في جملة من قصة بلزاك القصيرة، لها بُعدٌ تناصيٌّ أبعد من أيَّة نية ممكنة للمؤلِّف. في المقال نفسه، كتب بارت الآتي:

نحن نعلم الآن أن النص ليس سطراً من الكلمات التي تُطلِقُ معنىً «إلهياً» واحداً (أي «الرسالة» من المؤلف ـ الله) ولكنه حيّز متعدد الأبعاد تتجمَّع فيه مجموعة متنوعة من الكتابات وتتضارب، ليس أي منها أصيل. إنَّ النص عبارة عن نسيج من الاقتباسات تأتي من عدد لا يحصى من مراكز الثقافة... ويمكن للكاتب أن يقلِّد إيماءة تكون دائماً سالفة وليست أصيلة أبداً. وقوته الوحيدة هي مزج الكتابات، ليواجه كتابةً مع أخرى، بشكل يجعله لا يستقر على أي منها. وإن رغب في التعبير عن نفسه، فعليه على الأقل أن يعرف أن «الشيء» الداخلي الذي يفكر أن «يترجمه» هو فقط القاموس الجاهز الذي لا يتم شرح مفرداته إلا من خلال كلمات أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية. (بارت، 1977a: 146-147).

ومن خلال علم اللغويات السوسيوري وتراثه النظري، يعلن بارت عن موت المؤلف على أساس الاعتراف بالطبيعة الترابطية للكلمة. ويشير بارت لذلك المفهوم التقليدي للمؤلف بمصطلحات لاهوتية. وقد نتذكر هنا بداية إنجيل يوحنا: «في البداية كانت الكلمة وكانت الكلمة مع الله، وكانت الكلمة هي الله». وفي تقاليد الغرب الدينية، يُرى الله على أنه المؤلف الأصلي لكتابين: الكتاب المقدس وكتاب الطبيعة. وعلى نحوٍ مماثل، كان يُرى المؤلف البشري بشكل تقليدي على أنه مصدر معنى العمل. وقد يسمح لنا عمل سوسيور بأن نتساءل عن فهم الكلمة، أو العلامة، المتضمنة في مثل هذه التقاليد. ويشير بارت إلى أن معنى كلمات المؤلف لا تنبع من وعي المؤلف الفريد والخاص ولكن من مكانها في الأنظمة اللغوية والثقافية. ويتم وضع الكاتب في دور المنظِّم أو الجامع للإمكانيات الموجودة مسبقاً داخل منظومة اللغة. فكل كلمة يستعملها المؤلف وكل جملة أو فقرة أو نص كامل ينتجه المؤلف تأخذ أصولها ومعناها من خلال منظومة اللغة التي نتجت منها. إنَّ منظور اللغة الذي يُعبِّرُ عنه بارت في هذه السطور منذ أن ظهرت مقالته هو ما سمّاه المنظِّرون تناصاً.

مع أن دراسة بارت لهذه الجملة من قصة بلزاك «ساراسين» هي مثال جيد على تأثير المفاهيم السوسيورية في نظرية الأدب الحديثة، فقد يستخدم بارت أيضاً وجهات نظر مستمدة من باختين، وعلى وجه الخصوص من دراسة جوليا كريستيفا ما بعد البنيوية لباختين. ولنمضِ قُدُماً في فهمنا لنظريات التناص، علينا دراسة نظريات باختين الأساسية، وكذلك ما فعلت بها كريستيفا في عملها في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن العشرين.

الكلمة الاجتماعية : باختين

دخل مصطلح التناص في اللغة الفرنسية لأوّل مرة في بداية عمل جوليا كريستيفا في منتصف ستينيات القرن العشرين وأواخرها. وفي مقالات مثل «النص المحدود» (كريستيفا 1980 : 36-63) و«الكلمة والحوار والرواية» (المرجع نفسه: 64-91) قدّمت كريستيفا عمل المنظّر الأدبي الروسي ميخائيل باختين للعالم الناطق بالفرنسية. ويُعَدُّ عمل باختين اليوم مُؤثّراً للغاية في مجالات النظرية الأدبية والنقد واللسانيات والنظرية السياسية والاجتماعية والفلسفة والكثير من فروع المعرفة الأخرى. ولكن في الستينيات كان عمله غير معروف نسبياً، إذ لم يُنشَرْ الكثير منه بعد. ولدينا بعد ذلك لحظة مشحونة جداً في دراسة التناص تتميز بظهور المصطلح وترتبط مباشرة بمقال كريستيفا «الكلمة والحوار والرواية» ومقالات أخرى نشرتها كريستيفا خلال تلك المدة. لم تبتكر كريستيفا مصطلح التناص فحسب، ولكن عندما قامت بذلك قَدَّمت شخصاً يُعَدُّ من أهم المنظّرين الأدبيين في القرن العشرين. بمعنى آخر؛ لا يمكن فصل التناص عن أعمال باختين، وإذا فهمنا التناص، فإننا سنفهم بالتأكيد شيئاً عن باختين.

إنَّ تاريخ كتابة أعمال باختين ونشرها أمر معقد ورائع ولكنه في بعض الأحيان محبط. ويبرز إصرار باختين طويل الأمد (بأن جميع الاتصالات اللغوية تحدث في حالات اجتماعية محددة وبين فئات محددة ممن يستخدمون اللغة) من التشابك المعقّد لأعماله النقدية والفلسفية والجدلية والساخنة. لا أنوي أن أخوض في الخلافات حول ما إذا كان باختين قد ألّف أو شارك في تأليف أو لم يؤلّف النصوص

التي ظهرت في العشرينيات من القرن العشرين: **الطريقة الشكلية في المعرفة الأدبية والفرويدية والماركسية وفلسفة اللغة**. كما أنني لن أُقدّم إجابة عن المسألة الشائكة المتعلقة فيما إذا كان الالتزام بالماركسية أو مقاومتها يميّز أعماله في الثلاثينيات من القرن العشرين وما بعدها؛ فثمة عدد لا بأس به من التفسيرات النقدية التي تناقش هذه المواضيع بشكلٍ مباشر (انظر تودوروف، 1984؛ وكلارك، 8419؛ وموريس، 1994؛ وبيرس، 1994؛ ودينيث، 5199؛ وفايس 1997).

وما يجب أن نأخذه في الحسبان هو أن مناقشات كريستيفا الأوّلية لباختين قد حدثت في لحظة تاريخية محددة. في مقدمة الكتاب لاحظنا أن مصطلح التناص قد برز خلال مرحلة انتقالية. ففي منتصف الستينيات من القرن العشرين حتى أواخرها في فرنسا كان التناص لا يزال موضوعاً ساخناً، فقد أدّى التناص لاحقاً إلى ظهور ما يسمّى بما بعد البنيوية. ولذلك يقف عمل كريستيفا إلى جانب أعمال مفكرين آخرين ما بعد بنيويين مثل جاك لاكان وجاك دريدا ورولان بارت وميشيل فوكو ولويس ألتوسير، حيث عمل وكتب كل هؤلاء المنظّرين في سياق واحد، وهو فرنسا في أواخر الستينيات، التي هيمنت عليها الأزمة السياسية والاجتماعية والتي بلغت ذروتها في الأحداث الثورية عام 1968. وقد شهدت باريس في عام 1968 انتفاضة طلابية اتحدت مؤقتاً مع انتفاضة العمال التي هددت لمدة وجيزة سلطة الحكومة الفرنسية. وفي أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين في روسيا بدأت تتضاءل الرقابة الستالينية السابقة على بعض أنواع النظرية الأدبية والثقافية، وأُعيد اكتشاف أعمال باختين ونشرها أخيراً ولأوّل مرة، رغم أن هذه الأعمال كانت مناهضة للشكلانية. ولذلك

نصل إلى باختين من خلال سياقات تاريخية وسياسية مختلفة جداً، ونجد قدراً كبيراً من العمل، من باختين وعن باختين، لم يكن معروفاً لكريستيفا في الستينيات من القرن العشرين. ولم تقم اللغات المختلفة (الروسية والفرنسية والإنكليزية) إلا بدور محايد في نقل هذه السياقات والأفكار. ولم يعد باختين هو ما عرفته كريستيفا، رغم أن مناقشاتها المبكرة لعمله ساعدت في صياغة ما بين أيدينا الآن. ومن وجهة نظرنا، لا يبدو باختين مؤلفاً نستمد من عمله فكرة التناص ولكنه من المنظّرين الأساسيين للتناص نفسه.

إنّ نقطة الانطلاق في فهم باختين والتناص تكمن في أعمال العشرينيات من القرن العشرين. ففي الكتاب الذي يدرس المدرسة الشكلانية للنظرية الأدبية الروسية المرتبطة بميدفيديف (باختين وميدفيديف، 1978)، وفي الكتب المرتبطة بفولوسينوف (باختين وفولوسينوف، 1986 و 1987)، نجد بديلاً لنظرية اللغة السوسيورية التي ناقشناها للتو. وبينما يدرك باختين وميدفيديف أهمية الأسلوب الشكلاني في نظرية الأدب الروسي وممارسته، فإنهما ينتقدان «خوفها من المعنى في الفن» (باختين وميدفيديف، 1978: 118). وبينما تسعى الشكلانية لشرح الخاصية «الأدبية» للأعمال الأدبية بشكلٍ عام، وتسعى اللسانيات لشرح اللغة كنظام متزامن، فإن ما غاب عن كلتا المقاربتين هو أن اللغة موجودة في مواقف اجتماعية معيّنة ولذلك تلتزم بتقييمات اجتماعية محددة. ويناقش باختين وميدفيديف في **«الماركسية وفلسفة اللغة»** أنه إذا لم ننتبه إلى مثل هذه الخصوصية الاجتماعية فستبقى اللسانيات السوسيورية شيئاً يوصف «بالموضوعانية المجرّدة». وإنّ إنتاج تفسير مجرّد للغة

الأدبية أو أيّة لغة هو أن ننسى أن اللغة مُستخدَمة من أفراد في سياقات اجتماعية معيّنة. والكلمة الهامة هنا هي **القول** (*utterance*)، وهي كلمة تجسّد مركزية الإنسان والجانب الاجتماعي الخاص للغة التي تفتقر للشكلية واللسانيات السوسيورية. كتب باختين وميدفيديف الآتي:

ليس فقط معنى القول ذا أهمية تاريخية واجتماعية ولكن أيضاً حقيقة أدائه بحدّ ذاتها مثل حقيقة إدراكه بالحاضر والآن بصفة عامة في ظروف معيّنة وفي لحظة تاريخية معيّنة، وفي ظل ظروف معيّنة للحالة الاجتماعية المطروحة.

إنّ مجرّد وجود القول هو أمر هام تاريخياً واجتماعياً. (باختين وميدفيديف، 1978: 120).

ويزعم باختين وميدفيديف أن المعنى فريد من نوعه، لدرجة أنه ينتمي للتفاعل اللغوي عند بعض الأفراد أو الجماعات داخل سياقات اجتماعية معينة. وهذا التفرُّد إلى حدٍّ ما، أو الامكانية اللانهائية للغة المحكية هو ما قاد سوسيور لتركيز تحليله اللغوي على «اللسان» (*langue*) على حساب «الكلام» (*parole*)، وقد فهم باختين وميدفيديف مصطلح (*langage*) المأخوذ من سوسيور على أنه «اللغة – الكلام ... أي المجموع الكلي لجميع مظاهر المَلَكَة اللفظية» (باختين وميدفيديف، 1986: 59). وإذا كان القول يرتبط بفعل اللفظ، فإن مصطلح (*langage*) يرتبط بكل تصوّر للكلام (*parole*) الذي يمكن إنتاجه من نظام اللغة (*langue*). ولكن باختين وميدفيديف كتبا في **«الماركسية وفلسفة اللغة»** الآتي:

إنَّ اللسانيات، كما يتصوّرها سوسيور، لا تملك القول كموضوع دراسة. فما يُشكِّل العنصر اللغوي في القول هي أشكال متطابقة معيارياً للغة الموجودة فيها. وكل شيء آخر هو «ثانوي وعشوائي»... وتعارض اللغة القول بالطريقة نفسها كما يفعل ما هو اجتماعي بما هو فردي. ولذلك يُعَدُّ القول كياناً فردياً تماماً. (باختين وفولوسينوف، 1986: 60-1).

بعبارة أخرى، حتى يتوصل سوسيور لبعض القواعد القابلة للتعميم في دراسة اللغة، فقد ناقش بأن اللغة وحدها بمعناها المجرّد (والمعايير والأعراف وحدها التي من المفترض أنها تبني اللغة في أيّة لحظة من الزمن التاريخي)، يمكن أن تصبح موضوع الدراسة اللغوية. يقول سوسيور بأن مثل هذه الرؤية للغة (*langue*) تُقدِّم ربما إمكانية وجود كم لانهائي من الكلام (parole) داخل تلك اللغة. وحتى الآن، يقول باختين وفولويسنوف إنَّ هذا التفسير يفقد في الواقع اتصاله بخصوصية اللغة الاجتماعية ويحجزها في حدود شيء مجرّد كالمعجم أو القاموس. وقد كتب طالب من طلاب باختين مؤخراً وهو سيمون دينيث الآتي: «إنَّ القواميس هي مقابر اللغة» (دينيث، 1995: 24).

وبمواجهة سوسيور يناقش باختين وفولوسينوف بأنه «ليس ثمة لحظة حقيقية في الزمن نتمكن فيها من بناء نظام متزامن للغة» (1986 : 66)؛ وذلك لأن اللغة هي دائماً في حالة «تَدفُّق متواصل كي تتطور». فعندما تُرى اللغة في بُعدها الاجتماعي فإنها تعكس باستمرار اهتمامات الطبقة والجماعة المؤسساتية والوطنية وتحوُّلها. ومن هذا المنظور لن تكون أيّة كلمة أو قول محايدة أبداً. ومع أن معنى الأقوال قد يكون فريداً، إلا أنها لا تزال تستمد الكثير من أنماط المعنى الموجودة مسبقاً والتي يدركها المرسَل إليه ويتكيَّف معها المرسِل.

ولكن هذه النماذج المعروفة ليست نماذج مجرّدة من «اللسان» عند سوسيور، وإنما هي طريقة تجسُّد فيها اللغة القيم الاجتماعية والمواقف المتغيّرة باستمرار وتعكسها. وذكر باختين وميدفيديف أن الحالة الفريدة والاستطرادية ترتبط بالعلاقات الطبقية بين المرسِل والمرسَل إليه، ولكنها ترتبط أيضاً «بالظواهر المباشرة والموجزة للحياة الاجتماعية وبالتالي بأخبار اليوم والساعة والدقيقة» (1978: 121). فعلى سبيل المثال في عام 1994 إذا قال المرء «أتفق معك تماماً، لا!» تبدو (للكثيرين) جملة غير مفهومة نظراً لشعبية الفيلم «عالم وين» وميل شخصياته لنفي التصريحات تماماً. وليس من المؤكد أن تكون هذه الجملة مفهومة في عام 2000. ففي بعض الأحيان، كما هي الحال في الأيام الأولى بعد الانفجار الذي وقع في آب 1998 في شارع في أوماغ في أيرلندا الشمالية، يمكن لحادثة مثل هذه أن تهيمن على فكر الناس الاجتماعي لدرجة أنها قد تحجب أي قول ممكن. وتصبح جوانب اللغة المحكية، مثل علو أو انخفاض الصوت في الكلام، من الأمور الهامة عند استخدام اللغة. إنَّ الكلمات مثل «حسناً» أو «إذاً»، أو أصوات مثل «آه» التي تفتقر للمعنى في أنواع أخرى من اللسانيات، يمكن أن تملك العديد من المعاني المحددة عندما ننظر للوضع الملموس بين المرسِل والمرسَل إليه والذي يظهر فيه هذا القول.

ومن هذا المنظور يصبح الجانب الأكثر أهمية للغة هو أن كل لغة تستجيب للأقوال السابقة والتقييم ولأنماط المعنى الموجودة مسبقاً، ولكنها تعزِّز وتسعى أيضاً لتشجيع المزيد من الاستجابات. فقد لا يستطيع المرء أن يفهم قولاً أو حتى عملاً مكتوباً كما لو أنه فريد في

معناه وليس له صلة بالأقوال أو الأعمال السابقة والمقبلة. فليس ثمة قول أو عمل مستقل أو «بارز»، كما يقول باختين وفولوسينوف (1986 : 72).

ومن أبسط قول إلى أكثر الأعمال العلمية أو الخطاب الأدبي تعقيداً، ليس ثمة قول بكينونة مستقلة. فالقول، مثل العمل العلمي، يمكن أن يقدّم نفسه ككيان مستقل وأحادي المعنى (أي يمتلك معنىً ومنطقاً فريداً)، ولكنه ينبع من تاريخ الأعمال السابقة المعقّد ويوجّه نفسه نحو (ويسعى للاستجابة النشطة من) سياق اجتماعي ومؤسساتي معقّد كالأقران والمراجعين والطلاب ولوحات الترويج وهلمّ جرًّا. إنّ كل الأقوال «حوارية»، إذ يعتمد معناها ومنطقها على ما تذكره سابقاً وكيف سيتم تلقيها من قبل الآخرين. إنّ لسانيات سوسير المجرّدة تُعرّي اللغة من طبيعتها الحوارية التي تشمل طبيعتها الذاتية والإيديولوجية والاجتماعية. ويلخّص باختين وفولوسينوف الآتي:

تكتسب اللغة الحياة وتتطور تاريخياً ... من خلال الاتصال اللفظي الملموس، وليس من خلال النظام اللغوي المجرّد للغة، ولا من خلال نفسية المتكلمين الخاصة. (باختين وفولوسينوف، 1986 : 95).

وإذا كانت الكلمات ترابطية بالنسبة لباختين وميدفيديف وفولوسينوف، فإن ذلك ليس بسبب مكانها داخل نظام اللغة التجريدي، وإنما بسبب طبيعة كل لغة عندما تُرى في وضعها الاجتماعي الملموس. فكل الأقوال هي ردود لأقوال سابقة وموجّهة لجهات محددة. وقدرة الكلمة والقول على **التخاطب**، كما سيصطلح عليها باختين لاحقاً، يجب أن تكون محور دراسة اللغة. ناقش باختين وفولوسينوف الآتي:

إنّ لتوجُّه الكلمة نحو المُرسَل إليه أهمية كبيرة للغاية. في حقيقة الأمر، الكلمة هي عملٌ ذو وجهين، فهي محددة بالتساوي بمن ينطقها وبالمعنى المقصود. وبما أنها كلمة، فهي تماماً **نِتاج العلاقة المتبادلة بين المتحدّث والمستمع أو المرسِل والمرسَل إليه**. فكل كلمة تعبّر عن «الذات» فيما يتعلق «بالآخر». وفي النهاية أعطي لنفسي شكلاً فعلياً من وجهة نظر شخص آخر، ومن وجهة نظر المجتمع الذي أنتمي إليه. إنّ الكلمة هي جسر بيني وبين شخص آخر. وإذا كان أحد طرفي الجسر يعتمد علي، فإن الطرف الآخر يعتمد على المرسَل إليه. فالكلمة هي أرض مشتركة من قِبل كل من المرسِل والمرسَل إليه، والمتكلم ومحاوره. (المرجع نفسه: 86)

إنّ إشارة لين بيرس للمحادثات الهاتفية هو مثال مفيد على ذلك الجدال حول اللغة (بيرس، 1994: 1-6). ففي المحادثات الهاتفية، التي تجري بين المتكلمين غير القادرين على تفسير العلامات الجسدية، تصبح طبيعة علو الصوت المُستخدَم وخفضه، أو أنواع الكلمات المستخدَمة، أمراً بالغاً الأهمية في تحديد معنى الفعل التواصلي. وإنّ سماع المحادثة الهاتفية لشخص ما عن طريق الصدفة هي غالباً تجربة مربكة؛ لأن الطبيعة الحوارية للمحادثة التي تجري يمكن أن تُفهَم فقط من قِبل أولئك المشاركين الذين يقومون بها في الواقع. فالطريقة التي أُخاطِب بها عشيقتي وزميلي ومدير أعمالي المصرفية ستختلف كثيراً من حيث علو الصوت وخفضه ومن حيث ما سيدعوه باختين لاحقاً «**بنوع الخطاب**». وسأوظّف عبارات مختلفة عند الحديث أو الكتابة إلى مخاطبين مختلفين، ويعود ذلك جزئياً إلى أنهم سيتوقعون استخدام أنواع الخطاب المناسبة. إنّ عنوان «سبب الكتابة:

رسالتكم من يوم الرابع عشر» هو افتتاحية جيدة لرسالة إلى مدير البنك، ولكنه بالكاد مناسب في رسالة نرسلها إلى منزل والدينا. ويمكن أن تكون «مرحبا يا حبيبي!» طريقة مقبولة تماماً لتحية صديق مُقرَّب، ومن النادر أن نستخدمها في مقدمة رسمية لأحد الأعيان المحليين. فالكلمات التي نختارها في أي وضع محدد تحتوي على صفة «الآخر» في داخلها: فهي تنتمي لأنواع خطابية معيّنة، وتحمل آثار الأقوال السابقة، وهي موجّهة أيضاً نحو أناس «آخرون» ومخاطبون محددون. وقد كتب باختين في مقالته عن أنواع الخطاب الآتي:

إنَّ المتكلم ليس آدم المسيحي الذي يتعامل فقط مع عذراء وأشياء لا تزال غير مسمّاة ليعطيها أسماء لأوّل مرة....ففي الواقع....أي قول، بالإضافة إلى موضوعه الخاص به، يستجيب دائماً (في المعنى الواسع للكلمة) بشكل أو بآخر لأقوال الآخرين التي تسبقه. والمتكلم ليس آدم، وبالتالي فإن موضوع كلامه بحدّ ذاته يصبح بشكلٍ لا محالة الساحة التي تلتقي فيها آراؤه بآراء شركائه (في محادثة أو نزاع حول بعض الأحداث اليومية) أو وجهات النظر الأخرى أو وجهات نظر العالم أو الاتجاهات أو النظريات وهلمَّ جرًّا (في مجال التواصل الثقافي). إنَّ وجهات نظر العالم والاتجاهات والآراء والاعتقادات دائماً لها تعبير لفظي. كل ذلك هو كلام الآخرين (في شكل شخصي أو غير شخصي)، ولا يمكن إلا أن ينعكس في القول. فالقول موجّه ليس للمخاطب فحسب، بل أيضاً لكلام الآخرين عنه. (باختين، 1986: 93-4).

إنّ معنى الآخر في اللغة هو ما يُفسِّر مفهوم باختين المهم، «**الحوارية**» (*dialogism*)، ويبدأ في شرح الطبيعة التناصيّة لهذا المفهوم.

الحوارية (*dialogism*)

إنَّ الحوارية وَفْقاً لباختين من العناصر التي تُشكِّل كُلَّ اللغات. ولكن هذه الأبعاد الاجتماعية والشخصية الجوهرية يمكن تعزيزها أو قمعها. فإذا أعطى الجانب الحواري للغة أهمية للخلافات الطبقية والإيديولوجية والانقسامات والتسلسلات الهرمية داخل المجتمع، فإن المجتمع، الذي يتجلى في سلطة الدولة وعناصر المجتمع التي تخدم سلطة الدولة، سيحاول أن يخفي هذه الجوانب. في «**الماركسية وفلسفة اللغة**»، على سبيل المثال، يتحدث باختين وفولوسينوف عن الطريقة التي تسعى فيها «الطبقة الحاكمة إلى... إطفاء أو تعميق الصراع بين القيم الاجتماعية التي تحدث [في العلامة]، لجعل العلامة أحادية في نبرتها» (1986 : 23). ويقول باختين في مكان آخر ثمة صراع مستمر بين القوتين الجاذبة والنابذة للغة اللتين يُرمَز لهما بالمعارضة بين القول الحواري والأحادي. فعلى سبيل المثال يدرس كتاب باختين عن رابليه (باختين، 1984b) الطريقة التي تقوم بها تقاليد الكرنفال القديمة بدور القوة النابذة التي تعزّز أبعاد المجتمع والحياة البشرية «غير الرسمية»، وتقوم بذلك من خلال لغة دنيوية ودراما «طبقة الجسد السفلي»: إنَّ صور الجثث الضخمة والبطون المنتفخة والفوهات والفجور والسُكر والمجون كلها صور «**كرنفالية**». يحتفل الكرنفال من خلال هذه الصور بالجسد الجماعي غير الرسمي للناس، ويقف ضد الإيديولوجيا الرسمية والخطاب الديني لسلطة الدولة. ونرى الكرنفال بوضوح أكثر في أيام العطل في القرون الوسطى وعصر النهضة وأيام الأعياد إذ ينقلب النظام السائد في المجتمع، عندما يرتدي الحمقى كالنبلاء والنبلاء كالحمقى وهلمَّ

جزءاً. إنَّ الوريث الحديث لهذا التقليد الكرنفالي غير الرسمي والساخر جداً والحواري موجود في الرواية وفقاً لباختين.

في «مشاكل شِعريَّة دستويفسكي» (باختين، 1984a)، والمقالات التي تجمعها في «الخيال الحواري» (باختين، 1981)، سيجد القارئ حجج باختين المسندة فيما يتعلق بالطابع الحواري للرواية، إذ تظهر مفهومات أخرى مثل «تعدُّد الأصوات» أو البولفونية (*polyphony*) و«التغاير اللساني» (*heteroglossia*) و«الخطاب مزدوج الصوت» (*double-voiced discourse*) و«التهجين» (*hybridization*) لتكمل مصطلح الحوارية. إنَّ الانتباه لهذه المصطلحات ولبراهين باختين المتعلقة بالرواية يمكن أن يوسِّع فهمنا لرأي باختين حول اللغة وطبيعتها التناصيّة بشكلٍ خاص.

يمكن تعريف مصطلح «تعدُّد الأصوات» أو البولفونية (*polyphony*) حرفياً بأنه جمع أجزاء أو عناصر أو أصوات في وقت واحد، كما يهيمن هذا المصطلح على تحليل باختين لروايات دوستويفسكي، الذي يمثل بالنسبة لباختين النموذج الأمثل للإبداع الأدبي الحواري، فكتب باختين الآتي: «يستطيع دوستويفسكي أن يسمع علاقات حوارية في كل مكان، في معظم مظاهر حياة الإنسان الواعية والذكية، وحيثما بدأ الوعي بدأ أيضاً هناك الحوار بالنسبة له» (1984a: 40). ولا يتعلق هذا العنصر الحواري في عمل دستويفسكي «بمجرّد التعقيبات في أي حوار في النص» (المرجع نفسه). فالحوارية ليست حرفياً الحوارات بين الشخصيات في الرواية. فكل شخصية في الرواية الحوارية لها شخصية محددة وسمات فريدة في بعض الحواس. وتحمل هذه «الشخصية» في طيّاتها وجهة نظرها للعالم، ونمط تعبيرها النموذجي، وموقعها الإيديولوجي والاجتماعي، إذ يتم التعبير عنها جميعها من خلال كلمات الشخصية. ويعتقد باختين بأن الشخصيات تعبّر عن **فكرة** أو «رؤية للعالم» و«**صورة الصوت**» المرتبطة بوعي الشخصية. فكل شخصية في رواية من روايات دوستويفسكي تفسّر العالم بطريقتها، وتعبّر عن هذا التفسير من خلال خطابها الخاص. ولكن وفقاً لباختين هذا يعني أن المؤلِّف:

> يبني البطل [أو الشخصية] ليس من كلمات غريبة عن البطل ولا من تعاريف محايدة، فهو لا يبني شخصية ولا نوع ولا مزاج، ولا يبني أبداً في الواقع صورة موضوعية للبطل، وإنما خطاب البطل عن نفسه وعن العالم.

لا يظهر بطل دستويفسكي كصورة موضوعية ولكن كخطاب مستقل، أي **مجرّد صوت** لا نراه ولكننا نسمعه. وكل ما نراه ونعرفه باستثناء خطاب البطل هو غير أساسي ويُبتلَع من قِبل الخطاب كمادته الخام، وإذا لم يُبتلَع فإنه يبقى خارج الخطاب ليغدو شيئاً يحفّز ويثير. (باختين، 1984a: 53).

في الرواية متعددة الأصوات أو البولفونية لا نجد صوتاً موضوعياً كصوت المؤلِّف ليقدّم العلاقات والحوارات بين الشخصيات، وإنما عالماً تستحوذ فيه كل الشخصيات، وحتى الراوي نفسه، على وعيها الاستطرادي الخاص بها. وتُقدِّم الرواية البولفونية عالماً لا يمكن فيه لخطاب ما أن يقف بموضوعية فوق أي خطاب آخر؛ فجميع الخطابات هي تفسيرات للعالم، وردود على خطابات أخرى. وفي

هذه النواحي غالباً ما يُقارَن دوستويفسكي بالروائي تشارلز ديكنز في التراث الإنكليزي. فعلى سبيل المثال لا تهتم رواية «البيت الكئيب» لديكنز بالتعليق على الأشياء، وإنما تهتم بتقد يلهالموقف الاستطرادي لكل شخصية. فليس ثمة صوت قاص وموضوعي يرشدنا عبر المجموعة الواسعة من الأصوات والتفسيرات ووجهات نظر العالم والآراء والردود التي تقدّمها الرواية. إنَّ أستير سمرسون، وهو الراوي بضمير المتكلم، ليس بوضوح إلا صوت آخر للذات. وحتى الراوي بضمير الغائب، والذي قد يبدو للبعض أنه يقوم بدور الراوي الموضوعي، له آراء غريبة، إذ يغضب ويتحيَّز لبعض القضايا ويرفض قضايا أخرى، ويستخدم صوراً مختلفة وعبارات مُتقلِّبة. وكما هي الحال في وصف باختين لرواية دوستويفسكي البولفونية، تُقدِّم لنا رواية ديكنز «البيت الكئيب» عالماً مليئاً بالأصوات الفردية، والمشاركات والتنافسات والمشاحنات حول طرق مختلفة للتحدّث؛ ومع ذلك فإن الرواية لا تقدِّم صوتاً عموماً، ولا راوياً مسيطراً وكليّ القدرة. إنَّ حقيقة انقسام الرواية لنمطين سرديين سائدين في تقليد الرواية، وهما الراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب، يُسْهِمُ فقط بتسليط الضوء على خاصيتها متعددة الأصوات أو البولفونية وفقاً لاستخدام باختين لهذا المصطلح.

ولكن باختين لا يسعَى الإعلان عن موت المؤلِّف. فالمؤلِّف بالنسبة له لا يزال يقف خلف روايته، ولكنه لا يدخلها كصوت مسيطرٍ موجّه للقارئ. والمؤلِّف بالنسبة له أيضاً لا يمكن أن يُقال عنه إنه يخلق شخصياته من خيال أصيل. فالكثير من كلام دستويفسكي، وفقاً لوصف باختين، مكرر وفيه الكثير من المحاكاة الساخرة والتحوّلات وأنواع أخرى من التخصيصات لأنواع الكلام الموجودة، والأقوال والكلمات المرتبطة بمواقف طبقية وإيديولوجية، وأنواع أخرى من المواقف الثقافية والاجتماعية المتميّزة.

وعلى غرار تراث الكرنفال، تقاتل الرواية البولفونية ضد أي رأي عالمي من شأنه أن يحدّد وجهةَ نظرٍ «رسمية» واحدة وموقفاً إيديولوجياً واحداً، وبالتا لييحدّد خطاباً واحداً يسود كل الخطابات. وبهذا المعنى تُقدِّم لنا الرواية عالماً حوارياً حرفياً. ومع ذلك من المهم أن نلاحظ أن الحوارية لا تهتم ببساطة للنزاع بين مختلف الخطابات المتمحورة حول الشخصية؛ والحوارية أيضاً هي سمة أساسية لكل خطاب فردي للشخصية. وقد صَرَّحَ باختين قائلاً: «يمكن للعلاقات الحوارية أن تتخلل داخل القول، وحتى داخل كل كلمة، ما دام هناك صوتان يصطدمان بها حوارياً» (1984a: 184). وهذا ما قصده باختين **«بالخطاب مزدوج الصوت»** وهو ما درسه في النهاية من حيث مفاهيم **«التغاير اللساني»** والتهجين. ويستخدم باختين المقاطع الافتتاحية لرواية دستويفسكي «في سردا بي» إذ تبدأ تدريجياً تعليقات الشخصية أو الراوي بعرض «جدل داخلي مع الآخر» (المرجع نفسه: 228). وقد يُظهِر كلام شخصيات دستويفسكي أكثر فأكثر علامات عن خاصية المحاورة التي تتنبأ بتعليقات المتكلمين «الآخرين»، وتناقش وتنتقد وتدحض الكلمات التي توضّح أكثر فأكثر اعتماد خطاب دوستويفسكي الخاص على كلام الآخرين.

وتتضح بشكلٍ جيد حقيقة أن الخطاب الحواري مع الآخر يمكن أن يحدث في كلام متكلم واحد، ربما في تقنية «تيار الوعي» الحداثية لروائيين مثل فرجينيا وولف وجيمس جويس. وفي الفقرة الآتية بعنوان

«الجحيم» من رواية «يوليسيس» لجويس، والتي نُشِرَت لأوّل مرة في عام 1922، نجد أن «المونولوج الداخلي» لشخصية ليوبولد بلوم هو مزدوج الصوت تماماً في هذا الصدد. فلا يكتفي بلوم بتوجيه كلامه لمخاطَبين مختلفين هنا، ولكنه يُدخِل أيضاً في أفكاره مقاطع من نصوص قد قرأها سابقاً، إلى جانب خطابات الطقوس من السياقات الدينية والقصاصات الاستطرادية الأخرى والكليشيات والأقوال المعروفة والآراء. والنتيجة الكلية هي إظهار كيف تضم أفكار بلوم شبكة من الأقوال والنصوص والأشياء الاعتيادية الثقافية. فأفكاره لا تنبع ببساطة من عقله، لأنها تظهر من مكانه الحواري في الثقافة المكتوبة والمحكية:

أحد هؤلاء الفتيان سيكون رفيقاً مميّزاً بعمله القصير. التقط العظام كما هي بغض النظر عن صاحبها. لحم عادي لهذه العظام. الجثة ليست إلا لحماً فاسداً. حسناً وماذا عن الجبن؟ جثة من الحليب. قرأت في «رحلات في الصين» أن الصينيين يقولون إن رائحة الرجل الأبيض مثل رائحة الجثة. ربما جثة محروقة أفضل. ناضل الكهنة بشدة ضدها. مناضلون من أجل الأمر الآخر. شعلات بسعر الجملة وتجار الأفران الهولندية. وقت الطاعون. حُفَر حمى الكلس غير المطفأ لتأكلها. غرفة مهلكة. من الرماد إلى الرماد. أو الدفن في البحر. أين هو برج الصمت المجوسي؟ أكلته الطيور. الأرض، النار، الماء. الغرقى يقولون هو الأكثر متعة. إنك ترى حياتك كلها في ومضة. ولكنك لن تُعاد للحياة. لكن لا يمكن أن تُدفَن في الهواء. خارج آلة الطيران. أتساءل هل تنتشر الأنباء عندما يُهمَل نبأ جديد. الاتصال تحت الأرض. تعلّمنا منها. لستُ متفاجئاً. وجبة دسمة معتادة لهم. تأتي الذباب قبل أن يموت جيداً. أتت رياح دينغهام. لا يهتمون

برائحتها. عصيدة جثة متفسخة ومالحة وبيضاء: رائحتها وطعمها مثل اللفت الأبيض النيء. (جويس، 1971 : 116)

يميل باختين للقول بأن الأشكال الشعرية مثل الملحمة وأنواع من القصيدة الغنائية هي أساساً أحادية الصوت وتفرض صوتاً مسيطراً واحداً على العالم. والرواية فقط، بل أنواع معيّنة فقط من الرواية، وفقاً لباختين، هي حوارية حقاً. وهذه الحجة متناقضة إلى حَدٍّ ما على أحد المستويات؛ نظراً لأن باختين يناقش اللغة أيضاً بشكلٍ عام من حيث الحوارية. ومثال أبسط على الخطاب مزدوج الصوت، والذي سيُظهِر أيضاً الاحتمالات الحوارية داخل الشعر الغنائي، يمكن أن نجده في قصيدة من قصائد الحب الشهيرة لروبرت بيرنز «وردةٌ حمراء، حمراء»، إذ يقول في أوّل مقطعين شعريين:

آه إنَّ حبي مثل وردة حمراء، حمراء
أزهرت مؤخراً في حزيران
آه إنَّ حبي مثل لحن موسيقي
يعزف بعذوبة في طربه.

فاتنةٌ أنتِ جداً يا حبيبتي الجميلة
كم أنا غارقٌ في الحب
وسأبقى أحبك يا عزيز تي
حتى تظمأ كل عصابات البحار

(بيرنز، 1969: 582)

لدينا هنا صوت غنائي واحد فقط، ولهذا السبب يميل باختين لتسمية هذا الشعر بأحادي الصوت. وحتى ضمن هذا الصوت نكتشف تضارباً متميّزاً بين اللغة الإنكليزية الرسمية واللهجة الاسكتلندية. وتنم بعض السطور أو العبارات عن لغة مجتمع إدنبرة الأدبية والرسمية والواعية في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر: «كم أنتِ جميلة» (*As fair art thou*)، «وسأبقى أحبك يا عزيز تي»(*And I will love thee still, my dear*). وثمة سطور وعبارات أخرى تَشدّ في الاتجاه المعاكس لتلك اللغة الأدبية الرسمية، حيث تضعها جنباً إلى جنب مع لهجة بديلة: «حبيبتي الجميلة» (*my bonie lass*)، «حتى تظمأ عصابات البحار» (*Till a' the seas gang dry*). ومن هذا المنظور تضع قصيدة بيرنز التوتر الاجتماعي داخل اسكتلندا مسقط رأسه بين مجتمع رسمي توّاق ليُصنّف حسب الطبقات (قد يقول آخرون يؤنكلز [أي يجعله إنكليزياً]) التراث الأدبي الاسكتلندي والاهتمام المتزايد في اللهجات المحلية والتقاليد الأدبية التي يتم إخراجها تماماً من الهيمنة اللغوية والثقافية الإنكليزية، ومن أيّة فكرة حول وجود ثقافة متجانسة وأحادية. إنّ كلمات بيرنز مزدوجة الصوت، فجميعها تخلقُ نزاعاً بين مختلف المواقف الأدبية والطبقية والإيديولوجية.

ومع هذا المفهوم من الخطاب مزدوج الصوت ومكانته القوية عندنا وداخل الرواية الحوارية في جميع النصوص الحوارية، نبدأ في الاقتراب على ما يبدو من نظرية التناص الأساسية التي يعتمد فيها كل قول على أقوال أخرى، إذ لا يوجد قول أحادي. فكل الأقوال تُقال بوجود أصوات أخرى منافسة ومتضاربة. وقد كتب باختين الآ تي:

إنّ الكلمة ليست شيئاً مادياً، بل وسيطاً متحركاً ومتقلّباً دائماً من التفاعل الحواري، ولا يميل أبداً نحو وعي واحد أو صوت واحد. فحياة الكلمة موجودة في انتقالها من فم لآخر، ومن سياق إلى آخر، ومن وحدة اجتماعية إلى أخرى، ومن جيل لآخر. وبهذه العملية لا تنس الكلمة طريقها الخاص ولا يمكنها أن تحرر نفسها تماماً من قوة تلك السياقات المحددة التي دخلت فيها. وعندما يريد عضو في جماعة ناطقة التفوه بكلمة، فإن تلك الكلمة ليست كلمة محايدة في اللغة، وليست كلمة خالية من تطلعات الآخرين وتقييماتهم، وغير مأهولة بأصوات الآخرين. كلا، فالمتحدّث يتلقى الكلمة من صوت متحدّث آخر وممتلئة بصوت هذا الشخص الآخر. وتدخل الكلمة سياقه من سياق آخر، إذ تنتشر معها تفسيرات الآخرين. وتجد أفكاره الكلمة مأهولة مسبقاً. (باختين، 1984a: 201).

إنّ تأكيد باختين على الآخر يشبه تأكيده على تعدّد الأصوات والخطاب مزدوج الصوت والحوارية ومجموعة من المفهومات الأخرى التي لم نتطرّق إليها بعد، فكلها تنبع من الاعتراف بأن اللغة ليست لغتنا الخاصة، وليس ثمة أي إنسان يمكن أن يكون موضوع التحقيق النفسي، وإنه لا يوجد تفسير كامل، لأن كل كلمة هي رد على كلمات سابقة وتستدرّ أو تطلب المزيد من الردود. وقد كتب تودوروف قائلاً: «إن أهم سمة من سمات القول، أو على الأقل أكثرها إهمالاً، هي «حواريته»، أي بُعده التناصي. لا توجد أشياء غير مسماة بعد آدم، ولا أيّة كلمات غير مستخدمة» (تودوروف، 1984: x). إنّ رؤية باختين لما يسميه تودوروف تناصاً بحق هي اجتماعية وهي مثل رؤيته للبشر وبالتالي، كما سنرى لاحقاً، يمكن أن تكون مميزة عن الرؤية

ما بعد البنيوية التي تعزوها (إذا كان عندها مفهوم القوة ومفهوم أصول المعنى) للغة نفسها بدلاً من المؤلِّفين البشر. وثمة قوة في عمل باختين وليس علم نفس فردي. تستند إذاً رؤية باختين الحوارية للوعي البشري وللذات وللاتصال إلى رؤية تجسّد فيها اللغة الصراع الحواري المستمر للإيديولوجيات ووجهات نظر العالم والآراء والتفسيرات. كتب باختين في مقالته الهامة «الخطاب في الرواية» الآتي:

يتميّز العنصر الذي يتوجّه إليه أي خطاب ملموس (أو قول) بالكفاءة وقابلية الجدال، وقد يكون مشحون بالقيمة، ويلفّه الضباب المعتم – أو، على العكس، يلفّه «ضوء» الكلمات الغريبة التي تهيّالفعل التحدّث عنها. إنها متشابكة، حيث تقال من خلال الأفكار المشتركة، ووجهات النظر وأحكام ولهجات القيم الغريبة. عندما تُوجَّه الكلمة نحو هدفها؛ فإنها تدخل بيئة مهتاجة حوارياً ومليئة بالتوتر من الكلمات الغريبة وأحكام ولهجات القيم، وتنسج داخل العلاقات المعقّدة وخارجها، وتندمج مع بعضها وتتراجع عن البعض الآخر، وتتقاطع مع مجموعة ثالثة: وكل ذلك يمكن أن يُشكِّل الخطاب بشكلٍ هام، ويمكن أن يترك أثراً في كل طبقات معانيها، وقد يُعقّد تعبيرها ويؤثّر في صورتها الأسلوبية كلّها. (باختين، 1981: 276).

وفقاً لباختين، «تقع اللغة بالنسبة للوعي الفردي عند الحد الفاصل بين الذات والآخر. ونصف الكلمة في اللغة هي لشخص آخر» (المرجع نفسه: 293). وتصبح الكلمة ملك المرء من خلال فعل «التخصيص»، مما يعني أنها ليست أبداً ملكاً للمرء، حيث يتخللها دائماً آثار الكلمات الأخرى والمستخدمين الآخرين. وهذه الرؤية للغة هي ما تبرزه كريستيفا في مصطلحها الجديد، التناص، إذ تعيدنا هذه

الكلمة إلى قضايا الخطاب مزدوج الصوت وأنواع الكلام، وهذه منطقة تعطيها كريستيفا في مقالات مثل «الخطاب في الرواية» تعريفاً جديداً من خلال مفهوم **التغاير اللساني**. إذا اعتبرنا أن كلمة (*hetero*) تعني في اليونانية «الآخر»، وأن كلمة (*glot*) تعني في اليونانية «لسان» أو «صوت»، فيمكن أن نُعرِّف التغاير اللساني(*heteroglossia*) بأنه قدرة اللغة على احتواء العديد من الأصوات، كصوت الفرد نفسه **بالإضافة إلى** صوت غيره من الناس. كتب باختين الآتي:

في أيّة لحظة من وجود اللغة التاريخي نجد أن اللغة متغايرة اللسان من الأعلى إلى الأسفل: فهي تمثّل التعايش بين التناقضات الاجتماعية والإيديولوجية بين الحاضر والماضي، وبين مختلف العصور من الماضي، وبين مختلف الفئات الاجتماعية والإيديولوجية في الحاضر، وبين الاتجاهات والمدارس والدوائر وهلمّ جرّا، ولها كلّها شكلاً مادياً. وهذه «اللغات» من التغاير اللساني تتقاطع بعضها مع بعضٍ بطرق متنوعة، لتُشكِّل «لغات» نموذجية جديدة. (المرجع نفسه: 291).

يُذكِّرنا مصطلح التغاير اللساني مرة أخرى بحقيقة أن صراع الإيديولوجيات داخل اللغة (والتعارض بين أقوال الماضي) لا يتعلق ببساطة بالصراع الحواري بين «لغات» مميّزة ومنفصلة، ولكنه غالباً يكون في الأقوال الفردية وحتى داخل الكلمة نفسها. وفي الرواية البولفونية، على سبيل المثال، يكون كلام الشخصيات دائماً متغاير اللسان ومزدوج الصوت كما يقول باختين: «يخدم كلام الشخصيات متكلمين اثنين في الوقت نفسه ويعبّر عن نيّتين مختلفتين: النية المباشرة للشخصية التي تتحدّث، ونية المؤلِّف غير المباشرة. وفي مثل هذا الخطاب ثمة صوتان ومعنيان وتعبيران اثنان» (1981 : 324).

فيمكننا أن نقول إنَّ خطاب الشخصيات في الرواية البولفونية يجسِّد طبيعة اللغة الحوارية أو التناصيّة من خلال خدمتها لمتكلمين اثنين، ونيتين اثنتين وموقفين إيديولوجيين ولكن دائماً داخل القول الواحد.

إنَّ محاولة فهم مصطلح مثل «التغاير اللساني» (*heteroglossia*) واستخدامه هو مثال على هذه الظاهرة التي أشرتُ إليها. فمصطلحات باختين سلسة وتأتي إلينا من خلال ترجمات تفسيرية مختلفة، بحيث، على سبيل المثال، من الممكن استخدام التغاير اللساني للاعتراف باللغات المختلفة والمتعددة، وبالمجموعات الاجتماعية والمهنية، وبالطبقات الاجتماعية والحركات الأدبية التي تعمل في المجتمع في وقت محدد. كما يمكن استخدام التغاير اللساني للإشارة لمصطلحات أخرى، مثل «الهجينية» و«التهجين»، وكذلك للإشارة بشكلٍ أكثر تحديداً لصراع «اللغات» الذي يحدث داخل الكلام نفسه (انظر أيضاً كلارك وهولكويست 1981: 428-9؛ وموريس 1994: 248-9). ويتناقض أحياناً «**التغاير اللساني**» في عمل باختين مع مصطلح «**أحادي اللساني**»، وهو مصطلح يقودنا ثانية للاعتراف بقوى اللغة الجاذبة والنابذة وللحقيقة القائلة بأن الإيديولوجية المهيمنة داخل المجتمع غالباً ما تُرجِّح وجود لغة موحَّدة وموحِّدة.

وثمة جدال في صميم عمل باختين يتمثل في أن جوانب اللغة المتعددة الأصوات والحوارية تهدد أساساً أي فهم هرمي وسلطوي ومركزي للمجتمع والفن والحياة. إذا كانت اللغة محددة اجتماعياً وتجسّد بالتالي تعدد الطبقات والتفسيرات غير النهائية والمواقف الإيديولوجية والصراعات الطبقية في المجتمع في أي عصر، وفي أيّة لحظة معيّنة، فلن تكون أيّة محاولة لتفسير اللغة أو الفن من خلال

نظام تجريدي للعلاقات العامة قابلة للحياة خاصة للراغبين في فهم اللغة والفن وأفعال الكلام. وهذه الرؤية للمجتمع البشري والاتصال هي ما تقف وراء مصطلح «التناص» الذي صاغته كريستيفا كجزء من تفسيرها لعمل باختين، وهذه هي الرؤية التي تدرجها كريستيفا في مجال النظرية البنيوية الصارم منهجياً والمنتظم على ما يبدو.

تل كيل (*Tel Quel*) والإنتاج : كريستيفا

في الساحة الفكرية الفرنسية التي وصلت إليها كريستيفا في منتصف الستينيات كان ثمة مجموعة واسعة من المواقف الثابتة ضمن الفلسفة والنظرية السياسية والتحليل النفسي التي قامت البنيوية بتحويلها مستندةً إلى اللسانيات السوسيورية، والتي قام بتحويلها أيضاً نقد اللسانيات السوسيورية الذي أصبح معروفاً باسم ما بعد البنيوية. يمكن تسمية أواخر الستينيات في باريس بشكلٍ مسوّغ، إذا استخدمنا مصطلح باتريك فرينش «زمن النظرية». فقد دفعت الاضطرابات السياسية لعام 1968 وتداعياتها عملية المناقشة إلى ذروتها، ويمكن أن يقال إنها عززت نقداً منهجياً ما بعد بنيوي، وعززت مفاهيم التأليف التقليدية وحتى معيار ما له معنى (انظر كريستيفا، 1984b: 263-70).

وقد كان الانتباه لدور الأدب واللغة الأدبية أمراً هاماً لبروز النظرية ما بعد البنيوية، فلم يحدث ذلك في أي مكان أكثر من مجلة «تل كيل». وقد أسهم معظم المنظِّرين الأساسيين الذين ارتبطوا بظهور ما بعد البنيوية في فرنسا، بما فيهم جاك دريدا ورولان بارت وفيليب سولرز وميشيل فوكو، في توطيد علاقة الأدب الأساسية بالفكر السياسي والفلسفي. وإذا قلنا إن نظرية النص والنصيّة موجودة في مركز أعمال هؤلاء الكُتّاب، فيمكننا القول بأن **تل كيل** قد أعطت موقعاً مشتركاً لمجموعة متباينة من

النظريات، ومكاناً لأداء «الكتابة والتفكير»، كما قالت كريستيفا (1998b: 7-11). وكتب بارت أن موقف كريستيفا داخل هذا «المكان» متناقض بين (المرأة الغريبة بالمعنى الحرفي) (*l' étranger*) والمُنظِّرة الرئيسة للنصية. كما أضاف بارت أن هذا الموقف المتناقض هو ما يُميِّز الطبيعة المتزعزعة لعمل كريستيفا:

تُبدِّل جوليا كريستيفا مكان الأشياء: فهي دائماً تُدمِّر آخر تحيُّز يعتقد المرء مطمئناً ومانحاً للفخر. وما تستبدله كريستيفا هو ما قيل مسبقاً أو ما يسمّى ***déjà-det*** حالة المدلول أي الغباء؛ وما تُدمِّره هو السلطة ــ وهي سلطة العلم الأحادي وسلطة علاقة القرابة. (بارت، 1986: 168).

يختار بارت كلماته بعناية فائقة هنا، واصفاً من خلالها ليس مجرّد التأثير الذي يتركه عمل كريستيفا؛ ولكن الأهم من ذلك مبادئه النظرية الأساسية. «فالمدلول» الذي يشير إليه بارت هو المعنى المستقر أو المفهوم الذي تتطلبه أيّة وسيلة تحليلية إذا أرادت أن تقدّم نفسها على أنها علمية أو موضوعية. ويتمحور هجوم كريستيفا على مفاهيم الدلالة المستقرة حول تحوّل فكرة سوسيور عن السيميولوجيا أو ما أصبح يسمّى بالسيميائية. فقد نادت السيميائية في منتصف الستينيات من القرن العشرين في فرنسا بالموضوعية عن طريق توظيف مفاهيم سوسيور مثل اللسان (أي النظام) لتحقيق استقرار «المدلولات» التي تدرسها السيميائية. ويمكن أن يتم تحليل الأساطير والتقاليد الثقافية الشفهية والنصوص الأدبية ــ وفي الواقع ــ أي نص ثقافي بشكل علمي، كما ناقشت السيميائية البنيوية، لأنه في أية لحظة توجد الدوال وتعمل ضمن نظام متزامن يقدّم مدلولات يمكن تحديدها لتلك الدوال. وما يجب أن تتجنّبه هذه المقاربة لتحافظ على مثل هذه

الموضوعية هو الانتباه للإنسان الذي ينفّذ القول الذي نحن بصدده. كما يجب أن تتهرّب هذه المقاربة أيضاً من حقيقة تعددية الدوال التي تزخر بالمعنى التاريخي والموجّهة ليس للمدلولات المستقرة بقدر ما هي موجّهة لمجموعة من الدوال الأخرى. وهذه هي المساحات المخبأة التي تعمل ضمنها كريستيفا ومنها تظهر نظريتها عن التناص.

ترى النظرية ما بعد البنيوية بصفة عامة، والكتّاب الأساسيين المرتبطين بمجموعة تل كيل بصفة خاصة، مفهوم العلاقة المستقرة بين الدال والمدلول بأنه السبيل الأساسي الذي تحافظ فيه الإيديولوجية المهيمنة على قوتها وتقمع الفكر الثوري، أو على الأقل الفكر غير التقليدي. ويحاول دريدا أن يبرهن، على سبيل المثال، أن جميع الخطابات الإيديولوجية الكبرى والخطابات العلمية أو الموضوعية الظاهرية تعتمد على وهم «المدلول الخارق». وقد صَرَّحَ دريدا في مقابلة مع جوليا كريستيفا بأن المدلول الخارق «في حَدِّ ذاته، وفي جوهره... لن يشير إلى أي دال وسيتجاوز سلسلة العلامات، ولن يقوم بعد الآن بوظيفة الدال» (دريدا، 1987a: 19-20). يقوم «الله»، على سبيل المثال، بوظيفة المدلول الخارق في معظم الديانات السائدة، ودور هذا الدال هو الإشارة لنفسه فقط ودائماً، وإلى المدلول وهو مفهوم الإلوهية. وإنّ رؤية المدلول «الله» على أنه دال في سلسلة من الدوال هو أمر مقلق جداً للأديان السائدة. إنّ سؤال «إلى ماذا تشير العلامة «الله»؟ هو تقويض لموقف «الله» كمدلول خارق. ولكن الأديان حتماً تقدّم إجابات على مثل هذا السؤال، ومن ثَمَّ تقوّض المكانة الخارقة والمركزية والأحادية والنهائية والحقيقية لعلامة «الله». إنّ الإجابة على السؤال المطروح هو عملية إنشاء سلسلة من المدلولات

الجديدة التي تخضع في حَدِّ ذاتها لأسئلة تتعلّق بإشارتها لمدلولات أخرى، كالخالق والأب والروح والوجود الأسمى المحرك الأساسي وهلمَّ جرًا: ولا تُقدّم كل هذه الأجابات على السؤال الأوّل إلا مدلولات أخرى تصبح هي نفسها دوال. وحقيقة أن مفاهيم المدلول تصبح، في النظام الاختلافي للغة، دوال لمدلولات أخرى والتي تصبح هي ذاتها دوال يجب أن تُمحى إذا أردنا أن يقوم الخطاب الرسمي، أو ما يدعوه باختين بالخطاب وحيد الصوت، بعمله الإيديولوجي. ومع ذلك إذا أخذنا أي خطاب يطمح إ لىحالة من الصدق أو الموضوعية سنجد الظاهرة اللغوية نفسها. «فالعدالة» في المؤسسات القانونية و«المساواة» أو «الأمة» في أصناف كثيرة من الخطاب السياسي، و«الحقيقة» في المؤسسات العلمية أو التعليمية، كلّها تقوم بوظيفة «المدلولات الخارقة» في سياقاتها المحددة. وهكذا، تحاول جميع الخطابات تحقيق استقرار نظام اللغة من خلال محو حقيقة أن اللغة هي دائماً قائمة على الاختلاف ولا يمكنها أن تستقر أو أن تُرى كنظام متماسك ومرتّب (انظر دريدا، 1978: 278-93). ومع ذلك في كل هذه الحالات يخرّب الانتقال من المدلول إ لىالدال مركزية وشفافية المعنى الواضح للعلامات الكبرى، التي من شأنها أن تحقق الاستقرار في النظام الاستطرادي الذي نحن بصدده.

وفي عمل جماعة تل كيل يصبح النص موقع تتم فيه مقاومة الدلالة المستقرة. فثمة هجوم داخل نظرية تل كيل حول أسس المعنى والاتصال، وهو تمجيد وتحقيق ما يقاوم استقرار علاقة الدال بالمدلول. ويمكن فهم هذا بالمصطلحات الماركسية بأنه هجوم على سلعة الفكر والكتابة. فقد كتب بارت واضعاً كريستيفا في طليعة هذه الحركة:

ما تنتجه جوليا كريستيفا هو نقد **الاتصال** (الأوّل، على ما أعتقد، منذ نقد التحليل النفسي). وتُظهِر كريستيفا الاتصال، وهو محبوب من العلوم الإيجابية (مثل اللسانيات)، ومن فلسفات وسياسات «الحوار»، و«المشاركة»، و«التبادل» ـ الاتصال هو سلعة. (بارت، 1986: 170).

بعبارة أخرى، يقدّم الاتصال والمعنى العمل المعرفي والفكري كمُنتَج، كشيء ذي قيمة قابل لأن يكون سلعة وقابل للصرف. وقد يكون من الإنصاف القول إن معظم الناس يؤمنون بأن المعرفة إن وجدت يمكنها أن تنتقل بوضوح، وبسبب هذا يمكن شراؤها وبيعها في الكتب والمقررات التعليمية وهلمَّ جرًا. وإن الاعتقاد بتواصل الأفكار الواضح يُدخِل العمل الفكري في نظام السوق الرأسما لي،إذ تتمتع الأشياء بقيمة فقط إذا كانت تُباع وتُشترى. وفي مثل هذا النظام، يمكننا أن نقول: الأفكار ذات قيمة إذا كانت قابلة للاستهلاك.

ومن هذا الهجوم على مفاهيم الاتصال في العقل تنطلق كريستيفا لتأسيس نمط جديد من السيميائية عبر تسميته بـ «التحليل السيميائي» أو السيمي (*semianalysis*). وتحاول في هذه المقاربة وصف رؤيتها للنصوص بأنها دائماً في حالة من **الإنتاج**، بدلاً من أن تكون منتجات يتم استهلاكها بسرعة. كما يعترف هذا التحليل السيميائي الجديد بدور الإنتاج في بناء «موضوع» الدراسة، وتؤكّد بذلك مركزها «كإنتاج» أو «إنتاجية». ومن خلال الجمع بين الاهتمام الماركسي بالإنتاج أو «العمل» وتحليل فرويد «لعمل» (الأحلام)، تؤكّد كريستيفا أن موضوع الدراسة ليس الوحيد الذي «يتفاعل» في عملية إنتاجه، فالذات أو الكاتب أو القارئ أو المحلل يتفاعلون أيضاً في هذه العملية. وينضم الكاتب أو القارئ أو المحلل في عملية إنتاج النص

المستمرة، أثناء «العملية أو التجربة» (*le sujet-en-procès*). وتفترض كريستيفا في إحدى حركاتها الموسعة في تل كيل عموماً أن الحداثة الأدبية من لوتريامون ومالارميه وجويس مروراً بباتاي وأرتو إلى سوليرز نفسه هي موقع لظهور الإنتاج النصي الواعي لذاته: «وهو إنتاج لا يمكن اختزاله بالتمثيل» (كريستيفا، 1986: 86). ففي مثل هذا العمل، تفترض كريستيفا أن الأفكار غير معروضة كما لو أنها منتَجات استهلاكية منتهية، ولكن يتم تقديمها بطريقة تشجع القُرّاء على أن يشاركوا في إنتاج المعنى. وستقوم سيميائية الإنتاجية الجديدة بتوجيه نفسها لهذا التقليد بشكلٍ مباشر. كتبت كريستيفا:

تطورت من هذه النصوص الحديثة نماذج سيميائية جديدة ت انتقلت إلى النص **الاجتماعي**، وإلى تلك الممارسات الاجتماعية التي يكون «الأدب» أحد أشكالها غير الثابتة، من أجل أن نتصورها كتحوّلات و / أو إنتاجات كثيرة ومستمرة. (كريستيفا، 1986: 87)

لا يمكن أن يكون الأدب المصدر الأساسي لنمط الإنتاج السيميائي. وتحتفظ هذه الرؤية للأدب بتسلسل هرمي من الخطابات وفي الوقت نفسه تحصر بعيداً القوة المربكة لإنتاج النص نحو مجال خيالي ووهمي. ومن شأن هذه الخطوة أن تعزّز أيضاً المعارضة التقليدية بين العلم (أو الخطاب الموضوعي) والخيال (الخلاق، أو الخطاب الأدبي)، في حين أن النقطة المهمة لكريستيفا هي أن الاتصال وما يقطع هذا الاتصال – ما تدعوه كريستيفا «**الدلالة**» (*signifiance*) ـ يكون في علاقة عدائية مستمرة بعضها مع بعضٍ والنص هو موقع هذا الصراع، وسيميائية كريستيفا الجديدة تسعى لتحليله في الوقت نفسه التي تخضع له. وفي هذه السيميائية الجديدة

تضع كريستيفا باستمرار الخطابات المنطقية والعلمية ضمن السياقات الخيالية والفنية، ومن ثَمَّ تُشوّش التمييز الواعي لذاته وتُنظّم الصراع بين العلم أو ما هو منطقي واللغة أو قوة الخيال والرغبة.

ولكي نفهم كيفية ظهور التناص كمفهوم أساسي في ممارسة كريستيفا السيميائية، ولكي نفهم هذه الممارسة على نحوٍ أكمل، لا بُدَّ لنا من النظر في مقدمتها لكتابات باختين حول النظرية الباريسية. ويجب علينا بعد ذلك رسم المسار الذي ستأخذه هذه السيميائية خلال «زمن النظرية» الذي تحدده فرينش بين 1966 و 1975، أو في حالة كريستيفا، بين منشوراتها الأولى في الستينيات ودراستها المهيبة بعنوان «ثورة في اللغة الشعرية» التي نُشِرَت لأوّل مرة في عام 1974.

من الحوارية إلى التناص

ثمة نصان مترجمان إلى اللغة الإنكليزية لعمل كريستيفا المبكر «الرغبة في اللغة» يُكمِّلان بعضهما في إظهار تأثير باختين على كريستيفا والطريقة التي تُحوّل وتنقّح وتعيد بها توجيه عملها وهما: «النص المقيَّد» (كريستيفا، 1980: 36-63) و«الكلمة والحوار والرواية» (المرجع نفسه: 64-91). في «النص المقيَّد» تهتم كريستيفا بتأسيس الطريقة التي يتم بها بناء النص من الخطاب الموجود مسبقاً. فالكُتّاب لا يخلقون نصوصهم من عقولهم المبدعة، ولكنهم يقومون بتجميعها من نصوص موجودة مسبقاً، بحيث، كما تزعم كريستيفا، يكون النص عبارة عن «تعديل للنصوص الأخرى، أي تناصٌ في فضاء نصٍ معينٍ» «تتقاطع فيه الأقوال المتعددة المأخوذة من نصوص أخرى وتحول دون تأثير بعضها في بعض» (المرجع نفسه: 36).

والنصوص مصنوعة مما يسمّى أحياناً «بالنص الثقافي (أو الاجتماعي)»، وهو كل الخطابات المختلفة وطرق التحدّث والقول والبُنى والأنظمة الموافق عليها مؤسساتياً التي تُشكّل ما نسميه الثقافة. وحسب هذا المعنى فإن النص ليس كياناً معزولاً ومنفصلاً ولكنه تجميع لنصوصٍ ثقافية. ويتم صنع النص المنفرد والنص الثقافي من المواد النصيّة نفسها ولا يمكن فصل بعضها عن بعضٍ. ونرى هنا كيف تمّت إعادة صياغة المفهوم الباختيني للحوار من خلال انتباه كريستيفا السيميائي للنص والنصيّة وعلاقتهما بالبُنى الإيديولوجية. وبينما يركّز عمل باختين على بشرٍ حقيقيين يستخدمون اللغة في حالات اجتماعية محددة، فإن طريقة كريستيفا في التعبير عن هذه النقاط تتهرّب على ما يبدو من البشر لصالح مصطلحات أكثر تجريداً كالنص والنصيّة. لكن يشتركان باختين وكريستيفا بالإصرار على أن النصوص لا يمكن فصلها عن النصيّة الثقافية أو الاجتماعية الأشمل التي يتم بناؤها منها. ولذلك فإن كل النصوص تحتوي في داخلها على البنى الإيديولوجية والصراعات التي يُعبَّر عنها الخطاب في المجتمع. وهذا يعني، وفقاً لكريستيفا، أن الأبعاد التناصيّة لنصٍ ما لا يمكن أن تُدرَس كمجرد «مصادر» أو «تأثيرات» تتبع مما يسمّى تقليدياً «خلفية» أو «سياق» (المرجع نفسه: 36-7).

والنص هو عبارة عن **ممارسة وإنتاجية**، إذ يمثّل وضعه التناصي بنيته المتمثلة بالكلمات والأقوال التي كانت موجودة من قبل وستستمر قُدُماً بعد لحظة القول، وكذلك، حسب مصطلحات باختين، بعد القول «مزدوج الصوت». وإذا كان النص مؤلّف من أجزاء متنوعة من النص الاجتماعي، فإن الصراعات والتوترات

الإيديولوجية المستمرة التي تميّز اللغة والخطاب في المجتمع ستستمر في الانتشار في النص نفسه. وهذا ما تعنيه كريستيفا بكلمات مثل «ممارسة» و«إنتاجية». فالنصوص لا تقدّم معاني واضحة ومستقرة، لأنها تجسّد صراع المجتمع الحواري حول معنى الكلمات. فعلى سبيل المثال إذا استخدم روائي ما كلمات مثل «طبيعي» أو «مصطنع» أو «الله» أو «العدالة»، فلا يمكنه إلا أن يُدرجَ في روايته صراع المجتمع حول معاني هذه الكلمات. ومثل هذه الكلمات والأقوال تحتفظ «بالآخر» داخل النص نفسه. يتعلق التناص هنا بظهور النص من «النص الاجتماعي» وبوجوده المتواصل داخل المجتمع والتاريخ. وإنّ بُنى النص ومعانيه ليست محددة أو مخصصة للنص نفسه؛ وللتشديد على هذه النقطة ترى كريستيفا النص أو على الأقل كل جزء يكوّنه النص على أنه إيديولوجيم[1] (*ideologeme*). إذا قبلنا أن كلمات مثل «طبيعي» أو «عدالة» هي موضوع الصراعات والتوترات الاجتماعية الهائلة، فإن وجودها في نص ما سيمثّل وحدة إيديولوجية. وأحد النتائج المترتبة على هذا النحو من وصف النصوص هو أنه يجب علينا أن نتخلى عن فكرة أن النصوص تقدّم معنىً موحداً أو متكاملاً؛ فعلينا أن نبدأ في النظر إليها بوصفها تجميعاً وتكديساً لأقسام النص الاجتماعي. وعلى هذا النحو، ليس للنصوص معنى موحد أو وحدة خاصة بها، لأنها ترتبط بشكلٍ كامل بالعمليات الثقافية والاجتماعية المستمرة. فقد كتبت كريستيفا بهذا الصدد:

(1) عبَّر اللسانيون والسيميائيون عن النص بأنه وحدة دلالية أو (إيدلوجيم) *ideologeme* أي وحدة إيديولوجية.

إنَّ مفهوم النص كإيديولوجيم (أي وحدة إيديولوجية) يحدد إجراء السيميائية ذاته الذي ينص على أنه (من خلال دراسة النص كتناص) فإن الإيديولوجيم ينظر للنص بحدّ ذاته بأنه داخل (نص) المجتمع والتاريخ. فإيديولوجيم النص هو التركيز على أن المعرفة العقلانية تستوعب تحوّل **الأقوال** (التي لا يمكنها أن تشكّل النص وحدها) وتجمعه في وحدة (أي النص) وكذلك إضافات هذه الوحدة في النص التاريخي والاجتماعي. (كريستيفا، 1980: 37)

تشير كريستيفا هنا في طريقة عرضها المميّزة إلى ميلنا للافتراض أن النصوص تمتلك معنىً فريداً وخاصاً بها. ولكن ظهور وحدة النص أمر وهمي. وفي الواقع إنَّ ظهور وحدة النص ووجوده المستقل هو جزء من الترتيب الوجيز للكلمات والأقوال التي لها أهمية اجتماعية معقدة «خارج» النص الذي نحن بصدده. تسعى مقاربة كريستيفا السيميائية لدراسة النص كترتيب نصي من العناصر التي تمتلك معنىً مزدوجاً وهما: معنى في النص ذاته، ومعنى موجود في ما وصفته «بالنص التاريخي والاجتماعي». وتطيح مثل هذه المقاربة بمفاهيم مثل «داخل» النص و«خارجه». ويُفهَم معنى النص وكأنه إعادة ترتيب مؤقتة للعناصر التي لها معانٍ موجودة مسبقاً في المجتمع. ويمكن القول بأن المعنى هو دائماً وفي الوقت نفسه «داخل» النص و«خارجه». فعلى سبيل المثال أحد الجمل التي تبدأ بها رواية ماري شيلي «الرجل الأخير» (1826) هي: «إنَّ إنكلترا القابعة في أقصى شمال البحر المضطرب تزور الآن أحلامي في هيئة سفينة مأهولة وضخمة جداً، والتي أتقنت الرياح وركبت بفخر فوق الأمواج» (شيلي، 1994: 9). إذا أردنا قياس معنى هذه الجملة «داخل» نص

شيلي، فإن ذلك سيتضمن إنشاء مكان خيالي للمتكلم، ومكان وصف الطريقة التي تزيّن الرواية بها إنكلترا المستقبلية التي (عندما تكون على حافة الكمال الاجتماعي والسياسي) يتم امتصاصها في كارثة عالمية حيث يقضي وباء ما على الجنس البشري باستثناء قائل هذه الجملة. وتظهر أيضاً خلال الرواية الصور المتعلقة بالأحلام والإتقان والعالم الطبيعي، ويمكن القول بأنها تساعد في توليد معنىً داخليٍّ ينبثقُ من هذه الجملة. ولكن من المستحيل أن نبقى «داخل» هذه الرواية عندما نتعامل مع مثل هذه الجملة. فالأفكار عن إنكلترا كأمة فخورة ذات سيادة على العالم الطبيعي ولها مصيرها الخاص بها من بين دول العالم هو وحدة إيديولوجية في الجملة وفي الرواية بشكلٍ عام، إذ تأخذ القُرّاء على الفور «خارج» النص إلى التصويرات الإيديولوجية لإنكلترا في بداية العصر الفيكتوري. وهذه البلاغة السابقة للإمبريالية ليست من اختراع ماري شيلي؛ فالجملة تشير إلى خطاب من الثقافة والمجتمع الإنكليزي في القرن التاسع عشر. وتكفي جملة بسيطة نسبياً مثل هذه لتوضيح الطريقة التي يكون فيها معنى النص دائماً في الوقت نفسه «داخل» بل و«خارج» هذا النص.

يمضي قُدُماً تحليل كريستيفا إلى نظرية باختين للرواية كونها شكلاً من أشكال النص الذي يُجسَّد بشكلٍ مُعبِّر عمليات التخصيص وإعادة الهيكلة التناصيّة، وهي حركة يتم التوسّع بها في مقال «الكلمة والحوار والرواية». وفي الواقع لا تهتم كريستيفا كثيراً بهذا النوع من الرواية، ولكنها تهتم بما تسميه «**اللغة الشعرية**»، وهي إنجاز باختين في الرواية، ولكنها يمكن أن تُكتَشف أيضاً في الأنواع الشعرية وفي أنواع أخرى من النصوص، كما ستناقش كريستيفا في عملها اللاحق.

وما يميّز الرواية من منظور باختين أو اللغة الشعرية عند كريستيفا هو المفهوم الديناميّ «للكلمة الأدبية» بوصفها (أي الرواية) **تقاطعاً من سطوح نصيّة** بدلاً من نقطة (أي المعنى الثابت)، كحوار بين كتابات عديدة: تلك من الكاتب والمخاطَب (أو الشخصية)، والسياق الثقافي المبكر والمعاصر» (كريستيفا، 1980: 65). كما تدمج كريستيفا في سيميائيتها الجديدة حوارية باختين وإصراره على طبيعة اللغة الاجتماعية مزدوجة الصوت. وتُعرِّف كريستيفا الكلمة الأدبية الديناميّة من حيث **البُعد الأفقي والبُعد العمودي**. ففي البُعد الأفقي «تنتمي الكلمة في النص للمتكلم والمخاطَب»؛ أما في البُعد العمودي فإن «الكلمة في النص موجّهة نحو جسد أدبي متزامن أو متقدّم» (المرجع نفسه: 66). إنّ الاتصال بين الكاتب والقارئ مشترك دائماً بالتواصل أو العلاقة التناصيّة بين الكلمات الشعرية ووجودها المسبق في النصوص الشعرية الماضية. وينقلُ الكُتّابُ للقُرّاء في اللحظة نفسها التي تنقل فيها كلماتهم أو نصوصهم وجوداً للنصوص الماضية في داخلهم. ويؤدي هذا الاعتراف (بأن المحور الأفقي والعمودي للنص يتزامنان ضمن الفضاء النصي للعمل) إلى إعادة أساسية لوصف نظرية باختين للنص الحواري والذي يبلغ ذروته في المصطلح الجديد أي التناص:

يتزامن المحور الأفقي (المتكلم – المخاطَب) مع المحور العمودي (النص ـ السياق) ليسلّطان الضوء على حقيقة هامة: كل كلمة (أو نص) هي تقاطع كلمات (أو نصوص) إذ يمكن قراءة كلمة واحدة أخرى (أو نص) على الأقل. لا يمكن التمييز بين هذين المحورين بوضوح في عمل باختين الذي أطلق عليهما اسم **حوار**

وازدواجية. ولكن ما يظهر على أنه افتقار للصرامة هي في الواقع البصيرة التي أدخلها باختين لأوّل مرة في النظرية الأدبية: يتم إنشاء أي نص كفسيفساء من الاقتباسات. فأي نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر. ومن ثَمَّ يُستبدَل مفهوم التناص بمفهوم الذاتية الداخلية، وتُقرأ اللغة الشعرية على أنها مزدوجة على الأقل. (كريستيفا، 1980: 66).

تركّز كريستيفا هنا على موقف المتكلم، أي موقف المؤلِّف والشخصية والضمائر ـ «أنا» و«نحن» و«هم» ــ التي يشير البشرُ (أو الناس المتكلمون) من خلالها إلى أنفسهم وإلى أولئك الذين يخاطِبونهم. وبعد أن تأثرت كريستيفا باللغوي الفرنسي إميل بينفنست وبنظرية رومان ياكبسون عن **المحوّلات**، قَدَّمت كريستيفا مفاهيم مثل **«الشخص الناطق»** و**«الشخص القائل»** لتوضيح نظرية باختين وتوسيعها. يعطي جيرمي هوثورن التعريف الآتي لهذه المصطلحات:

يجب التمييز بين **فعل** الإدلاء ببيان وهو فعل خاص ومحدّد زمنياً، و**النتيجة الفعلية** لهذا الفعل، وهي نتيجة تهرب من لحظة الوقت واستحواذ الشخص المسؤول على هذا الفعل. ويمكننا أن نلاحظ أن التمييز الهام بين **القول** و[النطق] هو أن القول يرتبط بالإنسان القائل، في حين يركّز النطق اهتمامه على الكيان اللفظي نفسه...ويُذكّر [القول] بفعل إنتاج شكل من الكلمات التي تنطوي على الإنسان...ويُستخدَم [النطق]عندما يكون الانتباه عادة للنظر في شكل الكلمات المستقلة بعيداً عن ارتباطها بالإنسان. (هوثورن، 1992: 57).

إذا تفهم «موضوع القول» كشخصية تتكلم أو تفكر، فإن «موضوع النطق» هو موضوع الفعل السردي. عندما أتحدثُ مباشرة إلى شخص آخر؛ فإن كلما يأتي على ما يبدو مرتبطة بي كفاعل (من

القول)، وعندما أدوّن هذه الكلمات وتُقرأ ربما بعد سنوات لاحقة من قِبل شخص آخر؛ فإن موقفي كمتكلم لم يَعُدْ يُلزمني مباشرة. فكلمة «أنا» تصبح مجرّد موضوع النطق. ومن نهضيع المتكلم في الكتابة، كما يحب «ما بعد البنيويين» مثل بارت وكريستيفا أن يصرّحوا.

لكن ذهب «ما بعد البنيويين» إ لىأبعد من هذا إذ يشيرون إ لىفقدان المتكلم في اللغة بصفة عامة. ويتعلق هذا بالطبيعة اللاشخصية للغة بشكلٍ عام، وتبرز هذه السمة إذا انتبهنا للضمائر التي يتوجّب علينا استخدامها عندما نشير إ لىأنفسنا وإ لىالآخرين. وقد كتب جي أي كادون الآ تي:

يميّز [إينفينست] بين الجوانب «الشخصية» و«اللاشخصية» للغة. تُعَدُّ كلمة «أنا» بطريقة ما شخصية وبطريقة أخرى غير شخصية. فعندما تكون غير شخصية، فإن «أنا» ليست إلا «الشخص الذي ينطق بلحظة الخطاب الحالية التي تحتوي على المثال اللغوي «أنا». (كادون، 1992: 928).

عندما يقول صاحب مقام رفيع كلمات مثل «أُسمّي هذه السفينة كذا وكذا»، فقد يعتقد المتلقي أن الأمر هام وبأنه هو نفسه من يتحدّث. ولكن الحقيقة أنه طالما يقول شخص ما ذو مكانة اجتماعية مناسبة هذه الكلمات، سيكون للكلمات التأثير نفسه على الواقع. ولا يعتمد معنى «أنا» ومفعولها في تلك الجملة على الشخص الذي ينطق بها بشكلٍ خاص. فما يهم هو إخبار العبارة الكليشية، كما حدث مرات عديدة من قبل، والحقيقة أنها موجّهة إ لىجمهور يتخذ موقف شهود عيان لحدث (تسمية سفينة) وقع مرات عديدة من قبل وسيحدث مرات لا تحصى في المستقبل. وإذا أراد أحد أفراد الجمهور الذي ينتمي إ لىمكانة اجتماعية معيّنة تغيير أماكن محددة مع متكلم هذه الجملة، فإن ذلك لن يؤثّر أبداً على فعل تسمية السفينة.

وقد يبدو مثال تسمية السفينة أنه ينطوي على حدث غير مألوف، وبالتا لي لا تكون ذات أهمية خاصة للغة في استعمالها اليومي. ولكن يحاول «ما بعد البنيويين» أن يبرهنوا على أن استعاضة مماثلة تحدث في كل استخدام للغة. وكلما دخل أشخاص في اللغة فإنهم يدخلون في حالات تضيع فيها ذاتيتهم الشخصية. ولعل السبب (عندما نميل للقول «أنا أحبكِ حقاً» أو «أنا معجب حقاً بحذائك») هو أن حتى هذه العبارات العامة يتابها النوع نفسه من الاستعاضة مثل الجملة التي يحاول فيها شخص ما أن يسمّي السفينة. فجملة «أنا أحبك» هي كليشية، لأنها قيلت ملايين المرات من قبل، ولا يمكننا إلا أن نكون متوترين حول فقدان الذاتية التي نَودُّ أن نُعبّر عنها عن طريق هذه الكلمات عندما ننطق بها. وضمير «أنا» في جملة «أنا أحبك» يُعبّرُ نوعاً ما عن مشاعرنا الشخصية وذاتيتنا بشكلٍ أقل مما نَودُّ أن نعتقد.

وما هو واضح هو أنه عندما نتعامل مع أشكال الكتابة الأدبية لا يمكننا افتراض أن اللغة التي نتعامل معها تتيح لنا الوصول المباشر للشخص الذي كتبها. وحتى في أنماط الكتابة الاعترافية، لا يمكن لضمير «أنا» أن يكون مطابقاً لضمير «أنا» للمؤلِّف؛ لأننا نتعامل مع الشخص الناطق وليس مع الشخص المتكلم. وقد يكتب مؤلّفون قصصاً باستخدام ضمير المتكلم «أنا»، أو «ضمير النكرة» (كريستيفا، 1980: 87) هو أو هي أو في الجمع «نحن»، أو عن طريق اسم آخر خاص بهم. يستخدم رولان بارت في مذكّراته النقدية وهي بعنوان «رولان بارت بقلم رولان بارت» هذه النقاط عن طريق الإشارة إ لىنفسه طوال النص بضمير الغائب «هو». وتعطي هذه التقنية أهمية لفكرة أن الشخص الذي يتحدّث أو يقوم بالفعل والشخص

الذي يكتب لا يتطابقان أبداً. فالفاعل «هو» الممثّل في رولان بارت من قِبل رولان بارت لا يمكن لغوياً أن يتطابق مع الفاعل (رولان بارت) الذي يؤدي فعل التمثيل في هذا النص. ويوضّح ذلك عنوان النص بحدّ ذاته الذي «يضاعف» اسم الكاتب أو المتكلم. فقد نعتقد أن اسمنا يشير دائماً للفرد، الشخص الفريد الذي يشير لنا، ولكن الضمائر التي نستخدمها للإشارة إلى أنفسنا كثيراً ما تحوّل مواقفنا، من («أنا») الشخصية إلى («نحن») الجماعية ومن ثَمَّ إلى الشخص الغائب («هو» أو «هي»). ففي اللغة تتحوّل مواقف شخصيتنا؛ أما في الكتابة فيضيع المتكلم.

ومن خلال النقاط المذكورة أعلاه، تصبح الكلمة، وموقف الشخص الذي يتحدّث بلغة أدبية، مزدوجة الصوت. فالضمير الاسمي «أنا» موجَّه دائماً نحو «الآخر»، ويستخدم كلمات موجّهة في حَدّ ذاتها نحو «كلمات أخرى» وتحتوي بداخلها هذه الكلمات وغيرها من العبارات. والضمير «أنا» مضاعف أيضاً، كونه نِتاج الشخص «خارج» النص وضمير المتكلم نفسه للنص. ووفقاً لكريستيفا، فإنّ الشخص «خارج» النص ليس هاماً، لأن كل ما نستطيع معرفته في الكتابة هو الضمير اللاشخصي المتبدل باستمرار. إنّ ضمير المتكلم في الكتابة مضاعف دائماً، لأن الكلمات التي ينطق بها المتكلم تناصيّة (أي كليشية ومكتوبة مسبقاً). والدوال الضميرية التي تشير للمتكلم تتغيّر دائماً إذ ليس لها مدلول مستقر (أو ضمير متكلم «خارجي») يمكن أن يُشار إليه.

يمثّل استخدام كريستيفا لكلمة «ازدواجية» إحدى التنقيحات التناصيّة التي يمكن أن توجد في قراءتها لباختين. إنّ مصطلحات

باختين التي تقف وراء مصطلح كريستيفا الجديد هي «التغاير اللساني» و«الهجينية»، ومع ذلك تتطلّب المصطلحات الجديدة إعادة التركيز على المعايير المنطقية. وقد كتبت كريستيفا الآتي:

يقود في الحوار والازدواجية إلى الاستنتاج بأن اللغة الشعرية هي «مزدوجة» ضمن فضاء النص الداخلي وكذلك ضمن فضاء النصوص. وإنّ لغة سوسيور الشعرية (paragram) («الجناس التصحيحي») تمتد من صفر إلى اثنين: الوحدة «الأو لى» (تعريف، «الحقيقة») غير موجود في هذا المجال. وبالتالي، فإنّ مفاهيم التعريف والتحديد، وعلامة «=» (يساوي) ومفهوم العلامة بحدّ ذاته الذي يفترض مسبقاً وجود تقسيم عمودي (هرمي) بين الدال والمدلول، لا يمكن تطبيقه على اللغة الشعرية – بحكم تعريفه اللانهائي من التزاوج والدمج. (كريستيفا، 1980: 69).

توظّف كريستيفا بالتالي تركيز باختين على الازدواجية أو الخاصية الحوارية للكلمات والأقوال من أجل الهجوم على مفاهيم الوحدة التي تربطها بادعاءات التسلّط والحقيقة التي لا شك فيها والاتصال غير الإشكالي ورغبة المجتمع في قمع التعددية. بمعنى آخر؛ فإنّ هجوم كريستيفا هو ضد أسس المنطق الغربي؛ إذ يقوم مثل هذا المنطق النابع من أرسطو على مبدأ عدم التناقض. ويؤكّد أرسطو أنه لا يمكن لشيء ما أن يكون شيئين مختلفين في آنٍ واحد. فعلى سبيل المثال إذا كان الشيء الأوّل يمثّل «هنا»، والشيء الثاني يمثّل «هناك»، فإن هذا المنطق يقول بأنه لا يمكن لأي شخص أن يشغل حيّز الشيء الأوّل والثاني في آنٍ واحد. إنّ فكرة كريستيفا هي أننا (استناداً لوجهة نظر باختين للكلمة أو القول) نجد تحدّياً أساسياً لمنطق أرسطو

ومفاهيمه عن التفرّد. فالكلمة الحوارية مزدوجةُ الصوت ومتغايرةُ اللسان وتمتلك معنى الشيء الأوّل في اللحظة نفسها التي تمتلك فيها معنى أو معا نيبديلة من الشيء الثا ني وتشير جملة ماري شيلي حول إنكلترا، على سبيل المثال، إ لىرواية خيالية في اللحظة ذاتها التي تشير فيها إ لىالتصويرات الفعلية والإيديولوجية للبلد نفسها. ولها في آنٍ واحد كلامها الخاص وكلام الشخصية الوهمية. وعلى هذا النحو، يتحدّى معنى جملة شيلي منطق أرسطو، بما أنَّ لها مرجعاً «داخلياً» و«خارجياً» في آنٍ واحد، وهو كلام ما لا يقل عن شخصين لغويين اثنين. وهو بناءً على ذلك الشيء الأوّل والثا نيمعاً.

يمثّلُ عمل سوسيور على الجناس عنصراً ساحراً لم يُناقَش بعد في تطوّر النظريات ما بعد البنيوية حول النصيّة والتناص. فقد ظل العمل الذي لم يكتمل في شكل مخطوطة حتى بدأ يُكتَشف من جديد من قِبل بعض المنظّرين، ومنهم المنظّر الفرنسي جان ستاروبنسكي بشكلٍ خاص. وقد نُشِرَ بحث ستاروبنسكي عن المشروع في مركور دو فرانس في عام 1964 وفي تل كيل (37، ربيع 1969)، الذي برز أخيراً كترجمة جزئية وتعليق (انظر ستاروبنسكي، 7919). وقد استخدمت جوليا كريستيفا نظرية سوسيور لأوّل مرة في مقال في تل كيل في عام 1967 (انظر كريستيفا، 1998a). وبعد أن عمل سوسيور على الشعر اليونا نيواللاتيني بشكلٍ خاص ناقش سوسيور ـ ولكنه لم يعبّر أخيراً عن ارتياحه الخاص ـ أن هذه النصوص عملت على مستويات غير تصويرية حيث نجد أن مجموعة من الأحرف والفونيمات (أي الأصوات)، مثل الحرف الأوّل والأخير من سطرين متتاليين، رتّبت نفسها على شكل وحدات نصيّة عميقة، غالباً من أسماء الآلهة أو

الأبطال. ذلك أنه، على سبيل المثال، في دراسة ترتيب الفونيمات (الأصوات) داخل قطعة من الشعر مذكورة من قِبل الشاعر الروما ني ليفي، يكتشف سوسيور اسم إله الشمس اليونا نيوالروما نيأبولو، رغم أن أبولو لم يُذكَر حرفياً في النص (ومباشرة من خلال الدال «أبولو»). ولدى اكتشاف سوسيور المزيد من هذه الأنماط المشفَّرة، صاغ سوسيور المزيد من المصطلحات المتشابهة لوصف مثل هذه العمليات. وقد اعترفت كريستيفا ودريدا بأن عمل سوسيور عن «الوحدة» يتنبأ بعملهما حول الطريقة التي توجد فيها الدوال في النص فيما يتعلق بسلاسل من الدوال الأخرى، وليس مما يتعلّق بالمدلولات الشفافة والمستقرة. وقد يبدو عمل سوسيور على الجناس التصحيحي من وجهة نظر كريستيفا ودريدا أنه يتنبأ بعملهما حول كيفية مقاومة الدال لمفاهيم الاتصال والمعنى المباشرة أو المنطقية.

وقد يبدو سيئاً أن تقوم كريستيفا بقراءة مفاهيم باختين «بقدر ما تكون متوافقة مع مفاهيم فردينان دي سوسيور المرتبطة (بالجناس التصحيفي) عنده» (1980: 90). لكن كريستيفا تعيد كتابة عمل باختين حيث توجّهه نحو لغة تُفهَم على أنها وراء المنطق. وإذا كان المنطق يعتمد على تأكيد أرسطو بأن شيء ما إما «A» أو «ليس A»، فيمكننا القول بأن المنطق يفترض أن الأشياء لا يمكن أن تكون أكثر من شيء واحد على حدة في كل مرة. فالشيء إما أن يكون شيئاً أو لا شيء. وطريقة كريستيفا في التعبير عن ذلك هي التعبير العددي (10-). يعادل الرقم «0» هنا «لا شيء»، ويعادل الرقم «1» عنصراً مفرداً. وعلى هذا الأساس ترى كريستيفا تشابهاً بين رؤية باختين للغة وعمل سوسيور على الجناس التصحيفي، وهو تشابه يربطهما بالنسبة لها بعمل فرويد

حول لغة الأحلام اللامنطقية أو ما يسميه فرويد عمل الأحلام. وتؤدي نظرية سوسيور عن الجناس التصحيفي وظيفة النظرية الموجّهة علمياً بشكلٍ واضح كعملية استطرادية نحو لغة تبقى غير مفهومة ضمن أي علم أو منطق، أي كنوع من اللغة المبهمة. وتؤكّد كريستيفا أن اللغة الشعرية تعمل على مبدأ 2-0، فهي «مزدوجة»، لأنها A وليست A في آنٍ واحد. وهنا يعادل الرقم «0» لا شيء، بينما يعادل الرقم «2» عنصراً مزدوجاً على الأقل، إذ يعادل عنصراً مفرداً عندما يتم حذف الرقم «1». كتبت كريستيفا:

إنَّ الوحدة الشعرية الأصغر **مزدوجة** على الأقل، ليس بمعنى الزوج الدال والمدلول، ولكن من حيث **الواحد والآخر**....فإن الزوج سيكون أصغر تسلسل في السيميائية التي يمكن الحصول عليها ابتداء من عمل سوسيور...وباختين. (كريستيفا، 1980: 69).

وتناقش كريستيفا بأن اللغة الشعرية تؤكد «عجز أي نظام منطقي مبني على تسلسل صفر ـ واحد (صحيح ـ خاطئ، نظام علامات ـ لا شيء)». وتسمح مجموعة كاملة من المفردات سواء كانت لغوية أو نفسية أو رياضية لكريستيفا أن تستو لي على حوارية باختين وأن تعيد تأسيسها على أساس التعارض بين أحادي الصوت (1-0) والحواري (2-0). كتبت كريستيفا الآ تي: «في «طاقة التسلسل المتواصل» من صفر إ لى الازدواجية الشعرية المحددة، يصبح «المنع» اللغوي والنفسي والاجتماعي هو 1 (الله، القانون، المعنى). والتطبيق اللغوي الوحيد «للهروب» من هذا المنع هو الخطاب الشعري» (المرجع نفسه: 70). إذا قبلنا رؤية باختين للمجتمع على أنه يعرض دائماً

لتصبح منطقية (1-0)، بينما ستحاول دوماً القوى الثنائية، وهي «اللغة الشعرية» وفقاً لكريستيفا، التعبير عما هو غير منطقي (2-0). وتعمل مفاهيم السلطة والتفرّد المؤكدة ـ «الله، القانون، المعنى» ـ دائماً في جانب القوة الأحادية.

إذا كان التناص بوصفه مصطلحاً نهائياً يرمز لنوع اللغة الشعرية الذي تحاول كريستيفا أن تصفه، فيمكننا أن نرى أنه من البداية يجب على مصطلح التناص أن يُظهِرَ نوعاً من اللغة، وبسبب شموليتها على الآخر تكون ضد المنطق (الأحادي) ووراءه ومقاومة له في آنٍ واحد. فمثل هذه اللغة تسبب الفوضى والثورة في المجتمع. ويضم التناص هذا الجانب من النصوص الأدبية وأنواعاً أخرى من النصوص التي تناضل ضد المنطق وتقوّض الاعتقاد بتماسك المعنى أو الإنسان، وهذا أمر مُدمِّر لكل الأفكار المنطقية التي لا تقبل الجدل. ويمكننا ملاحظة إ لى أي مدى تدفع رؤية كريستيفا للحوارية هذا الهجوم على التماسك والمنطق عن طريق الإشارة لقراءتها لباختين فيما يتعلّق بالمنطق، وهي فكرة مرتبطة بالفيلسوف الألماني الرومانسي غِيُورغ فِلْهِلْم هيغل. يعتمد المنطق الهيغلي على إنتاج التركيب من التعارض بين القضية ونقيضها. فالتركيب هو «مصطلح ثالث» لا يحل التعارض بين القضية ونقيضها فحسب، بل يأخذنا أيضاً إ لى مكان جديد و«أسمى» أو حالة من الوعي أو المعرفة. ولذلك يتضمّن المنطق أن الفكر الإنساني والمجتمع يمكنهما التخطي أو القفز إ لى معرفة شاملة، وهو موقع ثالث يمكنه حل النزاعات والتناقضات السابقة. وبشكل أقل شمولية يوحي هذا الموقع بأن نوع «الازدواجية» الذي تجده كريستيفا في عمل باختين وما تسميه بـ «اللغة الشعرية» يمكن حلّه من خلال

«التقدُّم» إلى موقف جديد ومحدّد. ويمكن القول استناداً إلى حجج كريستيفا بأن التعارض بين القضية ونقيضها في المنطق الهيغلي يمكن حلّه من خلال بروز التركيب، فيمكننا إذاً استعادة مفهوم الأحادية والتفرّد والتماسك. وقد تم إلغاء ما سمّاه باختين بالحوار في المنطق من خلال الانتقال إلى موقف جديد أحادي ومبهم. وقد كيَّفَ ماركس المنطق بشكل جيد ليناقش أن تعارض البروليتاريا وأصحاب الرأسمال سيجلب موقفاً ثورياً ثالثاً، وهو نظام اجتماعي وراء صراعات القوة بين العمال والرأسماليين. وكحقيقة هامة لحجج كريستيفا يجب ملاحظة أن ماركس أدخل تدريجياً مفهوم الثورة المضادة ومفهوم التجاوز الثوري للصراع الذي يقود إلى صراع جديد داخل نظرياته السياسية. وعندما توجّه كريستيفا سيميائيات باختين الملهمة ضد هيغل كما هي الحال في المقطع الآتي، فإنها تهاجم أيضاً سمةً جدليةً أخرى من سمات الفكر الماركسي:

يجب ألّا نخلط بين مفهوم الحوارية الذي يدين بالكثير لهيغل والمنطق الهيغلي الذي يستند إلى الثلاثية ومن ثَمَّ إلى الصراع والإسقاط (حركة متعالية) لا تتخطى تقليد أرسطو المبني على المادة والسببية. وتستبدل الحوارية هذه المفهومات من خلال امتصاصها ضمن مفهوم العلاقة. فالحوارية لا تسعى للتعالي وإنما للتناغم مشيرةً في الوقت نفسه إلى فكرة التمزّق (التعارض وقياس التمثيل) كنمط للتحوّل. (كريستيفا، 1980: 88-9).

إنَّ رؤية كريستيفا لا تتعلّق بالتعالي وإنما بالإنتاج. وإنَّ لغة المنطق والتفكير والقانون (1-0) هي دائماً ممزقة ومحوكة ومتجددة الموقع من قِبل ما لا يمكن حصره ضمن ما هو منطقي أو تعبيري أو قابل

للإبلاغ حرفياً (2-0). وعندما أعادت كريستيفا صياغة باختين فيما يتعلّق بالرواية البولفونية كتبت الآتي: «يفتقر «نموذج» دوستويفسكي لوحدة المتكلم ووحدة المعنى، كونه نموذجاً تعددياً ومناهضاً للاستبدادية والدين. فهو يمثّل إذاً التناقض الأبدي، ولا يمكن أن يشترك مع المنطق الهيغلي بشيء» (كريستيفا، 1973: 110؛ انظر أيضاً في تودوروف، 1984: 104). وإذا أردنا فهماً أعمق لما تفعله كريستيفا في هذا الموقف، والمعاني التي يجلبها هذا الموقف في تفسيرها للنص والتناص، فعلينا أن ننتقل من رؤيتها لباختين إلى فكرتها عن التحليل السيميائي أو السيمي، وهو عبارة عن ممارسة تعتمد باستمرار على نظرية التحليل النفسي للمتكلم في اللغة.

التحويل

في مقدمة مايكل ورتن وجوديث ستل لمجموعة من المقالات عن التناص يُذكّرنا كل منهما بأن «العلاقات التناصيّة هي علاقات عاطفية» وفقاً لنظرية كريستيفا (ورتن وستل، 1990: 18). ووفقاً لكريستيفا أيضاً يتعلّق التناص بالرغبة وبالدوافع النفسية للمتكلم المنقسم. وهذا المتكلم بالنسبة لكريستيفا منقسم دائماً بين الوعي واللاوعي، والمنطق والرغبة، والعقلانية واللاعقلانية، والاجتماعي واللاجتماعي، وما هو قابل للإبلاغ وما هو غير قابل للإبلاغ. ويشير هذا الجانب من عمل كريستيفا أكثر من أي جانب آخر إلى عملية النفوذ المثمرة التي كانت قائمة خلال «الحظة النظرية»، بين كريستيفا ورولان بارت. فعلى سبيل المثال في مقالها عن بارت، (انظر كريستيفا، 1980: 92-123)، تمدح كريستيفا وضع بارت للرغبة في مركز اللغة النقدية، فكتبت الآتي: «تبدو الشبكة التي يجب حلّها

منقسمة إلى نصفين: **الرغبة** التي يندرج تحتها المتكلم (الجسد والتاريخ)، **والنظام الرمزي** والمنطق والوضوح» (1980: 116).

يشير «النظام الرمزي» هنا إلى عمل مُنظِّر التحليل النفسي الناقد جاك لاكان، والتمييز الذي يستنتجه بين المرحلة **الوهمية والرمزية**. «فالمرحلة الوهمية» تتعلّق بإحساس الطفل المجزّأ والمبكر، ولكنه إحساس مُعبِّر جداً لخارطة الجسم. فلا يميِّز الرُضَّع بوضوح في هذه المرحلة المبكرة بين أنفسهم وأولئك الذين من حولهم، وخاصة الأم. في حين تتعلّق «المرحلة الرمزية» بالحالة التي يسميها لاكان بـ «النظام الرمزي» بعد اكتساب كامل للغة. ومع اكتساب اللغة، يدخل الإنسان في كل المواقف الاجتماعية والقواعد والعلاقات التي تدعم المجتمع: يربط لاكان اكتساب اللغة بالأب والقانون وأفكار التماسك؛ لأن اللغة تحاول دائماً (إذا لم نقل تفشل دائماً) تثبيت المتكلمين في مواقف لغوية واجتماعية محدّدة. وعكس الرضيع (أي الطفل قبل الكلام) الذي لا يمكنه أن يميّز الفرق بين جسده وجسد الأم، يتم تثبيت المتكلم في اللغة دائماً بشكلٍ مؤقت ويوضع على شكل «أنا» أو «أنت» أو كجزء من الجماعة «نحن».

وقد تأثرت كريستيفا بشكلٍ كبير بنظرية لاكان في التحليل النفسي، كما حدث مع الكثير من أعضاء مجموعة **تل كيل**. ولكن كما هي الحال مع كل تأثيراتها النظرية، اتخذت كريستيفا موقفاً نقدياً متغيراً تجاه نموذج لاكان. وبدلاً من «المرحلة الوهمية» عند لاكان تعود كريستيفا لعمل فرويد عن «العملية البدائية» والمرحلة ما قبل الرمزية **للرضيع**. ومن خلال هذه الخطوات طوّرت كريستيفا مفهوم **السيميائية**، وهي حالة تتميّز «بالنبضات» (أي الإيقاعات والحركات) الجسدية والدوافع والغرائز ما قبل الرمزية، والدمج الكلي الأوّلي مع جسد الأم الذي يتحطّم في النهاية ولكن لا يُمسَح تماماً في ما وصفته كريستيفا بالمرحلة الثيتية «*thetic*». وتقصد كريستيفا بهذه مرحلة النقطة التي يدخل منها البشر إلى العالم الاجتماعي الذي تحكمه مفاهيم اللغة الأحادية. فهي تحدّد إذاً مرحلة تسيطر عليها المعايير الاجتماعية حيث يُفترَض للغة أن تكون قادرة على تقد يفرضية ومعنى منفرد ومتماسك.

ولكون ليون روديز أحد رؤساء تحرير كريستيفا يُذكِّرنا بأن تركيز كريستيفا مزدوج: «فاهتمامها يكمن فعلاً في مجال السيميائية (*la sémiotique*) (أي «السيميائية» بوصفه علم العلامات العام)، ولكنه ينطوي على نطاق أكثر تحديداً تسميه (*le sémiotique*) (السيميائي) الذي يُنظَر له على أنه أحد مكونا العملية الإشارية ـ والمكوِّن الآخر هو «الرمزي» (كريستيفا، 1984a: 4). وبالنسبة لكريستيفا ينقسم المتكلم بين مجالين مفيدين. يشمل المجال الرمزي اللغة الدالة اجتماعياً التي تعمل تحت لافتات المنطق والاتصال والتفرّد والتماسك. كما تتضمن السيميائية «اللغة» الدوافع والغرائز الجنسية والنبضات والحركات الجسدية، المحتفَظ بها من مرحلة الرضع قبل انقسام الشخص خلال المرحلة الثيتية. وفي قلب السيميائية تكمن الكورا (*chora*)، وهي كلمة تأخذها كريستيفا من عمل لأفلاطون يُسمّى «تيمس» وتشير الكلمة إلى «وعاء» مرتبط بجسم الأم. وهذا الوعاء هو «غير مُسمّى وغير وارد وهجين ويسبق تسمية الأب. وقد ذكرت كريستيفا أن الكورا السيميائية «تدل على أننا نتعامل مع ميل غير متجانس بالتأكيد مع المعنى، ولكنه دائماً في أفقه

من خلال علاقة إما سلبية أو فائضية» (1980: 133). وبمعنى آخر لا نفقد تماماً كبالغين راشدين علاقتنا بسلاسة الرضيع النفسية قبل الكلام. فسلاسة النفس هذه التي تحدّدها كريستيفا في مفهومها للكورا، قبل اللغة والمنطق وتحديد الهوية ووضع الإنسان، تبرز في اللغة الشعرية لتزعج النظام الأحادي للمجال الرمزي. إنّ اهتمام كريستيفا هو مرة أخرى بما يعطّل ويفكك مؤقتاً استقرار المعنى والاتصال ومفاهيم التفرّد والتماسك والنظام.

يَصِفُ هذا النموذج الجديد من انقسام الشخص في اللغة التوترَ بين الخطاب الرمزي والاجتماعي واللغة السيميائية اللامفهومة واللاعقلانية واللاجتماعية للدوافع الجنسية والغريزية. ومع هذا النموذج يمكن لكريستيفا أن تعيد صياغة تفسيرها «للغة الشعرية» التي تُرى الآن بأنها قائمة في المرحلة الرمزية حين تمتلئ بآثار المرحلة السيميائية. وتتعطّل لغة المنطق والاتصال الواضح بسبب آثار ما هو غير منطقي وغير قابل للاتصال. وفي عمل كريستيفا عن باختين تتعقّب كريستيفا المبدأ العام لفريق تل كيل من خلال مناقشة أن دوستويفسكي، رغم أنه المسؤول عن الانتقال إلى الرواية البولفونية، بقي ضمن ما هو «تمثيلي»، ومن ثَمَّ ضمن الخطاب الأساسي والرمزي (1980: 71). ووفقاً لكريستيفا فإنّ اللحظة التي بدأ فيها الفن الغربي والأدب بشكلٍ واعي بإطلاق العنان للقوة السيميائية حدثت في نهاية القرن التاسع عشر مع بزوغ الحداثة. تَذكُرُ كريستيفا جويس وبروست وكافكا، ويتزامن هذا الانفصال مع صعود الفن التناصي الواعي لذاته. كتبت كريستيفا قائلة: «مع بداية هذا الانفصال ــ الذي لم يكن أدبياً فحسب بل اجتماعياً وسياسياً وفلسفياً أيضاً في طبيعته ـ تظهر مشكلة التناص (أو الحوار التناصي) بحدّ ذاتها» (المرجع نفسه: 71).

من المهم التعبير عن هذا الارتباط بين التناص وأحد الأشكال الأساسية للكتابة التي تُطلِقُ العنان للقوة السيميائية ما قبل المنطقية. فهذا الارتباط يتعقّب اتجاهاً ملحوظاً بين المنظّرين المرتبطين بمجموعة تل كيل لمحاولة تثبيت لحظة في التاريخ الأدبي تظهر فيها لأوّل مرة الكتابة التناصيّة الواعية لذاتها. يُركّز عمل كريستيفا عن التناص بشكلٍ جيد على الكتابة في أواخر القرن التاسع عشر وعمل طليعة الكُتّاب في أوائل القرن العشرين. ويحاول بارت أن يبرهن أن الكتابة التناصيّة تبرز بوضوح في حركة الحداثة وحركات الطليعة في القرن العشرين. وتناقش كريستيفا وبارت أن هذه الأشكال الأدبية التناصيّة تؤكّد بوضوح حقيقة أنها ليست أعمال أصيلة كتبها مؤلّفون فريدون وعبقريون، وإنما نِتاج الشخصيات المنقسمة.

ما هي العلاقة بين التناص ووصف كريستيفا للشخص المنقسم بين المجالين الرمزي والسيميائي؟ يبدو الجواب أن النصوص تتعقّب حركة الانقسام بين ما هو منطقي وما هو غير منطقي وبين القوى الرمزية والسيميائية. فليس ثمة نص سيميائي محض مهما كان متطرفاً. تُظهِرُ السيميائية نفسها دائماً في إطار الرمزية. وحتى تُميّز كريستيفا هذا النوع من النصوص المنقسمة، تُقدّم كريستيفا مصطلحين جديدين هما: النصُّ الظاهر (*phenotext*) والنصُّ المولّد (*genotext*)[1].

---

(1) النص الظاهر (*phenotext*) هو الذي يتمثّل في بنية القول المادي والذي تتناوله إجمالاً مناهج التحليل الصوتي والدلالي والبنيوي التي لا تهتم للمتكلم بل للقول. أما النص المولّد (*genotext*) فمعناه أن النص ليس متناً لغوياً مسطحاً بل هو كلام تتطلب قراءته استعادة مراحل تكوينه لغةً ودلالةً وصولاً إلى كشف موقع منتجه. ينتمي النص المولّد إلى المستوى المجرّد من عمل اللغة ولا يعكس بنية الجملة بل يسبقها ويلحق بها.

والنصُّ الظاهر هو ذلك الجزء من النص الذي يرتبط بلغة التخاطب والذي يَعْرِضُ بنيةً قابلةً للتحديد ويُقدِّم صوتاً متكلّماً منفرداً ومتماسكاً (1984a: 87). أما النصُّ المولَّد فهو ذلك الجزء من النص الذي ينبع من «الطاقة الغريزية» المنبثقة من اللاوعي والذي يمكن التعرف عليه من حيث «الأدوات الفونيمية» كالإيقاع والترنيم واللحن والتكرار وأنواع معيّنة من ترتيبات السرد (كريستيفا، 84a19: 86). ويتذكّرُ روديز ارتباط النص الاشتقاقي بالقماش المنسوج، ويلاحظُ أيضاً بأنَّ النص يمكن أن يُنسَج على شكل «خيوط» من «داخل الترتيب السيميائي» (أي النص المولَّد)، وأيضاً من خيوط «القيود المجتمعية والثقافية والنحوية (أي النص الظاهر) (المرجع نفسه: 5). يُزعزع النصُّ المولَّدُ النصَ الظاهرَ ويُهدِّمه ويُقوّضه، ومن ثَمَّ يُعبّر عن الدوافع والغرائز الذاتية قبل اللغوية. ورغم أن هذه الذاتية قبل اللغوية لا تملك اللغة بحدّ ذاتها، إلا أنها تستخدم لغات النظام الرمزي مثل اللغة الثيتية لتجعل نفسها مسموعة ومحسوسة.

وفي بعض النصوص كالنصوص العقلانية أو العلمية أو القانونية يتم طمس آثار النص المولَّد بشكلٍ كاملٍ تقريباً. وفي نصوص أخرى، مثل النصوص الحداثية عند مالارميه وجويس وأرتو وبيكيت وسوليرز، يتم إطلاق العنان لإمكانات النص المولَّد ليصل النص لمرحلة الكورا السيميائية. فلغة مو لي‌بلوم عند جويس في نهاية «يوليسيس» تفتقر لبناء الجملة العادية ولكنها لغة موسيقية بشكلٍ استثنائي ومُعبِّرة جداً عن الجسد والدوافع الجسدية ورغبات متكلّمها، وتوفّر لنا مثالاً واضحاً على ما وصفته كريستيفا:

آه يالهذا السيل المرعب والعميق. يبدو البحر القرمزي كالنار في

بعض الأحيان وغروب الشمس المتألق وأشجار التين في حدائق ألاميدا نعم وكل الشوارع الصغيرة والغريبة والبيوت الوردية والزرقاء والصفراء وحدائق الورد والياسمين ونبات إبرة الراعي والصبَّار وجبل طارق كفتاة إذ أكونُ زهرة الجبل نعم عندما أضعُ الزهرة في شعري مثلما كانت تفعل الفتيات الأندلسيات أو هل أضع وردة حمراء نعم وبعد ذلك سألني هل لي‌أن...نعم قلت نعم يا ورد تي‌الجبلية وضعتُ يدي أوّلاً حوله نعم وسحبته تجاهي ليشعر بثديي المعطرين نعم وكان قلبه يضرب بجنون وقلت له نعم سأفعل. (جويس، 1971: 704)

من المهم أن نلاحظ أن ممارسة كريستيفا السيميائية تمتد إ لى‌أبعد من النص الأد بي‌لتشملَ الأشكال الفنية الأخرى كالموسيقى والرسم والرقص. ويعزّز مقال بارت «طبع الصوت» هذه الفكرة من خلال توظيف النص الظاهر والنص المولَّد في تحليل الأداء الموسيقي (بارت، 1977a: 179-89). وهناك يناقض بارت تجربة الاستماع للمغنين المحترفين المتمكنين من الناحية الفنية مع مغنين أكثر فردية وغرابة أو أقل خبرة من الناحية الفنية. ويناقش بارت أن «طبع الصوت» من النوع الأخير من المغني يسمح لنا بالاستماع إ لى‌النص المولَّد البارز.

إذاً لا تهتم مقاربة كريستيفا «للمعنى» أو «الدلالة» (*signification*)، ولكنها تهتم لما تسميه بـ «الدَلالِيَّة» (*signifiance*)، وهي وفقاً لكلمات روديز الطريقة التي «يدل فيها النص على ما لا يقوله الكلام التواصلي والتصويري» (كريستيفا، 1980: 18). والسؤال الذي يطرح نفسه هو ماذا تنقل (أو تقول) «اللغة الشعرية» لمو لي‌بلوم مباشرة؟ كتب بارت الآ تي:

إنّ «الدلاليّة» هي عكس الدلالة، لا يمكن تقليلها أو إنزالها للاتصال والتمثيل والتعبير: فهي ما تضع الشخص (الذي يكتب أو يقرأ) في سياق النص، لا كنوع من الإسقاط، ولا حتى كإسقاطٍ وهميٍّ...وإنما كشيءٍ «ناقصٍ». (رولان بارت، 1981a: 38)

فالشخص المتحدّث «ناقص» أو مفقود في النص كما ناقشتُ، وفي الكتابة لا يتطابق الشخص المتكلم أبداً مع المتكلم ذاته. فالمتكلم اللغوي منقسم دائماً حيث يُحدَّد (ويُفترَض ويُبنَى ويُركَّب من النظام الدالّ (*signifying system*) الذي يتحدّث من خلاله. وبناءً عليه يضفي عمل كريستيفا بُعداً نفسياً على تحليل باختين للخطاب مزدوج الصوت والحوارية والتغاير اللساني (*heteroglossia*) والهجينية. ولكن، كما أشرتُ سابقاً، يعلن المتكلم (أو صاحب الدوافع) عن نفسه في المرحلة ما قبل الرمزية بشكلٍ مستمر في اللغة الشعرية من خلال تفكيك أو إعادة بناء الأنظمة الدالّة التي يكتب من خلالها ويتحدّث. وفي هذه المرحلة تحديداً تتم إعادة صياغة نظرية التناص في عمل كريستيفا.

وقد حاول فرويد في تحليله للأحلام أن يبرهن أن الأحلام تميل للقيام بوظيفتها من خلال التكثيف[1] (*condensation*) والإزاحة[2]

(1) يُقصَد بالتكثيف (*condensation*) دمج عدد من الأفكار والمفاهيم والأحداث معاً، ويحدث ذلك في الأحلام حين نحلم في دقائق بأحداث تمتد على مدة زمنية طويلة وتقع في أماكن مختلفة.

(2) الإزاحة (*displacement*) هي من الآليات أو الحيل الدفاعية، وتعني إزاحة الانفعال المرتبط بشيء أو فكرة وإحلاله على شيء آخر مشابه له في بعض النواحي والمواصفات لتقليل تأثير هذا الانفعال في الحالات العُصابية.

(*displacement*). ففي التكثيف تجمع العلامة في ذاتها مجموعة من المعاني أو الدوال، أما في الإزاحة فترمز العلامة للمضمون الحقيقي للحلم في منطقة أخرى من الدلالة. فالحلم قد يُكثّف رمزياً الأفكار والرغبات حول مجموعة من جوانب الحياة كالزواج والإيمان الديني والرغبة الجنسية والاستقرار أو عدم الاستقرار الاقتصادي. وقد تتم إزاحة الحلم السُريا لي رمزياً من خلال تركيزه على كعكة عندما تمرّ برغبات الحالم حيال شخص يرتبط في اللاوعي مع الكعك. إذاً يمكن رؤية التكثيف والإزاحة كعمليتين في العملية السيميائية. وفي كتابها «ثورة في اللغة الشعرية» تنظر كريستيفا للتناص كعملية ثالثة في إطار العملية السيميائية. وهكذا يمكن فهم التناص على أنه «الانتقال من نظام علامة إلى آخر» يشمل «تغيير **الموقف** ــ وتدمير الموقف القديم وتشكيل موقف جديد» (1984a: 59). وبعد أن كانت كريستيفا حريصة على تجنُّب إنزال التناص لمفاهيم النفوذ التقليدية ومصدر الدراسة و«السياق» البسيط، تترك كريستيفا الآن مصطلح التناص لصالح مصطلح جديد وهو التحويل (*transposition*) (المرجع نفسه: 59-60).

ولكن سواء استخدمنا مصطلح «التناص» أم مصطلح «التحويل»، فإن ذلك أمر يبدو أقل أهمية من الاعتراف بأن النصوص لا تستخدم وحدات نصيّة سابقة فحسب، بل تحوّلها أيضاً وتعطيها ما اصطلحت عليه كريستيفا مواقف جديدة. وقد نفهم هذا من خلال مقارنة نقاش كريستيفا لهذه القضايا مع محاولة لتفسير عملها الذي نقرؤه في هذا الفصل. فالنص الذي يقرؤه القارئ يجب أن يكون واضحاً قدر المستطاع. ولكن النظم الدالّة العديدة التي تستخدمها كريستيفا – مثل

باختين وتفسيرات نصيّة أخرى والبنيوية ونظرية التحليل النفسي والماركسية وغيرها ـ غالباً ما تعاكس محاولة التواصل لتنتج ما يمكن أن نسميه بـ«الغيرية» داخل النص. ويحاول غالباً التحليل الذي تقرؤه كريستيفا نقل الأنظمة الدالّة الصعبة والمعقّدة جداً إلى بنية منطقية وقابلة للتواصل: ويهيمن في هذا التحليل النص الظاهر (*phenotext*). ويمثل عمل كريستيفا ممارسة دالّة (*signifying practice*) لا تسعى لتفسير نصوص أخرى فحسب، بل تطلق العنان أيضاً (من خلال نقلها إلى ممارستها النصيّة) للقوة السيميائية وهي النص المولِّد (*genotext*) الذي يعطّل الاتصال أو التفكير أحادي الصوت والمفرط بشكلٍ خاص. و«الغيرية» التي تعاكس محاولة هذا الفصل للتواصل بوضوح تنبع من محاولة كريستيفا الأساسية لإطلاق العنان للنص المولِّد. لم تنجح تماماً محاولتي لسحب عمل كريستيفا إلى النص الظاهر، وثمة عنصر من تعدد المعاني (*polysemy*) في نصوصها لا يزال موجوداً في وصفي لعملها. فما تسميه كريستيفا تحويلاً يتعلّق مباشرة بهذا الصراع لاستخدام ممارسات دالّة موجودة مسبقاً ولأغراض مختلفة. توظف كريستيفا مفهوم فرويد «قابلية التمثيل» لشرح هذا البُعد الأساسي للتناص أو الممارسة التحويلية:

سنسمّي **التحويل** قدرة الممارسة الدالّة على العبور من نظام علامات لآخر، وعلى تبادلها وتبديلها، وعلى **قابلية تمثيل** الصياغة السيميائية المحددة لنظام العلامات. ويلعب التحويل دوراً أساسياً هنا بقدر ما يشمل التخلي عن نظام العلامات السابق، والانتقال إلى نظامٍ ثانٍ عن طريق وسيط فطري معروف للنظامين، والتعبير عن النظام الجديد مع قابلية تمثيله الجديدة. (كريستيفا، 1984a: 60).

ورغم أن كريستيفا منتبهة للغة الشعرية على وجه التحديد، فقد يمكن أن يُشار لنموذجها كمثال على الممارسة التناصيّة / التحويلية التي قد أوجزتُها الآن. وبطبيعة الحال يشترك هذا التحليل الحالي ونصوص كريستيفا ببعض أنظمة العلامة نفسها: الماركسية والفرويدية والبنيوية ونظام كريستيفا نفسه. ومع ذلك فإن تحويل (تبادل وتبديل وإعادة تغيير المكان) أنظمة العلامة يختلف بشكلٍ أساسي في كلتا الحالتين بسبب وجود أهداف تمثيلية مختلفة. فيمكن تمييز رؤية باختين للقول أو الكلمة الحوارية على أنها نابعة وممتلئة بالكلام السابق والكلمات والموجّهة أيضاً نحو الآخر وهو المخاطَب. ولكن ما تؤكّده مقاربة كريستيفا أيضاً هي الطريقة التي يُشكّل فيها المتكلم نفسه جزءاً من الممارسة التحويلية التي نناقشها. فالمتكلم الذي يتحدّث في النص مبني داخل النص ومن قِبل تحويل أنظمة العلامات الخاص التي تُشكّل هذا النص. و«الأنا» التي تتحدّث في الدراسة التي نقرؤها حالياً تعتمد على تحويل (ترتيب وتخصيص وبناء) خيوط الأنظمة الدالّة السابقة المنسوجة في هذا النص، وتعتمد أيضاً على الطريقة التي يأخذ فيها نص هذه الدراسة منحىً (أو يُعاد عرضه) نحو المُخاطَبين. إنّ «الأنا» التي تتحدّث في هذا الكتاب ليست «الأنا» نفسها التي تتكلم في نصوص أخرى «لجراهام ألان»، كالمقالات أو مراجعات الأبحاث، وهي ليست «الأنا» نفسها التي تتحدّث في كثير من الحالات المختلفة التي يصادفها المتكلم: كالحانات وغرف التدريس وحفلات الأسرة والمحادثات الهاتفية مع ناشرٍ ما. فموقف المتكلّم الذي يتخذه أي متكلّم أو كاتب يعتمد إلى حدٍّ كبير على السياق الذي يتحدّث المتكلّم من خلاله أو يكتب فيه. وهنا يمكن تمييز مفهوم باختين عن الأجناس الأدبية للكلام. إنّ إسهام كريستيفا

هو التركيز أكثر بكثير من باختين على التغييرات والتحويلات التي يستلزمها المتكلّم الذي يتحدّث أو يكتب.

تزعم كريستيفا أن هذا الجانب التحويلي قد بدأ استخدامه بوعي في النصوص الحداثية. ولكن الاعتراف بأن المتكلّم لا يتطابق مع «الأنا» التي تتحدّث (وأن الكلمات نفسها يمكن أن تعني أشياء مختلفة في سياق الأنظمة الدالة المختلفة) يمكن أن يوجد عند كُتّاب من حقبات سابقة. فعلى سبيل المثال كتبت إليزابيث غاسكل وهي الروائية الواقعية الفيكتورية عن أناتها «المتعددة»:

لديَّ الكثير من الأنات وهذا هو الطاعون. أعتقد أن إحدى أناتي هي أنيمسيحية حقيقية [يدعوها الناس فقط بالأنا الاشتراكية والشيوعية]، وبعض الأنات عندي هي الزوجة والأم، التي تشعر بالغبطة لسرور أي شخص آخر في المنزل.... وأظن أن هذه هي أناتي «الاجتماعية». ومرة أخرى لديَّ أنا ثانية تمتلك ذوقاً للجمال والراحة حيث تغدو مسرورة في ذاتها الخاصة. كيف ليأن أوفّق بين كل هؤلاء الأعضاء المتحاربين؟ أحاول أن أُغرِقَ نفسي (نفسي الأولى) عن طريق القول إنها روح [وليام غاسكل] الذي عليه البت في كل هذه الأمور، وشعوره بأن ذلك في الواقع هو من واجبي. وهكذا فإن ذلك لا يُجدي أبداً. (غاسكل، 1966: 108).

تُسلِّطُ ملاحظات غاسكل الضوء على الطريقة التي تبني «الأنا» وتضعها في إطار الأنظمة الدالّة المختلفة: وهي المسيحية والاشتراكية والشيوعية والمثالية الفيكتورية على الصعيد المحلي الأنثوي والفنان الرومانسي. ولكن تُذكّرنا ملاحظاتها أيضاً بفكرة كريستيفا بأن هذا التموضع للمتكلّم في اللغة له علاقة بالرغبة. وتبحث غاسكل هنا عن «أناها» الحقيقية في الوقت الذي تدرك فيه وجودها المنقسم اجتماعياً، وهو سعي يتصل بشكلٍ واضح بإنتاجها روايات واقعية والدوافع النفسية التي أنتجت تلك الروايات إلى جانب الضغوط الاجتماعية والثقافية. ووفقاً لكريستيفا وأعضاء آخرين في جماعة تل كيل ينادي الكُتّاب الحداثيون بانحلال «الأنا» المتكاملة في ممارسة دالّة مصوَّرة من خلال القوى السيميائية والتناصيّة. وقد تتحسَّر كاتبة واقعية مثل غاسكل على «أناتها المتعددة»؛ ينادي ويمجِّد كُتّاب الحداثة، وفقاً لنظرية تل كيل، تنوُّع أماكن المتكلم التي تفرضها الكتابة. وقد تصل هذه الفكرة في كتابة الحداثة والكتابة الطليعية إلى التخلي عن مفهوم الذات الفريدة بحدِّ ذاتها ومفهوم هوية المؤلِّف المتماسكة. ويصبح التناص أو التحويل ما يعطي أهمية ويمجِّد ويتلاعب بالانحلال أو التخلي عن المتكلم الأحادي، وهي لعبة تصل في معظم النصوص الرئيسة إلى مرحلة أو حالة تسمّيها كريستيفا وبارت «التَلذُّذ» (*jouissance*). وكما ذكر الناقد ما بعد البنيوي روبرت يونغ: إنَّ «التَلذُّذ» يعني المتعة كالتمتع بالحصول على حق أو السرور أو ذروة الشهوة الجنسية. ويستدعي «التَلذُّذ» (*jouissance*) و«الدلاليّة» (*signifiance*) الشعور بنشوة فقدان المتكلّم في اللذة الجنسية أو النصيَّة ـ أو لذّة النص (*textasy*). (يونغ، 1981: 32). فما يمثّل بالنسبة لغاسكل القلق المحفّز لفقدان مكان المتكلّم المستقر يغدو بالنسبة لمنظِّري تل كيل اعتاق تحرري من أغلال المفاهيم المنفردة للهوية والمعنى. فيمكن رؤية تعدّدية المعنى والنفس كمصدر للتحرر والفرح.

باختين أم كريستيفا؟

إذا كان التلذُّذ يحدث فقط في الأعمال التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ولاحقاً أو يمكن العثور عليها عند كُتّاب سابقين، فإن ذلك يفتح مسألة كيف يرتبط تنظير كريستيفا للنص بالتاريخ والمجتمع. يزعم جون فراو أنه من خلال هضم حوارية باختين في السيميائية الفرنسية تفقد كريستيفا رؤية الطريقة المحددة التي يتصل من خلالها نص أدبي ما بالبُنى الإيديولوجية والاجتماعية: أي عن طريق تغيير معايير الشريعة الأدبية الهامة إيديولوجياً (فراو، 8619 :127-9). إنَّ فكرة فراو هي أن مجرّد الكلام عن تغيير «الممارسات الدالّة» أمر غير كاف، لأن في الأدب يغيّر الكُتّاب الجدد الأجناس الأدبية المتاحة أساساً والممارسات الرسمية المهيمنة. وقد كتب كلايتون و روثستاين أيضاً عن وجود «غموض» في عمل كريستيفا «حول علاقة النص الاجتماعي بالنص الأدبي» (كلايتون وروثستاين، 1991: 20). ثم طوَّر ديفيد داف في الآونة الأخيرة هذا النقد من خلال دراسة الطريقة التي يتبخّر فيها الانتباه للجنس الأدبي لدى انتقالنا من عمل باختين إلى عمل كريستيفا وأعمال ما بعد البنيويين الأخرى (داف، 1997). ويرى جيل فيليسيتي دوراي أيضاً أن عمل كريستيفا تحريف لباختين، لا سيَّما في فكرة تَبخُّر المؤلِّف–الكاتب في العمليات النصيّة واللغوية البحتة (دوراي، 1199).

ويناقش فراو أن القوة الإيديولوجية في روايات دوستويفسكي كما قرأها باختين تكمن في التحوّل الحواري أو التناصي لهذه الروايات وللمعايير السائدة في إطار تراث الرواية. كما تكمن هذه القوة في دمجها للتقاليد الأدبية المتبقية خارج المعيار الروائي الحالي مثل الأشكال الحوارية للهجاء وأشكال الكرنفال بشكلٍ عام. إنَّ تحويلات دوستويفسكي هي بالأساس للمعايير الأدبية السائدة في عصره، وتتعلّق أهمية ما ينسبه باختين لروايات دوسويفسكي بتطوير هذه المعايير للرواية كونها جنساً أدبياً على وجه التحديد، وخلق دوستويفسكي لشكل من أشكال الرواية يناسب بشكلٍ أفضل المناخ الإيديولوجي الذي عاش فيه. ووفقاً لفراو لا يعترف تركيز كريستيفا السيميائي (الذي يرى الحياة الاجتماعية والثقافية بأكملها بأنها أنظمة دالّة) بالتطوّر «التفاعلي بين المعيار والتحوُّل، لأن نقطة المرجعية (أي المادة التي يجب أن تتحوّل) تقع خارج النظام الأدبي» (فراو، 1986: 127). ووفقاً لفراو تصبح كريستيفا مذنبة بسبب وصفها للتحويلات الأدبية بمصطلحات غير أدبية، ولذلك لا يمكن لكريستيفا أن تُنصف الطريقة التي تعكس فيها تحوّلات الأجناس والأشكال داخل «النظام الأدبي» استجابة الأدب للمجتمع والتاريخ. وبمعنى آخر؛ تجعل كريستيفا الأدب جزءاً من الخطاب الثقافي العام وتصبح عاجزة عن وصف الأدب وتاريخه واستجابته للصراعات والمنازعات الثقافية والإيديولوجية.

تُركّز إذاً هذه الانتقادات لرؤية كريستيفا لباختين على مسألة ما إذا كان نهجها السيميائي يمحو وضعاً اجتماعياً محدداً، بما في ذلك أوضاع أدبية محددة يحدث فيها كل القول الحواري، كما ناقش باختين. ويقول سيمون دينيث:

تستأصل كريستيفا بفعاليَّة العملية الدالّة، حيث تمزّقها من المواجهة الحوارية وهو سياقها الوحيد الذي يمكن تصوّره بالنسبة لباختين ... ويحدث إنتاج المعنى كنتيجة للعمليات النصيّة البحتة

والمستقلة عن الموقع التاريخي؛ فتعدُّد المعاني المحتملة في النص ينبع من النص ذاته، وليس من تعدُّد المناسبات المحتملة التي يمكن فيها قراءة النص. (دينيث، 1995: 98).

ويناقش دينيث بأن التعارض بين باختين وكريستيفا يتعلّق بمفهومين واضحين للتحرر الاجتماعي. بينما تهتم رؤية باختين بعملية النضال المستمر، وهو حوار ثابت وغير مكتمل **داخل** حالات اجتماعية محددة، فإن رؤية مُنظّري **تل كيل** مثل كريستيفا وبارت، كما يقول دينيث، هي «للتحرر الذي يأخذ القارئ بعيداً عن العملية التاريخية تماماً». وعلى عكس كريستيفا وبارت، يقول دينيث إنّ باختين: «هو الفيلسوف، ليس الفيلسوف القادم، ولكن الفيلسوف الذي سيصبح» (المرجع نفسه: 98). ومع ذلك قد نعترض على فكرة أنه يمكننا أن نجد السبل التي تكون فيها هذه «الجوانب» بمنزلة تصويرات دقيقة واستجابات مفعمة بالحيوية لخصوصيات القوى والاتجاهات الاجتماعية والتاريخية. وبعد الثورة في روسيا في العشرينيات من القرن العشرين، أنتجت بوضوح ثلاثينيات القرن العشرين وما بعدها رؤى تحررية مختلفة عما تتصوّره في الأيام العنيفة من الثورة الجماعية في باريس في أواخر الستينيات من القرن العشرين. فما يسميه مانفريد فيستر بثورة باختين ضد «جمود السياسة الثقافية السوفياتية المتزايد والتقديس العقائدي للواقعية السوفياتية» هي حتماً مختلفة عن «نضال جماعة **تل كيل** ضد الإيديولوجية «البرجوازية» للاستقلال ووحدة الوعي الفردي ومعنى النصوص القائم بذاته» (فيستر، 1991: 212). فالتناص، كمفهوم، له تاريخ من التعبيرات المختلفة التي تعكس الحالات التاريخية المتميزة التي برز

منها. والمهمة الخطيرة، على الأقل لدراسة مثل هذه، ليست الاختيار بين مُنظّري التناص. إنها، بالأحرى، أن نفهم ذلك المصطلح في سياقه التاريخي والثقافي، مع العلم أن أي تطبيق له الآن سيكون في حَدِّ ذاته حدثاً تحويلياً أو تناصياً. ويمكننا أن نجعل هذه النقطة أكثر وضوحاً من خلال الادراك بأن التناص كمفهوم له تاريخ معقّد يُقدّم لنا سلسلة من المعارضات التي لا يمكننا أن نقرر بينها ببساطة. تُقدّم لنا هذه المعارضات سلسلة من الأسئلة مثل:

هل التناص مصطلح معلوم تاريخياً، أم أنه في الأساس غير تاريخي؟

هل يفتح التناص النص للتاريخ، أو يفتحه لمزيد من النصيّة؟

هل التناص مصطلح سهل وليّن، أم أنه أساساً لا يمكن السيطرة عليه، كونه يُعنى بأبعاد المعنى المربكة والمحدودة أو غير المحدودة؟

هل يُقدّم لنا التناص شكلاً من أشكال المعرفة، أم أنه يُدمّر ما كان يُعَدُّ سابقاً معرفة؟

هل يوجد مركز التناص في الكاتب أم في القارئ أم في النص نفسه؟ وهل يساعد التناص على ممارسة التأويل، أم أنه يقاوم مفاهيم التأويل؟

ويمكن أن نستنبط الكثير من التساؤلات أكثر مما ورد في هذه القائمة. ولكن يجب أن يكون واضحاً أنها كلها تحمل تمييزاً أساسياً بين المعرفة، بما في ذلك المعرفة الاجتماعية والتاريخية، ورفض فكرة المعرفة المستقرة. وثمة بُعد ثانٍ يتعلق بنوع الإطار الذي نبنيه

للمجال التناصي: هل يمتلك التناص إطاراً مرجعياً واضحاً، أم أنه (في تغطيته لجميع الممارسات ما يسمى أخيراً «بالنص العام أو الاجتماعي») خارج أي إطار ممكن؟

إنَّ دراسة التناص والعمليات التناصيّة هي مواجهة هذه التساؤلات وأسئلة مماثلة، وربما كان هذا الأمر السبب في أن المصطلح قد أنتج أو ولَّدَ عدداً كبيراً من التعاريف وإعادة التعاريف. فكل مُنظِّر يأتي إلى التناص على أمل أنه سيوفّر أداةً مزودةً للمعلومات أو نموذجاً للتفسير، ولكن سرعان ما يدرك كل مُنظِّر أن التناص كمفهوم يُغرِقُ المرء في سلسلة من التناقضات والتساؤلات. ومهمتنا هي أن نتعامل معه كمفهوم منقسم ومتعدّد يطرح تساؤلات ويتطلّب من المرء أن ينهمك بها بدلاً من أن يفرض على المرء إنتاج إجابات محدّدة. لم يقبل أي مُنظِّر للتناص هذا التحدّي أكثر من رولان بارت.

* * *

ثانياً

النص الحر: بارت

من العمل إلى النص

هاجمت كريستيفا كناقدة ومُنظِّرة مفاهيم ما هو «طبيعي» والمعنى المستقر والحقيقة التي لا شَكَّ فيها، ولكن رولان بارت يبقى أكثر الكُتّاب تعبيراً لمفهوم التناص. وإذا أخذنا في الحسبان تحليلنا لعمل كريستيفا، فيجب علينا أن نسأل عما يعنيه بارت «بالنص» كمصطلح، وبالتالي ما يعنيه «بالتناص». ففي مقاله «نظرية النص» (بارت، 1981a: 31–47) يعطي بارت جواباً على هذا السؤال الذي يبدأ بوصف المفاهيم التقليدية للعمل والنص، ولكنه ينتهي عملياً بقلب العلاقات التي تُنسَب إليهما عادة. ومن الناحية التقليدية يُوضِّحُ بارت أن «النص هو السطح الاستثنائي للعمل الأدبي» (المرجع نفسه 32). ولا يزال يُعَدُّ الباحث في النصوص شخصاً يهتم بدراسة المخطوطات، مع التأكيد على صحة النص. كما يبحث الباحث النصي عن البنية التي يقصدها المؤلِّف لتكون متكاملة قدر الإمكان، وعن الجمل الفردية وفقرات النص وهلمَّ جرًّا. إنَّ النص هو نقش ماديّ للعمل الأدبي؛ فهو ما يعطي الديمومة والتكرارية للعمل وبالتالي يضمن سهولة قراءة العمل. ويَذكُرُ بارت هذه القضية على النحو الآتي:

إنَّ [النص] نسيج من الكلمات التي تُشكِّل العمل، فهي مرتّبة بطريقة

تفرض المعنى المستقر وتجعله فريداً قدر الإمكان. ورغم الطبيعة الجزئية والمتواضعة للمفهوم (أي إنه رغم ذلك شيء ملموس لحاسة البصر)، فإن النص يشارك في المجد الروحي للعمل الذي هو بمنزلة الخادم الضروري والنثري... فالنص، في العمل، هو ما يُؤمِّن ضمانة الشيء المكتوب، جالباً معه وظائفه الآمنة مثل استقرار الكتابة ودوامها الذي يهدف لتصحيح ضعف الذاكرة وعدم دقتها من ناحية، وشرعية المعنى الحرفي من ناحية أخرى، وهو أثر المعنى الذي لا يقبل الجدل ولا يمكن أن يُمحى، بشكل افتراضي. وهذا المعنى هو ما وضعه المؤلّف عمداً في عمله. إنَّ النص سلاح ضد الزمن والنسيان والكلام المخادع الذي يمكن بسهولة سحبه وتغييره ونفيه. (بارت، 1981a: 32).

يبني بارت هنا وجهة نظر تقليدية، وذلك لإخضاعها لمقاربة سيميائية جديدة من شأنها أن تتحدّى بشكلٍ كبير مجموعة كاملة من الافتراضات الموجودة فيها. تُعَدُّ أعمال جاك دريدا أساسية مثل أعمال كريستيفا بالنسبة لتفسير بارت واستراتيجيته الساخرة، ويمكن سماع صداها من خلال تفسير النص والعمل الذي يتم تصوّره بشكل تقليدي.

ويتعلّق التوتر الأساسي الذي يشير إليه بارت بمفاهيم الاستقرار والأمان. ويؤكّد بارت أنَّ هذا الأمان يقوم على «حضارة العلامة». وهذا يعني أن كل شيء في تفسير بارت يظهر سليماً للإحساس بسبب فهمنا الغربي للعلامة والمغزى. وإنَّ اللسانيات السوسيورية، وكذلك البنيوية التي ولّدتها، هما نقطة النهاية المنطقية لهذا الفهم. ويعطي النص ككتابة ماديّة استقراراً وأماناً للعمل من خلال المعنى المقصود؛ لأنه موجود في علاقة الدال المادي بالعمل كمدلول. كتب بارت الآتي:

يشير مفهوم النص إلى أن الرسالة الخطية منطوقة مثل العلامة: فعلى جانب واحد هناك الدال (ماديّة الحروف وعلاقتها ببعض في الكلمات والجمل والفقرات والفصول)، وعلى الجانب الآخر هناك المدلول، وهو المعنى الأصلي والأحادي والنهائي الذي يتم تحديده من خلال صحة العلامات التي تحمله. إنَّ العلامة الكلاسيكية هي وحدة مُحكَمة الإغلاق تسيطر على المعنى وتمنعه من الرجفان أو الازدواجية أو التجوال. والشيء نفسه ينطبق على النص الكلاسيكي: يغلق النص العمل ويكبّله بسلاسل بحروفه ويثبّته بمدلوله. (المرجع نفسه: 33).

إنَّ التصادم بين الأفعال ومفاهيم العمل والتسلسل الهرمي الذي يمكن ملاحظته في هذه المقاطع ينبِّهنا إلى وجود تناقض نستكشفه في كتابة دريدا التفكيكية. ويرتبط هذا التناقض بالعلاقة بين الكلام والكتابة، والطريقة التي يجب أن تكون فيها الكتابة خاضعة للكلام؛ ومع ذلك تكافح الكتابة باستمرار لتحرر نفسها من هذا الخضوع. ويُعبِّر ديريدا عن هذا في كتابه **«في علم الكتابة»** (*Of Grammatology*):

الكتابة في المعنى العام هي الحرف الميت، إنها ناقل الموت. وهي تستنفد الحياة. ومن ناحية أخرى، وعلى الوجه الآخر للاقتراح نفسه، الكتابة بالمعنى المجازي والطبيعي والإلهي والكتابة الحية هي موقرة، بل تساوي في الكرامة منشأ القيمة وصوت الضمير كقانون إلهي والقلب والمشاعر إلخ. (1976: 17)

نرى هذا التوتر، على سبيل المثال، في المواقف المسيحية تجاه الكتاب المقدس. والكتاب المقدس هو سجل مادي لكلمة الله، أو العقل الأوَّل أو اللوغوس (*Logos*)، ولذلك يكون ثانوياً. ولكن إذا

جعلنا الكتابة متساوية مع الطبيعة نفسها (كتابا الله هما الطبيعة والكتاب المقدس)، وأنها ليست مجرّد تسجيل ولكنها تُشكّل الوجود الإلهي، فإن الكتابة التي تُشكّل الكتاب المقدس يمكن أيضاً أن يُنظَر إليها ككتابة أوّلية ومقدسة. هل الوصايا العشر، كما هي في سفر التكوين، تسجيل للقانون الإلهي أم أنها القانون الإلهي نفسه؟ هل كتب موسى فقط وصايا الله بالشكل المادي للكتابة، أم أن الكتابة نفسها تحتوي على وصايا الله؟ ثمة قضايا حاسمة هنا مثل ترجمة أو نسخ الأفكار في الكتابة. وينتبه عمل دريدا بشكلٍ خاص لمفاهيم النقص أو القوة الزائدة أو القيمة وعنف تحويل ما يبدو أنه روحي إلى ماديّة وحشية تتمحور حول الأفكار التقليدية المتعلّقة بالكلام والتفكير والكتابة.

عندما يستحضر بارت منطق العلامة العام يغدو العمل أساسياً والنص ثانوياً. فالنص موجود ليعطي استقراراً لأمرٍ من المفترض أن يأتي قبله؛ والكتابة تساعد فقط تفكير المؤلّف للحصول على الديمومة. إنّ تسمية النص خادماً للعمل ولمجده الروحي هو بلا شك مقصود، وهذه التسمية لوصف العلاقة بين الاثنين، وبالتالي لوصف العلاقة بين الدال والمدلول بطريقة تُذكّرنا بالبيت البرجوازي: تأخذ الكتابة هنا موقف «الخادم» ومهمته الرئيسة هي «التصحيح»، في حين يأخذ مدلول تلك الكتابة أو العمل مقام البطريرك «الأصلي والنهائي والأحادي». لدى العمل أو المدلول أولوية، بمعنى أنه أوّلي ولكن أيضاً بمعنى السلطة والقوة على الدال أو النص. إنّ الكتابة (موطن الدال المادي) هي خادمة أو جارية المدلول؛ وتمتثل الكتابة للأوامر وفي الوقت نفسه تحمي «المدلول المتعالي» وتحفظه، وهذا المدلول يستنتجه دريدا وبارت من معنى «الله والقانون والأب».

ومن خلال التقليد الفلسفي الغربي يناقش دريدا في سلسلة من الأعمال الرائدة في أواخر الستينيات من القرن العشرين أن هذا التقسيم الهرمي للعلامة قد تمّ التأكيد عليه. فهو يُشكّل أساس مفاهيم المعنى والتواصل وأساس مفهوم وجود الذات البشرية. وبطريقة تُلخّص فلسفة ديكارت في القرن السابع عشر في مقولته الشهيرة «أنا أفكر إذاً أنا موجود»، تعلن الذات عن وجودها وحضورها من خلال إثبات أن أفكارها وخطابها تحدث في آنٍ واحد. ففي تلك المقولة تجمع الذات بين الدال (التفكير والكلام) والمدلول (وجود المفكر) وبذلك تثبت قدرتها على إنتاج المعنى، ومن ثَمّ تؤكد على تفرُّد المعنى ووجوده الذي يصنع الوعي في العالم. إنّ مفاهيم الوحدة والوجود والاستقلال الذاتي والأصالة والكينونة، والمفاهيم التي يمكن أن تُطبَّق على العمل والعلامة والإنسان المتحدّث أو المفكر كلّها تعتمد على هذا التسلسل الهرمي. يدرس دريدا هذا التقليد بشكلٍ خاص من حيث التسلسل الهرمي القائم بين الكلام والكتابة. كما يُعرِّف دريدا في بداية كتابه «**في علم الكتابة**» (*Of Grammatology*) الكتابة من حيث «الدال الذي يتعلق بالدال نفسه». وتمثل الكتابة الحقيقة التي يجب أن تُمحى إذا أردنا تأسيس التقسيم الهرمي بين العمل والنص وبين الكلام والكتابة وبين الدال والمدلول. وتقول هذه الحقيقة إن كل الدوال تشير لمدلولات تعمل بحدّ ذاتها كدوال في اللغة التي يتم فهمها، بعد سوسيور، كنظام من الاختلافات دون وجود تعابير إيجابية. إذا كانت اللغة نظام تفاضلي أو تخالفي حيث يتم إنشاء المعنى من خلال العلاقة بين الدوال ضمن ذلك النظام، فإن الكتابة وليس الكلام (أي التفكير أو المعنى المقصود) هي الخاصية المناسبة والأساسية لتلك اللغة. وبعد أخذ

عبارة من أعمال روسو، فيلسوف القرن الثامن عشر، يعلن دريدا أن الكتابة (écriture) هي تلك «التكملة الخطرة» التي تبدو ثانوية، ولكنها في واقع الأمر ضرورية للكلام ليكون موجوداً أساساً وبالتالي أولياً بشكلٍ مقلق.

وقد صاغ دريدا مصطلح الاختلاف (différance) لترسيخ هذه النقطة عن الكلام والكتابة، وعن الدال والمدلول (انظر دريدا، 1973: 129-60). وكتب كريستوفر نوريس أن الشعور تجاه هذا التعبير الجديد «يقيم اضطراباً على مستوى الدال»، نظراً لأنه «يبقى معلّقاً بين الفعلين في اللغة الفرنسية «يختلف» و«يؤجل» (نوريس، 1982: 32). إنّ نشاط الدوال ضمن الاختلاف يعرّضها لقوة الكتابة، ولا يحقق نشاط الدوال أي مدلولات مستقرة. ولا يمكن للمرء أن يتنبأ فيما إذا كان دريدا يقصد الاختلاف أم التأجيل أم كليهما. وحتى لو تحدّث دريدا عن نصّه فلن نتمكن من الاختيار بين هذين المعنيين. ويُقدّم الاختلاف حقيقة أن الكلام لا يأتي قبل الكتابة وليس له أولوية أو سلطة عليها. إذاً ثمة تشابه بين الاختلاف و«الكتابة»؛ فكلاهما مفهوم غير مستقر ولا يمكن لهما أن يعملا كمدلولين مستقرين، ليعطلا ويفككا من ثَمَّ التسلسل الهرمي الموجود تقليدياً بين الدال والمدلول، وبين الكلام والكتابة والعمل والنص. ومن هذا المنطلق ترتبط الكتابة بمفهوم «الإنتاجية» عند كريستيفا. فقد كتب بارت: «إننا نعيش تجربة النص فقط في نشاط الإنتاج» (1977a: 157). إنّ الكتابة عملية دلاليّة (signifiance) بدلاً من أن تكون وسيلة يستقر فيها المعنى، فهي ما تجعل العلامة منفتحة على بُعد المعنى اللانهائي والمؤجّل دائماً. وإنّ معنى كلمة اختلاف (différance) مؤجّل بالفعل ومفقود بين المعاني الممكنة، وذلك قبل أن يتم استخدامها في الكلام

أو الكتابة. وقد ولِدَت الرؤية الجديدة للنص التي وردت في مقال بارت من هذا الاعتراف بوجود تلاعب مقلق وغير مستقر في بُعد الكتابة.

ووفقاً لتأويل بارت تُعطى المصطلحات التقليدية مثل «عمل» و «نص» تعاريف جديدة. ويقف الآن مصطلح «عمل» حيث وقف «النص» مرة، عندما يُقدّم الكتاب المادي إمكانيةَ وجودِ معنى وإنغلاقاً وبالتالي تفسيراً. ويرمز مصطلح «نص» الآن لتلاعب الدال في العمل، ولإطلاقه العنان لقوة الكتابة المقلقة واللعوبة. وقد كتب بارت أنه لا ينبغي أن نخلط بين النص والعمل:

إنّ العمل شيء منتهٍ أو شيء محسوب يمكنه أن يشغل حيّزاً مادياً (كأن يأخذ مكانه، على سبيل المثال، على رفوف مكتبة)؛ أما النص فهو مجال منهجي. لذلك لا يستطيع المرء أن يحصي النصوص، على الأقل ليس بأية حال من الأحوال العادية، وكل ما يمكن قوله هو أنه في مثل هذا العمل أو ذاك يوجد نص أو لا يوجد نص. وقد نمسك العمل في اليد، أما النص فهو موجود في اللغة. (بارت، 1981a: 39)

يرتبط تمييز بارت بوضوح بعمل كريستيفا عن النص الظاهر (phenotext) والنص المولّد (genotext)؛ فالعمل الآن لا يرمز لفكرة المعنى المستقر والتبليغ ونية المؤلف فحسب، بل لشيء مادي أيضاً. ويرمز «النص» من جهة أخرى لقوة الكتابة، وعلى الرغم من إطلاق العنان لها في بعض الأعمال، فهي ليست من ممتلكات تلك الأعمال أبداً. ويجمع بارت هنا بين النظريات المختلفة للغة، بما فيها تفسير دريدا للكتابة وتحويل كريستيفا لحوارية باختين. إنّ النص جوهرياً هو صيغة جمعية بسبب قوة الكتابة عندما يُنظَر لها من منظور الاختلاف. وذلك يعني أن النص هو جمع ليس بمعنى وجود «عدة معانٍ» ولكن

من حيث تحقيقه «الجمع المعنى» (بارت، 1977a: 159). فوجود عدة معا نيي يعني ببساطة وجود غموض يمكن في النهاية أن يتم حلّه؛ لأنه يمكن تحديد المعنى الموجود في الغموض. كما ينطوي المعنى الجمعي للنص على تلاعب الدوال التي تؤدي دائماً إ لىدوال أخرى، و«الأثر» (وهو مصطلح دريدا) للإشارة إ لىالسلاسل الدلالية التي تعطّل وتؤجّل معنى كل دال بلا نهاية. فكل نص يعتمد على لغة تُسجّل بداخلها التاريخ الواسع للمعنى.

ووفقاً لتفسير دريدا للكتابة فإنّ المعنى في النص ليس إلا «انفجار وانتشار» للمعنى الموجود مسبقاً. يفسح الخطاب المزدوج عند باختين أو الكلمة الحوارية المجال هنا لرؤية النص، حيث لا تعني الكلمة الواحدة شيئاً واحداً فقط، ولا يمكن للمدلول أن يحقق استقرار المعنى؛ ولا «يكتشف» القارئ المعنى، ولكنه يتبع «الطريق» الذي يسلكه المعنى في مروره وانتشاره وارتداده. كتب بارت:

لا يعتمد تعدُّد النص...على غموض محتوياته، ولكنه يعتمد على ما يمكن أن يُسمّى بالتعدُّدية الستيريوغرافية لنسيج الدوال فيه (فالنص اشتقاقياً هو نسيج أو قماش منسوج). ويمكن تشبيه قارئ النص بالشخص الذي يمسك خيط النص الحر. (بارت، 1977a: 159)

وبناءً عليه تشمل نظرية النص نظرية التناص؛ لأن النص لا يطلق فقط عدداً وافراً من المعا نيولكنه منسوج أيضاً من خطابات متعددة ومن معنى موجود مسبقاً. فتعدُّدية النص ليست كلياً «داخل» النص ولا «خارجه»، إذ ليس النص في حَدّ ذاته كائناً موحداً ومعزولاً يمكن أن نحدد ما في داخله وخارجه. وهذه النقطة تحتاج للتأكيد، لأنه دونها يمكن أن تبدو أحياناً تصريحات بارت حول النص متناقضة.

وبعد النظر في تاريخ الأدب المرتبط كثيراً بمجموعة تل كيل، يؤكّد بارت غالباً على مفهوم كريستيفا حول وجود انكسار في الأدب والممارسات الدلاليّة الأخرى في نهاية القرن التاسع عشر. فعلى سبيل المثال في مقاله «من العمل إ لىالنص» يحاول بارت أن يبرهن أنه بالرغم من «فرحة» المرء لقراءة بروست وفلوبير وبلزاك وحتى ألكسندر دوماس، فإن المرء لا يستطيع أن «يعيد كتابتهم... وهذه المعرفة المُكتِبة أحياناً تكفي لعز لي عن إنتاج هذه الأعمال» (1977a: 163). ويبدو وفقاً لبارت وكريستيفا أن الأدب الحداثي وما بعد الحداثي لا يعطينا إلا أمثلة عن النص، أي أمثلة عن النصوص التي يمكن أن تعاد كتابتها وليس فقط قراءتها من قبل القارئ؛ وذلك لأنها تتلاعب بسلطة الدال والكتابة؛ فالأدب فقط بعد ظهور الحداثة يسمح للقارئ أن يصبح نشيطاً تماماً في إنتاج المعنى؛ وهذه سمة أساسية على ما يبدو لما يعنيه بارت «بالنص». ولكن في بداية المقال نفسه، بدا بارت وكأنه يبعد نفسه عن هذا التفسير للتاريخ الأد بي:

يجب تجنُّب الميل إ لىالقول بأن العمل كلاسيكي، والنص طليعي، والمسألة ليست وضع قائمة شرف بسيطة باسم الحداثة وإعلان أن إنتاجات أدبية معيّنة تدخل «ضمن» القائمة وأخرى «خارجها» بحكم وضعها الزمني: فقد يكون هناك «نص» في عمل قد يجداً، في حين أن العديد من منتجات الأدب المعاصر ليست نصوصاً أبداً. (بارت، 1977a: 156)

وبينما يرى الكثيرون توتراً بين نظرية التاريخ الأد بيونظرية القراءة هنا، يناقش بارت بأن هذا التوتر ينشأ من إقلاق النص والتناص للمعارضات التي تبدو مستقرة: القراءة والكتابة، الكاتب والناقد،

المعنى والتفسير، الداخل والخارج. ويؤكّد مايكل موريار تي كمعلّق حديث على أعمال بارت أن قُرّاء بارت يجب ألا يستسلموا لإغراء محاولتهم جعل النص صلباً وتصوّر النص كشيء مفروض أو محدّد: يُستَخدَم [النص] بطريقة سلسة جداً كمصطلح عام لفعل القراءة وبشكلٍ خاص يتناقض مع مصطلح «العمل» (موريار تي، 1991: 143). وفي توظيف أنيت لافرز، وهي معلّقة أخرى على عمل بارت، لمصطلحات مثل مكتوب (*scriptable*) أو (*writerly*) ومقروء (*lisible*) أو (*readerly*) تؤكّد لافرز على هذه الفكرة:

بالمعنى الدقيق للكلمة عندما يُنظَر للنص المكتوب من حيث الإنبناء (*structuration*)، فإن النص ليس كياناً في حَدّ ذاته (بالرغم من أن بعض النصوص تحتوي على الخاصية الكتابية أكثر من غيرها)، فهي «تكتب أنفسنا»... وكالنص المولّد، لا بُدّ من خلقها مجدداً في كل قارئ، ولذلك يكون الناظر جزءاً مما يلاحظ. (لافرز، 1982: 220).

ربما يتم تحرير النص داخل «العمل»، ولكنه موجود بين هذا العمل والنصوص الأخرى. فهو تناصي في أعماقه، ومن منظور بارت يؤكّد النص بشكلٍ كبير على الدور الإنتاجي للقارئ. وقد أكدت كريستيفا أن التناص لا علاقة له بالتأثير أو المصادر أو حتى النموذج المستقر في العمل التاريخي «للنص» و«السياق». وفي هذا النموذج، قد يقوم «السياق» بتفسير «النص»، ولكنه يبقى في النهاية متميزاً عنه. وبما أن دلاليّة النص لا نهاية لها، فإن داخل النص وخارجه ليسا سوى نِتاجين لأية قراءة خاصة للنص، والتي يمكنها المضي قُدُماً أو تتوقف تعسفاً، أو لا تأتي أبداً إلى نهاية هذا النص. ويصف بارت النص على النحو الآتي:

إنّ النص نسيج كامل من الاستشهادات والمراجع والأصداء واللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة (وربما أشياء أخرى غير لغوية؟)، والتي تتقاطع معه تماماً من خلال الأصوات الواسعة. ويجب على التناص (الذي يحكم كل نص والذي يكون بين نص ونصوص أخرى) أن يتميّز عن أصل النص. فمحاولة العثور على «مصادر» و«تأثيرات» عمل ما هي أشبه ما تكون بعملية السقوط في أسطورة القرابة؛ فالاستشهادات التي تُشكّل النص مجهولة، ولا يمكن تعقّبها، ولكنها لا تزال مقروءة: فهي بمنزلة اقتباسات دون علامات اقتباس. (بارت، 1977a: 160)

وفي إطار عمل بارت يمكن أن نسمع هجوم باختين على الأحادية. فقد كتب باختين بأن العمل «ليس فيه ما يقلق أية فلسفة أحادية»، في حين أن النص، من وجهة نظر أحادية، يبدو «شيطانياً»، نظراً لأنه يؤكّد «شر» التعدُّدية. ويستخدم بارت عبارة الرجل الممسوس في مارك 5: 9 لحصر هذا الجانب من النص الذي يهدد المجتمع الأحادي: «اسمي ليجن لأننا كثيرون» (المرجع نفسه: 160). وكما هي الحال في أعمال كريستيفا، يقوم النص والتناص هنا بوظيفتهما كجزء من الهجوم على مفاهيم الأحادية وقابلية التبليغ؛ وهذا الهجوم يُقدّم لنا علاقة بارت بسياسة جماعة تل كيل ونظريتها وجمالياتها. ولكن مساهمة بارت في هذا المشروع ما بعد البنيوي تكمن في تأكيده الصريح على دور القارئ في إنتاج النص المضاد للأحادية.

ويميّز بارت بين نوعين من القُرّاء: «المستهلكون» الذين يقرؤون العمل للحصول على المعنى المستقر و«قرّاء» النص الذين يكونون منتجين في قراءتهم أو وفقاً لما اصطلحه بارت، يكونون في حدّ

ذاتهم «كُتّاباً» للنص. ويسمي بارت هذا النوع الثاني من القراءة «تحليلاً نصياً»، ويناقضه مع معظم «النقد» التقليدي. وكتب بارت: «بأنّ التحليل النصي تعددي»، و«لم يعد هناك نقاد وإنما كُتّاب فقط» (1981a: 43-4).

وقد ذكر بارت في مقاله «من العمل إلى النص» أن نظرية النص تنتج تحوّلاً صارماً وعاماً يشبه التحوّل من فيزياء نيوتن إلى فيزياء آينشتاين. وكما تتطلب تماماً فيزياء آينشتاين أن «نسبية الأطر المرجعية يجب أن تُدرَج في العنصر المدروس»، فإنّ النظرية الجديدة للنص تقتضي «نسبية إجمالية من العلاقات بين الكاتب والقارئ والمراقب (أو الناقد)» (1977a: 156). وإذا أردنا أن نفهم ما يقصده بارت بهذه النسبية، فعلينا أن نتقدّم إلى حَدٍّ ما في فهمنا للكاتب وللنص ونتائجه. كما نحتاج أيضاً للنظر في التحليل النصي الذي ينتجه بارت وكيفية فهم ممارسة القراءة، مثلما تعتمد إعادة الكتابة على نظرية التناص المتجددة. وأخيراً، نحن بحاجة للعودة إلى الأسئلة المطروحة في نهاية نقاشنا لكريستيفا: هل نص بارت المتعدد وكذلك تفسيره للتناص قادر على تسجيل الوضع التاريخي والاجتماعي للأعمال الأدبية؟

موت المؤلِّف

مهّدت نظرية التناص التي صاغها بارت لظهور مقال في عام 1968 بعنوان «موت المؤلِّف» (بارت، 1977a: 142-8)، وهذا العنوان هو أحد الملامح المعروفة لنظرية التناص. وإذا اعتبرنا موت المؤلف حادثة هامة، فقد تحسَّر الكثيرون الذين يرغبون في إبقاء فكرة أن البشر يحتفظون بدرجة من الفعالية والاختيار أو على الأقل عقلانية

الفكر في التاريخ والمجتمع. ولكن موت المؤلِّف قد حدث فعلاً ولكنه كثيراً ما يُساء فهمه ويحتاج لأن يُفهَم في سياق خاصية بارت عن الاضطراب الظاهري «للأفكار» الطبيعية. وفي حجة تَحْمِلُ العديد من أوجه التشابه لحجة أد لي بها ميشيل فوكو في عام 1968 في كتابه «ما المؤلِّف؟» (فوكو، 1977 : 113-38 و 1979: 141-60)، يُوضّحُ بارت أن شخصية المؤلِّف هي شخصية حديثة تساهم في واقع الأمر في تحويل الأعمال إلى سلعة من خلال ربطها باسمٍ ما. ففي مراحل ما قبل الرأسمالية لم ترتبط الكتابة باسم المؤلِّف بالطريقة التي ترتبط فيها في العصر «الحديث». و«وظيفة المؤلف» وفقاً لفوكو لها تاريخ وتتغيَّر عندما يلي عصرٌ عصراً آخرَ. وقد يبدو المؤلِّف لا شك فيه، أو حتى شخصية «طبيعية»؛ ولكن بارت يناقش مثل فوكو بأن المؤلِّف هو أي شيء باستثناء أن يكون طبيعي أو مشكوك فيه.

وفي نظام السوق الحديث، يسمح اسم المؤلف للعمل أن يكون مادة ذات قيمة تبادلية ولكن العمل أيضاً كما يناقش بارت يعزّز وجهة نظر تفسيرية والعلاقة بين المؤلِّف والعمل والقارئ الناقد إذ تكون القراءة شكلاً من أشكال الاستهلاك. وقد يضع المؤلف المعنى في العمل كما تناقش وجهات النظر التقليدية. ويستهلك القارئ الناقد ذلك المعنى. وبمجرّد إنجاز هذه العملية يصبح القارئ حراً في الانتقال إلى العمل اللاحق. فعملية التفسير هذه (كما هي مفهومة عادة) تعزّز نظام السوق الرأسمالي لأنها تشجعنا على رؤية الأعمال بأنها قابلة للتخلص منها، أو على الأقل سلع محدودة. وقد ذكر موريار تي مقتبساً من حجج بارت في س / ز (*S/Z*) (انظر بارت، 1974: 15-16): بأنّ «الكتاب المعاد قراءته أقل مبيعاً» (موريار تي، 1991: 127).

إذاً يُعزّز المؤلّف أو اسمه «العمل» في مقابل «النص». كتب بارت: « يتم السعي دائماً لتفسير عمل ما من خلال المؤلّف الذي أنتجه، كما لو كان دائماً صوت شخص واحد في النهاية، وهو **المؤلف** الذي «يعهد» بالنص إلينا» (1977a : 143).

إنَّ إيديولوجية المؤلف هي التي تحاول أن تبرهن أن هيمنة المؤلف على النص أمر لا شك فيه. وتعتمد هذه الإيديولوجية على المنطق نفسه الذي رأينا بارت يهاجمه بالفعل فيما يتعلق بفكرة «العمل». كما إنَّ مفاهيم الأبوة والسلطة والقرابة والملكية والولادة والسلطة العائلية كلها ترتبط باسم المؤلف من أجل الموافقة عليه في اللحظة نفسها عندما تُعبّرُ هذه المفاهيم من خلال المؤلّف عن البُنى الاجتماعية السائدة في السلطة. يكتب بارت:

عندما نؤمن بالمؤلف؛ فإننا دائماً نفهمه على أنه ماضي كتابه: يقف الكتاب والمؤلّف موقفاً تلقائياً على خط واحد مقسماً بين قبل وبعد. يُعتَقد أن المؤلّف يغذي الكتاب، وهذا يعني أنه موجود قبله ويفكر ويعاني ويعيش له، وله علاقة مع العمل مثل علاقة الأب بطفله. (بارت، 1977a : 145)

إنَّ تسليم المؤلّف للعمل بعد انتهائه هو أمر شائع في الأدب يمكن أن يأخذنا على طول الطريق انطلاقاً من تقد يلهشاعر الملحمي لقصيدته إ لىملهمته أو مصدر وحيه، وهذا الفعل يحوّل بلاغياً النسب أو الأصل من المؤلف إ لىألوهية روحية وإ لىأشكال حديثة ومعقدة نفسياً، مثل تقد يهاري شيلي لرواية فرانكشتاين لقُرّائها في مقدمتها عام 1831 كما لو كانت طفلة مشوهة أو مزعجة «ذريتي الشنيعة». ولكن كل هذه الاشارات للغة القرابة تعزّز الوهم بأن النص يملك المعنى الذي يمنحه مؤلفه له وينقله، وبالتا لييحتوي النص على وحدة تنبع مباشرة من الفكر الأصيل والمبدع لخالقه.

ومقابل هذه الصورة المتبناة للمؤلّف يضع بارت نظرية النص. ويبني بارت مثل زملائه في تل كيل هذه النظرية من عدة خطابات مختلفة: تحليلية نفسية ولغوية وبنيوية وتفكيكية وماركسية. ويجمع بارت، مثل كريستيفا على سبيل المثال، بين التحليل النفسي واللغوي للمتكلّم ليبرهن أن المتكلّم يعا نيدائماً من فقدان عندما يدخل في الكتابة: فالكتابة كما يقول بارت «تعرف متكلّماً لا شخصاً» (1977a : 145). وبعد تأثّره بعمل كريستيفا عن باختين طَوَّرَ بارت هذه الفكرة لتغدو اعترافاً بأن أصل النص ليس وعياً موحداً وإنما تعدُّدية من الأصوات والكلمات والمقولات وغيرها من النصوص. وإذا استطعنا أن ننظر داخل عقل المؤلّف (وهذا أمر يعتقده النقد الأد بيالتقليدي ممكناً من خلال تفسير العمل الأد بي)، فإنَّ حجة بارت تشير إ لىأننا لن نكتشف التفكير الأصيل أو حتى المعنى المقصود بشكلٍ فريد، وإنما ما سمّاه «المقروء مسبقاً» أو «المكتوب مسبقاً». وقد ناقش المؤلف الفرنسي لاروشفوكو (1613–1680) ذات مرة أنه إذا لم تكن هناك روايات، فلن يتمكن أحد من أن يقع في الحب. (انظر بارت، 1974 : تاسعاً). في س/ز، يُقدّم بارت صياغة حديثة لقول لاروشفوكو:

إذا لم يكن هناك دائماً الكتاب والرمز في المقدمة، فلن توجد رغبة أو غيرة: يعشق بجماليون على سبيل المثال رمز التماثيل؛ في حين يحب باولو فرانشيسكا مثلما يحب لانسلوت غوينيفير (دانتي، **الجحيم**، الجزء الخامس): إنَّ أصل الكتابة مفقود؛ ولذلك تغدو الكتابة أصل العاطفة. (بارت، 1974 : 73–4).

ليس ثمة عواطف في عالم بارت التناصي قبل الوصف النصي للعواطف؛ وليس ثمة أفكار قبل التمثيل النصي لهذه الأفكار؛ وليس ثمة إجراءات هامة خارج الأفعال التناصية والمشفّرة مسبقاً. فنحن نشعر ونفكر ونتصرّف بشكل رموز في الحيّز الثقافي لما هو مسبق (*déjà*) ومحكي ومكتوب ومقروء مسبقاً (انظر بارت، 1987: 47). فالمؤلف الحديث الذي يسميه بارت «الكاتب الحديث» (*modern scriptor*) لا يطلق عند كتابة أي كتاب معنىً «دينياً» منفرداً (وكأنه «رسالة» من المؤلف الرباني)، وإنما يرتّبُ ويجمعُ دائماً ما هو مكتوب ومحكي ومقروء مسبقاً في «حيّز متعدّد الأبعاد فيه مجموعة متنوعة من الكتابات التي تمتزج وتتشابك وليس منها ما هو أصيل». فالنص إذاً هو «نسيج من الاقتباسات المستمدة من عدد لا يحصى من مراكز الثقافة» (بارت، 1977a: 146).

دعونا نكون واضحين حول مفهوم المُسبَق (*déjà*) أي «ما هو مكتوب أو مقروء مسبقاً». إنَّ إدراك أن معنى النص لا ينبع من المؤلف الذي يجمع بين الدال (الكتابة) والمدلول (المفهوم)، وإنما في الواقع ينبع مما هو تناصي، لا يعني أنه يمكننا أن نتحرك ببساطة إلى المستوى التناصي لنوحّد الدال والمدلول. إنَّ قولنا إن النص يتكوّن من فسيفساء من الاقتباسات لا يعني أنه يمكننا أن نجد النصوص المتداخلة مع النص ومن ثَمَّ نراها كمدلولات في دوال النص. فالنصوص المتداخلة وغيرها من أعمال الأدب والنصوص الأخرى ليست قادرة في حَدّ ذاتها إلا تقد يلهدوال. فبالرغم من أن العديد من مستخدمي التناص اللاحقين قد وظّفوا هذه الفكرة بهذه الطريقة، وهو استخدام يراه بارت وكريستيفا مُقيِّداً بالمفاهيم التقليدية

«للمصدر» و«التأثير»، فقد لا يرتبط التناص عند بارت بنصوص معيّنة بقدر ما يرتبط بالرمز الثقافي بأكمله الذي يضم خطابات وصوراً نمطية وكليشيات وطرقاً للقول. وعندما يُرى التناص على هذا النحو فيعني بالنسبة لبارت، كما يعني لدريدا، أنه «ليس ثمة شيء خارج النص» (بارت، 1974: 6؛ 1975: 36). فالنص هنا يعني التناص. ولهذا السبب عندما يتعقّب بارت نقد دريدا لمفهوم «الأصول»، فإنه يذكر أن المعنى هو دائماً «متقدّم» و«مؤجّل». ويتحقق المعنى بسبب تلاعب الدوال، وليس بسبب وجود المدلول الذي يجعل الدال مستقراً. والمدلول إذا صَحَّ التعبير موجود دائماً على مدى الأفق.

إنَّ استخدام بارت لنظرية النص والتناص يُدمِّر «أسطورة القرابة»: وهي فكرة أن المعنى يأتي من وعي المؤلِّف الفردي ويُعَدُّ ملكية ذلك الوعي بشكلٍ مجازي على الأقل. وعندما يكتب الكاتب الحديث، فإنه يكون دائماً ومسبقاً في عملية القراءة والكتابة من جديد. فالمعنى لا يأتي من المؤلف، وإنما من اللغة التي تُرى تناصياً. وقد ذكر بارت في «موت المؤلف» الآتي:

في فرنسا كان مالارميه بلا شك أوّل من يرى ويتنبأ بضرورة استبدال اللغة نفسها بالشخص الذي كان حتى ذلك الحين يُفترض أنه صاحبها. وبالنسبة له وبالنسبة لنا أيضاً، فإن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف. وإنَّ الكتابة المجهولة كشرط مسبق (والتي يجب ألا نخلط بينها وبين الموضوعية التي تشوه الروائي الواقعي) هي بمنزلة الوصول إلى تلك النقطة عندما تعمل وتقوم اللغة بوظيفتها فقط ولا ترتبط بالأنا. (بارت، 1977a: 143).

سببت هذه التصريحات الكثير من الجدل ضد بارت، حيث كان يُعتقَد بأن نقل السلطة كلّها للغة أمر سخيف. (انظر بلوم، 1975a: 60). ولكن ردود الفعل هذه لا تعترف بالتوتر الذي لاحظناه في أعمال بارت بين المقاربة التاريخية والنظرية. وتبدو مثل هذه التصريحات النظرية كما ذُكِرَ أعلاه بأنها تعطي كل السلطة للغة التي تُرى تناصياً. ولكن في اللحظة التي يتخذ فيها بارت تلك الخطوة يقوم باقتباس ملارميه كمؤلف ليس من حيث الأصل ولكن على الأقل من حيث التصميم الواعي. ووفقاً لبارت تُظهرُ كتابة مالارميه بوضوح اختيار المؤلف في أن يصبح كاتباً حديثاً. وبالمثل، كما لاحظنا، يعترف بارت أنه ليس كل مؤلف حديث يختار أن يصبح كاتباً.

ومن الواضح أن «موت المؤلف» لا ينهي جميع أشكال سلطة المؤلف، فقد كتب بارت في «لذّة النص» عن وجود رغبة معيّنة عند المؤلف (1975: 27). ومن الواضح أنَّ التوتر بين النظرية والتاريخ مستمر، وسوف نعود إليه في نهاية هذا الفصل. ولكن مهما قررنا حول هذه المسألة، فليس ثمة جدال في أن تفسير بارت للنص والتناص يزعزع علاقة القرابة التسلسلية بين المؤلف والقارئ. وتحوّل الطبيعة التناصيّة للكتابة كل من النص والنموذج التقليدي (أي المؤلف والناقد) إلى قُرّاء. وقد أكد بارت في ختام مقاله «موت المؤلف»:

إنَّ النص عبارة عن كتابات متعدّدة مستمدة من عدة ثقافات، ويدخل في علاقات متبادلة من الحوار والمحاكاة الساخرة والطعن. ولكن ثمة شخص واحد يتم التركيز عليه في هذه التعدُّدية وهذا الشخص هو القارئ لا المؤلف كما قيل. إنَّ القارئ هو الحيّز الذي تُكتَب عليه كل الاقتباسات التي تُشكِّل الكتابة دون أن يضيع أي منها.

فوحدة النص لا تكمن في أصله وإنما في المكان الذي ينتهي به. ولكن هذه الوجهة لا يمكن أن تكون شخصية: فالقارئ ليس له تاريخ أو سيرة أو نفسية. إنه ببساطة ذلك الشخص الذي يربط معاً في حقل واحد كل الآثار التي تُشكِّل النص المكتوب...ويجب أن تكون ولادة القارئ على حساب موت المؤلف. (بارت، 1977a: 148).

ولكن ثمة أسئلة ولِدَت هنا؛ فإذا كانت اللغة التي تُرى تناصياً «بلا حدود»، كما يكرر بارت، وإذا كان هذا الواقع جزءاً من سبب موت المؤلف، ألا يبدّل بارت هنا ببساطة شخصية ذات سلطة أسطورية بأخرى؟ وإذا مات المؤلف كسلطة في المعنى، لأنه لا يستطيع أن يسيطر على المعنى الذي يطلقه في فعل الكتابة، فكيف يمكن للقارئ أن «يربط معاً» كل الآثار التي تُشكِّل النص؟ وسواء رأينا أن «القارئ» يشير إلى المتكلّم المحدّد تقليدياً بهذا المصطلح أو فيما إذا كان علينا أيضاً أن ندرج «المؤلف» ذا السلطة السابقة داخل هذا المصطلح، فيبدو أن ثمة مشكلة هنا فيما يتعلق بحيازة القارئ واعترافه بكل الآثار التناصيّة التي تُشكِّل النص. تبتعد ما بعد البنيوية عند بارت وكريستيفا ودريدا بعيداً عن البنيوية، وذلك بسبب إيمانها بإمكانية شمولية المنهجية العلمية من خلال تفضيل مفاهيم الاختلاف وتعزيزها. أليس القارئ (الذي يضيع بين الاختلاف والكتابة والتناص) هو الشخصية التي تفرضها ما بعد البنيوية ضد الرؤى الشمولية السابقة للمعنى؟ وإذا كان الأمر كذلك، ألا يخالف تصوير بارت للقارئ هنا هذا النهج، إذ يقف كشخصية شاملة تمتلك كل الاختلافات وتحتويها؟

وقد تُولِّدُ كتابة بارت مظهر التناقض، أو على الأقل التوتر؛ لأنَّ بارت مُعرَّض للمزيد من التصوير والبيانات الحادة أكثر من المنظّرين

الآخرين مثل كريستيفا أو دريدا. ومع ذلك فإن التوترات والتناقضات التي تنبع من الاعتراف (الذي يشترك فيها الثلاثة) بالصراع الدائم بين الحقيقة وزوالها، وبين الأسطورة ونقدها، وبين ما تسميه كريستيفا النص الظاهر والنص المولّد، وما يسميه بارت بالرأي (*doxa*) والرأي المناقِض (*para-doxa*).

وتستكشف نصوص بارت الصراع المستمر (وتجسّده أيضاً بوعي) بين الرأي ونقيضه. ولكي ننهمك في نصوص بارت لا يكفي أن نحدد ببساطة التناقضات والتوترات ومن ثمّ نختار بينها؛ فهذه التوترات والتناقضات هي تأكيدات على الصراع والصدام بين الخطابات وبين المواقف الإيديولوجية التي تستكشفها نصوص بارت وتجسّدها. ولذلك من المهم للغاية بالنسبة لنا أن نفهم مكانة التناص داخل التصادم المستمر بين الرأي ونقيضه. ولكن قبل أن نصل إلى هذا الموضوع مباشرة، علينا أن نبحث في ممارسة التحليل النصي الذي طوّره بارت.

النصوص المقروءة والمكتوبة

سعى التحليل البنيوي للسرد والذي عبَّرَ عنه بارت وآخرون خلال الستينيات من القرن العشرين إلى وضع نموذج يمكن أن يسيطر على الروايات التي لا تحصى في العالم (انظر بارت، 1977a: 79-124). وبعد أخذ علم اللغة السوسيوري كنموذج للتحليل البنيوي، شرع بارت بالتحليل البنيوي قائلاً بأن جميع الروايات تقوم بوظيفتها عن طريق استخدام «الخطط الأوّلية الرابطة» (المرجع نفسه: 81). إذاً يمكن النظر إلى كل قصة فردية بوصفها كلام أي فعل سردي خاص يتم إنتاجه من خلال تشغيل اللسان في النظام السردي نفسه. وكانت

مهمة التحليل البنيوي عزل «الوحدات والقوانين» التي تُشكِّل اللسان السردي والتي يحركها كل فعل سردي على حدة. ولكن نظرية النص دفعت بارت وغيره للشك في أهداف ومنهجية التحليل البنيوي الذي تجاهل، من خلال بحثه عن النظام المألوف، «اختلاف» النص ليجعله مجرّد تكرار للنظام الشامل. ووفقاً لبارت لم يعطِ التحليل البنيوي اهتماماً كافياً لقوة الدال أو تعدُّدية المعنى التي يطلقها النص. كما افترض التحليل البنيوي أيضاً وجود تمييز ثابت بين النص والقارئ بعد أن حطّمت نظرية النص والتناص هذا التمييز.

ويميل التحليل البنيوي للاستغناء عن مسألة معنى النصوص لصالح تقييم علاقة النص بالنظام الذي من المفترض أن يكون قد أنتجه. فقد أعادت نظرية النص الانتباه للمعنى. ولكن بدلاً من البحث التقليدي عن المعنى النهائي، يسعى تحليل بارت النصي إلى متابعة الطريقة التي «ينفجر» فيها النص و«يتناثر» (1981 ب: 135).

وقد ظهرت أهم مناقشات بارت للتحليل النصي خلال الحقبة التي برزت فيها ما بعد البنيوية من داخل البنيوية نفسها أي في أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات من القرن العشرين. وبالتالي غالباً ما يُفترض أن التحليل النصي ليس نقداً للبنيوية، وإنما شيئاً جديداً داخل الحركة البنيوية. وقد حافظ التحليل النصي الذي طوّره بارت على الالتزام باستكشاف بنية النص وعناصرها الأساسية ووحداتها الترابطية، وحافظ أيضاً على وضع هذه البنية لا في سياق نظام سردي مغلق، وإنما في سياق تناصي لا يتوفر فيه إغلاق ولا يوجد فيه نظام محدود. فالطبيعة التناصية للنص تعني أن دلالاتها تعرض ما هو «مكتوب أو مقروء دائماً ومسبقاً». كما تُنتِجُ النصوصُ المعنى الذي

يُفهَم بأنه دائماً مسبقاً ومُتقدِّم ومؤجَّل. ويحتوي النص على بنية من العناصر القابلة للتحديد، ولكنها منسوجة من خيوط النص الاجتماعي. وعلاقاتها التناصيّة لا يمكن أبداً أن تستقر وتُحدَّد وتُدرَج على وجه الحصر. فالنص يجمع بين البنية والمعنى الذي لا نهاية له.

وهل يعني ذلك أن تحليل النصوص الذي طرحه بارت يهتم حصرياً بـ «النصوص» بدلاً من «الأعمال»، وبإنتاجات «الكاتب الحديث» بدلاً من إنتاجات المؤلِّف التقليدي؟ إنَّ التوتر بين التفسير التاريخي والنظري للتناص يعود فوراً عندما ننظر في تحليل بارت للنصوص. وبعض الأمثلة المثيرة للإعجاب التي طرحها بارت تستند إلى قراءات من الأعمال الأدبية التي يمكن تصنيفها، وفقاً للجدل التاريخي، على أنها أعمال بدلاً من نصوص حديثة. ففي «الصراع مع الملاك: التحليل النصي لسفر التكوين 32: 22-32» ينظر بارت لقسم من سفر التكوين عندما يَعبُر يعقوب مكاناً يُسمّى الجبوك ويصارع «رجلاً»، ويتلقى منه مباركة روحية واسمه الجديد «إسرائيل»، ولكنه يتلقى أيضاً جرحاً في فخذه. وبعد توظيف تقنيات التحليل البنيوي على هذا النص كان هدف بارت المحدّد بتلك الطريقة لا اكتشاف المعنى الفردي للنص، إذ ليس للنص معنىً واحداً، بل كان هدفه على الأصحّ رؤية النص في اختلافه. ولا يتعلّق هذا الاختلاف بأية فكرة عن شخصية النص بقدر ما يتعلّق بالطريقة التي يُوظَّف فيها النص «رموزاً مألوفة» وهذا ما يجعله في «لانهائية اللغة المنظّمة دون إغلاق». إنَّ تحليل النصوص بهذه الطريقة: «لم يَعُدْ يأتي من حيث يأتي النص (أي النقد التاريخي)، ولا حتى من كيفية بناء النص (أي التحليل البنيوي)، ولكنه يأتي من حيث كيفية تفكيك النص وكيفية

انفجاره وانتشاره ومن أية مسارات مُشفَّرة يمكن أن ينطلق» (1977a: 126-7). وكما يذكر ريك ريلانس ربما ثمة شيء من «الشيطانية في اختيار بارت للكتاب المقدس لكشف الطريقة التي تُقوّض فيها اللغة الحقيقة والسلطة» (ريلانس، 1994: 73). ومن المفيد أيضاً النظر في اختيار بارت للنص في مثالين عن تحليل النصوص: نص إدغار ألان بو «حقائق في قضية م. فالديمار» (بو، 1986 : 350-9)، وقصة قصيرة لبلزاك «ساراسين» (انظر بارت، 1974: 221-54). وسننظر في هذه الأمثلة بمزيد من التفاصيل.

يستخدم بارت في دراسته لقصة بلزاك بعنوان «ساراسين» تمييزاً بين ما يسميه النص المقروء والنص المكتوب. وهذا التمييز يعطي ترشيحاً أكثر تحديداً للمعارضة بين «العمل» و«النص». ويتجه النص المقروء نحو التمثيل، ومن خلال معالجة بارت للنص، ويرتبط إلى حَدٍّ كبير بالرواية الواقعية في القرن التاسع عشر؛ وكثيراً ما يصنفه بارت نصاً «كلاسيكياً» بدلاً من النص «الحديث». وهذا النص المقروء يقود القارئ نحو معنى معين، فقد يخلق الوهم بأنه إنتاج لصوت منفرد ويقلل من قوة التناص (بارت، 1974: 41). إنَّ تسمية مثل هذا النص «مقروء» تعطي أهمية للطريقة التي يتم فيها وضع القارئ كمتلقي سلبي نسبياً: فمهمة القارئ هي متابعة تطوّر القصة المتتابع حتى تظهر الحقيقة أخيراً أمام القارئ والتي من المفترض أن تكمن وراء الأحداث المروية. وبالتالي لتعزز النصوص الأساطير والإيديولوجيات الثقافية التي يَرمزُ لها بارت من خلال مصطلح (*doxa*). كما يقترح في الواقع مصطلح الرأي (*doxa*) ويجسّد أفكار مثل قابلية إيجاد المعنى المستقر، وإمكانية إيجاد مدلول يشير إلى

دوال النص، وقدرة اللغة على تمثيل العالم دون تعقيد، وقدرة المؤلِّف على إيصال الحقيقة في النهاية إ لى القارئ.

يمكن تشبيه قُرّاء النص الكلاسيكي المقروء في أفضل الأحوال بمباحث التحري الذين ينتقلون من خلال الأدلة المُقدَّمَة بالتسلسل من السرد حتى يتم «كشف» النقاب عن الإجابة. وليس من قبيل الصدفة أن يختار بارت لتحليل النصوص التي يكون لحبكاتها السردية الرئيسة نوع من البحث عن الحقيقة. ففي قصة بو «حقائق في قضية م. فالديمار»، على سبيل المثال، يكتب أحد العلماء المهتمين بعلم التنو يلمغناطيسي في القرن التاسع عشر كيف يصبح رجل ما على حافة الموت موضوع تجربة التنو يلمغناطيسي. وقد تسربت القضية وتفاصيلها المروعة للجمهور، كما يخبرنا في بداية القصة، ويكتب الراوي الآن القضية لتبديد المفاهيم الخاطئة المتهتكة والمصلحة العامة المضللة التي أنتجتها. وقد نجحت التجربة في واقع الأمر في السماح لفالديمار بأن يد لي ببيان لم يُسبَق له مثيل في تاريخ البشرية: في حالة من التنو يلمغناطيسي، بعد أن اتفق أطباؤه أنه ملاق حتفه قال فالديمار: «من أجل الله أرجوك! أسرع! أسرع! اجعلني أنام أو بسرعة أيقظني! أقول لك إ ني ميت! (بو، 1986: 359). عندما يكرر م. فالديمار «ميت! ميت!» يحاول الطبيب إيقاظ مريضه ليجد أنه انهار إ لى «كتلة سائل متعفنة ومقززة» (المرجع نفسه). وتقودنا هذه القصة بثبات نحو الحقيقة المستحيلة حرفياً، كما تُقوِّض هذه القصة أيضاً مفاهيم الحقيقة واليقين والعلم والمعنى. وينفجر النص المقروء إ لى تَعدُّدية تُقوِّض مكانته كنص مقروء وتجعله على الأقل في خاتمته مكتوباً وتعدُّدياً ومُنظَّماً ولا متناهياً.

وتحتوي «ساراسين» لبلزاك سرداً مقلقاً مماثلاً. ويوضّح بارت أنها تحتوي على إمكانية كونها «مكتوبة» داخل شكلها «المقروء» الظاهري. وتبدأ القصة مع الراوي في حفل تُقدِّمه عائلة لانتي الغنية. تهتم الراوي بامرأة شابة. وعندما تصاب بصدمة لدى رؤيتها رجلاً طاعناً في السن، يعقد الراوي اتفاقية مع المرأة الشابة: بأنه سيكشف لها عن هوية الرجل مقابل ليلة عاطفية واحدة معه. ولذلك يصبح في القصة بعض الألغاز: فالقصة ليست معنية فقط بتوضيح هوية الرجل المسن، ولكن لدى الإجابة على هذا اللغز يتم الكشف عن أصل ثروة عائلة لانتي أيضاً. وإنَّ الجواب على هذين اللغزين موجود في قصة النحّات ساراسين الذي يقع في حب امرأة جميلة في زيارته لروما تعمل كمطربة شابة في المسرح. ولا يعرف ساراسين أنه محظور على النساء المشاركة في المسرح الروما ني، وأن المغنية زامبينيلا هي في الواقع عاجزة جنسياً. إنَّ افتتان ساراسين بها يدفعه لمحاولة تصوير حبيبته في النحت للحصول على قلبها. تهنحت تمثالاً لها وبعد رفضه تصديق الدليل القاطع لطبيعة حبيبته الحقيقية يجد نفسه متورطاً في مؤامرة لخطفها. تهُتَل ساراسين في النهاية أثناء عملية الخطف الفاشلة، وتصبح زامبينيلا مشهورة وغنية وتؤسس من ثَمَّ ثروة الأسرة.

إنَّ الرجل العجوز الذي يثير اشمئزاز المرأة الشابة (وهو في الواقع زامبينيلا، وتمثال الأنثى الجميلة الذي نحته ساراسين وقلّده بعد ذلك رسامون كثر) والرجل العجوز المثير للاشمئزاز في الحفلة هما الشخص نفسه. والأمر المثير للصدمة أكثر هو أن منشأ الألغاز المختلفة هو حالة خصي وعدم كما يؤكّد بارت مستخدماً نظريات التحليل النفسي المتعلّقة بالخوف من الإخصاء. وقد صُدِمَت المرأة

الشابة بحقيقة (العدمية) التي كشفها السرد لدرجة أنها تخرق الاتفاقية مع الراوي وتغدو نفسها مخصية رمزياً من القصة، كما تخصي أيضاً رمزياً (أو لا تفهم شيئاً من القصة) الرغبة التي تدفع الراوي ليحكي القصة أساساً.

إنَّ النص مورد غني ورائع ولذلك ينهبه بارت. وقصة الفنان ساراسين في محاولة العثور على حقيقة ظهور زامبينيلا تعكس روح الرواية الواقعية والأفكار التي لا تزال مهيمنة فيما يتعلّق باللغة. ويبدو أن القصة تؤكّد على أن اللغة يمكنها عرض حقيقة واقعة إذا تمكنا من اختراق سطحها الظاهر. (بارت، 1974: 122). وتكرر رواية بلزاك البنية التي تقع في أساس الأفكار التقليدية التي تتعلّق بالعمل والعلاقة التي تؤسسها بين المؤلّف الذي يقدّم المعنى والقارئ الذي يفسّر ذلك المعنى من خلال تَقدُّمه في العمق المفترض للعمل. بيد أن النص يوضّح أيضاً أنه في صميم المجتمع البرجوازي الفرنسي الصاعد في القرن التاسع عشر وثروته ولغته وفنه ثمة فراغ فظيع أو عدمية تهدد كل القيم الثقافية السائدة. ومرة أخرى، كما يوضّح بارت، يهدد النص المقروء بأن ينفجر مُتحوّلاً إلى شيء مكتوب وتعدُّدي وتناقضي.

إذاً يتحدّى تحليل بارت لهذه النصوص، مثلما يتحدّى تحليل بو وبلزاك لهذه النصوص أيضاً، المناقشة التاريخية القائلة بأن التناص يظهر في الأعمال الأدبية التي كُتِبت فقط مع صعود الحداثة. وقد يكون النص الطليعي الحديث بعد مالارميه تناصياً بوعي، ولكن يمكن أن نكتشف قوة التناص المقلقة ضمن الأعمال الواقعية كما تبدو. ومن المهم أن نلاحظ أنه وفقاً لبارت النص المحض أي النص المكتوب تماماً هو مفهوم طوباوي (انظر 1977b: 76-7). وحتى

النص الطليعي في جوهره، كما يقترح بارت في كتابه «لذّة النص» يحتاج «إلى ظله: هذا الظل يحتوي على القليل من الإيديولوجية، والقليل من التمثيل، والقليل من الموضوعية» (1975: 32). ففي بداية تحليله النصي لقصة بلزاك في «س/ ز» يذكر بارت أن النص المكتوب تماماً «مثالي» (1974: 5-6). وإنَّ واقعية بلزاك البرجوازية هي الموقع المثالي ليوضّحَ بارت كيف يحقق التناص الهدف الذي يكتب بارت دائماً من أجله: الكشف عن الطبيعي كشيء ثقافي وإيديولوجي.

وفي الاتفاقية المبرمة بين الراوي والمرأة الشابة، تُقدّمُ قصة ساراسين بوصفها فكرة أساسية حقيقة أن السرد أو إخبار القصص هو دائماً بمنزلة إبرام عقد. والسرد نفسه أي ما هو مقروء هو دائماً شيء ذو قيمة متبادلة. ولكن التناص وما هو مقروء فعلاً يتعارض مع تجارية المقروء. ويسعى تحليل بارت للنصوص جاهداً لشن هجوم على هذا الجانب من النص عن طريق طرح مسألة تدفق النص المقروء والمتتابع في أجزاء صغيرة. ويُقسّمُ بارت النص إلى 561 وحدة يطلق عليها مصطلح (*lexias*) أو وحدات، ويمكن أن تكون كلمة أو عبارة أو قطعة من العمل أو جزء من العمل أو جملة أو مجموعة صغيرة من الجمل. ويحتوي كل جزء من كلمة على عدد محدود من المعاني وأحياناً معنى واحد فقط، وليس أكثر من أربعة. فالاسم ساراسين وهو عنوان القصة أيضاً هو جزء من كلمة وكذلك أسماء أخرى بما فيها اسم زامبينيلا (اسم أنثوي) كما يدعوها ساراسين. وتشمل كلمات أخرى أوّل طرح للغز ثروة عائلة لانتي، أو هوية الرجل المسن، أو كل إشارة إلى عقد السرد المبرم. وفي تحليل قصة بو، يُشكّل كل ذكر للتو يللمغناطيسي كلمة من كلمات النص، وكذلك تفعل الحقيقة

القائلة بأن الرجل الذي يحتضر مرشح ليكون «م. فالديمار» بدلاً من مجرّد «فالديمار». وهذه الكلمات اعتباطية، فقد تكون أكثر أو أقل في العدد، إذ تمثّل الكلمات إنشاء القارئ لحقل العمل والطريقة المنتجة أيضاً التي يعالج فيها المحلل النصي النص. (بارت، 1981b: 136).

وفي التحليل البنيوي للسرد يُقسَّم النص إلى أجزاء من أجل شرح كيف تتصل هذه الأجزاء بقواعد الجمع والاشتراك التي من المفترض أن تُشكّل لسان السرد. فعلى سبيل المثال في «هيدا جابلر» لهنريك إبسن يصبح الجمهور على علم بوجود سلاح داخل بيت جابلر. ومن وجهة نظر بنيوية يجب أن يكون مثل هذا العنصر عندما يُلاحَظ إما أن يكون دالاً وظيفياً لمجموعة من المدلولات (كالخطر والتهديد)، أو يغدو في النهاية جزءاً من العمل العام. وفي المسرحية تفعل هيدا جابلر ذلك أي في الواقع تستخدم السلاح تاركة آثاراً مدمّرة. وفي التحليل البنيوي عندما نعزل كل دال ونبعده عن تدفق السرد المتتابع تتم إعادة تنظيم هذا الدال في النهاية ورفعه إلى أعلى مستوى من التحليل، إذ تكون الأجزاء المكوِّنة للنص مرتبطة بقواعد لسان السرد. والمعنى ليس مسألة هامة في التحليل البنيوي لهذا التنوع، إذ يتم تزويد كل دال في النهاية بمكان دلالي في النظام ككل. ويقطّع بارت النص إلى أجزاء، ولكن بدلاً من تفسير هذه الأجزاء وإعادة تجميعها على مستوى أعلى ومن ثَمَّ تحديد معناها، يسعى بارت لتفجير معانيها دون أن يشعر بأن هذه المعاني يمكن أن يتم احتواؤها على مستوى أعلى من التحليل. فالنص بعد كل شيء ظاهرة تعدُّدية، لديه بنية ولكن لديه أيضاً معنى لا متناهي. وقد كتب بارت بأن كل جزء يقوم بوظيفة «زلزال طفيف» (1974: 13)، أي انفجار بسيط للمعنى من شأنه أن يُقدِّم للقارئ نافذة

لا تطل على البنية النهائية أو المعنى فحسب، بل على عالم التناص أيضاً. وبعبارة أخرى، يهدف تقطيع بارت للنص إلى تسجيل الطريقة التي تنهجه عليها من خيوط النص الاجتماعي. ويسعى بارت لاحترام تناص النص غير المتتابع وغير المكتمل.

ووفقاً لبارت يُقدِّم المفهوم التقليدي للعمل والتحليل البنيوي للسرد وهم النص الذي «لا يمكن عكسه» في النهاية. وترتبط عبارة «لا يمكن عكسه» هنا مع كل الأساطير التي يُغلِّفها مصطلح بارت «الرأي» (*doxa*): فعلى سبيل المثال إنَّ رفع النص إلى نموذج تفسيري أعلى أو اللغة الواصفة (*metalanguage*) أي اللسان (*langue*) هي عملية تكرار الإيديولوجية التي تكون فيها النصوص أشياءً يمكن استهلاكها. ولكن وفقاً لبارت النص قابل لأن يتم عكسه. فكل جزء هو نقطة دالّة تقودنا بعيداً إلى النص الاجتماعي اللامتناهي، موضّحة الطريقة التي يعكس فيها التناص تطوّر السرد، والطريقة التي ينفجر فيها التناص ويتناثر ضمن النص محطّماً الوهم بأن السرد يمكن أن يُقدِّم المعنى النهائي. وبهذا النموذج يغدو تحليلُ النص إجراءً متدرجاً وذا حركة بطيئة يسعى القارئ من خلالها للحصول على تفجير النص للمعنى أو الدلاليّة (*signifiance*) كما اصطلحت كريستيفا.

وفي نقاشه لكريستيفا في «نظرية النص» يربطُ بارت مصطلح **الدلاليّة** مع «المعنى المتضمن» (*connotative*) للنص (1981a: 37-8). إذا قرأنا نصاً وافترضنا أن له معنىً مستقراً ليُقدِّمه لنا، فإننا نقرأ على مستوى «المعنى الدال» (*denotation*). ويتعلّق المعنى الدال بالفكرة القائلة بأن كل دال له مدلول أساسي. أما معنى المفهوم فينطوي على «المعنى الثانوي»، والمعاني التي تُشكّل الخيوط التناصيّة للنص

الكلاسيكي، أي كلمات النص المقروء. كتب بارت الآتي: «إنّ المعنى المتضمن هو الطريق إلى تعدُّد معاني النص الكلاسيكي، أي الطريق إلى الجمع المحدود الذي يستند إليه النص الكلاسيكي» (1974: 8). والمعنى المتضمن هو ذلك الجانب من النص المقروء الذي يسمح للمعنى بأن يتحرر من النظام المتعاقب وأن «ينتشر مثل غبار الذهب على السطح الظاهر للنص» (المرجع نفسه: 9). وهكذا فإن المعنى المتضمن «ثابت متعمّد» ويضع «شفرات» مختلفة يحاول بارت من خلالها تسجيل تناص النص الذي يحتوي على معاني تضمينية. فكل معنى متضمن «هو نقطة انطلاق لشفرة معيّنة (لن يُعاد تشكيلها)، والتعبير عن صوت منسوج في النص» (المرجع نفسه).

هذه الشفرات ليست صارمة منهجياً. فهي لا تجمع كلمات النص ومعانيه في نظام أعلى (اللسان)، بل هي وسيلة القارئ الخاصة لتسجيل سبل المعنى التناصيّة التي تقتحم الترتيب التسلسلي الظاهري للنص. وتتعلّق الشفرة التفسيرية (HER) بكل عناصر النص مثل الألغاز والأسئلة التي تجبر القارئ على تفسير الأحداث المروية، بينما تتعلّق الشفرة الدلاليّة (SEM) بجميع المعاني المتضمنة التي تساعد على بناء الشعور بنوعية الشخصية الخاصة أو العمل. والشخصيات في الرواية هي أساساً مجموعة من «المعا قم(semes) التي يُعرّفها بارت عادة من خلال كلمات محددة: بجانب ذكر «عائلة لانتي» نجد عادة صيغة المفرد «(الثروة)» (بارت، 1974: 18). وكلما تَقدَّم التحليل، تبني شخصيات مختلفة مجموعة متكررة من المعا نة(semes)، مثل «صبيانية» و«آلية». فالشخصيات إذاً هي مجرّد أسماء تنجذب إليها مجموعات السيمات. كتب بارت الآتي: «بمجرّد وجود الاسم (وحتى

الضمير) ليتدفّق نحو السيمات ويرتبط بها تغدو السيمات مُسنَدات ومؤشرات الحقيقة، ويغدو الاسم مُتكلِّماً. (المرجع نفسه: 191). وتقوم أسماء مثل زامبينيلا بدور المغناطيس الذي يجذب إليها مختلف السيمات (كالجمال والغموض والخطر). إنّ هذا البناء التراكمي للسيمات هو ما يخلق انطباع «العمق»، مولداً من ثَمَّ الوهم بأن هذه الأسماء تشير إلى «شخصيات» فعلية.

تشمل الشفرة الرمزية (SYM) جميع النماذج الرمزية التي يمكن التعرف عليها بما في ذلك المعارضة التقليدية مثل رجل وأنثى أو نور وظلام. أما الشفرة الفعلية (ACT) فتشمل أحداث السرد المختلفة التي تجتمع في تسلسل والتي يُزوِّدها بارت بعناوين مثل «نزهة وقتل وموعد» (المرجع نفسه: 19). إنّ بعض هذه الإجراءات مستمد من خزان الحياة اليومية وأعمالها التافهة (كالقرع على الباب، والترتيب لموعد غرامي)، وبعضها الآخر مستمد من مجموعة مكتوبة من نماذج روائية (كالاختطاف والبوح بالحب والقتل) (المرجع نفسه: 204). وأخيراً تشمل الشفرة الثقافية (REF) «شفرات عديدة من المعرفة أو الحكمة التي يشير إليها النص باستمرار». وبالرغم من الاعتراف بأن كل الشفرات يمكن تسميتها ثقافية، فإن بارت يقيد الشفرة الثقافية بتلك العناصر التي تبدو وكأنها تشير مباشرة إلى سلطات ثقافية وتفكير شعبي.

وبطريقة ما تنبع مأساة ساراسين من سوء عبثه بالشفرة الثقافية. كما يقنع ساراسين نفسه بأنوثة زامبينيلا على أساس مجموعة من الافتراضات الثقافية: «دليل نرجسي»: «النساء ضعيفات، إذاً زامبينيلا ضعيفة إلخ» وما يسميه بارت نوعاً من القياس المنطقي المختصر):

الجمال أنثوي، يمكن للفنان فقط أن يعرف الجمال، أنا فنان بالتالي أعرف الجمال، وبالتالي أعرف المرأة وما إلى ذلك. (المرجع نفسه: 167). والعيب الوحيد في مجموعة الافتراضات المشفَّرة ثقافياً من جانب ساراسين هو أنه يجهل الحظر المفروض على المرأة البابوية للظهور على المسرح. وتلك الشفرة الثقافية الخاصة التي يعرفها جميع رواد المسرح باستثنائه ستسبب وفاته، أي يموت ساراسين بسبب «الفجوة في معرفة» الشفرات الثقافية التي تقوم بالعمل (المرجع نفسه: 184-5).

إذاً الشفرات الخمس هي وسيلة بارت غير المنتظمة لتحديد التناص في نص بلزاك. فيقول بارت:

إنها أجزاء عديدة من شيء كان دائماً بالفعل مقروءاً ومعمولاً به ومجرَّباً. والشفرة هي إدراك ذلك بالفعل. مشيراً لما كُتِبَ، أي لكتاب (الثقافة والحياة والحياة كثقافة)، ويجعل الكتاب النص كنشرة إعلامية لهذا الكتاب. أو مرة أخرى: كل شفرة هي إحدى القوى التي يمكن أن تسيطر على النص (إذ يكون النص هو الشبكة)، وأحد الأصوات التي يُنسَج منها النص. وبجانب كل قول، يمكن للمرء أن يقول إن الأصوات الموجودة خلف الستارة (الذي أصلها مفقود..في وجهة النظر الواسعة لما هو مكتوب مسبقاً) تقلل من أصل القول: التقاء الأصوات (أو الشفرات) يغدو كتابةً، وحيزاً مجسَّماً حيث تتقاطع الشفرات الخمس والأصوات الخمس. (بارت، 1974: 20-1)

ومن المهم أن نُذكِّر أنفسنا بطبيعة شفرات بارت المناسبة والاعتباطية واستخدامه لها. إنَّ تحليل النصوص في س / ز، كما يوضّح بارت، ليس تفسيراً شاملاً وإنما تحليل شامل من القارئ، وهذا التحليل غير مكتمل بالضرورة نظراً لطبيعة التناص.

تسمح شفرات بارت بالمزيد من صقل التمييز بين النصوص المقروءة والمكتوبة. ويحتوي النص على مجرّد عدد محدود ففي داخله تبقى الشفرات التفسيرية قوية جداً. وهذه الشفرات «تُشكِّل أقوى محرك للمقروء...بحكم طبيعتها التسلسلية عادة» (المرجع نفسه: 204). وثمة وهمٌ قويٌ في النص الكلاسيكي المقروء بكل بساطة يتعلّق بتقدُّم الرواية. ويسعى المحلل النصي لزعزعة هذا التقدُّم، ولكنه لا ينقلب عليه تماماً. ويناقش بارت بأن السرد مثل الجملة يشجع القارئ على التحرُّك من البداية إلى النهاية. فالجمل الفردية والسردية هي أساساً مقروءة من حيث إنَّها تُشجِّعُ على تدفُّق القراءة الذي لا يمكن عكسه. وبهذه الطريقة تغدو النصوص المقروءة جملية: أي تستند إلى الطبيعة المستقيمة التابعة للجملة. وبالتالي إحدى السمات المعرَّفة للنص المكتوب الحديث هي محاولته للتقليل من أهمية (أو حتى) استئصال شفرتين مستقيمتين لصالح الشفرات الأخرى المنتشرة والأكثر غموضاً. ويذهب في الواقع قدر كبير من الكتابة الطليعية الحديثة إلى حَدِّ التنصل من أي ترتيب جُملي معترف به.

وكثيراً ما يستشهد المنظّرون النصيّون ما بعد البنيويين بعمل مالارميه، لأن في عمله في السنوات الأخيرة من القرن العشرين كتب مالارميه شعراً تفيه «تجنُّب السرد» (مالارميه، 1994: 122). وتقوم قصيدة ملارميه على تعدُّد المعاني الأساسي من خلال استخدامها للفراغات بين الكلمات ومن خلال توظيف شكل الحروف المختلفة. وتخرق كلتا التقنيتين أي سرد بسيط أو تقدُّم متتابع من البداية إلى النهاية. وتَعبُرُ جمل مختلفة بسرعة كامل القصيدة كالعنوان الكامل («لن تلغي رمية النرد أيّة فرصة»). ولذلك تقوم هذه الجمل بوظيفة

الجمل وتُدرجُ أيضاً نفسها في معنى الكلمات التي تحيط بها على صفحة معيّنة كما تظهر. وتُوضّحُ الصفحة اللاحقة من النص (المرجع نفسه: 134) بأن القصيدة تُقدّم للقارئ أكثر من سطر واحد متتابع من الكلمات، مُسجلةً بذلك فرصاً متعدّدة للجمع ومن ثَمَّ للمعنى: إذا كانت القصيدة مؤلّفة من قائمتين فهل نقرأ من القائمة الأو لىونتجه إ لىالثانية أم نقرأ القائمة الأو لىكلّها ومن ثنقرأ الثانية؟ هذه الأسئلة تواجه القارئ أثناء قراءة القصيدة وتولّد مجموعات عديدة هامة. وهذا النص غني بما يسميه بارت الشفرات الرمزية والثقافية، لكنها تقاوم باستمرار أية شفرات السردية.

والشفرات المقدّمة في تحليل بارت لقصة «ساراسين» هي اعتباطية ومريحة كما رأينا. فبالرغم من التصريح الذي يختم «موت المؤلّف»، لا يستطيع أي قارئ أن يحتوي النص الاجتماعي. وبالقدر نفسه من الأهمية تعكس كل علاقة للقارئ مع أي نص اجتماعي علاقة ساراسين بالنص الاجتماعي الموجود في القصة الغنية بأماكنها والمفتقرة للآخرين. وتستوجب تجربة قراءة تحليل بارت رؤية القارئ يأخذ كلمات معيّنة أبعد كثيراً مما قد يتصوّره المرء في السابق، ولكنه يترك كلمات أخرى أقل من مناقشة أي قارئ آخر. فعلى سبيل المثال تبدو المقارنة بين عائلة لانتي و«قصائد لورد بايرن» أنها تحتوي على المعنى المفهوم أكثر بكثير من «شفرة بارت البسيطة التي تشير للأدب (بايرن)» (بارت، 1974: 39). ألم يكن بايرن رجلاً غنياً ومشهوراً ومع ذلك كان (أي بايرن) موضوع الفضيحة والغموض المتعلقين بحياته الخاصة؟ تحتوي «شخصية بايرن» كما نعرفها على غموض على المستوى الجنسي والأخلاقي، وعلى مستوى الهوية التي قد تتعلق بشكلٍ هام

بقصة عائلة لانتي. فقبل كل شيء عاش بايرن حياة كان فيها خلط مستمر بين براعة شعره وذاته الفعلية. ألا تخلط «ساراسين» بين البراعة والمضمون؟ ألا يوضّح بارت نفسه الصراع بين ما هو واقعي وثقافي أثناء تحليله؟ وبالمثل فإنّ مقارنة غموض عائلة لانتي بشيء من روايات آن رادكليف يُنشئ على ما يبدو إشارة إ لىالقوطية، التي يشعر بعض القُرّاء بأنها تستحق اهتماماً أكثر من اهتمام بارت «بشفرة الأدب (آن رادكليف)» (المرجع نفسه: 40). ولكن يتتبع المحلل النصي انفجار الدلاليّة (*signifiance*) بدلاً من المعنى والدلالة (*signification*). وهذا المعنى تجد فيه «الأنا» السردية و«الأنا» القارئة نفسهما ضائعتين وحائرتين وقادرتين فقط على تحديد النقاط التي ينفجر عندها التناص وينتشر. ويكرر بارت أن نسيان المعا نيهو جزء من القراءة.

وقد تَذمَّر جوناثان كالر في مقال مقروء كثيراً بأنه عندما يقوم مُنظّرو التناص ما بعد البنيويين بقراءات محدّدة، فإنهم يُخفّضون التناص إ لى مستوى مقيّد وسهل، وبالتا لييقوّضون الادعاءات التي وردت عن هذا المصطلح الجديد. ويناقش كالر أن الحديث عن لانهائية التناص، وعن إنتاج نسخة مقلّصة منه عندما نحلل نصوصاً معينةً يبدو متناقضاً إ لىحَدٍّ ما (انظر كالر، 1981: 100-18). ولكن تحليل بارت النصي لم يشرع أبداً في شرح كامل معا نيالنص التضمينية؛ فهذا مشروع محكوم عليه بالهلاك، لأنّ كلاً من الكاتب والقارئ موجودان ويعملان داخل المجال التناصي من الرموز الثقافية والمعا ني التي لا يمكن أبداً أن تكون واردة ضمن التحليل. فالتوتر الذي لا يزول في أعمال بارت ليس إذاً بين النظرية والتطبيق، ولكنه ذلك التوتر الذي ربطناه مع التعارض بين إصدارات التناص التاريخية والنظرية: أي تحديداً بين الرأي (*doxa*) والرأي المناقِض (*para-doxa*).

النص المتناقض

في «س / ز» (S/Z) يحاول بارت توظيف تناص النص الكلاسيكي المقروء ضد التناص الموجود فيه، والذي من شأنه أن يقودنا نحو حقيقة واحدة أو تمثيل للواقع. ولكن أحياناً عندما تبدأ الرموز المستقيمة والسردية بالهيمنة، يمكن لبارت أن يتحدث عن الضجر أو الغثيان الناجم عن «الانسياق والاشمئزاز من التكرار الذي يحددها» (بارت، 1974: 139). ويمكننا أن نقول إن النصوص المقروءة تعتمد إلى حَدٍّ كبير على رموز التناص التي تكون نمطية جداً إلى حَدٍّ أن اتباعها يمكن أن يخلق ضجراً نوعاً ما في القارئ. وحتى الرموز الثقافية التي تلهكشف عنها في «ساراسين» يمكن أن تصل إلى هذا المستوى من التنبؤ. ويتصوّر بارت كُتب المدارس التي يمكن ترتيبها لسهولة التعلم والعديد من الرموز الثقافية التي تعمل في أي نص مقروء مثل «ساراسين»؛ فيقول:

بالرغم من أن هذه الرموز مشتقة تماماً من الكتب، فإنها تظهر بأنها تؤسس الواقع أو «الحياة» من خلال دوران هذه الرموز حول سمة من سمات الإيديولوجية البرجوازية التي تحوّل ثقافة ما إلى طبيعة. «فالحياة» إذاً في النص الكلاسيكي تصبح خليطاً مقرفاً من الآراء المشتركة، ودخاناً خانقاً من الأفكار الواردة. (بارت، 1974: 206).

نتعلم شيئاً مهماً جداً من استخدام بارت لمصطلح التناص هنا وهو أمر جدير بالقول بجرأة: يمكن للتناص أن يكون مصدراً للضجر أو الملل. ليس التناص نفسه ما يُنتِجُ ما سمّاه بارت وكريستيفا بالتلذذ (jouissance)، أي فقدان الوحدة وحتى الهوية التي يعاني منها

القارئ عندما يواجه الجمع وتعدُّدية المعاني والنص غير الموحد. إنّ التناص مصطلح هام لوصف النص الجمعي في جوهره، كما أنه أسلوب هام جداً في عمل هؤلاء الكُتّاب الذين تجنبوا مفاهيم العمل الموحد، ومع ذلك فهو ربما ما يخلق شعوراً بالتكرار والتشبع الثقافي وهيمنة القوالب النمطية الثقافية، وبالتالي هيمنة الرأي (*doxa*) على ما سيقاوم ويقلق معتقدات وأشكال ورموز تلك الثقافة أي الرأي المناقِض (*para-doxa*).

ويتابع بارت حديثه عن «الأدب المتخم» المرتبط كثيراً بتقليد الرواية البرجوازية الواقعية، والتي يطاردها جيش من الصور النمطية التي تحتويها (المرجع نفسه: 206). ففي هذا النوع من الأدب على ما يبدو يقوم التناص بوظيفته من حيث حتمية وطبيعة الرموز الأدبية والثقافية، ويبدو أن الدفاع الوحيد ضدها هو توظيفها بنوع من السخرية. ويطرح بارت نصه الجمعي في جوهره ضد هذا الأدب المشبع؛ فلا يسمح هذا النص لرمز معين أن يسيطر على أي رمز آخر، ويحرر بالتالي القوة التخريبية للتناص.

تنتقل المعارضة بين النص المقروء والمكتوب إلى كتاب أو مقال بارت «لذة النص». ففي هذا الكتاب يتأمل بارت نوعين من النصوص: «نص اللذة» (التلذذ) و«نص المتعة» (السرور). وفي القراءة الأولى قد يبدو أن نوعي النص عند بارت يتوافقان مع نوعين من استخدام التناص، أحدهما يولّد الملل بسبب إشباعه برموز ثقافية مهيمنة، والآخر يولّد متعة تشبه اللذة الجنسية أو (التلذذ) بسبب كونه تعدُّدياً في جوهره، ويعمل كقناة لإمكانية التناص المدمِّرة. ويُوضِّحُ بارت النصين على النحو الآتي:

نص المتعة: هو النص الذي يرضي ويملأ ويمنح النشوة، فهو النص الذي يأتي من الثقافة ولا ينقسم عنها وهو مرتبط بممارسة القراءة **المريحة**. ونص اللذة: هو النص الذي يفرض حالة من الضياع الذي يضايق (ربما لدرجة معيّنة من الملل)، ويُشوّش افتراضات القارئ التاريخية والثقافية والنفسية، وانسجام أذواقه وقيمه وذكرياته ويُؤزّم علاقته مع اللغة. (بارت، 1975: 14)

وبهذا التعريف نصبح مباشرة على علمٍ بأن بارت يربط الملل بنص اللذة بدلاً من نص المتعة، وبحالته العكسية من التلذذ. ولكن لماذا يفعل ذلك؟ نعود إلى التوتر بين الوصف التاريخي والنظري للنص والتناص. فمن وجهة نظر تاريخية يبدو نص المتعة أنه مرتبط بالنص المقروء الذي يحلله بارت في س / ز ومقاله عن بو. ويبدو أن نص اللذة متوافق مع كتابة الطليعة الحديثة. وعلى هذا الأساس سيَحدُث الملل بالتأكيد فيما يتعلّق بالسابق. ولكن بارت لا يحاول من خلال تمييزه أن يثبت نقطةً تأخذُ منحىً تاريخياً. أو على الأقل إنَّ التفسير التاريخي للنص ليس سوى إحدى السبل، كما يقول بارت في س / ز، التي يمكن استكشافها من أساس نظريته.

والغرض من «لذة النص» ومن جميع كتابات بارت في أواخر الستينيات والسبعينيات هو التعبير عن الرأي المناقض. فيقول بارت في كتابه «رولان بارت بقلم رولان بارت»: «الرأي (*doxa*) هو الرأي الحالي والمعنى المتكرر **وكأن شيئاً لم يحدث**» (1977: 122). فالرأي هو معنى نمطي وجزء من بيئة التناص في النص الاجتماعي الذي يتشكّلُ من الخطابات المعترف بها، من قِبل ما هو مكتوب ومقروء مسبقاً. ولكن الرأي يُعبّرُ عما هو مكتوب مسبقاً كما لو أنه حرفي

وتمثيلي ودلالي وبالتالي كما لو كان طبيعياً. ويشرح بارت في «لذة النص» أن الخطاب المتحفّظ والأحادي لا يعتمد على الرأي؛ فالخطابات اليسارية الماركسية لها مدلولاتها الخاصة التي لا شك فيها. والرأي هو «نوع من اللاوعي» وعلى هذا النحو يُعَدُّ «جوهر الإيديولوجية» (1975: 29). وعندما يؤيد الناس الذين يتبعون الحزب اليميني حُرْمَة الأسرة الأساسية، أو العلاقة مع الجنس الآخر على أنها العلاقة الشرعية الوحيدة، فإننا نتعامل بشكلٍ واضح مع حجج استطرادية يمكن لبارت أن يعيّنها من حيث الرأي، الذي يرتبط هنا بمفهوم باختين عن الأحادية. ولكن عندما يؤيد اليساريون فكرة أن المجتمع لا يمكن تغييره إلا من خلال ثورة العمال؛ أو فكرة أن كل الفن الذي لا يعكس ظروف الطبقة العاملة هو نخبوي، فإننا أيضاً نتعامل مع مفهوم الرأي (*doxa*) عند بارت. ويكتب بارت بأسلوب يبدو باختينياً وهو أن الرأي نمط ثقافي، وبالتالي فهو خيال يعمل كلغة، وكخطاب لاواعي وكسول:

تناضل كل لغة (أو خيال) من أجل الهيمنة، وإذا كانت السلطة إلى جانبها، فإنَّ اللغة تنتشر في كل مكان في الأحداث العامة واليومية للحياة الاجتماعية، وتغدو بالتالي رأياً وطبيعةً: وهي من المفترض أن تكون لغة السياسيين غير السياسية، ولغة موظفي الدولة ووسائل الإعلام، ولغة الحديث حتى خارج السلطة. وحتى عندما تكون السلطة ضدها، فإن التنافس يولد من جديد لتنقسم المفردات وتتصارع فيما بينها. ويسيطر **الموضوع** القاسي على حياة اللغة. وتأتي اللغة دائماً من مكان ما، بل من **مكان** المحارب. (بارت، 1975: 28).

قد تكون مفاهيم بارت عن «الرأي» و«الرأي المناقض» تحويل غير معترف به لمفهوم باختين عن التعارض بين الخطاب الأحادي والحواري. ولكن قد نحتج على أن مفهوم بارت لهذه القوى لا يزال منفصلاً عن المواقع المؤسساتية والاجتماعية المحددة التي تحدث مثل هذه التصريحات في إطارها. وكما أشار نقاد الولايات المتحدة مثل كلايتون وروثستاين، أعطى النقاد والمُنظِّرون الذين لم يكونوا راضين عن مفاهيم اللغة والخطاب المجرّدة – والتي يمكن ملاحظتها في النظريات ما بعد البنيوية مثل نظريات بارت – انتباهاً أكبر إلى تعيين الموقع الاجتماعي للغة في أعمال ميشيل فوكو (كلايتون وروثستاين، 1991: 27). فبالنسبة لفوكو تؤدي الرؤية النصيّة للذات البشرية على نحو متزايد إلى التركيز على علاقات السلطة الاجتماعية، وكتب كلايتون وروثستاين الآتي:

خلافاً لبارت ودريدا ووجهات نظرهم للنصيّة التي لا حدود لها، يصغي فوكو للقوى التي تَحَدُّ من حرية حركة النص. ورغم أن كل نص يمتلك عدداً لا يحصى من نقاط التقاطع مع نصوص أخرى، إلا أن هذه العلاقات تضع العمل ضمن شبكات السلطة القائمة، وتُرتِّب وتخلق في الوقت ذاته قدرة النص على الدلالة. ويُصِرُّ فوكو على أننا نحلل دور السلطة في إنتاج النصيّة، ودور النصيّة في إنتاج السلطة. وهذا يستلزم النظر عن كثب في تلك المؤسسات الاجتماعية والسياسية التي تخضع لها الذات، والتي يتم تمكينها وتنظيمها في تشكيل معنى النص. (كلايتون وروثستاين، 1991 : 27).

يمكن أن نتحدَّث عن علاقة تناصيّة النص بالرموز الثقافية، ولكن أي نوع من الرموز الثقافية نشير إليها؟ ومن أين أتت؟ وأي نوع من علاقات القوة موجودة في استخدامها؟ بدت حوارية باختين وتفسير

فوكو للخطاب لبعض النقاد أنهما يفتحان المجال لرفض نظرية النص ما بعد البنيوية، والعودة إلى تفسير محدّد تاريخياً للنصوص والنصيّة.

ونجد هنا مرة أخرى توتراً بين مقاربة ذات منحى تاريخي ومقاربة مثل مقاربة بارت تهتم بالصياغة النظرية «للتجديد»، وبنمط من الكتابة يسعى لتحرير الذات التي تتكلّم وتكتب مما سبق أن قيل وكُتِب (بارت، 1975: 40-1). وبينما يبدو لبعض النقاد أن انتباه فوكو لتاريخ الخطابات وموقعها داخل مؤسسات السلطة مثل المستشفيات والجامعات والعائلة يُقدِّم النموذج النظري الأكثر راديكالية من الناحية السياسية، فإن هدف بارت يبقى ما سمّاه مع زملائه في جماعة تل كيل رفضاً جذرياً للبقاء ضمن أي خطاب سائد، سواء كان محافظاً سياسياً أو يسارياً سياسياً. وقد كتب بارت أن النص هو (أو يجب أن يكون) ذلك الشخص العفوي الذي يُظهِرُ مؤخرته «للأب السياسي» (المرجع السابق: 53). إنَّ هدف بارت في جميع أعماله هو تحدّي أي رأي مع الرأي المناقض، وذلك لإطلاق العنان لقوة النص وقوة التناص في زعزعة جميع المواقف الاستطرادية المهيمنة، وكذلك لإطلاق العنان لقوة الكتابة التناقضية داخل ما هو طبيعي أي الرأي. ففي نص التحليل الذاتي يعترف بارت بأن التعارض بين الرأي والرأي المناقض في كتاباته أصبح موقفاً دون منازع وبالتالي أصبح رأياً. وكتب بارت عن نهجه الخاص مُستخدِماً ضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلّم قائلاً:

غالباً ما يبدأ بارت من الصورة النمطية ومن الرأي العادي «الموجود في داخله». وكونه لا يرغب في تلك الصورة النمطية (من خلال رد فعل فردي أو جماعي)، فإنه يبحث عن شيء آخر؛ عادة يكون منهكاً بسرعة، ويتوقف عند الرأي المعاكس أو الرأي المناقض،

وعند كل ما ينفي التحيّز ميكانيكياً (على سبيل المثال: «ليس ثمة علم باستثناء الخاص). وباختصار يقوّي بارت العلاقات المضادة مع الصورة النمطية أو العلاقات الأسرية. (بارت، 1977b : 162).

وبسبب قدرة الرأي على العودة وترسيخ أسلوب نظري أو نقدي يتمكن بارت من تجنّب اللغة الواصفة الصارمة منهجياً والشاملة والتفسيرية. إنّ بارت ليس ناقداً أدبياً ولكنه كاتب حديث. وأخيراً في المقطع أعلاه يؤدي بارت وظيفتين غير متوافقتين على ما يبدو في الوقت نفسه. وعندما يُفسّرُ بارت النصوص القائمة (نصوصه في هذه الحالة)، فإنه يقوم بوظيفة الناقد ويُنتجُ نصاً جديداً أيضاً. فالنص المكتوب نفسه، «رولان بارت بقلم رولان بارت»، مُقطّع إلى أجزاء صغيرة مع عناوين لكلمة أو عبارة تكاد تكون مرتبة تقريباً ترتيباً اعتباطياً للحروف الأبجدية. ويتضمن النص أيضاً صوراً فوتوغرافية وهوامش صغيرة، ويشير إلى سردية النص التي لم تُذكَر بالكامل. إنّ بارت ما بعد البنيوي كاتب حديث يكتب نصوصاً واعية لذاتها تناصياً بدلاً من أعمال ذات تفسير نقدي. وتجسّدُ كتبه نظرية التناص والنصيّة التي تبنّيها، كما تسعى هذه الكتب دائماً لإيجاد طرقٍ جديدةٍ لمعارضة الرأي ولإطلاق العنان لسلطة النص التعدُّدي. إنّ نصوص بارت هي مصدر هائل لنظرية التناص، ولكن باستثناء س / ز، ترفض هذه النصوص أن تُطوّر نظرية صارمة حول كيفية تطبيق التناص على نصوص أخرى. وباستثناء س / ز مرة أخرى، فإنّ نصوص بارت ما بعد البنيوية هي أمثلة على صيغة التناص الأساسية بدلاً من نظرية التناص التي يمكن أن نجدها في الممارسة النقدية. وربما ليس من المستغرب أنه علينا أن نبتعد عن حركة ما بعد البنيوية في الستينيات والسبعينيات لاكتشاف أمثلة عن مُنظّرين ملتزمين بتطبيق نقدي لهذا المصطلح.

ثالثاً

مقاربات بنيوية: جينيت وريفاتير

منذ ظهوره في العمل ما بعد البنيوي في أواخر الستينيات من القرن العشرين تلهتماد التناص واستكشافه من مُنظّرين لهم تركيبة عقلية بنيوية. فمن الخطأ الحديث عن وجود مفترق طرق هام في النهر الذي ينبع من التزام كريستيفا المبدئي بباختين، وأن هذا المفترق قد أنتج تفسيرات بنيوية وما بعد بنيوية واضحة لهذا المصطلح. ولكن لا يزال ممكناً أن نحدد ما سأسميه ـ بشكل محدد ـ تفسيراً بنيوياً للتناص عند عدد من المنظّرين الذين عملوا من أواخر الستينيات فصاعداً.

وقد واجهنا المبادئ الأساسية للبنيوية في هذه الدراسة. ولنُذكّر أنفسنا بخصائص الفكر البنيوي وبعلم العلامات يمكننا أن نختصر البيان الذي قدّمه المُنظّر الفرنسي المعاصر والناقد جيرار جينيت: «إنّ القدرة على تشكيل النظام هي تماماً سمة من سمات أية مجموعة من العلامات، وهذا التشكيل هو ما يحدّد الانتقال من الرمزية المحضة إلى الحالة التي نجد فيها بدقة علم الرموز» (جينيت، 1982 : 30). ويبدو أن كل من البنيوية وعلم العلامات معرّفين من الرغبة في دراسة الحياة الثقافية لأنظمة العلامات. ولا يتعلّق بيان جينيت برموز أو أعمال فردية، بل بالطرق التي تعمل وتتولّد وفقها العلامات والنصوص داخل الأنظمة والرموز والممارسات الثقافية والطقوس. وبهذا المعنى تبدو القوة الأساسية للمشروع البنيوي أنها موجّهة نحو التناص؛ لأنها تنفي وجود أشياء وحدوية وتؤكّد طابعها المنهجي والعلائقي، سواء كانت نصوصاً أدبية أو أعمالاً فنية أخرى.

وفي مقالته المؤثرة «البنيوية والنقد الأدبي» يُطوّرُ جينيت مفهوم كلود ليفي شتراوس عن المُحرتِق[1] (*bricoleur*) من أجل إعطاء تفسير بنيوي لما يمارسه الناقد الأدبي(المرجع نفسه: 3-25). والمحرتق كما يؤكد جينيت، سواء كان واحداً من صانعي الأساطير البدائية عند ليفي شتراوس أو ناقداً أدبياً غربياً، يخلقُ بنية من بنية سابقة من خلال إعادة ترتيب العناصر التي سبق ورُتِّبَت داخل موضوع دراسته. فالبنية الناجمة عن هذا الترتيب ليست مطابقة للبنية الأصلية بسبب عملية ترتيبها. وللتعبير عن هذه النقطة ببساطة يمكن القول إن المحرتق أو الناقد يحلل الأعمال الأدبية إلى عناصر مثل «المواضيع والفكرة الرئيسة وكلمات السر والاستعارات المستحوذة والاقتباسات وبطاقات الفهرسة والمراجع» (المرجع نفسه: 5). وبعبارة أخرى، يعيد المحرتق ترتيب العمل الأدبي الأصيل وفقاً لشروط النقد الأدبي بعد ذلك يمكن للناقد أن يعرض علاقة العمل بنظام «المواضيع والفكرة الرئيسة وكلمات السر» التي تُشكّل النظام الأدبي الذي تهناء العمل من خلاله.

برأي جينيت، الأعمال الأدبية ليست أصيلة أو فريدة أو وحدات كاملة وإنما تعابير خاصة (مختارة ومتجمّعة) من نظام مغلق. ولكن وظيفة النقد هي القيام بذلك تماماً من خلال **إعادة** ترتيب هذا العمل مرة أخرى **في علاقته مع النظام الأدبي المغلق**. فيقول جينيت: «الإنتاج «الأدبي» هو كلام (*parole*) بالمعنى السوسيوري، وهو سلسلة من أعمال فردية مستقلة جزئياً ولا يمكن التنبؤ بها، ولكن «استهلاك»

(1) المحترف أو من يصنع أشياءه مما تيسر له من قطع قديمة.

المجتمع لهذا الأدب هو اللسان (*langue*). وهذا يعني أن القُرّاء يميلون إلى ترتيب النصوص الأدبية «في نظام متماسك» (المرجع نفسه: 18-19). إذاً يمكن وصف كل من الناقد والكاتب كمحرتقين (*bricoleurs*) ولكن مع فارق واحد: يأخذ الكاتب عناصر النظام الأدبي المغلق أو البنية ويرتّبها في العمل ويطمس بذلك علاقة العمل بالنظام. أما الناقد فيأخذ العمل ويعيده إلى النظام، ويلقي بذلك الضوء على العلاقة التي يحجبها الكاتب بين العمل والنظام.

وكما رأينا يُنكر ما بعد البنيويين إمكانية أي إجراء هام أن يعيد ترتيب عناصر النص لتحقيق علاقاتها الدلاليَّة الكاملة. ويحتفظ البنيويون باعتقادهم في قدرة النقد على تحديد أهمية النص ووصفه وتحقيق استقراره، حتى لو كانت هذه الأهمية تتعلق بوجود علاقة تناصيّة بين النص والنصوص الأخرى. وتستنتج تايس مورغان الفكرة نفسها من خلال تقسيم المنظّرين إلى معسكرين: يؤكّد المعسكر الأوّل وهو ما بعد بنيوي في طبيعته «غموض علاقة العلامة الأساسية (الدال ـ المدلول)، والانحدار اللانهائي أو ترجيع المغزى (*mise en abyme*)». والمعسكر الثاني هو بنيوي حيث «يفترض أن مغزى النص أو مجموعة من النصوص يمكن احتواؤها وتفسيرها كلياً من خلال وصف وحدات ابتدائية خاصة وعلاقاتها التصنيفية أو المتكررة» (مورغان، 1985: 9). ووفقاً للمُنظّرين الذين سندرسهم، فإنّ وضع النص وإعادته إلى نظامه المفترض يُنتِجُ شكلاً من أشكال المعرفة والقراءة المستقرة التي لا تتوفر في نظريات النص والتناص.

الشعرية البنيوية : جينيت

في كتابه «الشعرية البنيوية» يُذكّرنا جوناثان كالر بأن الشعرية هي أساساً نظرية قراءة، وبالتالي لها تاريخ طويل يعود بشكلٍ خاص إلى «شعرية» أرسطو (*Poetics*). ويتجلّى إسهام البنيوية بشكلٍ خاص في هذا التقليد في إعادة تركيز الاهتمام بعيداً عن الخصوصيات الفردية للأعمال والأنظمة التي يُقال إنها قد بُنيت منها. ويستشهد كالر ببيان جينيت بأن الأدب «يعتمد مثل أي نشاط عقلي آخر على الأعراف التي لا يعيها تماماً مع بعض الاستثناءات» (نُقلت في كالر، 1975: 16). وبدلاً من الأعمال الفردية تُعَدُّ هذه الأنظمة موضوع دراسة الشعرية البنيوية، حيث يُشكّل وصفها شرحاً لنظام الأدب المغلق، وبالتالي يُوفّر الأساس لأي تحليل في معنى الأعمال الفردية. وإذا أردنا أن نتكيّف قليلاً مع مثال كالر، رغم أن أي تفسير هام للعمل يمكن أن يسمي هذا المثال رواية مأساوية، فإننا نحتاج إلى فهم كيف ترتبط المأساة والرواية مع بعضهما ومع العناصر العامة والمحتملة الأخرى التي تُشكّل نظام الأدب قبل أن يكون لذلك المثال مغزىً واضحاً. وقد نرغب في تسمية أعمال مثل «هاملت» لشكسبير و«مرتفعات ويذرنغ» لإميلي برونتي و«تس من ديربرفيلز» لتوماس هاردي بالمأساويات، ولكن ما الذي نعنيه عندما نستخدم كلمة مأساة للإشارة إلى نصوص مختلفة من هذا القبيل؟ أعتقد أننا نفهم ما هي المأساة، ولكن إذا لم تكن لدينا معرفة سليمة حول وضعها داخل منظومة الأنواع الأدبية، فلدينا في أفضل الأحوال إحساسٌ انطباعيٌ عن المصطلح بالاعتماد على مدى معرفتنا بالأمثلة الفردية المسمّاه لنا من قِبل الآخرين. فالشعرية إذاً أساسية بينما التفسير ثانوي.

وصف ريتشارد ماكسي جيرار جينيت بأنه «أكثر المستكشفين جرأةً وثباتاً في زمننا للعلاقات بين النقد والشعرية» (جينيت، 7b199 : الثا ني‌عشر). وتعتمد مثل هذه السمعة بشكلٍ كبير على دراسات جينيت المبدعة لطبيعة الخطاب السردي وخاصة النثر السردي. وهذا العمل هو جزء هام من تطوير جينيت للشعرية البنيوية، ولكن تركيزنا سيكون على ثلاثة أعمال ذات صلة: «جامع النص» (*The Architext*) و«الطروس» (*Palimpsests*) و«لوازم النص» (*Paratexts*). وفي هذه الثلاثية يدفع جينيت ممارسة الشعرية البنيوية إلى ساحة يمكن تسميتها بالتناص. ولدى فعل ذلك، لا يقوم جينيت بإدخال تعديلات جوهرية في ممارسة الشعرية فحسب، بل يُنتِجُ أيضاً نظرية متماسكة وخريطة لما أسماه «تجاوز النص» (*transtextuality*) وهو ما يمكن تسميته «التناص من وجهة نظر الشعرية البنيوية».

إنَّ أوّل كتاب في هذه الثلاثية وهو «جامع النص» (*The Architext*) (جينيت، 1992) الذي يُعيد النظر في تاريخ الشعرية منذ أفلاطون وأرسطو، وهو كتاب مذهل من حيث الطريقة التي يحدد فيها جينيت في أقل من مئة صفحة التشوهات الأساسية والمفاهيم الخاطئة التي أقلقت الشعرية منذ بدايتها أي من حوالي ألف سنة. كما يحاول جينيت أن يبرهن أن هذه المفاهيم الخاطئة تعود إلى تعريف الأجناس الأدبية الرئيسة الثلاثة: الملحمة والقصيدة الغنائية والدراما في أفلاطون وبخاصة في شعرية أرسطو. ولنعيد توظيف مثالنا، ما الذي نعنيه عندما نقول إن العمل الأدبي تراجيدي؟ يشير جينيت من خلال قراءة الجدل في شعرية أرسطو إلى استخدام أرسطو المتراخي لكلمة تراجيديا ليعني كل جانب من هذا الجنس الأدبي (في هذه

الحالة الدراما السامية)، والفكرة الرئيسة التي تنطوي على مواقف بشرية تراجيدية. ونحتاج إ لىأن نلاحظ في الوقت نفسه أن شيئاً لا يبقى دائماً في البال في شعرية ما بعد أرسطو، وأن ثمة فرق بين العام والموضوعي. ويمكن أن يساعدنا هذا في الإجابة على سؤالنا السابق المتعلق «بهاملت» و«مرتفعات ويذرنغ» و«تس من ديربرفيلز». فمن وجهة نظر عامة يجب على التراجيديات أن تتعلق بشخصيات من أرقى درجات المجتمع. وهذا على الأقل كان جزءاً من تعريف أرسطو للجنس الأد بي ومن هذا التعريف العام في الأمثلة لدينا فقط «هاملت» مؤهلة كتراجيديا. ولكن إذا انتقلنا للتعريف الموضوعي للتراجيديا فيمكن إدراج «مرتفعات ويذرنغ» و«تس» على سبيل المثال. ولكن يبقى السؤال ما إذا كانت التراجيديا حقاً مُعرَّفة جزئياً من خلال تمثيل شخصيات «راقية» اجتماعياً مثل هاملت، أو ما إذا كانت التراجيديا تشمل الروايتين اللتين تتناولا مواضيع الحب غير المحقق والغيرة وإساءة استعمال السلطة والعزلة الاجتماعية.

وفكرة جينيت الثانية هو أن ثمة «ارتباك عام بين الأنماط والأجناس الأدبية» (المرجع نفسه: 61). ويُذكّرنا جينيت بأن الأجناس الأدبية هي فئات أدبية أساساً. فالأنماط، من ناحية أخرى، هي «أشكال طبيعية»، أو على الأقل جوانب من اللغة نفسها، ويمكن تقسيمها إ لى«السرد» و«الخطاب». ويتعلق السرد هنا بسرد الوقائع أو الأحداث دون الاهتمام بالشخص الذي يقوم بذلك السرد. أما الخطاب فيضع تركيزه على الشخص الذي يتحدَّث والوضع الذي يتحدَّث من خلاله ذلك الشخص. وهكذا ينطوي النمط السردي والخطا بيعلى ما سماه جينيت بـ«النمطين المتميزين من النطق» (انظر

«حدود السرد» في جينيت 8219). وفكرة جينيت الرئيسة هنا هي أن الثلاثية الشكلية التقليدية وهي السرد والدراما والملحمة يمكن النظر إليها من حيث الطريقة أو التصنيف العام. ولكن مرة أخرى ثمة التباس بين التعريف العام والتعريف الشكلي. أي قد يكون هناك سردٌ جيدٌ من حيث طريقة النطق، في النص الدرامي، ولكن إذا لم نميّز بين الأنماط والأجناس الأدبية، ستجد الشعرية نفسها دائماً غير قادرة على تحقيق استقرار عرض نظام الأعراف الأدبية، بما في ذلك تعريف قابل للتطبيق لمختلف الطبقات العامة وشبه العامة.

ويناقش جينيت بأن الرغبة في إنشاء شعرية موضوعية ونوعية ونمطية قابلة للتطبيق ومستقرة تعتمد على مفهوم النصوص الجامعة (*architexts*) الأساسية التي لا تتغير (أو على الأقل التي تتطور ببطء) كَلِبنات يرتكز عليها النظام الأد بيبأكمله. ولكن مسألة التطور البطيء لهذه الفئات تعني أن جينيت نفسه عليه أن يعترف في النهاية بعدم قدرته على تحديد هذه «الانتماءات النصيّة» بشكلٍ أخير ونهائي (1992 : 78). وفي نقطة الوصل هذه قد يميل نقاد آخرون لإعادة صياغة عملهم كدعوة أساسية ما بعد بنيوية للتعدُّدية، أو كشفاً تفكيكياً للتقليد الغر بي الفكري، ولكن جينيت يحاول إنقاذ مفهوم الشعرية من خلال الانتقال إ لىميدان أعلى من البحث والدراسة، إذ يعتمد حله لهذه المشاكل على قراره لإعادة وصف ميدان الشعرية بأكمله من منظور جديد: وهو منظور تجاوز النص (*transtextuality*).

إنَّ التجاوز النصي أو تجاوز النص وفقاً لجينيت هو تحديداً ما تحاول الشعرية وصفه عن طريق أدوات الخلط والتضليل التي تمَّت مناقشتها حتى الآن. فهي تشمل قضايا التقليد والتحويل وتصنيف أنواع

الخطاب، جنباً إ لىجنب مع الفئات والتصنيفات الموضوعية والشكلية والعامة للشعرية التقليدية. ويسمح هذا التغيير في المنظور لجينيت أن يستنتج دراسته للتاريخ والوضع الحا ليللشعرية بالانتقال إ لىما يسميه في عمله القادم في هذه السلسلة من دراسة «الطروس» (*palimpsests*) (جينيت، 7a199) بـ «البنيوية المنفتحة» (*open structuralism*)، أي الشعرية التي تتخلى عن فكرة تأسيس خارطة للعناصر الأدبية تكون مستقرة وغير تاريخية ولا يمكن دحضها أو تقسيمها، ولكن بدلاً من ذلك تدرس العلاقات (السلسة أحياناً التي لا تتغير أبداً) التي تربط بين النص وشبكة انتمائه التي تُنتِجُ معناها منها (جينيت، 1992: 83-4). ويقول جينيت مؤكداً على الطبيعة المنفتحة لهذه الرؤية للشعرية: «يوجد النص الجامع إذاً في كل مكان – فوق النص وتحته وحوله، حيث يُدوِّر شبكته فقط عن طريق تعليقها هنا وهناك على تلك الشبكة من انتماءات النص» (المرجع نفسه: 83). ويسمح تجاوز النص وما يسميه جينيت بالنص الجامع «بتشكيل الشعرية وإعادة تشكيلها بشكلٍ لانهائي إذ لا يكون موضوعها النص وإنما النص الجامع» (المرجع نفسه: 84). ولا بُدَّ من الإشارة إ لىأن هذا ليس عدم استقرار جذري أو تعدُّدية على غرار بارت أو كريستيفا، بل بنيوية عملية يُجسِّدها جينيت في دراسات جاءت بعد النص الجامع.

تجاوز النص (*Transtextuality*)

يبدأ جينيت دراسته الضخمة بعنوان «الطروس» من خلال إعادة التأكيد على مقاربة جديدة للشعرية: كتب جينيت قائلاً إن «موضوع الشعرية ليس النص الذي يُنظَر له بشكل منفرد .... بل النص الجامع أو، إذا أردت، صفة انتماء النص لنص آخر ... أي مجموعة كاملة

من الفئات العامة والمبهمة، وهي أنواع الخطاب وأنماط النطق والأجناس الأدبية التي يخرج منها كل نص» (جينيت، 1977a: 1). ولم يتوصل جينيت إ لىمفردات حاسمة ومستقرة. ويُنقِّي جينيت على الفور هذه الفكرة من خلال إدراج انتماء النص تحت ما يسميه الآن بـ «تجاوز النص» «أو التجاوز النصي للنص، والذي حاولتُ تعريفه تقريباً بأنه «كل ما يضع النص في علاقة، سواء واضحة أو مخفية، مع نصوص أخرى»» (المرجع نفسه). إنَّ تجاوز النص هو أساساً رؤية جينيت للتناص وانتماء النص كواحد من أنواعه. ولكن بما أن جينيت يرغب في توظيف هذا المفهوم لرسم الطرق التي يمكن من خلالها تفسير النصوص وفهمها بانتظام، وبما أنه يرغب أيضاً في إبعاد مقاربته عن المقاربات ما بعد البنيوية، صاغ جينيت مصطلح «تجاوز النص» لتغطية كل أمثلة هذه الظاهرة التي لا تزال قيد الدراسة ومن ثَمَّ تقسيمها إ لىخمس فئات محددة.

يسمّي جينيت أوَّل نوع من تجاوز النص وربما بقليل من الإرباك تناصاً. ولكن تناص جينيت ليس مفهوماً يوظفه داخل ما بعد البنيوية إذ يخفِّضه إ لى«علاقة وجود ثنائي بين نصين أو عدة نصوص» وإ لى «وجود فعلي لنص ضمن نص آخر» (المرجع نفسه: 1-2). فقد تم تخفيض التناص إ لىقضايا الاقتباس والسرقة الأدبية والتلميح وعندما نعرّف التناص بهذا الشكل فإنه لم يَعُدْ يتعلّق بعمليات سيميائية ذات أهمية ثقافية ونصيَّة. ويعطينا وصف جينيت الجديد علاقة تناصيَة محددة وعملية جداً بين كل عناصر النصوص. ولدى إقرار جينيت بالتغيير في التركيز والمفردات النظرية، فإنه يدافع عن هذا التحوُّل في المصطلح، مشيراً إ لىحقيقة أن المنظّرين السابقين يميلون للتركيز

على «بُنى مصغرة سيميائية ودلاليّة ملحوظة على مستوى الجملة أو جزء منها أو النص الشعري القصير بشكلٍ عام». (المرجع نفسه: 2).

كتب جينيت متناولاً قياساً مع الفنون التصويرية: «ربما «أثر» التناص أقرب (مثل التلميح) إلى الشكل المحدد (للتفاصيل المصوّرة) من العمل الذي يُعَدُّ وحدة بنيوية كاملة» (المرجع نفسه: 2-3). وهذه «الوحدة البنيوية الكاملة»، أو «الميدان الكلي للعلاقات ذات الصلة» هي التي يُوجِّه جينيت عمله نحوها. وعلى المحك هنا التمييز بين الاعتراف ما بعد البنيوي بعلاقة النص بمجمل الدلالة الثقافية وبتركيز مقيَّد وملهم بنيوياً على ميدان الأدب المغلق بشكلٍ افتراضي وشبه استقلالي وينطوي هذا التمييز على اشتباك معقّد من الدوافع النقدية والنظرية، والتي تشمل اشتباكاً بين رغبة بارت مثلاً في مراقبة كيف «ينفجر النص ويتناثر» (بارت، 1981a: 135)، ورغبة جينيت في وضع أي مثال نصي محدّد ضمن نظام قابل للتطبيق. ويمكن أن نقول إن ما يقتضيه ذلك هو المعارضة بين التناثر أو التشتُّت (*dissemination*) وإعادة الترتيب (*rearrangement*) اللذين لا يمكن بالطبع حلهما، ولكنهما يتطلبان أن نلاحظهما إذا أردنا قراءة مقاربة جينيت البنيوية المنفتحة داخل نطاقات أوسع من النظرية الثقافية والنظرية الأدبية الحديثة.

ويصف جينيت تنوّعات تجاوز النص من خلال نظام عددي دقيق. ومن أجل متابعة نقاشاته سأفعلُ الشيء نفسه. يسمّي جينيت النوع الثالث «شرح النص» (*metatextuality*)، أي عندما يتناول نص ما علاقة «التعليق» (*commentary*) على نص آخر: «يوحِّد شرح النص نصاً معيناً بآخر، حيث يتكلّم نصٌ ما من نصٍ آخر دون أن يستشهد بالضرورة بذلك

النص (أو دون استدعاء النص)، وأحياناً في الواقع دون ذكر اسمه» (جينيت، 1997a: 4). وتشترك ممارسة النقد الأدبي والشعرية بحدٍّ ذاتها بشكلٍ واضح في هذا المفهوم، والذي لم يطوِّره جينيت بشكلٍ جيد.

وقد درسنا سابقاً النص الجامع، وهو النوع الخامس من تجاوز النص في خارطة جينيت. ويقترح جينيت أن هذا الجانب من النص له علاقة «بتوقعات القارئ وبالتالي بتلقي العمل» (المرجع نفسه: 5). فقد تشير الروايات إلى علاقات انتمائها لأجناس أدبية معيّنة، ولأجناس فرعية أو تقاليد معيّنة من خلال إدراج عنوان فرعي، كما هي الحال في الرواية القوطية للروائية آن رادكليف «أسرار أودولفو: قصة خيالية». وقد تقوم أعمال أخرى بوظائف مماثلة، كما هي الحال في ألبوم ديفيد باوي في عام 1995. وقد تخفي نصوص أخرى علاقاتها الانتمائية بأجناس أدبية أخرى، كما في الممارسة في معظم الروايات الواقعية. وقد نتوقع أن تكون قصائد الحب مكتوبة بضمير المتكلم وموجّهة إلى مرسل محدد، بينما نتوقع في القصائد الملحمية أنواعاً أخرى من الثيمات وأنماط السرد أكثر من تلك التي قد نجدها في السونيت. فالطبيعة الانتمائية للنصوص، كما رأينا، تشمل توقعات رمزية وعامة وشكلية وموضوعية حول النصوص، رغم أن الأنواع الخمسة من تجاوز النص، كما يحذّر جينيت قُرّاءه، والتي من بينها انتماء النص، ليست «فئات مستقلة ومطلقة دون أي اتصال متبادل أو متداخل» (المرجع نفسه: 7).

والنوع الثاني من تجاوز النص عند جينيت هو «ملازمة النص» (*paratextuality*). ومن الواضح أن هذا المفهوم له أهمية خاصة عند جينيت، وسنترك مناقشتنا للطروس لاستكشاف دراسته على ملازمة النصوص وهي بعنوان «ملازمة النص: عتبات التفسير» (جينيت، 7b199).

ملازمة النص (*paratextuality*)

يُوضّحُ جينيت بأن لوازم النص تحدّد تلك العناصر التي تكمن على عتبة النص والتي تساعد على توجيه وسيطرة تلقّي نص ما من قِبل قُرّائه. وتتألف ملازمة النص من «لوازم ملتصقة بالنص» (*peritext*) كالعناوين وعناوين الفصول والمقدمات والحواشي، و«لوازم منفصلة عن النص» (*epitext*) مثل المقابلات والتصريحات العلنية والمراجعات التي يقوم بها نقاد ويوجهونها لنقاد آخرين ورسائل الكاتب الخاصة وغيرها من نقاشات المؤلف والمحرر «خارج» النص الذي نحن بصدد دراسته. ولوازم النص هي مجموع اللوازم الملتصقة بالنص واللوازم المنفصلة عنه. وفي بداية دراسته يشير جينيت إلى تأمّل الناقد التفكيكي جي هلس ميلر بالبادئة (*para*) وبالطريقة التي تجعل نص ما (من خلال دراسة لوازم النص) يضعنا داخل حدوده المادية وخارجها (هلس ميلر، 1979). إنّ لوازم النص لا تحدّد ببساطة عتبة النص ولكنها تحتل تلك العتبة، وهي الحيّز في الداخل والخارج (أو *para*)، وبالتالي ووفقاً لمنطق جاك دريدا الذي سبق جينيت، فإن لوازم النص تصوغ النص وتُشكّله لقُرّائه في الوقت نفسه بشكلٍ متناقض (ديريدا، 1987b). ويقول جينيت في مقال آخر: «تتألف لوازم النص كما توحي [البادئة] الغامضة من كل الأشياء التي لسنا متأكدين من أنها تنتمي إلى نص العمل ولكنها تُسْهِمُ في الوقت الحاضر أو تجعل النص حاضراً «*presentify*» عن طريق تحويله إلى كتاب. فهي لا تحدّد فقط منطقةً انتقاليةً بين النص وغير النص (أو العجز عن ذلك)، ولكنها تحدّد أيضاً إجراءاً معيّناً (جينيت، 1988: 63). لا يهتم جينيت بالمشكلة الفلسفية الناجمة عن هذا الجانب من النصيّة من قِبل نقاد تفكيكيين مثل هلس ميلر ودريدا، وإنما بالطبيعة التعاملية أو الإجرائية للوازم النص.

إنّ النص الذي تقرأه حالياً محدّد بشكلٍ كبير من عناصر لوازم النص بالمعنى الذي يقصده جينيت. وتصميم الغلاف لا يخلو من المعنى؛ لأنه يشير إلى مكانة النص ضمن سلسلة من النصوص، وهي سلسلة المصطلحات النقدية الجديدة إذ تشترك كلّها في غلاف أسود وحدود سفلى تحتوي كلها على صورة مختلفة وملوّنة أو صورة أنتجها الحاسوب. وثمة عناصر أخرى مختلفة تقف على عتبة هذا النص مثل الملاحظة بشأن أهداف سلسلة مصطلحات نقدية جديدة ووصف الدراسة على الغلاف الخلفي، فكلّها بمثابة عناصر لوازم النص المصممة لمساعدة القارئ في تحديد نوع النص الذي يتم تقديمه وكيفية قرائته.

وتؤدي لوازم النص بالنسبة لجينيت وظائف مختلفة تقوم بتوجيه قُرّاء النص، ويمكن أن تكون مفهومة عملياً من خلال أسئلة بسيطة ومتنوعة تتعلّق كلّها بطريقة وجود النص: متى يُنشَر؟ ومن قِبل من؟ ولأي غرض؟ وتساعد هذه العناصر من لوازم النص أيضاً على تحديد نوايا النص: كيف ينبغي أن يُقرَأ أو لا يُقرَأ.

وهذه المقاربة تقود جينيت إلى دراسة عميقة لتفاصيل النص. فعلى سبيل المثال قد يشير حجم الكتب إلى لوازم النص المختلفة والهامة، وكذلك إلى نوع الخط الذي يمكن اختياره ــ كما يُوضّحُ جينيت في مثاله عن رواية ثاكيراي «هنري إسموند». فقد اختار ثاكيراي نوع الخط وهو الملكة آن ليدعمَ «المعارضة الأدبية» (*pastiche*) لأسلوب الرواية وثيمها. وفي الطبعات الحديثة وفي أنواع الخطوط المنتظمة نفقد هذا الجانب الهام من النص. وبالمثل يمكن أن يُقال عن الطبعات الحديثة من «فرانكنشتاين» لماري شيلي بأنها تمحو وظيفة لوازم النص الهامة،

بما في ذلك عدم الكشف عن اسم النص الأصلي. فالصورة التي تم إدراجها قبل نص ماري شيلي «فرانكنشتاين» من طبعة 1831 تُقدِّم لنا مخلوقاً يحدّق برعبٍ في هيكل عظمي متناثر تحت قدميه. وعندما يفتح فرانكنشتاين الباب يحدّق برعب في ذلك الهيكل العظمي. ويبدو القمر الذي يظهر من خلال نافذة مفتوحة أنه يسطع في البقعة نفسها تماماً. فالتصميم رمزيٌ بشكل كبير ويوحي بقراءات مختلفة، من بينها قراءة يكون فيها مركز التكهنات بالرعب هو إما هيكل عظمي تحت القدمين أو الأعضاء التناسلية العارية لمخلوق ما والمخبأة عن الناظر مباشرة والظاهرة للمخلوق وخالقه المبدع. ويقوم مثل هذا التصميم بوظيفة العنصر الفعّال للوازم النص. ويبدأ القُرّاء الحديثون لطبعات «فرانكشتاين» التي لا تشمل واجهة الصورة هذه بقراءة الرواية بشكلٍ مختلف عن قُرّاء طبعة 1831.

ويُوضِّحُ جينيت أن ثمة عدة طرق إذ يمكن أن تقوم تسمية المؤلِّف أو عناوين العمل بوظيفة التحكم بتلقّي النص. ويميّز جينيت بين العناوين الثيمية (*thematic*) أو المتعلّقة بالموضوع والتي تشير إلى موضوع النص والعناوين الطرائقية (*rhematic*) التي تشير إلى الطريقة التي يحقق بها النص أهدافه. ويعطي جينيت كمثال عنواناً وعنواناً فرعياً لبودلير «كآبة باريس: قصائد قصيرة نثرية» *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose*). ويتعلّق العنوان «كآبة باريس» بالعنصر الموضوعي للقصيدة في حين يتعلّق العنوان الفرعي بالعنصر الطرائقي إذ يحدّد نوع الشعر الذي سينقل هذه الثيم.

وينطوي المجال الرئيس للوازم النص على الإهداءات والعبارات المقتبسة والمقدّمات، ويُوضِّحُ جينيت أن هذا المجال يمكن أن يكون

له تأثير كبير على تفسير أي نص. فمن الواضح أن المسألة ليست من قبيل عدم الاكتراث فيما إذا كان النص مهدى إلى «الملكة» «أو عامة الناس»، تماماً مثل بعض الاقتباسات المستخدَمة كنقوش أو إهداءات عندما تصنع أصداءً هامة قبل أن يبدأ القارئ بالنص قيد الدراسة. وثمة أمثلة شهيرة على هذه الممارسة من لوازم النص في مجال الأدب نجدها في اقتباس ت.س. إليوت في مطلع «الرجال الجوف»: «السيد كورتز – إنه ميت» (إليوت، 1974: 87). وهذا الاقتباس من رواية جوزيف كونراد «قلب الظلام» التي تؤسس مجموعة من أصداء التناص التي يجلبها القارئ فيما بعد للقصيدة ويكتشفها أيضاً داخل القصيدة نفسها. وتشمل هذه الأصداء قضايا مثل السعي الفاشل والتجاورات بين «الأرض الميتة» في قصيدة إليوت وامبراطورية إنكلترا، جنباً إلى جنب مع أفريقيا المستعمَرة وغير المستعمَرة في رواية كونراد، وربما الأهم من ذلك كلمات كورتز المقتبسة كثيراً «الرعب ـ الرعب». وهكذا يغدو هذا الاقتباس في الواقع هاماً جداً لقصيدة إليوت إلى درجة أن قراءة النص دون هذا الاقتباس ستقلل من أهميته بشكلٍ ملحوظ.

وثمة فرق كبير يمرُّ عبر لوازم النص عند جينيت وهو بين لوازم النص التي تكون من توقيع المؤلِّف (*autographic*) وتلك التي تكون من توقيع أشخاص آخرين (*allographic*) غير المؤلِّف كالمحرر أو الناشر. ويوضِّح جينيت أن توقيع المؤلف والتواقيع الأخرى يمكن أن تصبح أحياناً غامضة وهامة في تفسير النص. وقد نفكر هنا في توقيع شيلي الغامض في مقدمة أوّل طبعة مجهولة لـ «فرانكشتاين» التي كتبتها ماري شيلي، إذ أدّى هذا العنصر من لوازم النص إلى ادعاءات

خاطئة أصلاً حول الرواية، بما في ذلك الادعاءات الخاطئة المتعلّقة بتأليف شيلي للنص. ويؤكد جينيت أن الوظيفة الأساسية لتوقيع المؤلف أو غيره هي تشجيع القارئ على قراءة النص، وتعليم القارئ كيفية قراءة النص بشكلٍ صحيح. ويناقش جينيت أن وظيفة مماثلة يمكن أن تُنسب إلى ميزات لوازم النص مثل قرار حذف عناوين فصول هوميروس من «يوليسيس» في النسخة المنشورة، أو قيام جويس «بتسريب» خطط مختلفة للنقاد حول العلاقات بين «يوليسيس» ونصوص هوميروس الثقافية والأدبية الأخرى المشتركة. ويمكننا أن نضيف إلى هذه الظواهر تنقيحات المحررين المثقفين المحدثين للمخطوطة وإضافتها للنص والمقابلات في الصحف والمجلات ومقابلات المؤلّف لعامة الناس أو قرارات الناشرين حول تصميم الكتاب. فعلى سبيل المثال تشير الطبعات الحديثة للنصوص المليئة بخصائص لوازم النص المتصلة كالمقدمات والملاحظات وبخصائص لوازم النص المنفصلة (مثل الرسائل الخاصة وقيود المجلات والمراجعات الأصلية واللاحقة)، تشير بوضوح إلى حالة النص كجزء من التقليد الأدبي التي تستحق بالتالي الدراسة. ونقرأ هذه الطبعات بطريقة مختلفة جداً عن قُرّاء النص الأصليين، إذ تتحول النصوص كلياً من خلال إضافة هذه العناصر من لوازم النص.

ويميّز مثل هذا التفسير لملازمة النص هذه الخاصية بوضوح على يد جينيت ويجعلها مختلفة عن إهمال ما بعد البنيويين لنية المؤلف التي لاحظناها كجانب أساسي من نظرية التناص. وقد ناقش مانفرد فيستر أن مثل هذا التأكيد المستمر على أهمية نية المؤلف سمة سائدة للرؤى ما بعد البنيوية للتناص رغم أن (إذا نُظِرَ إليها من منظور ما بعد

بنيوي) مثل هذه المقاربة تنزع فقط من المصطلح حيويته الأصلية وقوته المُخرِّبة إيديولوجياً (فيستر، 1991: 210-11). ويؤكّد جينيت في الواقع أن أكثر جوانب ملازمة النص أهميةً هي: «ضمان مصير النص بما يتفق مع هدف المؤلف» (جينيت، 1997b: 407). ويتابع قائلاً: «إنَّ صحة وجهة نظر المؤلف أولاً (والناشر ثانياً) هي العقيدة الضمنية والإيديولوجية العفوية للنص اللازم» (المرجع نفسه: 408). ولا يتعارض مثل هذا التأكيد على نية المؤلف مع النظرية ما بعد البنيوية فحسب، بل يتناقض أيضاً مع الهدف الرئيس للبنيوية، إذ يتم تمييز نظام اللسان على حساب عمل الكلام، ومن ثَمَّ يتم تمييز الدلالة والوظيفة على حساب النية. ولكن قد يبدو أنه إذا أردنا الحفاظ على العلاقات التي تتجاوز النص داخل مجال محدّد وقابل للتحديد، فإن على جينيت أن يقضي تماماً على تأثير طبيعة التناص المزعزعة للاستقرار والمقللة لأهمية المؤلف. وقد لا يؤثر فعلاً مؤلف النص اللازم على نظام لوازم النص الذي يجتهد جينيت في وصفه، لكن جينيت نفسه لا يستطيع الاستغناء عما سمّاه فوكو «وظيفة الكاتب»، إذا إراد جينيت الاحتفاظ بالمقاربة البنيوية العملية والمنفتحة التي يتبناها فيما يتعلّق بموضوعه. ويمكن ملاحظة اهتمام جينيت بمفاهيم نية المؤلّف إذا أعدنا النظر في دراسة علاقات تجاوز النص أو الطروس.

محاكاة النص (*Hypertextuality*)

بعد أن بحثنا بأربع أنواع من تجاوز النص التي افترضها جينيت، فإننا نبقى مع النوع الذي يُشكّل مركز اهتمام الطروس نفسها وهو «محاكاة النص» (*hypertextuality*). وبرأي جينيت تنطوي هذه الظاهرة

على: «أية علاقة تُوحِّد نص ما نسميه أ (أو «النص اللاحق» *hypertext*) بنص آخر نسميه ب (أو «النص السابق» *hypotext*) الذي يُبنى على النص الأوَّل بطريقة ليست تعليقية» (جينيت، 1997a: 5). وما يسميه جينيت بالنص السابق يسميه معظم النقاد بالمتناص (*Inter-text*) أي النص الذي يمكن تحديده بالتأكيد كمصدر رئيس للدلالة أو المعنى للنص. وبهذا المعنى فإن «أوديسة» هوميروس هي متناص عظيم، أو بمصطلحات جينيت «نص سابق» بالنسبة لرواية جويس «يوليسيس». ففي استخدامه لمحاكاة النص يشير جينيت بشكلٍ خاص إلى أشكال الأدب التي تكون متناصة بشكلٍ متعمّد. كتب جينيت: «دعونا نفترض المفهوم العام للنص في الدرجة الثانية .... أي نص مستمد من نص آخر سبقه» (المرجع نفسه: 5). ويعرِّف قاموس أوكسفورد الإنكليزي كلمة الطرس (*palimpsest*) بأنها «طرس أو رق إلخ كُتِبَ عليه مرتان حيث تمحو الكتابة الأصلية». وتشير الطروس إلى طبقات من الكتابة واستخدام جينيت لهذا المصطلح هو للإشارة إلى وجود الأدب في «الدرجة الثانية»، وإعادة الكتابة غير الأصلية لما تمالفعل كتابته. ويهتم جينيت بالعلاقات المقصودة والواعية بين النصوص. فمحاكاة النص تحدد مجالاً من الأعمال الأدبية يكمن جوهرها الفعلي في علاقتها بالأعمال السابقة. ويقول جينيت عن هذه الفكرة الآتي:

قبل كل شيء، إنَّ محاكاة النص كفئة من الأعمال هي نص جامع عام في حَدِّ ذاتها أو بدقة أكثر نص جامع يفوق العام: أعني فئة من النصوص تشمل كلياً بعض الأنواع مثل المعارضة والمحاكاة الساخرة أو التقليد الساخر والتي تلمس أيضاً أنواعاً أخرى – وربما كل الأنواع. (جينت، 1997a: 8).

لا يهتم جينيت إذاً بأحد الجوانب العامة للغة أو بالممارسات الدالة ثقافياً، بل بالجانب العام لنظام الأدب المغلق. وقد تبدو محاكاة النص عند جينيت مماثلة بعض الشيء للنص الجامع. والفرق الرئيس بين محاكاة النص والنص الجامع هو أن المعارضة الأدبية والمحاكاة الساخرة والمهزلة والكاريكاتير هي أساساً وعمداً محاكاة نصيّة، بينما تستند المأساة والكوميديا والرواية والقصيدة الغنائية إلى فكرة تقليد نماذج عامة بدلاً من نصوص سابقة محددة. ويناقش جينيت بأن معنى الأعمال التي تحاكي النص يعتمد على معرفة القارئ للنص السابق الذي يحوكه النص اللاحق أو يقلده بشكلٍ ساخر بهدف المعارضة الأدبية.

يتعلّق الجزء الأكبر من دراسة جينيت بالطريقة التي تكون فيها تبديلات المحاكاة النصيّة مؤلَّفة من نصوص سابقة محددة. ويمكن تحويل النصوص من قِبل عمليات تهذيب النفس والاستصال والتقليل والتضخيم وهلمَّ جرًّا. فقد نرى مثالاً على تهذيب النفس في الاختلافات بين النسخة المتسلسلة الأولى والنسخة النهائية المنشورة لرواية توماس هاردي «تس من ديربرفيلز». فقد نُشرت رواية هاردي لأوَّل مرة لأسباب مالية في شكلٍ متسلسل بين الرابع من يوليو والسادس والعشرين من ديسمبر عام 1891 في مجلة أدبية تسمّى «الجرافيك». وليتكيَّف هاردي مع توقعات الجمهور الفيكتوري لمجلة «الجرافيك» كان عليه أن يغيّر سرده، فبدلاً من أن تعرُّض الفتاة «تس» للاغتصاب من قِبل شخص يُدعى أليك، جعلها هاردي تدخل في زواج وهمي معه. وقد تفرض العديد من التغيرات في الرواية على هاردي؛ فالرواية كما تصوَّرها هاردي أصلاً تنشرها أخيراً في عام 1912 في طبعة بنغوين الحديثة حيث تظهر النسخة الأصلية مع الهوامش العلمية في الخلف، كنص سابق للنسخة الأدبية من عام 1912.

وقد يجعلنا الاستئصال والتقليل نفكر بما يُعرَف في بريطانيا بالأعمال المنقَّحة أو المهذَّبة، مثل أعمال شكسبير أو الروايات الشعبية التي نشرها غالباً الناشرون الفيكتوريون دون الأجزاء الجنسية أو المثيرة للجدل دينياً. وبالرغم من أن جينيت لا يذكر ذلك، إلا أن ظاهرة الأفلام المكيَّفة لكلاسيكيات الأدب تُشكِّل بوضوح نسخة أخرى من هذا النشاط المحاكي للنص. فعلى سبيل المثال يركّز الفيلم الكلاسيكي المعدَّل عن رواية إميلي برونتي «مرتفعات ويذرنغ» من بطولة لورانس أوليفيير وميرل أوبيرون، على أوّل تسعة عشر فصلاً فقط من الرواية. إنَّ الأفلام المستندة إلى الروايات الضخمة من العصر الفيكتوري مثل روايات ديكنز أو جورج إليوت يمكن أن تمثّل بوضوح أجزاءاً صغيرة فقط من النص الفعلي المكتوب الذي تحوّله هذه الأفلام بطريقة المحاكاة. فمعظم الأفلام المعدَّلة بطبيعة الحال لا تشمل صوت الراوي بضمير الغائب، وهذا الصوت يميّز روايات لمؤلّفين مثل جين أوستن أو هنري جيمس.

إنَّ التضخيمات بالطبع منتشرة وهامة مثل عمليات المحاكاة التي تقلل النص الذي تتم محاكاته. ويُوضِّحُ جينيت أن النصوص المحاكاتية تمرُّ بعمليات التوسيع والتلوث والامتداد، كما هي الحال في رواية توماس مان «جوزيف وإخوته»، التي تُضخِّم النص الإنجيلي الذي يقارب 26 صفحة على شكل رواية تقارب 1600 صفحة. وثمة مثال أحدث عن التضخيم نجده في فيلم رسوم متحركة أنتجته دريم ووركس بعنوان «أمير مصر»، تدور أحداثه حول النبي موسى وقصة الكتاب المقدس عن هروب الشعب اليهودي من مصر. ففي الفصل الثاني من سفر الخروج وتحديداً من الآية 5 إلى الآية 11 نجد سرداً

حول كيفية اكتشاف ابنة فرعون للرضيع موسى، وكيف أُعطى الرضيع لخادمة وأصبح رجلاً. ويمضي الفيلم جزءاً كبيراً من الوقت في محاولة تطوير السرد حيث يربّي فرعون وزوجته موسى، وهذا ما تم دمجه تماماً في الحياة الاجتماعية المصرية، ومن ثَمَّ يتمرّد موسى في النهاية على والده وشقيقه وكل الثقافة المصرية. ويمكن أن يُقال بأن فيلم «أمير مصر» يُضخِّمُ الاحتمالية غير المعلنة في سفر الخروج وهي أن موسى قد تأثّر ربما بالثقافة المصرية. ومن خلال هذه الفرضية في داخل النص المُحَاكى يُقدّم الفيلم سرداً كاملاً حول النبي الملكي، ومن ثَمَّ يُضخِّم في النهاية الثغرات الموجودة في السرد الإنجيلي ويجعلها على شكل فيلم يجسِّدُ نزوح الشعب اليهودي من خلال قصة تمرّد شخص ضد القيم العائلية.

تتضمن إحدى التحولات التي أنتجها هذا التضخيم بُعداً آخر في دراسة جينيت وهو «تحوُّل الدافع». ويُوضِّحُ جينيت أن تحوُّل الدافع في محاكاة النصوص يمكن أن يكون مجالاً مثمراً للدراسة. فالنصوص اللاحقة يمكن أن تعطي الشخصية دوافع غير موجودة في النصوص السابقة كما وجدنا في مثال «أمير مصر». وقد يكون هناك أحياناً قمعٌ أو حذفٌ للتحفيز. ففي «أوديسة» هوميروس يسعى يوليسيس للعودة إلى دياره بعد الحرب التي اندلعت بين الإغريق والطرواديين والتي جسَّدتها «إلياذة» هوميروس. وفي «يوليسيس» لجويس نقضي يوماً في حياة بطل الرواية، وهو ليوبولد بلوم، ورغم أن السرد مُنظَّم ومزوَّد بالمراجع والتلميحات «الأوديسة» هوميروس، إلا أنه لا يتم ذكر وجود صراع عالمي، على الأقل فيما يتعلق ببلوم نفسه. وقد يتخيل ليوبولد بلوم نفسه مسافراً، وقد يكون شخصاً لا

يشعر تماماً بالارتياح في منزله ومسقط رأسه دبلن، ولكن يبقى صحيحاً القول إن دوافعه تنطوي على مجموعة من التوقعات والرغبات التي تختلف اختلافاً كلّياً عن تلك الموجودة في شخصية يوليسيس في عمل هوميروس.

إنَّ المصدر الأساسي لدراسة جينيت لمحاكاة النص، كما يعترف في نهاية دراسته، يكمن في حبه لخورخي لويس بورخيس في «بيير مينار، مؤلِّف «دون كيشوت»، وهي قصة قصيرة يكتب فيها مينار «بموارده الخاصة نسخة جديدة من «دون كيشوت» تتطابق حرفياً وبدقة مع نص سرفانتس، ولكنها تضم قرنين تاريخيين ممتلئين بالتعقيد الجديد والعمق وبمعنى مختلف تماماً» (جينيت، 1997a: 317؛ 393-4). إنَّ هذا الاعتراف بتأثير «أوهام» «قراءاته الخاصة» في دراسته (المرجع نفسه: 394)، وحقيقة أنه ليس ثمة دراسة منفردة لنظام الأدب يمكن أن تكون «شاملة»، هما مثالان واضحان على الخصائص البنيوية المنفتحة عند جينيت. ويَذكُر جينيت في نهاية دراسته بأنه يسعى فقط لاستكشاف السبل التي تتم فيها قراءة النصوص وعلاقتها بالنصوص الأخرى. فهو يناقض مثل هذه المقاربة المنفتحة بما يمكن أن نسميه بالبنيوية المغلقة التي «تهتم بإنغلاق النص وبفك رموز بنيته الداخلية» (المرجع نفسه: 399). وإذا فكرنا بنص بورخيس، فيمكن أن نعترض على أساس أن دراسة العلاقات المحاكاتية ووظائف النص التي تعطي أهمية بصراحة لاعتمادها على النص السابق وتحويلها له أمر يختلف تماماً عن التعامل مع النص الذي يُخفي النص السابق أو يعتمد على النص السابق الذي لم يَعُدْ موجوداً أو معروفاً من قِبل القُرّاء الحديثين.

وتظهر مشكلة فقدان أو نسيان النص السابق عدة مرات في دراسة جينيت. وخلال بحثه في استمرارية محاكاة النص ينظر جينيت فيما يحدث عندما تكون استمرارية النص السابق غير موجودة بالنسبة لثقافة ما. ويناقش جينيت بأن حالة النص تتغير من النص السابق إلى النص المستقل في نصوص مثل «بانتاغرول» لرابليه. ومعظم أساتذة الأدب يواجهون المشكلة نفسها عندما يحاولون تدريس أعمال أدبية معيّنة. ولا يمكننا أن نفترض بالضرورة أن النص السابق الأسطوري الذي يقف وراء نص شيلي «بروميثيوس الحر» ستتم معرفته من قِبل القُرّاء الحديثين. وأحياناً ينسى المجتمعُ العلمي نصوصاً سابقةً وهامةً إذ تكون مدفونة في التراث المنسي. وفي مثل هذه الحالات يغدو النص اللاحق مجرّد نص وعمل غير علائقي وغير تحويلي. ويناقش جينيت أيضاً أنه ربما كل النصوص محاكاة، ولكن وجود النص السابق أحياناً غير مؤكد تماماً ليكون أساساً لقراءة المحاكاة. ويعطي جينيت مثالاً على ذلك رواية فلوبير «لوين»، والتي قد يكون لها نصٌّ يحاكيها في مسودة مخطوطة لرواية بعنوان الملازم (*Le Lieutenant*) التي أرسلتها مدام جولتير للمؤلِّف في عام 1833. إنَّ استجابة جينيت لهذا النوع من الحالات غير المحددة ربما يكشف الكثير، فيقول: «هذه أكثر الطروس إثارةً للغضب وهي ما تُنزلني إلى مجرّد حدوس وتساؤلات» (المرجع نفسه: 383). ولكن قد نرغب في الاقتراح هنا بأنه في عملية تفسير النص الهامة التي يتجنّبها يتم تبنّي هذه الحدوس والتساؤلات بشكلٍ إيجابي إنَّ عدم ارتياح جينيت فيما يتعلّق بحالات غير مؤكدة يُذكِّر جينيت نفسه وقرّائه بأن كل نص لاحق في النهاية «يمكن أن يُقرأ لذاته ولعلاقته بالنص السابق» (المرجع نفسه: 397).

وبرأي جينيت إنَّ عدم اليقين داخل كل نص أمر غير هام؛ لأن مهمته وضع نظام عام من الإمكانيات والوظائف. فيقول:

كل نص لاحق (وحتى المعارضة) يمكن قراءته لذاته دون أن يصبح «غير لغوي» بشكلٍ ملموس، إذ له معنى مستقل وبالتا لي فهو كافٍ بطريقة ما. ولكن كلمة «كافي» هنا لا تعني حصري. فثمة «غموض» في كل نص لاحق ينفيه ريفاتير في قراءة التناص. (جينيت، 7a199: 397).

وقد يقال هنا إن مشروع جينيت (الذي يرتكز على التأكيد بأن الشعرية البنيوية يجب أن تكشف عن الطبيعة التحويلية للنصوص) لا يمكنه ربما أن يتراجع بسهولة إ لى الحجة المتداولة على ما يبدو والقائلة بأن النصوص لها وجود مزدوج: كنصوص مستقلة وكنصوص متناصة. إذاً ثمة مشاكل تكمن وراء مقاربة جينيت هنا: وهي إنشاء ما هو «داخل» النص و«خارجه» فيما يتعلّق بملازمة النص، ومسألة العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى والنص الثقافي عموماً، ومسألة نية المؤلِّف، وإنشائها من قِبل القارئ، ودور القارئ في إنتاج المعنى.

يميّز المُنظِّر الفرنسي لوران جيني في «إستراتيجية الأشكال» بين الأعمال التي تكون تناصيّة بشكلٍ واضح مثل التقليد والمحاكاة الساخرة والاقتباسات والمونتاجات والسرقات الأدبية، وتلك الأعمال التي لا تعطى فيها العلاقة التناصيّة أية أهمية. ويناقش جيني، موضّحاً تمييز جينيت، بأن النصوص يمكنها في الوقت نفسه أن تحصل على محددات موجّهة نحو عمل محدّد (أي النص السابق) أو نحو نموذج لنوع من النصيّة مثل المحاكاة الساخرة أو المونتاج على غرار النص الجامع عند جينيت. وعندما يدخل عمل ما بعلاقة تناص مع نوع أد بي

معين، فإن ما كان رمزاً في ذلك النوع المنتمي (أي البنية العامة) يمكن أن يصبح جزءاً من رسالة النص الذي تتم محاكاته (جيني، 1982: 42). ونتقل، في مثل هذه الحالات، من رموز عامة ضمن هذا النوع الأد بي إ لى عنصر ذي معنى من عناصر نص معين. فقد يُصوِّر الروائي الحديث على سبيل المثال انهيار الأحوال الاقتصادية لبطل الرواية ولكن دون أن يشير إ لى أن هذه المصيبة تدعو للشفقة. وفي هذه الحالة، يتم استخدام رمز («سقوط» البطل ا راجيدي) تناصياً في هذا النوع من التراجيديا، ولكنه أُعطي معنىً محدداً داخل النص الذي نحن بصدده، وهو معنى غير واضح في المبادئ العامة لهذا النوع الأد بي من التراجيديا. إنَّ فكرة جيني قريبة من فكرة جينيت في أنها تقلل من الدور التفسيري للقارئ، ولكنها تعترف أيضاً بأن عمليات التجاوز المشتركة في ترجمة النص المُحاكى غير حيادية على الإطلاق، وتقتضي دائماً استخداماً سيميائياً لبنية شكلية سابقة ولسبل غير تلك التي يتم إنتاجها داخل البنية الأصلية. ونقترب هنا من فكرة كريستيفا بأن التناص ينطوي على تحوُّل عناصر من نظم موجودة إ لى علاقات دالة جديدة.

ويأ تي صلب حجة جيني في مقطع من مقاله بعنوان «حالة خطاب التناص»، حيث يكتب على نحو لا يسعه إلا أن يُذكِّرنا بمقاربة كريستيفا بوجهٍ عام وبمقاربة بارت بوجهٍ خاص:

من ميزات التناص أنه يُقدِّم وسيلةً جديدةً للقراءة من شأنها أن تقضي على خاصية تتابع النص. فكل إشارة للتناص مناسبة لوجود إشارة بديلة: فإما أن يقرأ المرء متخذاً إياها كقطعة فقط مثل أي قطعة أخرى، أو أن ينصرف المرء عن مصدر النص، منفذاً نوعاً من الحالات الفكرية السابقة، إذ تبدو الإشارة للتناص وكأنها عنصرٌ

نموذجيٌ تمهديله، ومستمداً من بنية منسية. ولكن في الواقع البديل موجود فقط للمحلل. تعمل هاتان العمليتان حقاً في الوقت نفسه بقراءة التناص والخطاب، إذ تقومان بترصيع النص بالتشعبات التي تتوسَّعُ تدريجياً في الحيّز الدلالي (جيني، 1982: 44-45).

وبعبارة أخرى، يَذكُرُ جينيت في نهاية كتابه «الطروس»: «إن القول بأن القارئ لديه الاختيار بين قراءة النص لذاته أو من حيث علاقات التناص لهو اعتقاد خاطئ. فمثل هذه المقاربة تُقسِّمُ في العمل ما هو قابل للتقسيم، وتُقسِّمُ كذلك بنية العمل النصيّة وعلاقاته التناصيّة. ويمكن أن يقوم القارئ فقط بهذا التقسيم عندما يؤدي نوعاً من النسيان السلبي لبُعد التناص.

ويشعر جيني بالتحدّي بسبب الطريقة التي يعطِّل فيها بُعد التناص بنية العمل الشكلية؛ فقد كتب بأن «التناص يتحدَّث لغة مفرداتها هي مجموع كل النصوص الموجودة. وهناك يتم إطلاق العنان لمستوى الكلام، وهو ترقية لخطاب القوة المتفوقة بشكلٍ لا نهائي على الخطاب الأحادي اليومي» (جيني، 1982: 45). وإذا كانت رغبة القارئ الأوَّلية العثور على «معنى» العمل، فيمكن رؤية التناص كظاهرة نصيّة تُعطِّل مثل هذا المشروع ربما من خلال تشتيت بنية العمل: «إنَّ مشكلة التناص هي ربط عدة نصوص معاً في نصٍ واحدٍ دون تدمير بعضها بعضاً ودون تمزيق [النص]... ككيان بنيوي» (المرجع نفسه: 45).

يُعنى مقال جيني إلى حَدٍّ كبير بإظهار كيف تقوم ممارسات النصوص المختلفة، من الحداثة إلى السُّريالية وإلى تقنيات التقطيع أو القص عند ويليام بوروز، بالاستفادة من الاتجاهات المدمِّرة للتناص

والسيطرة عليها. ويمكن النظر لمثل هذه الدراسة على أنها مُكمِّلة لعمل جينيت، إذ تشير إلى شعرية غامضة ومضطربة أشار لها جينيت في ختام «الطروس». ومن ناحية أخرى، إنَّ إصرار جيني بأن جوهر التناص يكمن في «اضطراب» البنى الثيمية والشكلية قد يعزّز الحجة ضد جينيت القائلة بأن المطلوب هو ليس شعرية يمكن أن تفصل أبعاد النص عن التناص، وإنما نظرية للتفسير يمكن أن تستكشف عمليات التفسير التي يتم تسجيل الصدام من خلالها وتحديده بين هذين البُعدين. وقول ذلك يشير إلى تحوُّل التركيز من جينيت إلى المُنظِّر الذي يلازم عمله بكثرة وبجدية وهو مايكل ريفاتير.

علم التفسير البنيوي: ريفاتير

يمكن القول إنَّ عمل مايكل ريفاتير يؤيد البنيوية وما بعد البنيوية والسيميائية ونظريات التحليل النفسي للأدب ونظريات أخرى مختلفة كنظريات القراءة. ومع ذلك يمكن القول إن عمله يرتكز على إيمانه بوجود تفسير مستقر ودقيق لمعنى النص وعلاقات التناص التي سنسميها في هذا الفصل بالبنيوية.

إنَّ جوهر مقاربة ريفاتير السيميائية هي اعتقاده بأنَّ النصوص الأدبية ليست مرجعية أو (متسمة بالمحاكاة). وعلى العكس من ذلك، يناقش ريفاتير بأن للنصوص الأدبية معناها الخاص بسبب البنى السيميائية التي تترابط كلماتها وعباراتها وجملها وصورها الأساسية وموضوعاتها وأدواتها البلاغية فيما بينها. وفي بداية دراسته السيميائية المبدعة «دلائليات الشعر» (*Semiotics of Poetry*) كتب ريفاتير عن حاجة القارئ إلى «تجاوز عقبة المحاكاة» (ريفاتير، 1978: 6). تشير

هذه المقاربة غير المرجعية إ لىمركزية التناص في عمل ريفاتير، وكما رأينا، تناقش نظرية التناص أن النصوص والعلامات لا تشير إ لىالعالم أو حتى إ لىمفاهيم مجرّدة بشكلٍ أساسي، وإنما إ لىنصوص وعلامات أخرى. ويُلمّحُ ريفاتير كثيراً إ لىما يسميه «المغالطة المرجعية» ويؤكّد بأن «النص لا يشير إ لىأشياء خارج ذاته، وإنما إ لى متناص. فكلمات النص لها دلالة ليست من خلال الإشارة إ لىشيء ما، ولكن عن طريق الافتراض مقدماً بوجود نصوص أخرى» (1980b: 228). ولكن التغلب على «عقبة المحاكاة» أيضاً يعني برأي ريفاتير الإشادة «بالنص المكتفي بنفسه». ووفقاً لريفاتير يسعى التحليل الحقيقي لوصف تفرُّد النص الأد بي وبينما تعمم الشعرية «وتذيب تفرُّد عمل ما في اللغة الشعرية»، فإن تحليل النصوص الذي يفضله ريفاتير يحاول شرح تفرُّد هذه النصوص وتميّزها (1983: 2). وقد صَرَّحَ ريفاتير بأن «أكبر جزء يمكن تحليله في تصورنا للأدب هو حتماً النص وليس مجموعة من النصوص» (المرجع نفسه: 5). ويقول ريفاتير إنه بسبب تفرُّد النص يمكن للنص نفسه «أن يسيطر على فك التشفير الخاص به» (المرجع نفسه: 6).

ويمكن تفسير الإصرار المتناقض نوعاً ما على التناص وعلى تفرُّد النص المكتفي بنفسه بأنهما ذوا قيمة فقط عندما ندخل في تفاصيل نظرية القراءة والنص عند ريفاتير. ولكن يجب على الفور التنبيه إ لى مجال التساؤل المحدود الذي يسمح به ريفاتير حول المشروع التفسيري، والتنبيه كذلك إ لىاعتقاده بأن مثل هذا المشروع يمكن أن يُنتج قراءة صحيحة أو مناسبة.

إنَّ إستراتيجية القراءة التي يخطط لها ريفاتير هي قراءة يتم فيها إقحام القارئ في بداية سعيه لمحاكاة النصوص (بسبب غموض النص وشكوكه) في فحص أعمق لبُنى النص غير المرجعية. فالقراءة إذاً تجري على مستويين على التوا لي أوّلاً مستوى المحاكاة الذي يحاول أن يربط علامات النص بما يُشار إليه خارج النص، ويميل إ لىالمضي قُدُماً بشكلٍ متتابع. وثانياً قراءة بأثر رجعي تستمر بشكلٍ غير متتابع من أجل الكشف عن الوحدات والبُنى السيميائية الأساسية التي تُنتجُ أهمية النص غير المرجعية. وما يجبر القارئ على القفز من تفسير المحاكاة إ لىالتفسير السيميائي للنص هو إدراك ما يُطلق عليه ريفاتير «اللانحويات» (*ungrammaticalities*) في النص؛ وهي جوانب النص التي تكون متناقضة على مستوى القراءة المرجعية ولكنها تُحل عندما نعيد قراءة النص من حيث بُنى علامات النص الأساسية.

وفي القصيدة التالية لسيلفيا بلاث على سبيل المثال يمكن أن يفترض القارئ الذي يعمل مع النموذج المرجعي بأن عنوان القصيدة يشير إ لىاسم المُرسِل؛ ولا يبدو هناك أي سبب مرجعي لتحظى القصيدة بهذا العنوان:

أغنية ماري

تتشقق الدهون في حَمَل يوم الأحد.

والدهون

تضحي بغموضها...

نافذة من ذهب مقدس.

تجعلها النار ثمينة،
والنار نفسها

التي تذيب المهرطقين كالشحم
الذين طردوا اليهود.
يطفو غطاء نعشهم السميك

فوق أثر جرح بولندا
وألمانيا المحترقة.
إنهم لا يموتون.

طيور رمادية تستحوذ على قلبي،
فم مملوء بالرماد، رماد العين.
تهستقرون. على أعلى

الجُرُف
الذي يُفرِّغُ أحد الرجال في الفضاء
توهجت الأفران برّاقةً مثل السماوات.

إنه قلب، هذه المحرقة التي أمشي فيها،
أيها الطفل الذهبي حيث العالم سيقتلك ويأكلك.

(بلاث، 1981: 257)

بعد أن ينجز القارئ قراءته المبدئية سيبدأ بإدراك سلسلة من الارتباطات على المستوى السيميائي كما يرى ريفاتير: وهو المستوى الذي نصل إليه بعد أن فشل المستوى المرجعي في توضيح النص لنا. إنَّ القصيدة مليئة بالإشارات لأشخاص قد اُضطهدوا بسبب معتقداتهم الدينية: «المهرطقين كالشحم، الكاثوليك أو البروتستانت قد اُضطهدوا وقُتلوا بعد الإصلاح. واليهود الذين عانوا من الإبادة الجماعية في ظل النظام النازي، و«الرجل الواحد» الذي يُذكِّرنا بالمسيح قد اُضطهد وصُلِبَ في قصة الإنجيل. وبعد القيام بهذه الارتباطات المنطقية، يمكن للقارئ إدراك الطريقة التي يفتتح بها المشهد المحلي ويختتم القصيدة، وهو مشهد الأم مع الطفل الذي يحضُر «الشواء يوم الأحد»، وهذا المشهد مرتبط بهذه المرجعيات التاريخية. فالأم في الواقع تقارن نفسها بمر يلهالعذراء في الكتاب المقدس، إذ يصبح طفلها رمزاً للمسيح الذي «سيقتله» العالم و«يأكله». وتمتد الارتباطات السيميائية بين المشهد المحلي والمرجعيات التاريخية من خلال السطر الأخير، والتي تبدو على هذا المستوى أنها تشير إ لىطقوس القربان المقدس إذ يتم تَذَكُّر جسد المسيح من خلال شرب النبيذ وأكل الخبز المقدس. إذاً حتى نُفسِّر القصيدة بهذه الطريقة علينا الانتقال من مستوى المحاكاة إ لىالمستوى السيميائي الذي ترتبط فيه الصور والعبارات الغامضة على ما يبدو وهو مستوى أعمق وغير مرجعي.

يقاوم ريفاتير الفكرة الأدبية التقليدية الهامة حول «الغموض»، والتفسيرات التفكيكية وما بعد البنيوية المختلفة لهذا المفهوم. وبينما تقوم مفاهيم مثل الغموض أو التناقض بتسليط الضوء على عدم

تحديد معنى النص، فإن ريفاتير يُفضّل أن يستبدل أرقام ومفاهيم تفسيرية اختيارية تعمل من أجل تعزيز فكرة الانتقال من الغموض المبدئي أو اللانحوي على مستوى المحاكاة لاتخاذ قرار نهائي على المستوى السيميائي. ومقابل مصطلح الغموض، يُقدّمُ ريفاتير مصطلحاً بلاغياً (*syllepsis*)[1]، أي الكلمة التي تعني شيئاً في سياقٍ ما، ولها معنى يتعارض أو يتصادم في سياقٍ آخر. وثمة مصطلح آخر يستحضره ريفاتير تكراراً وهو المفسِّر (*interpretant*) المأخوذ من الناقد سي أس بيرس ويشدّد أيضاً على إمكانية حل وحدات النص غير المقررة عن طريق الانتقال إلى بُعد آخر أكثر تماسكاً من الناحية البنيوية. ويخبر ريفاتير قُرّاءه بأن المفسِّر هو علامة تشرح العلاقة بين علامة وعلامة أخرى. ويمكن أن يُقال عن «الاضطهاد» إنه يقوم بوظيفة المفسِّر في «أغنية ماري».

إذاً في نظرية القراءة عند ريفاتير نتغلب على عقبة المحاكاة من خلال الانتقال إلى المستوى الأكثر تماسكاً بنيوياً. ففي قصيدة بلاث على سبيل المثال يمكن أن يُرى الترابط بين المشهد المحلي وصور الاضطهاد والقتل بأنه «غير نحوي» على المستوى المرجعي (لا يقيد ريفاتير اللانحوية بأنها خرق للقواعد المتعلّقة ببناء الجمل). ولفهم نص الشاعرة بلاث علينا الاستغناء عن فكرة أن النص لديه أي شيء حرفي ليقوله عن العالم وأن الإدراك بأن معنى النص، أو ما يسميه

(1) مصطلح أسلوبي يترجمه محمد معتصم بـ «الاستخدام» ويعني الطريقة التي تقوم على استعمال كلمة في صياغة تتخذ فيها معنيين. مثال: انتشله من اليم ومن مصية. ينظر ملاحق الترجمة، ص 299 ضمن كتاب «دلائليات الشعر»، مايكل ريفاتير، ترجمة محمد معتصم، الرباط؛ كلية الآداب والعلون الإنسانية، 1997.

ريفاتير «أهمية» النص، يستند إلى قلب تداعيات المعيارية الثقافية: كشواء قطعة كبيرة من لحم الضأن التي لا صلة لها بالأحداث التاريخية. وتقلب القصيدة هذه التداعيات المعيارية الثقافية من خلال طرح فكرة شواء «لحم الضأن يوم الأحد» كمثال على سلسلة من الإشارات لمشاهد تاريخية عنيفة. وبمجرّد إدراكنا لقلب السياق والخطاب المشترك لهذا السياق، فإننا نعترف بالمبدأ السيميائي أو النظام الذي تقوم عليه القصيدة كلّها، ومنه تُنتجُ القصيدةُ ليس أهميتها فحسب، بل وحدتها الخاصة أيضاً.

وبرأي ريفاتير تُنتجُ النصوص أهميتها من تحوّلات الخطاب المعياري اجتماعياً، والتي يسميها «اللهجة الجماعية» (*sociolect*). ويمكن أن نقول إنَّ أهمية النص تعتمد على «اللهجة الفردية» (*idiolect*) التي تحوّلُ عنصراً مميَّزاً من اللهجة الجماعية بواسطة القلب أو التحويل أو التوسُّع أو التجاور. والطريقة التي يدرك فيها القارئ هذا التحوُّل (ويدرك بذلك وحدة النص السيميائية) هي اكتشاف ما يطلق عليه ريفاتير «المولِّد» (*matrix*) في القصيدة، وهي كلمة أو عبارة أو جزء من جملة لا توجد بالضرورة في النص نفسه، ولكنها تمثّل النواة التي يرتكز عليها النظام السيميائي للنص. فيقول ريفاتير: «إنَّ المولِّد افتراضي، كونه التفعيل المفردا تيوالنحوي للبنية» (1978 : 19). يتم إنشاء الوحدة البنيوية للنص من خلال تحوُّل هذا المولِّد. وفي قصيدة بلاث يتعلّق هذا المولِّد ربما بالافتراض الثقافي المألوف الذي يقول بأنَّ الأمهات يرغبن في الحفاظ على براءة أطفالهن أو إنَّ المحافظة على نقاء الطفولة شيء هام عندما يصل الأشخاص إلى مرحلة البلوغ. وباعتبار أن قصيدة بلاث تُركّز على ما يفعله «العالم» لأولئك الذين

يسعون إ لىإبقـاء عقيـدتهم الدينيـة، وبالتـا ليعلـى نـوع مـن البراءة الروحية، فيمكن القول إنَّ القصيدة تعمل من خلال نفي مولّـد يمكـن التعبير عنه في العبارة الآتية: «طو بىللأبرياء».

وعندما ندرك المولّد وننتقـل إ لىأهميـة الـنص الـسيميائية تـصبح لانحويات النص الواضحة والمتعدّدة مفهومة على أنهـا تـشير إ لىبنيـة «ثابتة». فالبنية الثابتة هي الطريقة التي تقوم فيها جميـع عناصـر الـنص بالعمـل مـن خـلال تحويـل المولّـد. وقـد يُـشارُ إ لىهـذا المـستوى الأساسي مـن الـنص مـن خـلال عـدة جوانـب، ورغـم أنهـا ليـست المولّد، إلا أنها تشير إليه أو تجسّده بطريقة ما. وهـذا مـا يطلـق عليـه ريفـاتير «نموذجـاً»، وفي قـصيدة بـلاث يمكـن أن نتـصور عبـارات نموذجية مثل: «أصبح الشرفاء أو الأبرياء أو الصادقين ضحايا العـالم». وقد تُنبِّه هذه العبارات القارئ «لنظام الوصـف» المـرتبط عـادة بعبـارة «البراءة» أو «الشرفاء» أو «الصادقين»: يمكن أن يـشمل نظـام الوصـف سلسلة من الأفكار التي تشير بدقة إ لىمواقف وسياقات معاكسة لتلـك التي تستحضرها القصيدة. وفي هذا النموذج تغدو النصوص توسُّعات وتطورات لوحدات دلالية صغيرة. كتب ريفاتير الآ تي:

إنَّ القصيدة هي نتيجة تحوُّل «المولّد»، أي التحوُّل مـن الحـد الأد نى للجملة الحرفية إ لىحشو الكلام الأطول والمعقّد وغير الحرفي. والمولّـد افتراضي، كونه التفعيل القواعدي والمفردا تيالوحيـد لأيـة بنيـة. ويمكـن تجسيد المولّد في كلمة واحدة، وفي هذه الحالة لن تظهر هذه الكلمـة في النص. فهـي دائمـاً مُفعَّلـة في مـتغيرات متلاحقـة. ويخـضع شـكل هـذه المتغيرات للتفعيل الأوّل أو الأساسي، وهو «النموذج». فالمولّد والنموذج والنص كلّها متغيرات من البنية نفسها. (ريفاتير، 1978: 19).

يُعَدُّ ريفاتير قارئاً دقيقـاً للنـصوص، فلديـه طريقـة مميّـزة لتقـ يم الأفكار النظرية من خلال تفسيرات معقّدة للنـصوص الأدبيـة. وتميـل مثل هذه المقاربـة إ لىتوليـد المزيـد مـن التحـسينات علـى مفاهيمهـا الأساسية. إنَّ محاولة اتباع رؤيته للنص والتناص هي في الواقع تجربـة تمتزج فيها الكلمات الأساسية مثل «مولّد» و «نموذج» وتندمج بعـضها مع بعض. ويهتم ريفاتير بما تعنيه القراءة وبما يعنيه إنتاج النص. وهـذا يعني أن ريفاتير لا يهتم بما يُشكِّلُ الأبعاد الثابتة للنظـام الأد بينفـسه. ويمكن إدراك هذا الاهتمام بظاهرة القراءة من خـلال العلاقـة المبهمـة نوعاً مـا الـتي يـشير إليهـا ريفـاتير في عملـه بـين مفهـوم «المتنـاص» (*intertext*) والـــنص «المفتـــرض» (*hypogram*). إنَّ فهـــم هـــذه المصطلحات يُقرِّبنا إ لىرؤية ريفاتير للتناص.

ويميّز ريفاتير بين المتناص والتناص نفسه: فالتناص كما يقول «هو شبكة من الوظائف التي تُشكِّل العلاقة بين النص والمتنـاص وتُنظِّمهـا (1990a: 57). ويعلـن ريفـاتير بـأن المتنـاص لا يُـرى مـن حيـث «المصادر»، وبالتا ليلا يُرى من حيـث «التـأثير الهـادف لـنصٍ مـا أو تقليد نص لآخر» أو لمجموعة من النصوص، ولكن المتناص هو:

مجموعة من النصوص أو أجـزاء مـن الـنص أو أقـسام نـصيّة مـن اللهجة الجماعية التي تشترك من حيث المفردات ونوعاً مـا مـن حيـث بناء الجملة مع النص الذي نقـرؤه (بـشكل مباشـر أو غـير مباشـر) في شكل المرادفات أو المتضادات. وبالإضافة إ لىذلك، فإنَّ كـل عنـصر من هذه المجموعة هو تناظر بنيوي للنص. (ريفاتير، 1984: 142).

يقصد ريفاتير أنه لن يتم العثور على أصل أهمية النص مـن خـلال اكتشاف نص أو مجموعة من النصوص التي من المفترض أنهـا تكمـن

وراءه؛ ويتم استحضار نصوص محدّدة سابقة فقط إذا وُجِدَ أنها تميّزُ بما فيه الكفاية جانباً من جوانب اللهجة الجماعية التي يحوّلها النص الذي نحن بصدد دراسته. وحتى عندما يكون هناك علاقة بلا شك بين نص ونص آخر إذ يولّد النص منها أهميته، فإن الغاية من التركيز على التفسير ليست بالضرورة تلك العلاقة وإنما التناظر البنيوي (متناظر: أي له العلاقة نفسها والتناسب والوضع النسبي والتناغم) الذي يأخذ أهميته من تلك العلاقة. وبسبب كون المتناص جانباً من جوانب اللهجة الجماعية بدلاً من نص معين أو مجموعة من النصوص، فيمكن لريفاتير أن يستمر في التأكيد على أن حدوث التفسير السيميائي مرهون بما يسميه ريفاتير بالافتراض المسبق للمتناص. وهذا يعني أننا لا نحتاج لاكتشاف متناصات محدّدة تكمن وراء النصوص التي نقرؤها؛ فكل ما نحتاجه لإنتاج ما يكفي من التفسير هو أن نفترض أن مثل هذا المتناص – سواء كان نصاً محدّداً أو قطعة من اللغة الهامة اجتماعياً – يتم تحويله من قِبل النص قيد الدراسة. إنَّ رد ريفاتير على مشكلة فقدان المتناص، والتي لاحظناها في تحليلنا لجينيت، هو الزعم ببساطة بأنه يمكن أن يتم افتراضه مسبقاً من قِبل القارئ. وعن عملية التوسُّع الناتجة من مقارنة وحدات النص التي تقع خارج النص نفسه كتب ريفاتير الآتي:

إنَّ قراءة التناص هي تَصوُّر مقارنات مماثلة من نصٍ إلى آخر، أو هي افتراض أن هذه المقارنة يجب أن تتم إذا لم يكن هناك في متناول اليد متناصاً لنجد فيه مقارنات. وفي الحالة الثانية يحمل النص أدلة (مثل الثغرات الشكلية والمتعلّقة بالمعنى) على المتناص التكميلي القابع في مكان ما (ريفاتير، 1980a: 626).

رأينا في تحليلنا لقصيدة بلاث أن التفسير السيميائي لتلك القصيدة لا يحتاج لأن يحدُّد متناصاً معيّناً أو مجموعة من المتناصات لكي يصف رموز اللهجة الجماعية التي تبني أهميتها عليها. والسبب في أن المتناص لا يحتاج لتحديد ولكنه يحتاج فقط لأن يكون مفترضاً يقودنا إلى النص المفترض (*hypogram*) الذي يقول عنه ريفاتير إنه «النص الذي يتم تصوُّره من قِبل (القارئ) في حالته ما قبل التحويلية»:

وهذا النص المفترض (وهو بمثابة جملة واحدة أو سلسلة من الجمل) يمكن أن يتشكّل من كليشيات، أو يمكن أن يكون اقتباساً من نص آخر أو نظام وصف. وباعتبار أن النص المفترض له دائماً «اتجاه» إيجابي أو سلبي (الكليشية هي محسّنة أو تحقيرية، والاقتباس له موقفه على نطاق جمالي / أو أخلاقي، ونظام الوصف يعكس دلالات كلماته الرئيسة)، فإن مكونات التغيير تحوّل دائماً علامات النص المفترض ... وهذا يعني أن الأهمية ستكون تثمين إيجابي لوحدة النص السيميائية إذا كان النص المفترض سلبياً، وتثمين سلبي إذا كان النص المفترض إيجابياً. (ريفاتير، 1978: 63-4)

وبالرغم من أن مصطلحات مثل «المتناص» و«النص المفترض» تتداخل بعضها مع بعضٍ، إلا أن النص المفترض يُمثّلُ تحديداً علامات «شعرية» أو أدبية. يعتمد النص المفترض على فكرة أن بعض الكلمات أو مجموعات من الكلمات لديها بالفعل وظيفة «شعرية» في اللهجة الجماعية. فقراءتنا لقصيدة بلاث «أغنية ماري» تعتمد على تداعيات ثقافية طويلة الأمد مرتبطة بكلمة «براءة». ونصوص النص المفترضة ستكون تلك من علاماتها التي ترتبط بكلمات أو مجموعات من الكلمات الموجودة بالفعل التي لها دلالة في المعنى داخل اللهجة

الجماعية. وقد كتب ريفاتير أن «الاشتقاق الافتراضي للنص» موجود كلما «قولب التسلسل اللفظي نفسه على مجموعة من الكلمات الموجودة مسبقاً في اللغة والتي تمّت تجربتها واختبارها عادة في الأدب» (1977: 111).

يعطي ريفاتير في «دلائليات الشعر» المثال الآتي من أعمال الكاتب الفرنسي أبولينير (1978: 97):

Et vous cils roseaux qui vous mirez dans l'eau profonde et claire de ses regards Roseaux discrets plus éloquents queles penseurs humains Ô cils penseurs penchés au-dessus des abîmes

[وأنتِ يا قصبات رموش العين تنظرين إلى نفسكِ في المياه العميقة الصافية / كقصبات حكيمة تفوق البشر المفكرين بلاغةً، آه يا رموش المفكرين التي تميل لتنظر إلى الهاوية].

رغم أن هذا الشعر لا يبدو أن له معنى كبير على المستوى المرجعي الذي يتحدَّث عن الرموش البارزة التي تقوم بوظيفة المخاطَب وارتباط تلك الرموش مع القصب، ولكن عندما نتذكر أن الاستعارة «رمش – قصب» هي «صورة تقليدية للرموش الأنثوية التي تشير إلى المرأة كموضوع للحب» (1978: 98)، فإننا نبدأ في كشف مغزى القصيدة. لا تحتاج المرأة لتوجيه الخطاب لها؛ لأنَّ رموشها تقليدياً تمثِّلُ جسدها كلّه وبالتالي لي‌تمثِّلُ جمالها جملةً وتفصيلاً. ومولِّد أبيات الشعر هو قول: «أنتِ جميلة»، «ثُمَّ يتوسَّع النموذج في تسلسل وصفي إذ تمثِّل الرموش بدورها ذلك الجمال» (المرجع نفسه). وتأخذنا الاستعارة إلى النصوص المفترضة للشعر مثل «نظام وصف كلمة عين»، إذ إنَّهُ في شعر الحب التقليدي «الرموش بالنسبة للعين هي مثل القصب بالنسبة للبحيرة»

(المرجع نفسه). وإنَّ تفعيل النص المفترض وهو العين يعني أن عيني المخاطَب لا يجب أبداً أن يُشار إليهما مباشرة، لأن الكليشة تستحضرهما بالضرورة في استعارة الرمش ـ كالقصب.

ويتابع ريفاتير في شرح كيف تفسر نصوص متناصة عناصر السطر الثاني وتحديداً كلمة «حكيم» المحيِّرة و«البشر المفكرين»: فالأولى تتعلَّق بقصة الملك ميداس وأهمية القصب فيها، والثانية تتعلَّق «بالجملة المقتبسة كثيراً من باسكال» التي تقوم بوظيفة النص المفترض بسبب كونها تقليدية لاحقاً «الرجل [كالقصبة، ولكنه قصبة تفكر]» (1978: 99).

وبالتالي لي‌يمثِّلُ النصُ المفترضُ في عمل ريفاتير ما يسميه بارت «المقروء مسبقاً». ويقول جوناثان كالر الآتي:

إنَّ النص المفترض غير موجود في النص ذاته، ولكنه نتاج الممارسة الأدبية والسيميائية الماضية. ومن خلال إدراك القارئ بأنَّ العلامة تشير إلى هذه العبارة الموجودة مسبقاً أو المعقَّدة، فإنَّ القارئ سينظر للعلامة بأنها «شعرية». وتُعَدُّ العلامة المقلَّدة ظاهرياً كتحوُّل للخطاب الشعري الماضي. ولكن حتى يتم تفعيل الشعرية في النص، يجب على العلامة التي تشير إلى النص المفترض أن تكون مختلفة عن مولِّد ذلك النص [1978: 23]. وبعبارة أخرى، إنَّ العلامات الشعرية في النص محددة بقوة: فهي تشير إلى نص مفترض موجود من قَبل وهي أيضاً متغيرات أو تحوُّلات للمولِّد. (كالر، 1981: 83)

إنَّ تحديد العلامة الشعرية قبل كل شيء هو ما يشير إلى الفرق بين مقاربة ريفاتير والمقاربات ما بعد البنيوية التي تستخدم النظرية السيميائية التي درسناها سابقاً. وقد تقودنا بالفعل الطبيعة المحددة للعلامة الأدبية لتحديد أو افتراض وجود متناصات ونصوص مفترضة

توضّح الأهمية البنيوية في قلب النص. ولكن وظائف التناص هذه يمكن افتراضها من قِبل القارئ، وما يهم هو الكشف عن الرمز مثلما يكشف المحلل النفسي عن رموز الحلم المحدّدة لأي مريض. وفي هذه المقاربة يتمكن ريفاتير من تجنُّب تفكيك النص إلى مجالات ارتدادية لا متناهية في الرؤية ما بعد البنيوية للنص العام أو الاجتماعي.

وتعتمد ممارسة ريفاتير التأويلية على اكتشاف الطرق التي تُنتِجُ فيها النصوص وحدةً سيميائيةً عن طريق تحويل الرموز المشتركة اجتماعياً والكليشيات والمعارضات وأنظمة الوصف، إلا أن هذه المقاربة ترفض قبول أن مثل هذا الاعتماد على اللهجة الجماعية يتضمن أي شيء في النص باستثناء نظام توليد ذاته ومن ثَمَّ أهميته الفريدة. وبينما ينتقل بارت وكريستيفا ومحللون نصيّون أو سيميائيون آخرون إلى خارج النص إلى ما سميّناه النص العام أو الاجتماعي وبالتا لي يطلقون الفكرة التقليدية حول وحدة النص، فإنَّ ريفاتير يقرأ بحركة خلفية، من النص إلى عناصره الثابتة، ومن لانحوية النص المقلّدة إلى وحدة النص السيميائية. فيقول: «تُقرأُ القصيدةُ شعرياً باتجاه الخلف» (1978: 19). وهذا يعني أن أهمية القصيدة تعتمد على ما يجلبه القارئ إلى النص من معرفة باللهجة الجماعية التي ستطلق أوّلاً معانيه الخفية. وتفترض النصوص متناصات سيقوم القارئ بتفعيلها فيما بعد ضمن القراءة السيميائية للنص. وتعتمد النظرية اعتماداً كبيراً على الاعتقاد ليس فقط بأن النصوص تُقدِّمُ لنا أدلة واضحة على فك رموزها (أي الاعتقاد بأنَّ النصوص يمكن فك رموزها بشكلٍ صحيح ضمن شروطها الخاصة)، ولكن أيضاً بأن القُرّاء لديهم القدرة والمعرفة باللهجة الجماعية والتقاليد الأدبية التي ستسمح لهم بالقيام بفك رموز النص بشكلٍ فعال.

الكفاءة الأدبية

يُعَدُّ ريفاتير من مُنظِّري النقد الأد بي وممارسيه المشهورين. ولكن اعتماده على مفهوم الكفاءة الأدبية أو اللغوية أنتج سلسلة من الانتقادات والاعتراضات. إنَّ مسألة ما يحدث عندما يتم فقدان متناصات ثقافياً تعود في عمل ريفاتير بتواتر أكبر من عمل جينيت. ويناقش ريفاتير أن التغلُّب على مثل هذه المشكلة يتم عن طريق نظرية الكفاءة اللغوية أو الأدبية، ومن ثَمَّ عن طريق قدرة القارئ على افتراض وجود المتناص. فعلى سبيل المثال في ختام مقالته «الترجمة وعدم التحديد» يسأل ريفاتير: «ألا يصبح عدم التحديد طريقاً مسدوداً كلّياً عندما يختفي المتناص من ذكريات القُرّاء ومن التقاليد؟ وهل يمكن أن يعيق التفسير الزوال التدريجي للمتناص دون مساعدة من علم فقه اللغة وعلم القراءة القديمة؟» إنَّ جوابه على هذه الأسئلة مميَّز، فيقول:

لا يزال التفسير كتيماً نوعاً ما لزوال النص؛ لأنَّ النص (مثل الوجه غير النحوي للهجة الجماعية) يستمر في الإشارة إلى هذا الوجه حتى بعد أن يُمسَح الأخير عبر الزمن؛ كل ما يلزم للاتصالات هو التسليم جدلاً بالمعنى المفقود. وكل ما هو مطلوب للنص ليقوم بوظيفته هو افتراض وجود المتناص. وبالتأكيد، لا يمكن للافتراض أن يوجد ما لم يكن القارئ على دراية بالبُنى أو بتمثيل الواقع: ولكن هذه الأشياء هي المواد التي تُشكِّل الكفاءة اللغوية. (ريفاتير، 1980b: 239).

إنَّ القول بأن القُرّاء لديهم مستويات مختلفة من الكفاءة الأدبية،

وأنهم يأتون من تقاليد أدبية وثقافية مختلفة، يبدو رفضاً بسيطاً وكافياً على هذا التصريح (انظر كلايتون وروثستاين، 1991: 26). ولكن عندما يستحضر ريفاتير الكفاءة الأدبية، فإنه لا يشير إلى معرفة النصوص الرئيسة، بل يشير بالأحرى إلى امتلاك اللهجة الجماعية. وهكذا فإن المفهوم الذي يشير إليه يتضمن وعي القارئ للغة كما تُستخدَم حالياً في التواصل وكما كانت تُستخدَم في العصور السابقة. وقد نحتج على هذا الكلام على اعتبار أن الإشارة إلى لهجة جماعية واحدة مشتركة هو تعميم ساذج. وقد نحتج كذلك على أن التقليد المعاصر للرموز الأدبية والثقافية الماضية ونظم الوصف والثيمات وغيرها من الرموز العامة يتم تحليلها بشكل غير كافٍ في عمل ريفاتير. وما نريد قوله ربما إن ريفاتير يعتمد على فهم تاريخي غير كافٍ حول إنتاج النص.

يمكن تأسيس المزيد من الاعتراضات فيما يتعلق بنظام ريفاتير إذا ما ركّزنا على مثال واحد محدّد على طريقته في التفسير. ففي مقالته «تمثيل التناص: عن المحاكاة كخطاب تفسيري» بالإضافة إلى الادعاءات المتعلّقة بأنماط التحويل المرتبطة بالنص المفترض، يُطوِّرُ ريفاتير أفكاره حول طبيعة التناص «الإلزامية» في فك رموز النص. وفي الشعر الرمزي أو المقلّد مثلاً تُنتِجُ النصوصُ وحدةً سيميائيةً كما يزعم ريفاتير إما عن طريق «اللجوء إلى متناص متوافق مع الواقع [الذي يتم تصويره] أو «بنفي أن يكون المتناص متوافقاً مع هذا الواقع» (1984: 143). ومثاله على الحالة الأولى هو قصيدة وليام كارلوس وليامز الحديثة «عربة اليد الحمراء» (مقتبسة من ريفاتير، 1984: 144):

الكثير يعتمد

على

عربة يد حمراء

مصقولة بماء

المطر

بجانب الدجاجات البيضاء

يزعم ريفاتير أن القصيدة تُنتِجُ أهميتها من خلال مقارنة شيء مألوف بأشياء مصنوعة بمهارة في عالم الفن. والكلمة التي تُنبّهنا إلى هذا الانتشار التحويلي في لغة الفن الرفيع عند وصف هذا الشيء المألوف أي العربة هي «مصقولة». يقول ريفاتير: «إنَّ كلمة «مصقولة» تستحضر متناصات واسعة من التحف المصنوعة بقصد جمالي والتمثيلات التي تثيرها هي كل شيء لا تؤكده عربة اليد ... وإنَّ فهمنا لعربة اليد محددٌ من خلال المتناص وليس من قِبل حقيقة أن بناء القصيدة يعطينا الشيء الأساسي ـ الواقع المفكك الذي ينقصه الدافع» (1984 : 145).

والمثال الذي يعطيه ريفاتير على النوع الثاني من القصيدة، إذ ينفي النص وجود متناص متوافق مع الواقع الذي يتم تمثيله، هو سونيت وردزورث «قصيدة مؤلَّفة على جسر ويستمنستر، في 3 سبتمبر 1802»:

لا تُظهِرُ الأرضُ أكثر جمالاً من هذا المشهد:

بليدة هي الروح التي تَمُرُّ

بمشهدٍ جليلٍ ومؤثرٍ في عظمته كهذا:

ترتدي هذه المدينة الآن ثوب

الصباح الجميل والصامت والعاري،

السفن والأبراج والقبب والمسارح والمعابد كلّها تقبع

مفتوحة على الحقول والسماء

وكلّها مشرقة ومتألقة في الانحدار الخا ليمن الدخان،

في روعة الصباح الأو ليأو في روعة الوادي أو الصخور أو التلة

لم أرَ أو أشعرَ قط هدوءاً عميقاً جداً كهذا!

ينزلقُ النهرُ بدافعٍ من ذاته الحلوة:

يا الله! تبدو البيوت نائمة بعمق

وهذا القلب الجبار لا يزال جامداً.

(ريفاتير، 1984: 149)

تعتمد قراءة ريفاتير لهذه القصيدة على الاعتراف بالتناقضات والتكافؤات التي تنشأ داخل القصيدة بين صور الطبيعة والمدينة. وعلى نحوٍ أكثر دقة يُقال إن القصيدة تنفي رمز المدينة الذي نتوقع أنه يسيطر على قصيدة موضوعها لندن:

اختار وردزورث أقوى التمثيلات ليُقدِّمَ بأسلوب مألوف إحدى كنايات لندن. في كل التلميحات إ ليبابل الحديثة [أي لندن]، تلخص كلمة «دخان» كل الصور النمطية حول التلوث في المدينة الذي ينشأ من إيديولوجيات العظمة المتضاربة في الطبيعة والواقعية التي تولد من

الثورة الصناعية. فكلمة «بلا دخان» منقولة حرفياً من المتناص، وفقاً للقانون الذي ينص على أننا لا يمكننا نفي أي شيء في اللغة دون ذكر اسمه. (المرجع نفسه: 153).

إذاً المتناص هنا هو الرمز التقليدي للهجة الجماعية المتعلِّقة بالمدينة كمكان متناقض مع الطبيعة المشفَّرة إيجابياً. وتعتمد أهمية القصيدة على نفي رمز المدينة، الذي لا يقتصر على أن له تأثيراً لاستحضار رمز الطبيعة، بل لإنتاجه نوعاً من التمثيل الإيجا بيمن نفي مزدوج. وتنفي القصيدة العلاقة المتوقعة بين مدينة لندن والبيئة المليئة بالدخان، كما تعزز القصيدة ببساطة التعارض الثقافي عندنا بين المدينة والطبيعة من خلال نفي ذلك التعارض. وذلك يعني أننا نبقى مع إحساسنا الجماعي بالمدينة كمكان مملوء بالدخان وبالطبيعة كمكان بلا دخان. وننظر هنا فقط لمدينة لندن من حيث رمز الطبيعة بدلاً من رمز المدينة. ويزعم ريفاتير بأن العثور على دليل على هذه النقاط يتم من خلال الانتباه إ ليتمثيل نهر التايمز كتدفقٍ حر بدلاً من تمثيله «كنهرٍ مأجور» كما في قصيدة ويليام بليك «لندن». ويستنتج ريفاتير الآ تي: «لا يولد المشهد بالتا ليمن وهم الناظر وإنما من إلغاء التقاليد الجماعية: وهذا يكفي ليجعل تصوير القصيدة لمدينة لندن كعلامة مُشفَّرة، وكرمز كافٍ بحدِّ ذاته لحقيقة أعمق من التمثيل التقليدي» (المرجع نفسه: 154).

ويزعم ريفاتير بأن فك رموز هذه النصوص هو «إلزامي»، وأنه إذا انتبهنا لتحويلاتها البنيوية العميقة لوحدات اللهجة الجماعية فإننا سنتمكن من تحديد وحدة النصوص السيميائية. ولكن هذه الحجة كما لاحظ معلِّقون كثر يتم تمثيلها من خلال الحقيقة القائلة بأن ريفاتير

يفترض دائماً بأن قراءاته تصحيحية للتقاليد التفسيرية السابقة. كتب كالر الآتي «من الصعب النظر لجهود القُرّاء السابقين في الوقت نفسه على أنها ظواهر يرغب المرء في شرحها وأنها أخطاء يحاول المرء أن يتجاوزها» (كالر، 1981: 94).

وقد يعترض البعض بأن نموذج ريفاتير النظري يُفسّرُ كل النصوص على أنها إسهابات لنوات سيميائية صغيرة ولمولّدات ولوحدات التناص أو لنصوص مفترضة، ولذلك فإنّ هذا النموذج يتهرّب من الاختلافات العامة والشكلية بين هذه النصوص. وإذا قرأنا أية رواية من حيث نصها الثانوي الثابت، فإننا ربما سنخطئ في هذه القراءة وننظر لها وكأنها نوع من القصائد الغنائية المسهبة. وبالمثل، إذا قرأنا قصيدة وصفية مثل قصيدة وردزورث السابقة من حيث نفيها للرموز العامة والجماعية، فإننا سنخفق في فهم ضروراتها الإيديولوجية.

وثمة نقد مرتبط بذلك قَدَّمَهُ كالر وبول دي مان وجيفري هارتمان. وهذا النقد يتعلق بتبسيط ريفاتير المفرط للغة المجازية. فعلى سبيل المثال كتب دي مان عن عدم قدرة ريفاتير على «التعامل مع القوة المطلقة للتصوير المجازي، وهذا يعني أن ريفاتير لم يقدر على فهم قوة المجاز في منح أهمية المسلّمات النحوية والسيطرة عليها وأخذها» (دي مان، 1986: 45). ومثال صارخ على هذه الفكرة يأتي في السطر الأخير للسونيت. وعلى الأرجح لا يبدو أن وردزورث ينوي تورية لفظية في الكلمة قبل الأخيرة. ولكن أليست إمكانية هذه التورية اللفظية تعبيراً مثالياً على إعادة التشكيل التي طبّقها وردزورث على مدينة لندن؟ ويمكن أن يُقال إنّ قصيدة وردزورث «تخدعنا» في

تقديمها لمدينة لندن التي يُعاد تشكيلها في شكلٍ وحدة عضوية إذ يفشل باقي شعره المدتي في اكتشاف ذلك. وإنّ قدرة الشخصيات المحلية على إنتاج أهمية محددة وغير قابلة للحل في نموذج نحوي لا يمكن احتواؤها ضمن رؤية ريفاتير للنصية المكتفية بنفسها. وتُفجّرُ هذه الشخصيات تلك الوحدة وتجبر قُرّاء النص على إدراك عناصر غير محددة. فقد يحتوي النص أو لا يحتوي على هذا المعنى، أي الكذب والخداع. وهذه العناصر تجبر القارئ أيضاً على الدخول في القيود الرمزية والسيميائية التي تُفجّرُ أية فكرة عن النص المكتفي ذاتياً.

ويمكن للقارئ المطّلع جيداً على شعر وردزورث أن يكون لديه مجموعة من الأسئلة لدى انتهائه من قراءة تحليل ريفاتير لقصيدة وردزورث. ما هي العلاقة، على سبيل المثال، بين مشهد «عدم وجود الدخان» في السونيت والدخان الواضح الذي يتصاعد من بين الأشجار في منطقة وادي واي في قصيدة «دير تنترن»؟ وكيف يرتبط ذلك بنموذج ريفاتير الذي ينفي وجود رمز المدينة والذي يشمل فكرة المدينة كبيئة مرتبطة بالدخان حصراً؟ هل المعارضة بين المدينة الصناعية والطبيعة اللاصناعية أو قبل الصناعية تقليدية في العقد الأوّل من القرن التاسع عشر كما يقترح ريفاتير؟ أم أنه في الواقع يتم تشكيل صياغتها كذلك في الشعر مثل شعر وردزورث؟ في الكتاب السابع والثامن من قصيدة وردزورث «المقدمة» (1805 و 1850) يُقدّمُ وردزورث بشكلٍ جوهري قراءات سلبية عن عصره كشاب عاش في لندن. كيف ترتبط محاولة وردزورث (التي يصفها في هذين الكتابين من «المقدمة») للبحث عن أماكن معزولة أو لتحديد مواقع الأشياء الثابتة بين أجزاء المدينة غير المتجانسة بشكلٍ مربك، وكيف ترتبط

بالمشهد الكامل والنائي الذي تُقدّمه السونيت؟ ما علاقة السونيت بالتصويرات الشعرية المألوفة لمدينة لندن في القرن الثامن عشر؟

تتوسع قائمة الأسئلة الممكنة كلما وسّعَ القارئ حدود التناص في قصيدة وردزورث. وقد أشار معلّقون مختلفون إلى حدة التوتر وحتى اللبس في عمل ريفاتير بين التناص المعتمد على المصادفة والحظ (*aleatory*) والتناص المؤكد (*determinate*). وينطوي الثاني على حالات إذ يقف المتناص بوضوح وراء النص، في حين ينطوي الأول على حالات يمكن إيجاد ربما عدة متناصات لنصٍ محدّد. ولكن يبدو من الصعب تصوُّر كيف يستطيع ريفاتير التعامل مع التناص المعتمد على المصادفة. ويبدو أن هذا المفهوم يعيدنا إلى التركيز ما بعد البنيوي على دور القارئ الإنتاجي في القراءة. وهذا تركيز تنفيه مقاربة ريفاتير بشدة. يزعم جون فراو أن التوتر بين التناص المؤكد والتناص الناتج عن طريق المصادفة يقابله في عمل ريفاتير الخلط بين المولَّد والنص المفترض. وبرأي فراو يعتمد المولَّد على فكرة ما هو داخل النصيّة (*intratextuality*) التي يصفها بأنها «إسهاب نصٍ ما في دلالات أساسية». ولكن النص المفترض يعتمد على التناص الذي يُعرِّفه فراو بأنه «إسهاب نصٍ ما في علاقته بنصوصٍ أخرى» (فراو، 8619: 152). فيقول: «لأنَّ ريفاتير يحتاج إلى مفهوم المولَّد كضمان على وحدة النص، فإنه يميل ... إلى الخلط بين المولَّد داخل النص والنص المفترض». تُعرِّف فراو النص المفترض على النحو الآتي: «إنه بنية تتعلق بالمعنى ـ كميدان الثيم والكليشيات والمعيار أو النص الفعلي ـ تشير إليها وتحوّلها قصيدة معيّنة» (المرجع نفسه). ويمكن أن نخطو خطوة إضافية ونسأل عن ضرورة مفهوم المرجعية المقصودة

عند الحديث عن مجال التناص المفترض. إنَّ قراءة دي مان لريفاتير تُكمِّلُ قراءة فراو، ولا سيما في اهتمامها بالطريقة التي تجعل فكرة النص المفترض في عمله تستدعي ضمناً العمل على الجناس الذي أجراه سوسيور ولكنه تخلى عنه بعد ذلك. ويقول دي مان يزعم عمل سوسيور على الجناس بأن «الشعر اللاتيني مُنظَّم من قِبل التشتت المشفَّر (أو الانتشار) لكلمة كامنة أو اسم صحيح في كل أبيات الشعر» (دي مان، 1986: 36). وهذه النظرية قريبة جداً من نظرية ريفاتير ولذلك من الغريب ألا يعطي ريفاتير حيّزاً جيداً لمناقشتها في أعماله النقدية والنظرية (ولكن انظر ريفاتير، 1983، 75-89). وقد تمثَّل حجج ريفاتير حول بُنى النصوص المفترضة (وبصورة أكثر شمولية حول وحدة النصوص السيميائية الأساسية) توضيحاً كاملاً لمصدر واحد من مشروع علم الرموز الذي ظهر بعد سوسيور. ولكن لا بُدَّ أيضاً من إدراك إمكانية (التي أعربت عنها كريستيفا وآخرون) أن نظرية سوسيور (وهي مصدر واضح لنظرية التناص) تمكن صياغتها بطريقة مختلفة. وتُوضِّحُ كريستيفا بأن عمل سوسيور على الجناس تمكن الاستفادة منه في التأكيد ليس على وحدة النص بقدر ما هو على نوعية حوارية العلامة الأدبية وبالتالي النص الأدبي تخلّى سوسيور عن مشروع إيجاد كلمات أساسية متجانسة في أزواج لفظية» (دي مان، 1986: 38) ضمن القصائد اللاتينية، وذلك بسبب عدم القدرة على تحديد ما إذا كانت هذه العلاقات التناصيّة «عشوائية أو محدّدة» (المرجع نفسه: 43) ويبدو أنه يعزّز التوتر بدلاً من أن يحلّه بين علاقات التناص المصادفة والمؤكدة في نظام ريفاتير.

وفي النهاية يمكن أن توسِّع كل النقاط المذكورة أعلاه نقد هارتمان لحذف ريفاتير دور المؤلِّف والقارئ (هارتمان، 1987: 129-51). لا يخلط ريفاتير بين قضايا التناص المؤكد والعشوائي فقط، ولكنه يتجنَّب أيضاً طبيعة القارئ الافتراضية الكاملة، وتلك الأشياء التي يفترضها القارئ قبل أن يقرأ النص. وكما اقترح دي مان وكالر، أن الإدعاء بأن النص يفرض على القارئ أن يقرأ بطريقة معيّنة يتجنَّب التوتر بين التأكيد الشكلي على اكتفاء النص بنفسه والممارسة النظرية والتفسيرية التي تقوم بعكس ذلك من خلال اعترافها بالدور الحيوي الذي يلعبه القارئ في إنتاج معنى النص. وهكذا فإن نظرية ريفاتير، رغم أهميتها في مجال دراسات النص والتناص، لا تزال عمياء عن التأثير المزعج لما يُسمّى «دائرة التأويل». وتُستخدَم هذه العبارة للإشارة إلى حقيقة أنه من المستحيل التأكد ما إذا كانت القراءة تُنتِجُ نظرية النص أو أن القراءة تدعم هذه النظرية وتتحرك من خلالها. فهل نبدأ بالنصوص ومن ثَمَّ نتجِ نظريات عنها بعد أن نقرأها؟ أم أننا نبدأ بالنظريات حول النصوص ومن ثَمَّ نقرأ نصوصاً محددةً على ضوء تلك النظريات؟ ثَبَتَ أن مثل هذا السؤال في نظريات الأدب في القرن العشرين تصعب الإجابة عليه. ذلك أنَّ مفهوم ريفاتير عن الافتراض المسبق وقدرة هذا الافتراض على مساعدة القارئ في تحديد معنى النص يبدو أنه إجابة غير كافية نوعاً ما على سؤال من هذا القبيل. فالقُرّاء يأتون من خلفيات مختلفة ولديهم خبرات متعددة عن القراءة، لذا فهم لا يشتركون بوضوح في «لهجة جماعية» واحدة. ومن ثَمَّ لا يمكننا أن نشير إلى الافتراض المسبق عن القُرّاء كما لو أنهم ظاهرة واحدة يمكن التنبؤ بها. ويبدو أن اعترافاً أكبر بوضع القارئ وبالخصوصيات التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية وحتى الفردية لإنتاج النص يُظهِرُ آفاقاً مغريةً بعد النظريات المستقرة ظاهرياً وغير المحددة التي ناقشناها في هذا الفصل.

رابعاً

تعيين موقع القارئ: بلوم، والنسوية وما بعد الكولونيالية

إعادة النظر في التأثير : بلوم

كان لأنواع النظريات التي درسناها الآن تأثيرٌ كبيرٌ على نقاد الأدب والمُنظِّرين الذين عملوا في أمريكا الشمالية. ويُعَدُّ هارولد بلوم أكثر النقاد تميُّزاً في رؤيته لنظرية التناص وممارستها. ولفهم رؤية بلوم لنظرية التناص علينا أوَّلاً أن ننتقل إلى عمله المتعلق بالشعر الرومانسي.

اهتم بلوم بالقرن التاسع عشر وخاصة بالشعر الرومانسي. ومن منتصف الستينيات في القرن العشرين فصاعداً، تَطوَّر هذا الاهتمام إلى نزعة فردية نوعاً ما يمكن التعبير عنها في السؤال الآتي: إذا كان الشعراء الرومانسيون مثل بليك أو وردزورث أو كيتس أو شيلي يؤمنون بحماسة بفكرة الخيال (وهي فكرة تعطي رؤية متفرِّدة لأولئك الذين يمتلكونها)، فلماذا يعودون جميعهم باستمرار، سواء من خلال وسائل مباشرة أو غير مباشرة، للشاعر جون ملتون كشخصية ذات نفوذ شعري؟ عبَّرَ بلوم بدقة عن جوابه على هذا السؤال في أحد عناوين فصوله: «تأخُّر الشعر القوي» (1975a: 63-80). ويُعرِّف بلوم التأخُّر بأنه تجربة القدوم بعد وقوع الحدث. والسبب في أن الشعراء الرومانسيين لم يتمكنوا من تنقية شعرهم من التلميحات والإشارات

الصريحة أو الضمنية لميلتون هو أنهم على ما يبدو كانوا متأخرين عن الحدث. ولم يكن لدى بلوم أي شك في أن شعر ملتون يجعل جميع الشعراء من بعده متأخرين، بما فيهم الشعراء الرومانسيون الذكور الأساسيون.

وبعد أن استخدم بلوم عبارة مأخوذة من نظرية فرويد حول عقدة أوديب، حيث يرغب الأبناء في الزواج من أمهاتهم (أو بامتلاك أمهاتهم جنسياً) وبالتا لي يرغبون في الحلول محل آبائهم أو حتى قتلهم، كتب بلوم عن «الأب الشعري» كشخصية محرجة، لأنها لا يمكنها أن تموت أو تُقتَل. كما يستخدم بلوم أيضاً كلمة يونانية وهي (*precursor*) وتعني (السَلَف) وكلمة (*ephebe*) وتعني (الخَلَف) للتعبير عن هذه العلاقة بين ملتون وكل الشعراء الذين جاؤوا بعده في تراث الشعر البريطا ني يقول:

أزعمُ أن الشاعر ... ليس رجلاً يتحدَّث إ لى رجال بقدر ما هو رجل يتمرَّد ضد رجل ميت (سَلَف) يتكلم معه، وهذا الرجل الميت أكثر حيوية من الشاعر نفسه. ولا يجرؤ الشاعر أن ينظر لنفسه كمتأخر، وبالتا لي لا يقبل أن تكون رؤيته الأو لى التي يحكم عليها تأملياً رؤية سلفه أيضاً. (بلوم، 1975a: 19)

إنَّ الأفكار الواردة في هذه الجملة الأخيرة هامة جداً، وتقودنا إ لى رؤية بلوم المتناقضة حول عملية التناص. يزعم بلوم أن الشعر في الحقبة التي جاءت بعد ملتون ينبع من حافزين اثنين، أو من «دوافع» (*drives*) إذا استخدمنا مصطلح فرويد الذي يُعدِّله بلوم. فالحافز الأوَّل يتعلق بالرغبة في تقليد شعر السَلَف الذي تَعلَّمَ منه الشاعر أوَّل مرة عن طبيعة الشعر. والثا ني يتعلق بالرغبة في أن يكون الشاعر

مبدعاً، وبالدفاع ضد معرفة أن كل ما يقوم به الشاعر هو أن ينهج على منوال الآخرين بدلاً من أن يخلق الجديد. إذاً رؤية بلوم للشعر هي تناصٌ. وتناقش هذه النظرية بأن الشعر، والأدب بشكلٍ عام، يمكنه فقط أن يُقلِّد النصوص السابقة. ويُعبِّرُ بلوم في كتابه النقدي والمقروء على نطاق واسع «قلق التأثر» (*The Anxiety of Influence*) عن هذه الأفكار ويُعدُّها تصويبات للمقاربات النقدية السابقة التي تفترض بطريقة مضللة أن للنص الأد بي وحدةً وبالتا لي معنىً قابلاً للتحديد، أو تبحث بطريقة مضللة عن معنى النصوص الأدبية في سياقات غير أدبية. وقد أجاب بلوم على هذه «الأخطاء» مستنداً إ لى إدراكه لطبيعة تناص النصوص الشعرية وهو ما سمَّاه «النقد المضاد» قائلاً:

كل الانتقادات التي تُطلِقُ على نفسها اسم انتقادات أوَّلية تتأرجح بين الحشو – حيث ننظر للقصيدة لذاتها ولمعناها – والإنقاص حيث تعني القصيدة شيئاً خارجاً عن ذاتها. يجب على النقد المضاد أن يبدأ من إنكاره للحشو والإنقاص، ويتم توضيح ذلك من خلال التأكيد على أن معنى القصيدة هو بمنزلة قصيدة، ولكنها **قصيدة أخرى – ليست القصيدة في حَدِّ ذاتها**. وهي ليست قصيدة مختارة بتعسُّف كامل، وإنما أيَّة قصيدة أساسية من قصائد السَلَف، حتى لو **لم يقرأ الخَلَف أبداً تلك القصيدة**. إنَّ دراسة المصدر لا علاقة لها تماماً بالموضوع هنا، فنحن نتعامل مع الكلمات البدائية، ولكنها معا ني متناقضة، وأفضل التفسيرات الخاطئة التي يُقدِّمها الخَلَف هي ربما لقصائد لم يقرأها أبداً. (بلوم، 1973: 70)

يشير بلوم إ لى «دراسة المصدر» حتى يُبعِدَ استخدامه لكلمة «تأثر» عن الاستخدامات التقليدية لتلك الكلمة. ويَذكُرُ بلوم في المقطع

السابق أن الشعراء يكتبون من خلال إساءة التفسير والقراءة الخاطئة لقصائد كتبها بعض شعراء السَلَف. ويصبح الشعراء شعراءَ عندما يصبحون «مدمنين»، إذا صح القول، على شعر أحد الشعراء السابقين. ولكن حتى يكونوا «شعراء أقوياء»، إذا استخدمنا مصطلح بلوم العدائي، يجب على الشعراء الجدد أن يقوموا بأمرين: أن يعيدوا كتابة قصائد السَلَف، وبذلك العمل يجب أن يدافعوا عن أنفسهم ضد المعرفة التي تنص على أنهم منخرطون فقط في عملية إعادة الكتابة، أو أن يقوموا بما يسميه بلوم قراءة خاطئة أو ضالَّة. وبرأي بلوم يستخدم الشعراء الشخصيات الرئيسة في الشعر السابق ولكنهم يحوّلون ويعيدون توجيه وتفسير تلك الشخصيات المكتوبة مسبقاً بطرق جديدة ومن ثَمَّ يولّدون الوهم بأن شعرهم لم يتأثر بقصيدة السَلَف وليست قراءة ضالَّة لذلك السَلَف.

تحديد معالم القراءة الضالَّة

طَوَّرَ بلوم عمله «خريطة للقراءة الضالَّة» في السبعينيات من القرن العشرين. وتهدف هذه الخريطة إلى سرد وتحديد أنواع القراءة الضالَّة المجازية التي تهيمن على الشعر الحديث. ولخريطة القراءة الضالَّة هذه ست مراحل، وكل مرحلة تتعلق بما سمّاه بلوم بـ «نسبة قابلة للتعديل» وهي تقنية محددة للقراءة الضالَّة. ويتم تقد يكل مرحلة من خلال استخدام أحد المصطلحات القديمة التي تُميِّزُ ميول بلوم إلى مزج النظرية النقدية الحديثة ودمجها مع التقاليد الأدبية القديمة. كما يستخدم بلوم مفردات حديثة أخرى أبرزها مصطلحات فرويد في التحليل النفسي. ولا نحتاج لوصف كل مرحلة من مراحل القراءة الضالّة الستة هنا (انظر ألان، 1994: 26-9، 49-54)، ولكن لا بُدَّ

لنا من إدراك أن خريطة بلوم للقراءة الضالَّة المتطورة تماماً تسمح له بالتعبير عن أحد أفكاره النظرية الأساسية: إنَّ الشعر بل كل الأدب يشمل كلاً من اللغة المجازية وآليات الدفاع النفسية. ويربط بلوم بكل نوع من القراءة الضالَّة آلية دفاع مأخوذة من التحليل النفسي عند فرويد، وبخاصة من خطة آنا فرويد حول آليات الدفاع في كتاب «الأنا وآليات الدفاع» (فرويد، 1948). وتتعلق آليات الدفاع بالطريقة التي يدافع بها الناس عن أنفسهم ضد ما يرغبون في كبته في اللاوعي. وبالتالي يقتضي «الإسقاط» نقل العناصر المكبوتة في اللاوعي إلى شخص آخر أو إلى ظاهرة أخرى خارجية. فالشخص الذي يشعر بالرعب من البرق يمكن أن يُسقِط جانب من جوانب اللاوعي على ظاهرة خارجية. وفي آلية أخرى للدفاع، وهي «تشكيل رد الفعل»، تستحوذ على الناس فكرة تناقض الفكرة التي يجب أن تبقى مكبوتة في اللاوعي. وقد يكون الشخص الذي يشكو من معدل بطء عمل الآخرين في حالة رد فعل ضد قلق لاواعي يتعلق بمعدّل عمله الخاص.

إنَّ الجمع بين المقاربة الخطابية والتحليل النفسي في التناص هو إسهام بلوم الخاص في حركة النظرية الأدبية المعاصرة التي تتجاوز دراسة النصوص الأدبية كما لو أنها وحدها تحتوي المعنى. ووفقاً لبلوم كل النصوص هي متناصات. فقد كتب في كتابه «القَبَلانيّة[1] والنقد»: «للنص الواحد جزء من المعنى فقط، وهو في حَدِّ ذاته مجاز مرسل لجزء أكبر يشمل نصوصاً أخرى. والنص هو حدث علائقي أو ترابطي، وليس مادة ليتم تحليلها» (1975b: 106). وما يجعل بلوم

(1) القَبَلانيّة (*Kabbalah*): فلسفة دينية سريّة، عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط، مبنية على تفسير صوفيّ للكتاب المقدس.

فريداً هو ما يفعله مع هذه السمة العلائقية للأدب. إنَّ التناص بالنسبة لبلوم هو نِتاج «قلق التأثر». وهذا القلق هو حجر الزاوية في تفسير بلوم للكتابة الأدبية والقراءة النقدية، ولا يتعلق هذا القلق بعدم القدرة على تجنُّب ما سماه بارت «المقروء والمكتوب مسبقاً» فحسب، بل يتعلق أيضاً برفض الكُتَّاب والقُرّاء قبول هذا الوضع. وبرأي لبلوم يجب مقاومة حقيقة أن أية كتابة هي بالضرورة قراءة ضالَّة. فيقول بلوم في «قلق التأثر»: «إذا كان التأثر سليماً، فمن سيتمكّن من كتابة أيّة قصيدة؟ فالسلامة هي ركود» (1973: 95). ويهتم تفسير بلوم للتناص بالحافز بالإضافة للأسباب التي تجعل الناس يكتبون في ثقافة يبدو فيها كل شيء قد تمكتابته مسبقاً بطرقٍ أفضل – وبالتالي ليس ثمة أية وسيلة لإنتاج كتابة تُمثِّل العالم، ولإنتاج كتابة لا تفعل سوى أن تعيد كتابة ما تمكتابته مسبقاً. ويواجه بلوم مباشرة الطريقة التي يمكن لبُعد الكتابة التناصي أن يؤثّر في الرغبة بالكتابة.

وتستلزم طريقة بلوم المميزة في القراءة تقييم التناص لأنماط القراءة الضالّة التي يمكن ملاحظتها بين أي نص شعري وأية قصيدة من قصائد السَلَف. وبمجرّد أن يتم إنشاء هذه الأنماط المجازية، يمكن مناقشة الدوافع النفسية التي ولّدت قراءات ضالَّة معيَّنة والتي يمكن ملاحظتها داخل النص الذي ندرسه. ولكن يطلق أحياناً وعي بلوم المكثَّف لنصوص الأدب هذا الإجراء ليصل إلى إطار أوسع يشمل قراءة السَلَف الضالّة لأنماط مجازية سابقة في قصائد السَلَف.

وثمة أوجه شبه كثيرة بين مقاربة بلوم ومقاربة ريفاتير. فكلتاهما تُخفِّضُ التناص إلى نموذج النص والمتناص، وبذلك تُنتِجان إستراتيجيات للقراءة تكون مقنعة جداً. ولكن بينما تُنتِجُ هذه المقاربة

برأي ريفاتير يقيناً تفسيرياً، فإنَّ القراءة النقدية وفقاً لبلوم هي دائماً شكل من أشكال القراءة الضالَّة، وتعاني من قلق التأثر نفسه كما نجد في إصراره على ما يسميه «الشعر القوي». فيقول بلوم الآتي:

إنَّ المعنى الشعري ... غير محدد جوهرياً. فالقراءة، رغم كل تقاليد التعليم الإنسانية، مستحيلة تقريباً؛ لأن كل علاقة للقارئ بكل قصيدة تغدو محكومة بشكل من أشكال التأخُّر. فالاستعارات أو الدفاعات (وهنا الخطابة وعلم النفس هما هويتان افتراضيتان) هي لغة الخيال «الطبيعية» فيما يتعلق بجميع مظاهر الخيال السابقة. فالشاعر الذي يحاول أن يجعل هذه اللغة جديدة سيبدأ بالضرورة بفعل القراءة الاعتباطي الذي لا يختلف في نوعه عن فعل القراءة الذي يجب على القُرّاء القيام به في وقت لاحق. (بلوم، 1975a: 69)

ويمكننا أن نفهم على نحوٍ أفضل لماذا يزعم بلوم بأن القراءة النقدية هي في حَدِّ ذاتها قراءة ضالَّة يُحفِّزها فعل الدفاع نفسه الذي يحفِّز الكتابة الأدبية، من خلال العودة إلى المقطع المُقتبَس سابقاً فيما يتعلق «بالنقد المضاد». وهناك يؤكد بلوم بأن الشعراء يخطئون في قراءة قصائد السَلَف إذ قال «حتى لو لم يقرأ أبداً الخَلَف تلك القصيدة». كيف يمكن أن يكون ذلك؟ ثمة جواب يمكن تحديده إذا انتبهنا لتصريحات بلوم المتعلقة بمركزية الثقافة عند بعض الكُتَّاب المبدعين. وفي كتابه الأخير نقل بلوم تركيزه نحو هؤلاء الكُتَّاب الذين يمكن أن يُقال عنهم بأنهم مبدعون حقاً. إنَّ مؤلِّف الأجزاء الأولى من الكتاب المقدس، المؤلف جي، بالإضافة إلى شكسبير وفرويد، هي أمثلة متكررة في عمل بلوم الأخير لما سمّاه «الحقائقية» (*facticity*). ويمكن أن نُعرِّف الحقائقية بأنها حتمية بعض الكُتَّاب في الثقافات الغربية (انظر بلوم، 1988: 405-24، وبلوم، 1989).

ويزعم بلوم في كتابه «التقليد الغربي» وكذلك في كتابه الأخير «شكسبير: اختراع الإنسان» بأن شكسبير هو أكثر كاتب مُتكلِّف في التاريخ، إذ نعيش ونمضي حياتنا في صور وشخصيات نشأت في أعمال شكسبير. وهكذا يغتصب شكسبير فئة من الطبيعة ويجعلها تقوم بوظيفة مصدر دائم لحياتنا العاطفية والنفسية. وفي الطبعة الثانية من كتاب «قلق التأثر» كتب بلوم الآتي: «لم يفكر شكسبير بفكرة واحدة فقط؛ ويعتقد بشكلٍ فاضح نوعاً ما بأنه فَكَّرَ في كل الأفكار بالنسبة لنا جميعاً» (1997: السابع والعشرون إلى الثامن والعشرون). ولعل أسهل مثال على الحقائقية هو تأثير عمل فرويد على الثقافات الغربية الحديثة. وسواء قرأ الناس أي عمل لفرويد أم لا، فهم يميلون في هذه الأيام للحديث عن أنفسهم بطرقٍ فرويدية: لدينا مشاكل مع آبائنا، ونتكلم عن اللاوعي عندنا وعن دوافعنا وعن الهذا والأنا والأنا العليا. إنَّ فرويد هو حقيقة، أي فرويد هو سيناريو مقروء مسبقاً في الثقافة الحديثة، كما يقول بلوم في مقاله «المصارعة مع سيغموند»:

تَبيَّنَ أن الوعي للأسف ليس مُنظَّماً كاللغة ولكنه مُنظَّم مثل لغة فرويد، والأنا والأنا العليا في جوانبهما الواعية مُنظمَّان مثل نصوص فرويد نفسه، لسبب وجيه جداً وهو كونها نصوص فرويد. فقد أصبحنا نصوصاً لفرويد، ونمط تقليد فرويد هو النمط اللازم للحياة الروحية في عصرنا. (بلوم، 1982b: 64).

وإذا أخذنا فكرة الحقائقية هذه، فيمكن أن نبدأ في فهم لماذا يمكن أن يُجبَر الشاعر على قراءة ضالَّة لشاعر له نفوذ قوي حتى لو لم يقرأ في الواقع أعمال ذلك الشاعر. ويزعم بلوم تكراراً بأن كل الشعر بعد ملتون متأثر بملتون وأن كل القصائد الغنائية بعد قصيدة وردزورث «دير تنترن» تميل لتكرار عناصر من تلك القصيدة الرومانسية الكبيرة. ولكن ثمة عيب كبير في حجة بلوم هنا. يَدَّعي بلوم أن كل القراءة النقدية هي قراءة ضالَّة أو خاطئة؛ لأنها تشترك مع الكتابة الأدبية بقلق التأثر. وإنَّ سبب أن القراءة والكتابة لا تجلب لنا حلاً تفسيرياً هو أن اليقين التفسيري، حسب تفسير بلوم، ليس ما يحفِّز الكتابة أو القراءة. فالدافع الحاسم لهذه الأنشطة، وفقاً لبلوم، هو الاعتراف بأن المرء قد استُبِق في كلمات شخص آخر وبمشاعر شخص آخر وبتجربة شخص ما للعالم أو حتى بتجربة الشخص ذاته. إنَّ هدفي الشاعر والقارئ الناقد متماثلان، وهو إقناع الآخرين أن يقرؤوا عملهم، وأن يصبحوا أنفسهم تأثيراً. وبرأي بلوم، فإنَّ الرغبة في أن يكون للمرء تأثير هو الدافع الوحيد الذي يمكن أن يُفسِّر لماذا لا تزال الكتابة والقراءة تحدث. ومعنى أن يكون للمرء تأثير هو أن «يكذب المرء بنجاح على الزمن»، لأنها تعطي الشخص الذي يؤثر شعوراً «بالتبكير» بدلاً من «التأخير».

ولكن بلوم يعترف أيضاً بأنه إذا كانت القراءة هي دراسة علاقات التناص، فإن هناك حتماً عنصراً «اعتباطياً» في كل قراءة. وإذا لم نتعامل مع علاقات تناصيّة مقصودة بين النصوص، فأين سنبدأ في بحثنا عن المتناص الهام في النص؟ برأي بلوم الجواب هو دائماً «في شعر السَلَف». ولكن كيف نعرف من هو سَلَف شاعر ما؟ وكيف لنا أن نعرف عن وجود متناصات أخرى هامة في بعض النصوص؟ نعود مرة أخرى إلى التمييز بين التناص المحدد والمصادف الذي لاحظناه في عمل ريفاتير. ويمكن أن نحدّد وجود علاقة ضرورية بين النص والمتناص أو مجموعة متناصات من خلال عمليتين: الزعم بأن النص

نفسه يُوجِّه قُرّاءه نحو المتناص المناسب، أو على العكس، البت بشكلٍ اعتباطي بافتقار الأدلة النصيّة المباشرة، وأن أية علاقة للتناص هي علاقة هامة ومفيدة في التفسير. وبرأي بلوم، قد لا يرتبط المتناص الدال مباشرة أسلوبياً أو مجازياً بالنص المعني. وقد كتب بلوم عن روبرت براوننغ وألجرنون تشارلز سوينبرن وتوماس هاردي ودبليو بي ييتس بأنهم مدينون لشعر شيلي وأن شعر شيلي هو متناص هام للشعراء الأربعة، حتى لو كان «لهم أساليب متناقضة مع أسلوب شيلي» (1975b: 67).

إذاً فنظرية بلوم عن قلق التأثر ونموذج القراءة الضالّة الذي يبنيها عليه هو قراءته الضالّة. فلا يمكن لبلوم أن يُثبِتَ أن كل الأدب وكل النقد يستندان إلى رغبة في الدفاع ضد قلق التأثر، وكل ما يمكن القيام به هو أن يُنتج قراءة بعد قراءة تؤكد هذه الحقيقة. فإما أن تكون كل قراءة هي قراءة ضالّة بسبب قلق التأثر، أو أن كل قراءة هي قراءة ضالّة بسبب عدم قدرة القُرّاء على رسم إطار يمكن إثباته حول نطاق التناص حيث توجد النصوص ضمن هذا الإطار وتعطي دلالة، ولنتمكن من تمييز المتناصات المرتبطة بالموضوع عن باقي المتناصات غير المرتبطة بهذا الموضوع. ولدى قراءة عمل بلوم لا يمكن للمرء إلا أن يستنتج بأن نظرية القراءة الضالّة هي في الواقع دفاع ضد التعدُّدية التي أعلن عنها بارت وكريستيفا، والاعتراف المرافق بأن الأدب لا وجود له في كون محكم الإغلاق. ترفض رؤية بلوم قبول السياقات الاجتماعية والثقافية كمجالات تناص ذات صلة بمعنى النصوص الأدبية. وبرأي بلوم، يمكن للنصوص الأدبية أن يكون لها فقط نصوص أدبية محددة كمتناصات. ويُعرِّفُ بلوم نوعاً من

التاريخ الأدبي بأنه «نزعة تاريخية مخفَّضة عمداً إلى تفاعل الشخصيات» (1975a: 71). وبعد أن بدأ بلوم بنظريته عن قلق التأثر ليس ثمة ما يعيقه من توضيح أن القصائد مكتوبة من الخَلَف الذي يدافع ضد أسلافه. إنَّ القول بأن هذه الممارسة النقدية هي دائرية وأنها تبدأ بنظرية يمكن فقط إثبات صحتها من خلال قراءات بلوم التي ينتجها ليس نقداً قابلاً للتطبيق وفقاً لبلوم. فهو شخص عملي، وهذا يعني أنه ناقد لا يستند إلى معايير الدقة والحقيقة بل الإقناع والتطبيق من خلال التأثير أو الموافقة (1982a: 19-20).

وعلى هذا الأساس العملي لا يمكن إثبات عدم صحة نظرية بلوم وتطبيقها: فهي نظرية إما أن يتفق معها المرء أو يختلف. ولكن ثمة مجال واحد في عمله يبدو بالفعل محط خلاف واضح. ومن أجل توضيح هذا يمكننا أن ننتقل إلى نص شعري ونقيّم قدرة طريقة بلوم على تفسير النص. والنص هو قصيدة من قصائد إليزابيث باريت براوننغ «سونيتات من البرتغاليين» وهي إحدى السونيتات التي وجَّهتها لزوجها الشاعر روبرت براوننغ:

في المرة الأولى التي أشرقت فيها الشمس على قَسَمكَ الذي أدّيته
بأنك تحبني كنتُ أترقب القمر
كي أُضعِفَ كل تلك القيود التي بدت في وقت قريب جداً
وسريع بأنها مُقيِّدة لتقد بحقيقة دائمة.
فكرتُ أن القلوب التي تحب بسرعة يمكن أن تُبغِض بسرعة
وعندما نظرت لنفسي بدا ليَ أنيلستُ منهم

ولحب مثل هذا الرجل! ـ الأشبه بكمان خارج عن إيقاعه

وبالٍ ستغضب المغنية الجيدة

إذا أفسدت أغنيتها معه، والتي إذا أُخِذَت على عجل

ستنتهي عند أوّل نوتة موسيقية.

لم أرتكب أي خطأ ولكني ألقيتُ

الخطأ عليك. فالقيود الكاملة يمكن أن تطفو

دون أيادي الأسياد من آلات مشوهة

والنفوس العظيمة، في لحظة واحدة، قد تفعل وتحب بجنون.

(باريت براوننغ، 1988: 231)

يمكن القول إن هذه القصيدة تؤكد النسبة الثالثة القابلة للتعديل في خطة بلوم من القراءة الضالّة. تستلزم «كينوسيس»[1] (*Kenosis*) إستراتيجية حيث يذل الشاعر نفسه أو تذل الشاعرة نفسها حتى تتمكن في النهاية من إذلال سَلَفها بجدية. يقول بلوم: « يبدو أن كينوسيس .... هي فعل نكران الذات، ولكنها تميل لجعل الآباء يدفعون ثمن خطاياهم، وربما خطايا الابن أيضاً» (1973: 91). ولذلك فإنّ قراءة بلوم لهذه السونيت يمكن أن تبدأ بملاحظة أن المتكلم الشعري وهي الشاعرة هنا تبدو عازمة على إذلال نفسها في علاقتها بالمخاطَب. وهنا يبرز المخاطَب «كسيد نبيل» وتُصوِّرُ المتكلمة نفسها «ككمان

(1) كينوسيس (*Kenosis*): عقيدة دينية تقول بأن المسيح تنازل عن طبيعته الإلهية ليصبح إنساناً.

با لي!. ويبدو أن المخاطَب يعيش في عالم الكمال وهو مثا لي(روح عظيمة) في حين تُصوِّرُ المتكلمة نفسها كشخص متضرر (آلة مشوهة). والمخاطَب جميل في حين يخرج المتكلم عن الجمال.

ولتثبت أن ثمة التفاف محكوم بفكرة «كينوسيس» ويحدث في هذه القصيدة يجب على القارئ الآن الانتقال لإعادة تقييم شخصيات النص. يقرأ بلوم هذه الشخصيات التي تذل نفسها بأنها قراءات ضالّة لقصيدة من قصائد السَلَف. والسونيت التي تتبادر للذهن هي سونيت شكسبير رقم 130 التي تبدأ بالسطر «عينا معشوقتي لا تشبهان الشمس»، إذ يرفض المتكلم نشر الكليشيات المتداولة حول الجمال الأنثوي. وتبدو سونيت شكسبير في البداية بأنها تذل المخاطَب الأنثى وتُصوِّرها بأنها تفتقد للجمال التقليدي، إلا أنها توطد في النهاية جمال المخاطَب من خلال عملية رفض توظيف شخصيات نمطية. ويمكن القول إن سونيت باريت براوننغ تُنفِّذُ انقلاباً تصويرياً لسونيت شكسبير من خلال إذلال المخاطَب الشعري بلاغياً بدلاً من المتكلم. يمكن أن نقيِّم قراءة بلوم فيما إذا حققت هذه الإستراتيجية انقلاباً للسلطة الأساسية: هل نترك السونيت مع الشعور بأن باريت براوننغ قد صارعت القوة الشعرية والسلطة الأساسية من سونيت شكسبير؟

من الممكن أن نقترح أن إذلال الذات هنا هو أكثر تعقيداً مما قد يبدو للوهلة الأو لى هل المخاطَب الكامل على ما يبدو سريع جداً في إعلان الحب؟ هل الحب الذي أعلنه والعالم الذي يبدو أنه موجود فيه غير واقعي نوعاً ما؟ تبدو سونيتات باريت براوننغ أنها تُوضِّحُ وجود نقد للنمط التقليدي من الشعر الغرامي وتميل لنمط أكثر واقعية من شعر الحب. هل تُقدِّم هذه القصيدة تناقضاً شعرياً، أو ما يسميه بلوم

«صراعاً بين الشخصيات» (*agon*) (أي الشعر الذي يُنظَر إليه بأنه صراع من أجل السلطة)، إذ يتم قلبُ شعر الحب الرومانسي من خلال عملية تقييم الذات بشكلٍ واقعي لصالح نمط واقعي جديد من شعر الحب؟

اقترح القُرّاء بأن الجواب هو نعم. لكن هذا جواب لا يمكن التوصل إليه استناداً إلى مقاربة مثل مقاربة بلوم، التي تُركِّزُ حصراً على الصراع بين الابن الشعري والأب الشعري. وثمة سببان وراء هذه القضية. يتعلق السبب الأوّل بحاجتنا لتوسيع مجال التناص. فلا يمكن لأي قدر من الاهتمام لشعر باريت براوننغ وشكسبير أن يؤدي تماماً عدالة لهذه القصيدة. ونحن بحاجة أيضاً لإلقاء نظرة على رمز التناص في شعر الحب. ومن خلال الإشارة إلى أسلوب بارت، قد نقترح أن «الرمز الأد بي» المرتبط جداً «بالرمز الثقافي» يقوم بعمله في هذا النص. يميل شعر الحب إلى أن يكون مثالياً بدلاً من أن يكون واقعياً. وقد تكون هذه أوّل نقطة للتناص، ويمكن التحقق منها من خلال الاستشهاد بالأمثلة العديدة من قصائد الحب في أرشيف الأدب. والنقطة الثانية التي قد نتخذها هي أنه في تراث السونيت يتكلم شاعر مذكّر مع أنثى مخاطَبة. وثمة استثناءات بالطبع مثل سونيتات شكسبير الموجَّهة إلى «شاب». ولكن إذا ما نظرنا إلى العلاقة التقليدية بين المتكلم في السونيت والمخاطَب، فإننا ندرك أن عدة رموز تناصيّة قد قُلِبَت في سونيتات باريت براوننغ. كما هي الحال في مثالنا أعلاه، سونيتات براوننغ موجَّهة على نحوٍ غير عادي إلى شاعر آخر. الشاعرة الأنثى هي المتكلم في حين الشاعر الذكر هو المخاطَب.

إذاً تقلب باريت براوننغ العلاقات التقليدية بين شاعر مذكّر وأنثى

مخاطَبة، وهذه نقطة تبدو متصلة بالطريقة التي تميل فيها سونيتات باريت براوننغ نحو شكلٍ واقعي من الشعر الغرامي. ويمكننا أن نقول إن ناظمات القصائد الإناث لا يمجّدن جمال الأنثى كما يفعل ناظمو القصائد التقليديون الذكور. فالقلب الفعلي للقوة والسلطة في هذه السونيت يتعلق بما يحدث عندما تكتب النساء شعراً عن الحب بدلاً من أن يُكتَب لهن هذا النوع من الشعر. وقد تتغير الأمور عندما تكتب النساء وتتحدَّث بدلاً من أن يُكتَب عنهن ويُتحدَّث إليهن. فنحن هنا نبحر في قضايا القوالب النمطية الثقافية والعلاقات بين الجنسين باتجاه عالم يرفض بلوم أن يقبله كمجال مشروع للمعنى الأد بي من خلال ربط النصوص الأدبية بالمتناصات الأدبية: مجال التناص للرموز الاجتماعية والثقافية، والصور النمطية والتشكيلات الإيديولوجية.

النقد النسوي والتناص

في إحدى المناقشات حول نظريات بلوم، أشارت الناقدة الأمريكية آنيت كولود ني إلى تفسير فرجينيا وولف، كامرأة، كونها مُنِعَت من دخول مكتبة جامعة أكسفورد التي تحتوي على مخطوطة جون ميلتون «ليسيداس» (كولود ني، 1986: 48-9). وترمز هذه الحادثة لاستبعاد المرأة من فكرة التراث أو التقليد الأد بي وقد يعتقد بلوم ونقاد آخرون بأن ثمة تراثاً أدبياً واحداً لا مَفرَّ منه، وأن هذا ما يسبب قلق التأثر، ولكن هذه التفصيلات الأحادية للتراث الأد بي تتهرَّبُ من حقيقة أن النساء الكاتبات مستبعدات بشكلٍ تقليدي من هذا التراث. فليس من الممكن أن نجمع بين مفاهيم التناص ومفاهيم التراث الأحادي دون المصادقة على الممارسة التاريخية التي تُهمِّش بعض أنواع الكتابة، بما في ذلك كتابة النساء. ومع ذلك هل نهرب

حقاً من هذا المنطق الاستبعادي إذا ما حاولنا إقامة تراث أد بي نسائي بشكلٍ واضح؟

إنَّ محاولة دراسة التقاليد المهملة سابقاً حول كتابة النساء هي سمة أساسية من سمات الحركة النسوية النقدية. تصف إلاين شووالتر، وهي ناقدة نسوية ضليعة، المقاربة النقدية للنقد النسوي على النحو الآتي:

الدراسة النسوية لكتابة النساء، بما فيها قراءات نصوص النساء وتحليلاتهن لعلاقات التناص بين النساء الكاتبات (وهو تقليد نسوي أد بي) والنساء والرجال. (شووالتر، 1990: 189)

نجد في مقاربة النقد النسوي صورة لأنثى التقليد الأد بي تعتمد على فكرة ضمنية على الأقل حول علاقات التناص بين النساء الكاتبات. وتتكون رؤية شووالتر هنا من مجموعة من «الصور والاستعارات والثيمات والحبكات» التي تربط كتابة النساء عبر حقبات زمنية وتقسيمات وطنية لتغدو كياناً متماسكاً وغنياً بالتناص مثل التقليد الأد بي الذكوري المعترف به. وفي دراسة لأدب النساء في القرن التاسع عشر «المرأة المجنونة في علية البيت» تتناول جيلبرت وغوبار نظرية بلوم الأبوية للأدب، وبدلاً من رفض هذه النظرية جملةً وتفصيلاً، تقومان في الواقع بدراسة «ما هو صحيح» حولها كنظرية (جيلبرت وغوبار، 1979: 47). وتقول جيلبرت وغوبار إن أحد الأشياء «الصحيحة» حول مقاربة بلوم هو أنها تنتبه للدوافع التي تُولِّد الكتابة. ولكنهما تستمران في النقاش بأن دافع القلق والرغبة في الحرية الخيالية في تقليد أد بي مكتظ بالأعمال، والرغبة اللاحقة لتنقيح الأب (عن طريق الهزيمة أو القتل مجازياً) أو السَلَف، هي

أمور لا علاقة لها بتجربة النساء الكاتبات وبالدوافع التي تدفعهن لأخذ القلم كحرفة والذي يُعَدُّ رمزاً تقليدياً للقضيب الذكري.

وفي المجتمعات التي تستبعد تقليدياً النساء من الأدب «الجاد»، وحتى من التعليم الرسمي، يتعلق قلق المرأة الكاتبة أوّلاً وقبل كل شيء بالصور المهيمنة ثقافياً التي تُنكِرُ وصول المرأة إلى أي إنجاز فكري وجمالي، والذي من شأنه أن يُهمِّش المرأة «كملاك في المنزل» أو «كآخر» خطير (ساحرة ومجنونة وعاهرة). فتقول جيلبرت وغوبار الآتي:

بسبب كون المرأة على وجه التحديد محرومة من استقلالها ـ الذاتي ـ الذي يمثِّله القلم، فهي لا تُستبعَد فقط من الثقافة (التي يُرمَزُ لها بالقلم) ولكنها تصبح في قرارة نفسها تجسيداً للدرجات المتطرِّفة من غموض الآخر وتَعنُّته الذي تواجهه الثقافة بالعبادة أو الخوف، وبالحب أو الاشمئزاز. (جيلبرت وغوبار، 1979: 19).

قد يعترض أحدهم على أن مثل هذه التصريحات تتآمر فقط على الترابط الرمزي والأبوي بين القلم والقضيب، وأن النساء الكاتبات يجب عليهن تعريف كتابتهن بطرقٍ رمزية تناسب أجساد النساء. كما سنرى، تُشكِّلُ فكرة التناص بما تعنيه من اشتباك ونسيج، فرصة لتأنيث رموز عملية الكتابة. إنَّ الارتباط التقليدي بين القلم وسلطة الرجل، وبالتالي رمزياً بين القلم والقضيب، يبقى صحيحاً بشكلٍ كافٍ، ولكن يبدو أن الكاتبات النساء من القرن التاسع عشر اللاتي تناقشهن جيلبرت وغوبار، قد تأثرن كثيراً بهذا الارتباط الثقافي والرمزي.

وتُوضِّحُ جيلبرت وغوبار والناقدات النسويات في السبعينات من القرن العشرين فصاعداً مثل إلاين شووالتر (1984) وماري بوفي

(8419) الطريقة التي تتجنَّبُ فيها النساء الكاتبات نقد الآخرين لاحترافهن الكتابة من خلال اتخاذهن إستراتيجيات مختلفة تكون فيها الصور المبنية على الجنس من الثقافة الأبوية موجودة على مستوى سطح العمل. إنَّ تبنّي أسماء مستعارة أو شخصية «سيدة مرموقة» هو ما سمح للنساء الكاتبات بتجنُّب الاتهامات بالتصنع. ولكن عمل جيلبرت وغوبار يؤكد حقيقة أن الثيمات المتكررة والصور والشخصيات ـ لا سيما الشخصيات المجنونة ـ تشير إلى محاولة التعبير بوضوح عن تجربة الأنثى وإلى مقاومة صور الأنوثة المهيمنة.

تؤكد جيلبرت وغوبار بأنَّ تجربة النساء الكاتبات في الثامن عشر والتاسع عشر هي أساساً تجربة منزوية أو متقوقعة. تفتقر المرأة الكاتبة للشعور بمتعة التقليد الموروث – أو حسب تفسير بلوم بالتقليد الذي عانت منه من الكُتَّاب الذكور. والمرأة الكاتبة تخاف أيضاً من الكتابة التي ستجعلها آخر وتسلبها أنثويتها. وبدلاً من عبارة «قلق التأثر» التي أشار لها بلوم تزعم جيلبرت وغوبار بأن المرأة الكاتبة تعاني من «قلق التأليف»؛ فتقول: «ثمة خوف جوهري بأن المرأة لا تستطيع أن تُبدع، لأنه لا يمكنها أبداً أن تصبح «سَلَفاً»، ولأن فعل الكتابة سيعزلها ويُدمِّرها» (1979: 49). وبدلاً من القلق، لدى المرأة رغبة بوجود السَلَف أو التراث وهذا ما يُشكِّل التأثير والتناص، وهذا أمر مشروع بدلاً من وجود التأخُّر الذي قد يُضعِفها.

تستخدم جيلبرت وغوبار، كما استخدم بلوم من قبلهما، مصطلح «التأثر» للإشارة إلى نمط من التناص يقتصر على الكُتَّاب ضمن تقليد أدبي معين. وسنواصل هذا الاستخدام هنا ونوظّف التناص بمعانيه ما بعد البنيوية. وبعد النظر في كتابة المرأة في القرن العشرين، تشير

جيلبرت وغوبار إلى أن التأثر يُرى بشكلٍ مختلف عما يراه الرجال والنساء. أي يبدو أن ثمة فرقاً بين الجنسين في رد الكاتب على الانتماءات إلى كُتَّاب سابقين؛ فتقولان:

كون الكاتب الذكر ابن لآباء كُثُر يجعله يشعر اليوم بأنه متأخِّر بشكلٍ يائس؛ وكون الكاتبة المرأة ابنة لأمهات قليلات جداً يجعلها تشعر بأنها تساعد في خلق تقليد قابل للحياة وناشئ أخيراً. (جيلبرت وغوبار، 1979: 50).

قد تبدو مثل هذه الخلافات بين الجنسين بأنها تربطنا بتفسيرات التناص ما بعد البنيوية. إنَّ اقتراح بارت بأن تحديد علاقة النص «بالنص الثقافي» يمكن فقط أن يتم بصورة مؤقتة (إذ إنَّ كل قارئ «يكتب» أو يبني جزئياً أبعاد النص الحرفية) يسمح لنا بوضوح أن نعترف بوجود حيّز لنوع الجنس وآثاره على كيفية قراءتنا ضمن نظرية التناص. ويمكن القول إنَّ القارئة-المرأة تُنتِجُ قراءة تناصيّة لقصة بلزاك «ساراسين» تختلف عن قراءة أي رجل. فقد يزعم البعض أن موقف بارت اللوطي واضح في قراءته الخاصة لهذا النص.

وتبدو جيلبرت وغوبار مهتمتين بتتبع الروابط الخفية السابقة بين النساء الكاتبات أكثر من اهتمامهن بتطوير نظرية لها مقاربة نسوية واضحة للقراءة. كتبت المُنظِّرة النسوية توريل موي بإقناع عن الالتباسات التي قد تخلقها مثل هذه المقاربة. وتناقش موي بأن النقد النسوي وغيره من المقاربات النسوية النقدية تخلط عادة بين مصطلحات مثل «مؤنث» (*female*) و«أنثوي» (*feminine*) و«نسائي» (*feminist*). وإذا كانت كلمة «مؤنث» تشير إلى حالة بيولوجية، فإنَّ

كلمة «أنثوي» تشير إلى الإيديولوجية الثقافية للأنوثة، في حين تقتضي كلمة «نسائي» نمط الفكر الاجتماعي والسياسي والعمل. وعلى هذا الأساس، إنَّ تحديد التقاليد الأدبية النسوية والخفية سابقاً ليس بالضرورة نشاطاً «نسوياً». كتبت موي الآتي:

إنَّ تفسير جيلبرت وغوبار يجانس كل الأقوال الإبداعية الأنثوية ليجعلها تعبيراً نسوياً عن الذات: وهذه إستراتيجية تفشل على نحوٍ استثنائي في مراعاة السبل التي يمكن للمرأة أن تتو لى الموقف الذكوري الذاتي– وهذا يعني أنها تصبح مدافعة صلبة ضد الوضع الذكوري الراهن. (موي، 1982: 217، وانظر أيضاً موي، 1985).

يسمح تقييد التركيز لجيلبرت وغوبار باسترداد التقاليد والاتجاهات داخل التقليد الأدبي النسائي المكبوت أو الذي تم التغاضي عنه سابقاً. ولكن لا تزال هناك حاجة إلى نظرية القراءة النسوية والتوتر بين ما كنا نسميه التأثير والتناص. إنَّ استخدام الصور والشخصيات والحبكات المعنية بالجنون وحالات أخرى من الاضطراب النفسي لتحديد تقليد أدبي نسائي واضح لا يشبه تحليل الرموز الثقافية التي تُعبِّر عن بُنى إيديولوجية مهيمنة في هوية الذكور والإناث. والرموز الثقافية التي تنشأ منها الهوية الأنثوية والنصوص الأنثوية قد تعزز صور الآخر والجنون والاضطراب النفسي. ولكن ثمة مشكلة في إدراك هذه الرموز الحرفية كرموز مكبوتة عند وضعها في سياق الثقافة المهيمنة، وكرموز مُحرِّرة عند وضعها في سياق التقليد الأدبي الأنثوي المتنامي. فالرؤية النظرية لكيفية ارتباط شبكات التناص داخل النص الثقافي بعلاقات التناص داخل الشبكة (أي التقليد) في كتابات النساء يجب توطيده إذا أردنا ألا يُهدِّد هذا التوتر مقاربة النقد

النسوي. وستستلزم حتماً هذه الرؤية تركيزاً على المسائل المتعلقة بفعل القراءة نفسه: كيف يمكن لشخص ما أن يقرأ كناقد نسوي؟ هل المفاهيم المتعلقة بالقراءة والكتابة، مثل التناص، محايدة أم أنها مبنية على نوع الجنس ومن ثَمَّ متوفرة لإعادة التقييم النسوي والتحوُّل؟

حاولت مُنظِّرة نسوية مؤخراً وهي مونيكا كوب مواجهة هذه المشاكل عن طريق إضافة مقاربة ما بعد بنيوية إلى اهتمام النقد النسوي بعلاقات التأثر في كتابة النساء. كتبت كوب بأن العلاقة بين النساء والجنون تضعنا في «حيّز ثقافي فسيح، وفي تخصصات مختلفة مثل الفلسفة والتحليل النفسي والطب النفسي والأدب، التي تغذي بعضها بعضاً، وتتجاوز أي مظهر نصي من مظاهر هذا المركَّب» (كوب، 1993: 12). فالتناص أو «التناص الهائج» (*mad intertextuality*) كما تسميه كوب يتيح لنا:

تبادل مفتوح بين مجال الأدب و«عالم» من الخطابات أو «الأصوات» العلمية والثقافية والإيديولوجية والأدبية المتداخلة، والعكس بالعكس، الإيقاع المحتمل، ودمج وتراكب تلك الأصوات غير المتجانسة داخل ما نصفه عادة «بالنص الأدبي الواحد». (المرجع نفسه: 12-13).

إنَّ فكرة كوب هي أن علاقات التأثر بين النصوص الأدبية النسائية تتداخل مع آثار النص الثقافي الواسع أو التناص المتاخم في حَدِّ ذاته مع فروع المعرفة والخطابات. ولا يمكن أن يكون هناك فهم كامل لكيفية اتصال النصوص بهذه الشبكة الثقافية الواسعة، ويضطر القارئ أن يختار نقاطاً مختلفة للدخول إلى ميدان «التناص الهائج» والخروج منه عندما يتعلق الأمر بكتابة النساء في القرن العشرين. وتحذو مقاربة

كوب حذو مقاربة بارت في كتابه «س / ز» (S/Z) في أنها تدرك إلى حَدٍّ ما الأسلوب الاعتباطي الذي يمكن من خلاله لأي قارئ تحديد علاقات النص الحرفية. ويتمثل التحدي للقارئ المؤيد للنسوية في إيجاد سبل بنّاءة ومفيدة تحدد مداخل المجال الواسع وغير المتجانس للتناص الهائج.

إنَّ طريقة كوب هي أوّلاً توظيف مقاربة متسلسلة تاريخياً تنتقل من نصوص الحداثة في بداية القرن العشرين إلى نصوص الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. وتسمح هذه المقاربة بإدراك العلاقات بين مجموعة من النصوص في كل حقبة، ولكن أيضاً القدرة على إعطاء أهمية لكيفية تَغيُّر البناء الثقافي للمرأة والجنون في كل حقبة، وهذا ما يتم نسجه في نصوص الستينيات بطرقٍ متميزة عن نصوص السبعينيات. كما تتناول كوب أيضاً عدة مقاربات متزامنة وتقوم بترتيب مجموعات من النصوص ليس حول حقبات تاريخية ولكن حول موضوعات معينة، وحبكات وتكوينات ثقافية. فالجنون مثلاً هو بناء ثقافي يتم تجربته في طرقٍ مختلفة للغاية من قِبل طبقات اجتماعية مختلفة ومجتمعات النساء. فالتركيز على المجتمعات والمواقع المحلية يُشوِّش الفكرة البسيطة جداً المتعلقة بالتطور التاريخي للتقليد الأدبي النسائي.

وثمة مثال على تطبيق كوب يُوضِّحُ النقاط المذكورة أعلاه يتجلّى في نقاشها لرواية جان ريس «بحر سارجاسو الواسع» الذي نُشِرَ لأوّل مرة في عام 1966. تتناول رواية ريس قصة أنطوانيت كوسواي، وريثة كريول التي تتزوج من رجل إنكليزي. وهذا الرجل هو السيد روتشستر من رواية شارلوت برونتي الفيكتورية «جين آير». أما

أنطوانيت فهي «المجنونة في العلية»، بيرثا، وهي الوجه الثاني الغامض لشخصية جين التي تهدد في نص برونتي لَمّ الشمل النهائي بين روتشستر وجين التي تموت في النهاية في الحريق الذي يُدمِّر مزرعة ثورنفيلد ويترك روتشستر مشلولاً. وتستشهد كوب براشيل بلو دوبلسيس في كتابها «الكتابة ما بعد النهاية» (1985) من أجل إنشاء تنقيح حرفي أساسي يحدث بين نص ريس ونص برونتي. وتزعم كوب الآن تيبعد استخدامها لحجة دوبلسيس:

«ينتهي» الرومانس في القرن التاسع عشر بالنسبة للنساء في الزواج أو الموت، والذي يمكن أن يُقرأ على أنه نجاح البطلة أو فشلها. وتُسجِّل الحلول المتناقضة لحبكة الزواج «نظام الجنس ونوعه» ... الذي يغذي النساء بالجنس الآخر بينما يتم قمع تعليمهن أو سعيهن بطريقة مماثلة للبطل الذكر. وتَدَّعي دوبلسيس أن النساء المؤلِّفات في القرن العشرين «تكتبن ما وراء» نهاية حبكة الرومانس إذ يتم إلغاء «هالة الزوجين». (كوب، 81199 : 3)

إذاً على مستوى الحبكة يقاوم نص ريس «إنهاء» السلطة الأبوية للزواج في المتناص وهو نص «جين آير». وهذه المقاومة يمكن أن تُرى من حيث علاقة النصين بما تسميه كوب «التناص الهائج». ويتم تصوير شخصية جين آير باستمرار على شفا الانزلاق إلى غير رجعة إلى البُنى الاجتماعية التي من شأنها أن تُقلِّل من شرعيتها كفرد، ولكنها تحقق في النهاية الشرعية الاجتماعية في الزواج من روتشستر. وتتحقق هذه الشرعية على حساب بيرثا / أنطوانيت. إنَّ تركيز ريس على قصة هذه المرأة ينقل انتباهنا إلى المرأة «الأخرى» أو المرأة التي تعتمد عليها الزوجة والأم المثالية الفيكتورية. فبالرغم من أن الجزء

الأكبر من نص ريس يشمل سرد أنطوانيت الذي يرتبط بشكلٍ سطحي فقط بسرد «جين آير»، إلا أن النص يبني ذاته شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى مشهد الذروة في الدمار وهو حريق مزرعة ثورنفيلد. ولكن هذا الحدث الكارثي يعيشه القارئ في نص ريس من وجهة نظر أنطوانيت، إذ يضعنا تماماً هذا النص في مركز «الآخر» الخطير الذي يطارد هوامش رواية برونتي. وتقترح كوب أن الأثر يكمن في أخذ القارئ إلى الآخر الذي يحتل تقليدياً هوامش الرواية القوطية في القرن التاسع عشر. كما يأخذنا إلى وجهة نظر الذات الاستعمارية، التي هي بمنزلة «الآخر» بشكلٍ مضاعف أو حتى بثلاثة أضعاف بالنسبة للجمهور البريطاني لرواية برونتي.

وقد تمكّنت غاياتري شاكرافورتي سبيفاك من تصوير وجهات النظر الحرفية والغريبة بشكلٍ دقيق في ختام رواية ريس. فبعد سلسلة من الأحلام التي تتضمن مقتطفات من الأحداث التي سيتذكرها القارئ من رواية برونتي، تصحو أنطوانيت بشعور واضح حول دورها ومسار العمل المناسب؛ وهي باختصار الدخول حرفياً إلى «منزل» النثر البريطاني والإمبريالي كما كتبت سبيفاك الآتي:

نرى الآن، في نهاية الكتاب تماماً، أن أنطوانيت / بيرثا يمكن أن تقول: «والآن أخيراً أعرف لماذا تم إحضاري إلى هنا وماذا علي أن أفعل ... ويمكننا أن نفهم هذا بأنها جُلِبَت إلى إنكلترا الموجودة في رواية برونتي: «هذا المنزل الكرتوني» - كتاب غلافين من الورق المقوّى - « ليست إنكلترا حيث أمشي في الليل» ... في هذه الإنكلترا الوهمية عليها أن تلعب دورها، وتقوم بتحويل نفسها إلى ذلك الآخر الوهمي، وتضرم النار في المنزل وتقتل نفسها، لكي تصبح جين آير

البطلة النسوية في النثر البريطاني ولا بُدَّ لي من قراءة هذا بأنه رمز للموضوع الاستعماري العام للإمبريالية، وبناء الموضوع الاستعماري المتعلق بتضحية الذات لتمجيد المهمة الاجتماعية التي يقوم بها المستعمِر. على الأقل تحاول ريس تحقيق فكرة أن المرأة من المستعمرات لا يُضحّى بها كحيوان مجنون لدعم أختها. (سبيفاك، 1985: 250 ـ 1).

تُوضّحُ كوب أن التحوُّل في التركيز في نص ريس يقتضي تغيرات اجتماعية وثقافية هائلة، حيث يُنتِجُ الكثير منها مباشرة صور الأنوثة التي تدور حول شبكة معارضة من الثقافة الأبوية. وتستخدم كوب في مُقدّمتها انهيار المعارضات الثنائية الأبوية التي حددتها المُنظّرة النسوية الفرنسية هيلين سكسو في مقالها «الغارات» (سكسو، 1994: 37 ـ 46). تبدأ سكسو قائلة:

أين هي؟

فعالية / سلبية

الشمس / القمر

الثقافة / الطبيعة

نهار / ليل.

(سكسو، 1994: 37)

ولدى انتقال سكسو عبر سلسلة من المعارضات الثقافية التي تحدد الفرق المفترض بين الذكورة والأنوثة ترى سكسو أن الثقافة تعتمد على «التسلسل الهرمي العنيف» للرموز الثنائية، إذ يُنتِجُ كل

منها انقساماً أساسياً بين الرجال والنساء. إنَّ الرجل في منطق السلطة الأبوية عكس المرأة دائماً. وهكذا إذا ارتبط الرجل بالثقافة؛ فإن المرأة ترتبط بالطبيعة، وإذا ارتبط الرجل بالعقل والمنطق؛ فإن المرأة ترتبط بالجسد والجنون.

وبينما يُعَدُّ هذا النوع من تشخيص السلطة الأبوية المهيمنة وتمثيلها أساسياً للتفكير النسوي، إلا أنه لا يشرح كيف ناضلت النساء ضد هذه التسلسلات الهرمية. ولكن البقاء ضمن تحليل المنطق الثنائي يعني أن نتجنَّب الفوارق الاجتماعية والتاريخية الأساسية القائمة بين مؤلِّفة من عصر بروتني مثلاً ومؤلفة مثل ريس تعمل من خلفية استعمارية داخل حقبة الستينيات من القرن العشرين.

وتقترح كوب أن التفكير في الجنون كمجرّد اضطراب بيولوجي أو نفسي هو مجرّد السقوط في منطق السلطة الأبوية الذي يزعم بأن الرجال أساساً عقلانيون والنساء أساساً خارج العقلانية المحددة على هذا النحو. وقد نادى ميشيل فوكو بإعادة التفكير في الجنون كبناء تاريخي متغير يقوم (في أية لحظة اجتماعية وثقافية) بإسكات «الآخر» و(تهميش) جماعات معينة من الناس وأشكال معينة من السلوك. وأدَّت إعادة النظر هذه في تاريخ الجنون ووظيفته الاجتماعية والإيديولوجية في الستينيات إلى تغييرات أساسية في علاج الاضطرابات العقلية. تناقش إلاين شووالتر في «داء الأنثى» تأثير الطب النفسي المضاد (عند لانغ) على الحركة النسوية. ويهدف الطب النفسي المضاد، وفقاً لزميل لانغ وهو ديفيد كوبر، إلى قلب علاقات السلطة القائمة بين الطبيب والمريض. كما أنه يمثِّل برأي شووالتر:

محاولة قلب قواعد «اللعبة النفسية»، التي تتصدّى «للقوة الطبية على النحو المنصوص عليه في التشخيص ... الملف السري ... [و] نظام الحجز الإجباري مع «عدم التدخل الذي يهدف إلى توسيع الخبرة لا الحد منها». ووفقاً لأطباء نفسيين معارضين لأساليب الطب النفسي، يجب فحص المرض العقلي من حيث سياقاته الاجتماعية: أي ديناميّات العاطفية للأسرة ومؤسسة الطب النفسي في حَدِّ ذاتها. (شووالتر، 22119 : 87).

وبينما انتقدت شووالتر اهتمام الطب النفسي المضاد بقضية المرأة والجنون، إلا أنها عبَّرت عن الأثر التحرري لإعادة النظر في تأثير الجنون على النساء المرضى وعلى كتابة النساء. وإنَّ علاج كوب لـ «بحر سارجاسو الواسع» يضع هذا النص ضمن هذا السياق تحديداً، موضِّحاً كيف يمكن لهذه التحولات الاجتماعية والثقافية والطبية أن تظهر حرفياً في الجوانب الشكلية والسردية والبلاغية لكتابة النساء في هذه الحقبة. وفي روايات النساء المتعلقة «بالتناص الهائج» خلال الستينيات من القرن العشرين لم يَعُدْ ثنائي الأنثى البطلة مجنوناً وإنما بطلة الرواية نفسها. وهذا التحول يتم تسجيله فوراً في العلاقة بين نص بروتني ونص ريس. وبرأي كوب هذا الانقلاب في تقاليد الحبكة والصوت السردي:

يُقلِق الأولويات الإيديولوجية والسردية. فالضحية في «جين آير» التي يُسهم موتها حريقاً في «صعود» جين آير تُمنَح صوت المتكلم الاعترافي. وتُعطى التجربة الهامشية والجنونية والاستعمارية ميزة «البطولة» الأنثوية. (كوب، 1993 : 93)

تُوضِّحُ كوب إذاً أن المقاربة التي تجد طرقاً لتربط تأثير العلاقات بين النساء الكاتبات في المجالات الحرفية بتمثيلات الأنوثة الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية بإمكانها فقط أن تُنتج طريقة للقراءة لا تقع مرة أخرى في فخ المعارضة الثنائية بين الرجل والمرأة والتي من شأنها أن تعزز في النهاية المنطق الأبوي. ولكن بما أنَّ كوب تعتمد على جمع النظريات النقدية النسوية وما بعد البنيوية وإستراتيجيات التفسير، فإنَّ مسألة العلاقة بين التناص والجنس لا تزال دون حل في عملها.

عودة المؤلِّفة

يمكن وضع عمل نانسي ك. ميلر بشكل عام داخل مقاربة النقد النسوي. تَدَّعي ميلر بأن مسألة فيما إذا كانت النصوص مكتوبة من قِبل رجال أو نساء لا تزال أمر هام. وتزعم ميلر بأن النقد النسوي لا يمكنه تحديد الاختلافات ووصفها بين الجنسين في الكتابة إذا ركَّز «لا على الإنتاجات الموقَّعة من المرأة البيولوجية وحدها ولكن [على] كل الإنتاجات التي تستخدم المؤنث، إذ يصبح المؤنث طريقة أو عملية في متناول كل من الرجل والمرأة (ميلر، 1988: 72). وقد رأينا كيف نظرت كريستيفا للكتابة والتناص من حيث التوتر بين النص الظاهر والنص المولِّد. وباعتبار أن النص الظاهر يرتبط بالخطابات والبُنى الاجتماعية المهيمنة، فمن الممكن ربطه مباشرة بالنظام الأبوي. وكما يرتبط النص المولِّد بالعلاقة ما قبل الاجتماعية بين الأم والرضيع، فإن النص المولِّد هو قوة تبدو متصلة بصفة الأنوثة. وترى هذه المعارضة التي تناولتها مُنظِّرات نسويات الأنوثة كجانب محتمل إذا لم يكن مكبوتاً عادةً من جوانب اللغة، ويميل إلى تحديد موقعه ليس في

نصوص مكتوبة تحديداً من نساء ولكن في نصوص الطليعة عموماً. ومع ذلك تؤكد ميلر أن «توقيع الأنثى» مهم، وأن مقاربات مثل مقاربة كريستيفا تنتمي إلى نزعة داخل ما بعد البنيوية تتعاون ضمناً لطمس الكاتبات النساء. ولكن تزعم ميلر أن هذا الطمس ما بعد البنيوي هو جزء من الرفض الكلي لمفاهيم التأليف.

تنتقد ميلر هذا النوع من نظرية ما بعد البنيوية التي شهدنا كيف نشأ التناص منها، لأنها تُنتِجُ رؤية ذات طابع عالمي غير قادر على طرح الفروقات بين الجنسين.

إنَّ إزالة المؤلِّف لم تفسح المجال كثيراً لتنقيح مفهوم التأليف الذي قام (من خلال مجموعة متنوعة من الحركات الخطابية) بكبت ومنع مناقشة أية هوية للكتابة لصالح النص المجهول والضخم و(الجديد) أو، حسب عبارة فوكو، «غفلية خارقة أو فوق طبيعية». (ميلر، 1988: 104).

وتزعم ميلر بأن نظريات اللغة ما بعد البنيوية ونظريات النص والتناص تحرم الناقد النسوي من الموقع الذي تُنْتَجُ عنده مناقشة الجنس: أي موضوع المؤلِّف. وتهاجم ميلر الشمولية الضمنية في نظرية النص ما بعد البنيوية بحجة أن علاقة الكاتبة المرأة باللغة والتقاليد الأدبية والإنتاج الاجتماعي وتلقّي النصوص مختلفة تاريخياً عن علاقة الكاتب الرجل بذلك. فالانتباه إلى نوع الجنس، بالنسبة لمنظِّرة مثل ميلر، يُعطِّلُ أيَّ وصفٍ للغة والنص وكذلك التناص:

يرى القرار ما بعد الحداثي أن المؤلف ميت، وأن الموضوع الذي يحمله لا يرتبط بالنساء بالضرورة، وهذا ما يحجب قبل الأوان مسألة

الأسلوب بالنسبة لهن. وكون المرأة لم يكن لها العلاقة التاريخية للهوية نفسها بالأصول والمؤسسة والإنتاج التي كانت للرجال، فإنها لم تشعر على ما أظن (كلياً) بأنها مثقلة جداً بالنفس والأنا وما إلى ذلك. وبما أنها فقدت مركزها و تلهعادها عن أصلها وأُخرِجَت من مؤسساتها، فإن علاقتها بالنزاهة والنصيّة والرغبة والسلطة تعرض فروقات هامة بنيوياً من ذلك الموقف العالمي. (المرجع نفسه: 106)

إنَّ موقف ميلر ينتقد النسوية بشكلٍ واضح. تقتضي نظرية النص ما بعد البنيوية ضمناً أن من يكتب ومن يقرأ ليسا هامّين، بل وتقترح أن الكتابة والقراءة هما منتَجان ليسا من الذات البشرية، وإنما من الكتابة والنص ذاتهما. ولكن بالنسبة لمُنظّري النقد النسويين تتم تجربة وإنتاج الكتابة والقراءة بطريقة مختلفة تماماً تبعاً لنوع جنس الذات التي تكتب أو تقرأ.

وهذه النقاط تقود ميلر في مقالها «علم الشبكات» للنظر بعيون جديدة في الأساطير التي تقف وراء مفاهيم النص والنصيّة والتناص ما بعد البنيوية. وتقتبس ميلر من كتاب «لذة النص» وتُذكّرنا بالأهمية التي أعطاها بارت لأصل مصطلح «النص» كما يتصل «بالشبكات» و«النسج». كتبت ميلر الآ تي: «لو كنا مولعين بالتعابير الجديدة، فيمكن أن نُعرّف نظرية النص بأنها «هايفولوجيا» (*hyphology*) وهي شبكة العنكبوت)» (بارت، مقتبس في ميلر، 1988: 64).

إنَّ مشكلة ميلر مع اقتراح بارت هنا أنه عندما يقتل بارت ويبعد شخصية الكاتب التقليدية (التي لا تُعَدُّ في حَدّ ذاتها سلبية)، فإنه يَحُدُّ أيضاً من شرعية النقاشات الأخرى للذات التي تكتب (وتقرأ)». فتقول ميلر:

هذا القمع ليس مجرّد نتيجة لتحوُّل اعتباطي للتركيز: عندما تختار نظرية من نظريات النص تسمى «هايفولوجي» شبكة العنكبوت بدلاً من العنكبوت نفسه، وعندما يختار مفهوم النصيّة المسمّى (مكتوباً) خيوط الرباط بدلاً من صانع الخيوط، فإن الذات تُمحى عن وعي من قِبل نموذج من نماذج إنتاج النص الذي يقوم بإعاقة مسألة الأسلوب. (ميلر، 1988: 80).

وبرأي ميلر، إنَّ نظريات مثل تلك التي نجدها في رولان بارت تُسْهِمُ في القضاء على الذات الأنثوية. عندما أخذ بارت شكل النسيج والغزل المرتبطة ثقافياً بعمل المرأة والهوية الأنثوية، فإنه يجرّدُ هذه الأشكال من أية علامات تدل على الذات الأنثوية. ولكي تعكس ميلر هذه النزعة؛ فإنها تعيد قُرَّاءها إلى الأساطير الكلاسيكية التي تُشكّلُ مصدر علم أصول الكلام الذي يستخدمه بارت. في الكتاب السادس من «التحولات» لأوفيد، تُذكّرنا ميلر أن أراكني هي ابنة «صبّاغ الصوف». وقد قامت أراكني بحياكة ممتازة لدرجة أن الناس افترضوا أن بالاس أثينا (أو منيرفا) هي من علّمتها ذلك، ولكن أراكني ترفض قبول هذا الافتراض وبالتا لي تتحدّى ضمناً سلطة الآلهة. وبعد انزعاج الإلاهة أثينا من هذا التمرُّد تنتكر أثينا وتتحدّى أراكني للمنافسة في النسيج. ونجد أن نسيج أراكني محرِّض ومثير من حيث الموضوع، إذ يُصوِّر بطلات قديمات تلهغواؤهن أو خيانتهن من قِبل الآلهة، وبالتا لي تتحدّى أراكني مرة أخرى سلطة الآلهة. ومن ثَمَّ تُعاقِبُ أثينا أراكني، وتقوم بتشويه نسيجها وضربها على رأسها بالمكوك. وعندما تحاول أراكني الانتحار تشعر أثينا بالشفقة عليها وتحوّلها إلى عنكبوت: تلهصبح أراكني شخصية بلا رأس تقريباً ــ كتوقيع على

عقوبة أثينا ـ والتي تُعَدُّ ناسجة رائعة للشبكات. ولكن الآن دون قدرة أراكني على جعل هذه الشبكات لها دلالة، فإن أراكني محكومة أن تظل، كما تقول ميلر، «خارج التمثيل، في استنساخ من شأنه أن يتحوّل مرة أخرى إ لى‌نفسه» (المرجع نفسه: 82). وقد تكون شبكات العناكب جميلة للغاية، ولكنها ليست فنية!

إنَّ عودة ميلر للأساطير الكلاسيكية وأصول رموز النسيج والشبكات لا تنتهي هنا. ولدى استخدام ميلر كنقطة بداية مقال للناقد التفكيكي جي هلس ميلر، تعود ميلر أيضاً إ لى‌أسطورة أريادن. نتذكَّر بأن أريادن (من خلال إمساكها بنهاية كرة الصوف وإعطاء الأخرى لثيزيوس لنسلها) قد سمحت لثيزيوس بالدخول إ لى‌قلب المتاهة التي أقامها ديدالوس لقتل مينوتور ومن ثَمَّ الهروب من المتاهة مرة أخرى. ثُمَّ يغوي ثيزيوس لاحقاً أريادن وبعدها يهجرها.

يُركِّز مقال جي هلس ميلر على العلاقة بين الشخصيتين الأنثويتين والأسطوريتين عن طريق خلط تشوسر لأسميهما في «تريلوس وكريسيدا»؛ ويكتب تشوسر عن: «أراكني نسيج الصوف المكسور» (نقلاً عن هلس ميلر، 1977: 91). ما هي العلاقة بين أراكني وأريادن؟ حتى نُبسِّط جدال نانسي ميلر المعقّد، يمكن أن تُرى أريادن كشخصية تفسيرية تتيح للناقد الدخول في شبكة متاهة النص والخروج منها مرة أخرى. ولكن عندما تمضي نانسي ميلر في اقتراحها، يمكن أن ترمز أريادن لمبدأ التفسير الأنثوي أي قراءة تناصيّة من شأنها أن تُعيد الذكر كناقد والأنثى كمجرّد رمز أو شكل للقراءة (نانسي ميلر، 1988: 93). وتعتقد نانسي ميلر بأن نظريات التناص مثل نظريات بارت استخدمت أساطير برمّتها حول النسج وعمل الشبكات بينما

تقوم في اللحظة نفسها بمحي علاقة تلك الأساطير بجهود النساء من أجل أن تصبح فناً. ودون أي اهتمام بقضايا الجنس، تهدد نظريات التناص بإخضاع النساء لشخصيات في موقف أريادن تساعد بشكلٍ سلبي الأبطال الذكور للدخول في متاهة معنى النص والخروج منها. وتشير نانسي ميلر إ لى‌أن الانتباه لقضايا الجنس المدرجة أسطورياً داخل مفهومي النص والنصيّة يمكن أن يعيدنا إ لى‌شخصية المرأة الفنانة الميّالة للتمرُّد التي تمثلها أراكني. وتقترح نانسي ميلر أن الفرق بين أراكني وأريادن هو أن أريادن شخصية تقدّم المساعدة للرجال، في حين تُعَدُّ أراكني (على الأقل قبل عقوبتها وتحوّلها) فنانة تفوز في الواقع من الناحية الجمالية بالمنافسة أو بالصراع مع الآلهة أو «الأم الذكرية». وتضع نانسي ميلر هذه التأملات في سياق مناقشة بارت لما هو «مقروء مسبقاً». وقد رأينا أن التناص وفقاً لبارت يعني أنه ليس ثمة نص يُقرأ لأوَّل مرة: فكل النصوص مقروءة مسبقاً. ولكن نانسي ميلر كتبت الآ تي:

يمكن فقط للذات التي تكون متزنة وتمتلك إمكانية الدخول إ لى مكتبة ما هو مقروء بالفعل أن يكون لها ميزة التغزُّل بالهروب من الهوية – مثل فقدان رأس «أراكني» – الموعودة بجماليات جسد (مقطوع الرأس حقاً). (ميلر، 1988: 83)

تزعم نانسي ميلر بأن نظريات النص والتناص مثل نظريات بارت تطمس الكاتبات النساء والكتابة النسائية من خلال محاولة البرهنة على وجود نص بلا مؤلِّف بشكلٍ عام وجمالية ما هو مقروء مسبقاً والمتوفر تاريخياً فقط لقُرّاء ذكور متميّزين. ومقابل هذا الموقف النظري والخطابة تقدّم ميلر أراكني بوصفها فنانة وجمالية «الإفراط في

القراءة»، وهي ممارسة التفسير الذي يبحث عن علامات داخل النص المكتوب من قِبل أنثى. فتقول:

يستلزم المشروع الأخير قراءة كتابة النساء ليس «كما لو أنها كانت مقروءة مسبقاً»، ولكن كما لو أنها لم تُقرأ أبداً، وكما لو أنها تُقرأ لأوّل مرة. (وهذا الافتراض له ميزة إضافية هي أنه صحيح عموماً). كما يستلزم الإفراط في القراءة تركيزاً على لحظات في السرد، التي من خلال تمثيلها للكتابة نفسها يمكن أن يُقال بأنها تُشكّل إنتاج الفنانة. (المرجع نفسه: 83).

بسبب عدم دعوة نانسي ميلر إ لىالعودة إ لىالمؤلّف الذي يقوم بدور الله، تنادي ميلر بالعودة إ لىموضوع كتابة النساء تحديداً. فعدم تحديد النص والتناص بشكلٍ عام من شأنه أن يفترض بأن الكتابة والقراءة بالنسبة للنساء مماثلة لعملية الكتابة والقراءة عند الرجال. إنّ النقاد الذكور يمكن أن يكونوا في وضع يسمح لهم بالتعميم حول عدم وجود الذات التي تكتب في الكتابة، ولكن مثل هذا الموقف ليس له المعنى الكثير بالنسبة لنقاد النسوية الذين يبحثون عن نظريات مناسبة وعن استرجاع تقاليد لا تُمثّل بشكلٍ صارخ.

بينما تُذكّرنا حجة نانسي ميلر هنا في الوقت المناسب بطبيعة مفهوم التناص المبنية على الجنس، وبما أنّ إصرار نانسي ميلر على ضرورة العودة إ لىموضوع الكتابة يمثّل عموماً الاقتراحات النسوية الأخيرة، فيمكن القول بأن ميلر لا تفسح مجالاً لأية نظرية نسوية للنص والتناص. وتنفي القراءة «لأوّل مرة» بالتأكيد البُعد الحرفي لقراءتنا. ومن الصعب فهم ما تعنيه «القراءة للمرة الأو لى»، بعد أن

نكون قد قبلنا على الأقل الاقتراحات النظرية الرئيسة التي تدخل من خلالها مفاهيم النص والتناص إ لىمفرداتنا. وقد نناقش بأن نانسي ميلر لا يمكنها المضي قُدُماً نحو «قراءة مفرطة» من شأنها أن تتجنّب مفهوم ما هو «مقروء مسبقاً»، دون أن تأخذ بالحسبان مجموعة من النصوص النقدية الذكورية، والتي رغم أنها قد تُنتقد، إلا أنها يمكن أن تُعَدُّ بوضوح بأنها تقوم بدور الوسيط بين نصوص الكتابة النسائية التي تصفها ميلر بأنها غير مقروءة بحق. ويبدو أننا بحاجة لبعض التفسير الإضافي حول العلاقة بين النساء الكاتبات والتناص قبل أن نقوم بأنواع القراءات التي تقترحها ميلر. وقد تَوصَّلَ الكثير من المنظّرين النسويين إ لىهذا التفسير من خلال العودة إ لىعمل باختين النظري.

العودة إلى باختين : النسوية وما بعد الكولونيالية

في نهاية مقالها «النقد النسوي في البرية» (المحررة شووالتر، 1986: 243-70) تنتقد شووالتر هذه الأشكال من النقد النسوي التي تسعى إ لىكتابة المرأة التي تكون تماماً خارج الخطاب الأبوي المهيمن. وتزعم شووالتر بأن مثل هذا الحيّز الأنثوي أو «المنطقة البرية» من الكلام والكتابة النسائية غير متوفر كما أنه يُعَدُّ إلهاءً عن المهمة الحقيقية التي تقوم بتحديد وتشجيع كتابة النساء والذات الأنثوية النشيطة في المجتمع الأبوي. فتقول:

إنّ مفهوم النص النسوي في المنطقة البرية هو تجريد لعوب في الحقيقة التي يجب أن نعالجها بأنفسنا كنقاد، فالكتابة النسائية هي «خطاب مزدوج الصوت» يجسّد دائماً التراث الثقافي والاجتماعي والأد بيلكل من الأبكم والمهيمن. (المحررة شووالتر، 1986: 263)

إنَّ استخدام مفهوم باختين عن «الخطاب مزدوج الصوت» هام هنا. فهو ما يسمح بالتركيز الدقيق الذي يمكنه أن يصوّر صفة «الآخر» في كتابة النساء داخل ثقافة السلطة الأبوية ومجتمعها. إنَّ التعرُّف على طبيعة الخطاب الحواري مزدوج الصوت يسمح لشووالتر ولمؤيدي النسائية الآخرين بالتوقف في مجال استكشاف تقاليد الكتابة عند «الآخر»، وبالبداية في استكشاف الطريقة التي تكون فيها كتابة النساء، بالإضافة إلى غيرها من الفئات المهمَّشة، مزيجاً دائماً من الإمكانيات الاستطرادية المتاحة. فكتبت الآتي:

ثمة مجموعات يتم إسكاتها غير النساء. فقد تحدّد بنية مهيمنة العديد من البُنى المُصمَتة أو المُسكَتة. وقد يتم مثلاً تشكيل الهوية الأدبية لشاعرة أمريكية سوداء من قِبل تقاليد (الذكور البيض) المهيمنة ومن قِبل ثقافة النساء المصمَتة وثقافة السود المصمَتة كذلك. فهي ستتأثر بكل من السياسة الجنسية والعنصرية في تركيبة فريدة من نوعها لقضيتها. (المرجع نفسه: 254)

إنَّ الرغبة في مقاومة الطمس ما بعد البنيوي لموضوع الكتابة، وعدم العودة إلى نموذج من التأليف إذ يتم إنشاء المعنى من قِبل شخصية سلطوية تتصرف مثل الله، تبدو محققة من خلال العودة إلى مفاهيم باختين. إنَّ حياة النساء داخل المجتمع منقسمة ومحطمة لا محالة مثل حياة الشخصيات المستعمَرة. تُرى النساء بأنها «آخر» ومكتومة الصوت وموضوعية وخارج الخطاب الذكوري السائد وثقافة البيض المهيمنة. وتكتب هذه النساء والشخصيات المستعمَرة داخل هذه العملية التي تهمّشها وكما تكتب ضدها أحياناً.

ورغم أن باختين ليس مُنظِّراً نسوياً إذ إن النساء والكتابة النسائية غائبتان بشكلٍ واضح في أعماله، إلا أن مفاهيمه عن الكرنفال و«التغاير اللساني» (*heteroglossia*) وعن الخطاب مزدوج الصوت والحوارية التي تعاكس مبدأ الأحادية داخل اللغة، تساعد جداً في طرح الطريقة التي يتكلم ويكتب ويقرأ من خلالها «الآخر». وتناقش دايل باور في كتابها «حواريات نسوية: نظرية جماعة فاشلة» بأن باختين يمكن أن يكون «نموذجاً مساعداً» للكاتبات النساء والقُرّاء. وبالنظر في مفاهيم الجماعات ضمن روايات مثل روايات ناثانيال هوثورن وهنري جيمس وإديث وارتون وكيت شوبان، تتخذ باور وصف باختين للرواية البولفونية أو متعددة الأصوات، فتصف كيف تتعلم الشخصيات ضمن هذه الروايات أن تنظر إلى نفسها وإلى عملية البناء الاجتماعي الخاص بها من خلال لغة الآخرين. وتزعم باور أن هذه الشخصيات النسائية، التي يراها الخطاب الاجتماعي بأنها «آخر»، يمكن ربطها بشخصية الكرنفال الحمقاء: وهي شخصية ناقشتها الناقدة ماري روسو أيضاً من منظور باختين والنسوية وبناء هوية المرأة في المجتمع (روسو، 1986). وتقول باور عن هذه الشخصيات «الساذجة»: «إنَّ الغباء (وهو شكل من أشكال المقاومة) يجبر القمع غير المعلن عنه للخروج وهذا ما يجعلها عرضة للتفسير والتناقض والحوار» (باور، 1988: 11). ويمكن ربط هذه الشخصيات الأنثوية، التي تبني هويتها من لغة الآخرين، بالقارئ النسوي. وإنَّ كل من الشخصية الأنثوية والقارئ النسوي يستجوبان الخطاب الأحادي السائد في المجتمع والذي يتم التعبير عنه، ومن ثَمَّ ينتقلان من موقف تسميه شووالتر «الإسكات» (*mutedness*) إلى التعرض للخطابات

المقاومة وغير الرسمية والبديلة والمواقف الذاتية. وبفعل ذلك تطلق الشخصية والقارئ التلاعب الحواري للغات المكبوتة سابقاً. ويهدف التأثير إلى الكشف ليس فقط عن حقيقة أن النفس، حسب مصطلحات باختين، هي دائماً نتاج خطاب الآخر، ولكنه يهدف أيضاً إلى عرض الطبيعة الحوارية للهوية بحدّ ذاتها. وتناقش باور أنه بالنسبة لتلك الشخصيات المعزولة و«المشوشة» من قِبل المجتمع والتي تجد نفسها في موقف «الأحمق» المهرّج، فإن الأمر يصبح حساساً في تفسير الخطابات والبُنى الاستطرادية التي يفهمها الآخرون في مواقع السلطة بأنها لا تقبل الجدل بشكلٍ أحادي. فقد كتبت باور بأن «القراءة هي نشاط يمكن تعريفه بأنه يحدث فقط عندما يواجه المرء ما هو غير مألوف وغريب والآخر الذي يتطلب فك الرموز أو فك التشفير» (المرجع نفسه: 162).

ويمكن ربط هذه النقاط بشكل خاص بمفاهيم التناص إذا انتقلنا إلى مقال مؤثر كتبته باتريشيا ياغر بعنوان «'لأن حريقاً كان في رأسي'، يودورا ويلتي والخيال الحواري». وبعد أن طوَّرت ياغر تفسيراً للنساء الكاتبات بأنهن متورطات «بالسرقة الأدبية» لا محالة، تلتفت ياغر أيضاً إلى تفسير باختين للرواية الحوارية والبولفونية، فتقول مقتبسةً باختين: «'بما أن اللغة مزدحمة بنوايا الآخرين'، فلا يوجد تحت تصرف الروائي أو الروائية سوى تلك الكلمات التي تأهلت وأُدرِجَت بالفعل من قِبل الآخرين؛ فالكتابة تحدث داخل بيئة عدائية ولغوية» (ياغر، 1984: 957). وتستخدم ياغر حوارية باختين بطريقة تربطها بعمل شووالتر ونانسي ك. ميلر، وذلك لاستكشاف كتابة المرأة بوصفها مقاومة للأحادية الأبوية. وتركّز المقاومة على الاعتراف

بمفهوم «الآخر» الذي يرتبط بشكلٍ واضح بمفاهيم التناص والخطاب مزدوج الصوت. كتبت ياغر الآتي:

إنَّ شووالتر على حق في إصرارها على أن نظريات الإبداع النسائية يجب أن تعالج التقاطعات من أنواع الخطاب المختلفة في كتابات المرأة، لأن أفضل كتابة متمركزة حول النسوية ستكون ليس في صراع فقط بل في حوار أيضاً مع الإيديولوجيات السائدة التي تحاول إزاحتها. (ياغر، 1984: 959).

يأتي مثال ياغر ضمن نقاش يودورا ويلتي لشعر بيتس. وتستخدم ياغر بشكل خاص مجموعة قصص ويلتي مثل «التفاح الذهبي» لشرح الطريقة التي يكتب فيها بيتس شعره بشكل حرفي، وكذلك كيف تقوم شخصيات ويلتي بتنقيحه وإعادة ترتيبه وتحدّيه. وتناقش ياغر أن ويلتي تستخدم «لغة بيتس بوصفها شكلاً من أشكال 'الآخر' فقط بغية امتلاكه وجعله يُعبِّر عن وجهة نظرها الخاصة» (المرجع نفسه: 959). ومن خلال ربط عمل كريستيفا بعمل باختين، تزعم ياغر بأن استخدام ويلتي لشعر بيتس يأخذ مدلولات بعض صور بيتس ويعيد دمجها في قصة «التفاح الذهبي» كمدلولات جديدة، وبالتالي تؤسس المساقة بين النص المقتَبس ومعناه الأوَّلي... وبالتالي تقوم [بفتح النص] لوجهة نظر أخرى» (المرجع نفسه: 962).

وتزعم ياغر بأن المتناص الأساسي بالنسبة لويلتي هو قصيدة بيتس «أغنية المتجول أنغاس». وهذه القصيدة: «تحكي قصة رجل تدفعه «نيران» ذهنه لأن يسعى إلى شيء مساوٍ لرغبته. ويجد أن هذا الشيء في «فتاة أخّاذة / في شَعرها زهر التفاح / والتي نادتني باسمي وركضت /

وتلاشت عبر الهواء المشرق». ثُمَّ يبحث الشاعر بأعصاب هادئة عن «صورة الفتاة المترددة»، وتقتبس ياغر الأبيات الآتية من القصيدة:

رغم أ ني طاعنٌ في السن ومتجول
عبر أراضي جوفاء وأراضي جبلية
إلا أ ني سأعرف أين ذهبت
وأُقبّل شفتيها وأمسك بيديها،
ونمشي بين العشب الطويل الملوّن،
ونقطف إ لى ما لا نهاية حتى ينفد الوقت
تفاح القمر الفضي
وتفاح الشمس الذهبي.

(نُقِلَت من قِبل ياغر، 1984: 959)

تناقش ياغر أن نص ويلتي يعطينا شخصيات نسائية مختلفة لا ترمز فقط للأنثى الآخر كما تصوّرها قصيدة ييتس، بل تتحدى أيضاً (من خلال سردها وسعيها للهوية) الخطاب الأبوي حيث تصبح الشخصيات النسائية «الآخر» المثا لي من خلال تناولها دور الباحث الذي يُعَدُّ تقليدياً بأنه ذكوري في جوهره. ومن خلال الاستخدام الماهر للصدى والاقتباس الحرفيان في قصيدة ييتس تتحدى ويلتي الخطاب الأحادي للذكر الباحث والأنثى الآخر عندما تجعل شخصياتها النسائية في لحظات مختلفة تحتل مواقف استطرادية ذكورية وأنثوية. كتبت ياغر الآ تي:

في «التفاح الذهبي» اخترعت [ويلتي] تكملة للشخصيات [الأنثوية] التي تكرر (عندما تقوم بعمل نسبي) أنماط شعر ييتس. وهي تحقق ذلك في المقام الأول عن طريق إعطاء شخصية الفتاة الأخّاذة في قصيدة ييتس مكانة أدبية إذا لم نقل اجتماعية مساوية لتلك التائهة في قصيدة ييتس ... فهي... تغيّر سياق القصيدة ومعناها من خلال إصرارها على أن قصيدة ييتس فيها بطلتان تجسّد كل بطلة جانباً مختلفاً من قصة المرأة. (ياغر، 1984: 962).

تحاول قصيدة ييتس بشكل أحادي أن تبرهن على وجود انقسام في نوع الجنس إذ يبحث الرجال عن البطلة والنساء عن الآخر السلبي الذي يرمز إ لى ما هو مثا لي؛ وتستخدم ويلتي ذلك من أجل تصوير الطبيعة المزدوجة لشخصياتها الأنثوية التي هي بمنزلة «الآخر» اجتماعياً ولكنهن بطلات في بحثهن عن هويتهن.

إنَّ هذا الشعور بالطبيعة المزدوجة لهوية المرأة وللكتابة النسائية في المجتمع يرتبط بوضوح بالمواقف الاجتماعية التي سعى مُنظّرو ما بعد الاستعمار لوصفها، كما تشهد الإشارة إ لى عنوان العمل الكلاسيكي لفرانتز فانون حول نظرية ما بعد الاستعمار في خمسينيات القرن العشرين «بشرة سوداء، أقنعة بيضاء». وفي هذا السياق مرة أخرى تساعد العودة إ لى باختين على الاحتفاظ ليس بمفهوم الذاتية والنضال من أجل الهوية والأسلوب فحسب، بل بمفهوم طبيعة الكلام والكتابة مزدوجة الصوت أو التناصية المحتومة أيضاً في الذات التي تُعَدُّ «آخر» ومهمّشة. وفي بداية كتابه «مكان الثقافة» يتناول هومي بابا الاستخدام الأحادي عادة لمفاهيم مثل الجنسية والعرق والطبقة ونوع الجنس، ويسأل سلسلة من الأسئلة الخطابية التي تهدف إ لى إعطاء أهمية لحقيقة أن الذات الحديثة موجودة «في مركز» هذه العبارات:

كيف يتم تشكيل الذات «في المركز» أو في ما يزيد على مجموع «الأجزاء» من الفرق (المردد عادةً على أساس العرق أو الطبقة أو نوع الجنس، إلخ)؟ كيف يتم تشكيل إستراتيجيات التمثيل أو التمكين في الادعاءات المتنافسة للمجتمعات إذ نجد أنه، رغم وجود تاريخ مشترك من الحرمان والتمييز، فإن تبادل القيم والمعاني والأولويات لا يكون دائماً تعاونياً وحوارياً، ولكنه قد يكون معادياً جداً ومتناقضاً وحتى غير متكافئ؟ (بابا، 1994: 2).

إنَّ أسئلة بابا لا تشير إلى الموقف «المزدوج» أو «المتوسط» للذات ما بعد الكولونيالية فحسب، بل تشير أيضاً إلى أن مصطلح «الحوار» يتطلّب أن يكون مفهوماً من منطلق باختين. قد لا تعني الحوارية بالضرورة «محادثة» بين الذوات التي تُمنَح قوة داخل إطار لعبة اللغة، ولكنها تشير بشكل أكثر تحديداً إلى النزاع بين اللغات والأقوال التي تعطي أهمية ليس فقط للتقسيم الاجتماعي بل أيضاً للحيز المنقسم جوهرياً من التشكيلات الخطابية داخل الذات. وكما ذكرنا سابقاً قد تجد كاتبة أمريكية أفريقية نفسها موضوع «الخطابات المتنافسة التي لا يمكن ببساطة حلها. فهذه الأقوال التي تذكرها الذات هي بالتأكيد «مزدوجة الصوت» إن لم نقل «ثلاثية الصوت»، وقد يكون ثمة نزاع بين الخطابات المهيمنة والمكبوتة. إنَّ أكثر المصطلحات تأثيراً عند بابا لمثل هذه التجربة المنقسمة من الدخول بالخطاب هو «التهجين» (*hybridity*): «فهو الفرق (داخل) الذات التي تعيش على حافة (ما بين) الحقيقة» (المرجع نفسه: 13). وعلى هذا الأساس، وبعيداً عن أية إمكانية لمجتمع مشترك أو مواقف لمجموعات حصرية، يبدو أن تركيز النقد ما بعد الكولونيالي حرفياً

جداً إذ يستكشف: «الحدود السياسية والثقافية الأكثر تعقيداً القائمة على أعتاب...المجالات السياسية المعارضة عادة» (المرجع نفسه: 173). وبعبارة أخرى، فإنَّ الكاتب ما بعد الكولونيالي (مثل الكاتبة التي قمنا بتحليلها) موجود كذات «منقسمة» إذ تكون أقوالها دائماً «مزدوجة الصوت» وزاخرة «بالآخر» الذي يمكن أن نربطه بفكرة التناص الموجَّهة اجتماعياً.

ويُوضِّحُ ألدون نيلسن في كتابه «الكتابة بين السطور: العرق والتناص» هذه الأفكار من خلال إعادة القُرّاء لتاريخ الاقتناء القسري للغة الإنكليزية من العبيد السود الذين بُنِيَت عليهم الولايات المتحدة الأمريكية الحديثة. وبطريقة تتصل بفكرة بابا عن التهجين، يُوضِّحُ نيلسن أن الوضع في الولايات المتحدة يُقدِّم لنا ببساطة ليس فقط اكتساب الأمريكيين الأفارقة للغة الإنكليزية، ولكن أيضاً تأثير تنقيح الأمريكيين الأفارقة للغة الإنكليزية الأمريكية، ومحاولتهم لتحويل اللغة الإنكليزية إلى أشكال وأساليب جديدة:

تواجه كل محاولة لرسم حدود داخل لغة العرق وإقامة ملكية الأراضي تصدياً مسبقاً من لغة الآخر. إنَّ ماضي أمريكا من السمر، رغم أن هذا غير مرئي تقريباً في الخطاب السياسي في أواخر القرن العشرين، ينتشر باستمرار في لغتها. فكل ذات تتكلم لغة الاختلاف العنصري والدمج. (نيلسن، 1994: 78)

ويشير نيلسن إلى أن كتابة الأمريكيين البيض هي التي تقف وراء الاعتراف طويل الأمد عند الكاتب الأمريكي الأسود بضرورة التحدُّث عما سمّاه المُنظِّر الأمريكي الأسود دي بوا «الوعي المزدوج».

وتستشهد ماري أوكونور بمقطع وثيق الصلة بالموضوع من نص دي بوا من عام 1918 «أرواح من الشعب الأسود». وقد كتب دي بوا عن «الإحساس الغريب» في «الوعي المزدوج» الذي «ينظر دائماً للمرء نفسه من خلال عيون الآخرين، ولقياس الروح من خلال شريط العالم الذي ينظر بعين التحقير والشفقة». ويتابع دي بوا قائلاً: «يشعر المرء دائماً بثنائيته ـ أمريكي وزنجي ـ وبروحين وبفكرتين وبنضالين لا يمكن التوفيق بينهما ومَثَلَين متحاربين في جسد أسود واحد تمنعه قوته العنيدة وحدها من تمزيقه إرْباً» (نُقِلَت عن أوكونور، 1991: 202).

إنَّ نقاش نيلسن لا يقود إلى تقسيم التقاليد إلى «إفريقي» و «أمريكي» وإنما إلى اعتراف صريح بأن هذه التقاليد منسوجة بعضها مع بعض، وأنه ليس ثمة كاتب يكتب لغة لا تعرض هذه الحرفية وهذه الحالة من الصوت المزدوج. إنَّ المزج بين نظرية التناص عند كريستيفا، لا سيما تفسيرها بوجود موقف في الكتابة، والعودة إلى مفاهيم باختين عن الخطاب المزدوج ومقاومة المواقف الأحادية للحوار يرشد نيلسن لنموذج إيجابي من القراءة إذ تكون «اللغة هي لغتنا ولغة الآخر في آنٍ واحد» (نيلسن، 1994: 26). وتعيدنا مثل هذه المقاربة التناصيّة إلى الذات التي تكتب وتُرى الآن بأنها «ذات ممسوحة» (*palimpsestic self*)[1] تُبنى دائماً وبالتالي قادرة دائماً على مقاومة التعاريف الأحادية للهوية العرقية التي تنكر الصفة الحوارية والتناصيّة والتوسطية للذات الكاتبة.

(1) يقصد المؤلف بعبارة (*palimpsestic self*) أن الذات هي مثل الرق الممسوح أو اللوح الذي كُتِبَ عليه مرة ثانية بعد مسح الكتابة الأولى

ولعل المثال الأكثر إثارة للإعجاب على عودة النظرية ما بعد الكولونيالية إلى باختين يأتي في أعمال هنري لويس غيتس جونيور. ففي بداية عمله الأساسي «القرد الدال» (1988)، يشير غيتس إلى الخطر الذي يهدد النظرية الأمريكية الإفريقية والنقد حول الانتشار الذي لا جدال فيه لنماذج النظرية الأوروبية. والنقد الأمريكي الإفريقي، في الواقع، له سوابق نظرية خاصة مثيرة للإعجاب. ولكن بعد طرح هذه الفكرة، لا يزال عمل غيتس متأثراً بشكلٍ كبير بنظرية باختين، رغم إعادة تأويله عبر تقاليد كتابة السود التي يحاول عمله أن يظهرها. وبعد أن وضَّحَ غيتس بأن هذه الشخصيات محتالة وتقليدية لأنها مستمدة من ثقافات شعوب اليوروبا في نيجيريا وبنين والبرازيل وكوبا وهايتي (غيتس، 1988: الحادي والعشرين)، إلى جانب شخصية القرد الهام واستعارات السود الأساسية مثل الكتاب المتحدِّث، طوَّرَ غيتس قراءة لما سمّاها (دلالة): «وهي استعارة لمراجعة رسمية أو تناص داخل التقليد الأدبي الإفريقي الأمريكي، وذلك في أصل التقليد الأدبي الأفريقي للولايات المتحدة» (المرجع نفسه: الحادي والعشرين). وتمثل (الدلالة) العلاقة الغريبة التي يقيمها الكُتَّاب الأمريكيين الأفارقة فيما يتعلق باللغة الإنكليزية الفصحى والعامية في حديث السود الأمريكيين. ويجسِّد مصطلح غيتس عن «الدلالة»، مثلما يفعل مصطلح ديريدا عن «الاختلاف»، ملامح وعمليات اللغة التي يشير إليها. وإذا استطعنا رؤية «الدلاليّة» في اللغة الإنكليزية، في مستوى اللغة الأفقي، كمدلول يشير نحو الدال، فإن «الدلالة» تمثل تنقيحاً عمودياً وتلاعباً خطابياً بالدلالات القياسية. وبعبارة أخرى، فإنَّ «الدلالة» عمل يحرر بشكلٍ مؤكَّد دلالات (وهي

العلاقات بين الدال والمدلول) ربما تكون مغلقة ويطلقها نحو مجموعة من المعاني المترابطة التي قد ترغب أية رؤية أحادية للغة بطمسها. ويُوضِّحُ غيتس قائلاً:

تعمل الدلالة على محور عمودي أو رأسي، ويمكن تمثيلها على هذين المحورين. كما تهتم الدلالة بما هو معلّق عمودياً: وهي الفوضى التي يسميها سوسير «العلاقات الترابطية»، والتي يمكن أن نمثلها بأنها التوريات اللعوبة لكلمة ما تحتل المحور الرأسي للغة، والتي يستمد منها المتكلم الاستبدالات المجازية. وتميل هذه الاستبدالات في الدلالة إلى أن تكون داعبة أو تقوم بوظيفة تسمية الشخص أو الحالة بطريقة فعّالة. وبينما تعتمد الدلاليّة في نظامها واتساقها على استبعاد ترابط أفكار اللاوعي الذي تعطيه أية كلمة معينة في أي وقت، فإن الدلالية أو الدلالة تنمو من خلال إدراج التعامل الحر لهذه العلاقات الدلالية والبلاغية والترابطية. (غيتس، 1988: 49).

ويقضي غيتس وقتاً طويلاً في سرد تقاليد شخصية إيسو إيليجبارا الذي يرمز للتعدُّدية. ويستكشف غيتس أيضاً التقاليد الأفريقية الأمريكية المختلفة والمعنية بتلاعب الكلمات البلاغية بما في ذلك «العشرات» إذ «يشير» المتكلمون من خلالها عقائدياً ويسخرون من بعضهم بعضاً. والنتيجة هي صورة معقّدة لمجموعة من الخرافات والممارسات التي تُنتج مفهوم اللغة المجسَّد في مصطلح الدلالة وهو في الأساس مزدوج الصوت بالمعنى الباختيني.

إنَّ جوهر حجة غيتس أن كتابة الأمريكيين الأفارقة مزدوجة الصوت وواعية لذاتها تناصياً في علاقتها باللغة الإنكليزية المعيارية

وخطاب السود العامّي الذي تتهجويله تاريخياً إلى «عدم كلام» بسبب قيم البيض الثقافية المتمركزة في أوروبا. ويُوضِّح غيتس كيف تقوم قيم التنوير الغربي بربط العقلانية بالقدرة على القراءة والكتابة. ويتم قياس مثل هذه القدرات في الثقافة الغربية عن طريق أدائها بطريقة (البيض) الغربية المعيارية. تربط الثقافة الغربية الاستخدام المعياري، سواء كانت اللغة إنكليزية أم هولندية أم فرنسية، بثقافة الكتابة والقراءة، كما تربط الثقافة اللغة العامية للسود بالكلام وهو شكل من أشكال اللغة خارج الكتابة وتفسيرها.

يُوضِّحُ غيتس أن نضال الأشخاص السود للدخول في الثقافة الأدبية الغربية مرتبط جداً بالمجاز المتكرر أو بالكتاب المتحدِّث. وهذا المجاز يجسّد برأي غيتس المشكلة التي تواجه الاشخاص السود منذ بداية العبودية: «كيف يمكن للأسود أن يكون له شخصية كافية وكاملة في لغة يكون فيها السواد رمزاً للغياب؟ (المرجع نفسه: 169). ومن خلال قراءته لسلسلة من روايات العبيد التي نجد فيها الشخصيات السوداء، بأعجوبة في بعض الأحيان، تتعلم قراءة كتابات الغرب يُوضِّحُ غيتس: «مدى التناص والافتراض الرائج في الحقبة الأولى المتميزة من التاريخ الأدبي الأمريكي الأفريقي». ورغم أن هذه السرديات السوداء بعيدة عن كونها شذوذاً معزولةً، إلا أنها تعرض مسبقاً تقليداً للكتابة متطوراً للغاية. ولكن انتعاش هذه التقاليد الحرفية في حَدِّ ذاتها لكتابة العبيد السود يساعد على إعطاء أهمية لقضية أعم تؤسس معالجة غيتس اللاحقة للأدب الأمريكي الأفريقي في القرن العشرين ويُبيِّنُ قائلاً:

إنَّ التوتر الغريب بين العامية السوداء ونص البيض المتنوّر، وبين الكلام المحكي والمكتوب، وبين شكل الخطاب الأد بي المتداول شفهياً والمطبوع كتابياً ... قد تمثيله وطرحه في رسائل السود على الأقل منذ أن واجه العبيد والعبيد السابقون التحدّي المتمثل في تنوير البشرية عن طريق تقد يمْنفسهم حرفياً إ لى حيّز الوجود من خلال التمثيلات الماهرة بعناية في لغة الذات السوداء. (غيتس، 1988: 131).

وبرأي غيتس لا تزال ثنائية الصوت في الكتابة الأفريقية الأمريكية متجذّرة في التوتر بين (الإنكليزية) القياسية والتقاليد غير القياسية والشفوية لمجتمعات السود. وللدخول في كتابة (البيض) هل يجب أن يضحّي المرء بالكلام الأسود؟ إنَّ تحليل غيتس لعدد من كُتّاب القرن العشرين الأمريكيين الأفارقة يستكشف الطريقة التي تتم فيها الإجابة على هذا السؤال بطرقٍ حوارية وثنائية.

تبدأ رواية زورا نيل هيرستون «كانت عيونهم تراقب الله» (1937) بالفرق بين الكتابة القياسية وكلام شخصياتها السوداء. كما تستفتح الرواية براوٍ بضمير الغائب الذي يكتب بطريقة يتم تبنّيها تماماً في الشكل الأد بي للغة الإنكليزية القياسية:

تحمل السفن التي على مقربة رغبة كل رجل على متنها. فبالنسبة للبعض تأ تي مع التيار. وبالنسبة لآخرين يبحرون للأبد في الأفق ولكن ليس بعيداً عن الأنظار، ولا تهبط أبداً حتى يحوّل الناظر عينيه بعيداً متنازلاً. فأحلامه يسخر الزمن منها حتى الموت. وهذه هي حياة الرجل. (هيرستون، 1986: 9)

ولكن في اللحظة التي نقترب فيها من كلام الشخصيات ننتقل إ لى التخلي الخطي عن اللغة الشفهية أساساً:

ماذا تفعلين تأتين هنا مجدداً بهذه الثياب؟ ألا تجد فستان آخر لترتديه؟ أين ذلك الثوب الحريري الأزرق التي غادرت ترتديه؟ ماذا حدث بالمال التي أخذه زوجها نهات وتركه لها؟ ماذا تفعل تلك المرأة البالغة من العمر أربعين عاماً بشعرها المتد لي إ لى أسفل ظهرها مثل فتاة شابة؟ أين تركت ذلك الفتى الشاب التي ذهبت معه؟ ظننت أنها ستتزوج؟ أين تركها؟ ماذا فعلَ بكل أموالها؟ أراهن أنه انطلق مع فتاة شابة وصغيرة حتى أنه لا شعر عندها – لِمَ لا تبقى في طبقتها؟ (المرجع نفسه: 10)[1].

تتعلق هذه التصريحات بالعودة إ لى بلدة بطلة الرواية، جا ني والكلمات الأو لى التي نسمعها منها هي أيضاً تخلٍ خطي من التعبير الشفهي: «آه، جيد جداً إنني أحاول أن أزيل بعض التعب والوسخ من قدميَّ» (المرجع نفسه: 14). من خلال ملاحظة غيتس لتصنيفات بارت في «س / ز» يسمي غيتس رواية هيرستون «نصٌ متكلم» (*speakerly text*) ويُعرّفه على النحو الآ تي:

إنه نصٌ تكون فيه إستراتيجيته الخطابية مصممة لتُمثّل تقليداً أدبياً شفهياً يهدف لمحاكاة النماذج الصوتية والنحوية والمفرداتية من الكلام الفعلي ولإنتاج «وهم السرد الشفوي». والنص المتكلم هو النص الذي تبدو فيه كل العناصر البنيوية الأخرى ذات قيمة قليلة

(1) هذا المقطع مكتوب باللغة الإنكليزية العامية التي يتكلمها الزنوج عادةً، فنجد على سبيل المثال كلمة (*dat*) بدلاً من (*that*) وكلمة (*wid*) بدلاً من (*with*) وكلمة (*gal*) بدلاً من (*girl*). كما نجد أحياناً أن الفعل محذوف والجملة مفهومة بلاغياً.

لتبقى هامة لسرد القصة؛ وذلك لأن إستراتيجية السرد تلفت الانتباه إلى أهميتها التي تبدو أنها امتياز التعبير الشفوي ومميزاته اللغوية الأصيلة. (غيتس، 1988: 181).

يمثّل هذا «النص المتكلم» مفاهيم باختين، نظراً لأن «صوت» الشخصيات في الرواية لا يُعبِّرُ ببساطة عن أية «وجهة نظر»، ولكنه يحتوي أيضاً على مفهوم «الآخر» في داخل ذلك الصوت، وهذا يعني أن ثمة تقليداً لأنماط الخطاب السوداء والأجناس الأدبية. ولكن رواية هيرستون لا تعطي ببساطة صوتاً مكتوباً للتقليد الشفوي الأسود. ويُوضِّحُ غيتس (عندما تصبح جا ني واعية ومتمكنة من هويتها) الطريقة التي يندمج فيها صوت الراوي القياسي و«المكتوب» بصوت «المتكلم» لبطل الرواية في خطاب حر غير مباشر إذ لا نستطيع أن نعرف دائماً وجهة النظر الممثّلة: هل هي وجهة نظر الراوي أم وجهة نظر جا ني أم كلتاهما؟ وفي مثل هذه اللحظات يؤكد غيتس: «تحل رواية «كانت عيونهم تراقب الله» التوتر الضمني بين اللغة الإنكليزية الرسمية ولهجة السود وهما صوتان يمكن أن نَعُدُّهما صوتين موسيقيين في أوّل فقرة من فقرات النص» (المرجع نفسه: 192). ويزعمُ غيتس أن هذا المزج بين الأصوات المتكلمة والمكتوبة بوضوح يُنتِجُ لأوّل مرة في التقليد الأدبي الأمريكي الأفريقي حلاً للتحدّي الأساسي الذي يواجه الكُتّاب الأمريكيين الأفارقة. وهذا الحل هو مزدوج الصوت بشكل مميَّز إذ يندمج دون نفي خطابات البيض والسود فيما يمكن تسميته بالصوت المهجَّن بعيداً عن أي مفهوم للهوية المنفردة أو المستقرة.

ولكن عمل غيتس يهتم بتحقيق الإنصاف للتوترات والترتيبات بين

الخطابات المعروفة اجتماعياً، وتحقيق الإنصاف أيضاً للتأثيرات وأنماط الصور المشتركة والاستعارات والإستراتيجيات بين نصوص محددة في إطار هذا التقليد. ولإدراك هذه الميزة في عمله، نحن بحاجة أيضاً أن نشير إلى تحليله لرواية أليس ووكر الأخيرة «اللون الأرجواني». أكدت ووكر في كثيرٍ من الأحيان تأثير هيرستون في كتاباتها. وتعكس روايتها الشهيرة في عام 1983 رواية هيرستون من خلال تتبُّع الممر نحو وعي الذات لدى بطلة الرواية واسمها سيلي. والنقطة المهمة بالنسبة لغيتس هي أن رواية ووكر، من خلال قلبها للإستراتيجية الشكلية التي تتبعها هيرستون، «تدل» على رواية هيرستون. ويقول غيتس إنه بينما تخلق هيرستون «نصاً متكلماً» إذ تُعطي لهجة السود شكلاً من أشكال الحياة المكتوبة، فإن ووكر تتبنّى «صوتاً متكلماً أو مقلداً» وتضعه في الشكل المكتوب للرواية الرسائلية[1] (*epistolary novel*). فيقول:

بينما تصوّر هيرستون اكتشاف جا ني لصوتها كما لو أنه تعبير عن ذاتها الثنائية من خلال «سرد منقسم» وحر غير مباشر، فإن ووكر تصوّر نمو وعي الذات عند سيلي كما لو كان عملية كتابة. وتخلق جا ني والراوي ذاتهما وتخلق جا ني نفسها في رسائلها، فهي لا تتكلم أبداً، بل تكتب صوتها المتكلم وصوت كل من يتحدّث معها. (غيتس، 1988: 243)

يُظهِرُ غيتس صوت سيلي كمزيج معقّد «المراهقة قليلة التعليم ومُسيطَر عليها» و«راوية أو كاتبة حساسة وتأملية» قادرة على إذابة

(1) رواية مكتوبة على شكل سلسلة من الرسائل.

كلام وأفكار الآخرين في صوتها الذي يكتب. وبهذا المعنى تبدو رواية ووكر بأنها تقدّم دليلاً على تنامي الثقة في التقليد الأدبي للنساء الأمريكيات الأفريقيات. فهي تعرض شخصية واحدة بصوت قادر على إنتاج مزيج من الذات والآخر ومن كلام المحكي واللغة المكتوبة المنقسمة سابقاً في عمل هيرستون. إنّ كتابة سيلي الثنائية (والتي تتضمن في داخلها ليس صوتها وصوت الشخصيات الأخرى فحسب، بل تقليد الشعب الأمريكي الأفريقي أيضاً وصراعه لإيجاد هوية بين الأشكال اللغوية المفروضة والمصممة ذاتياً) هي شهادة على الطبيعة الحرفية والجذرية لكتابة الأمريكيين السود. كما أنها توضّح تحقيق التنوير الذا تي والداخلي بدلاً من الخارجي في بيئة مهجّنة ومتعددة الأعراق والأصوات. وتقول ماري أوكونور عندما كتبت عن ذروة الرواية إذ تؤكد سيلي استقلالها عن زوجها: إنّ أسلوب سيلي يتم تحقيقه ليس بسبب قرارها في التحدُّث عن نفسها فحسب، بل أيضاً بسبب معرفة صديقتها وحبيبتها، شاج أفيري، بهذا الكلام (أوكونور، 1991 : 205). ويزعم باختين بأن الهوية تتحقق فقط من خلال مخاطَب آخر يؤكّد من خلال رده على الكلام على وجود الذات الحوارية:

سأُصلح عربتها! قال السيد واتجه نحوي.

طار غبار شيطا ني على الشرفة بيننا، وملأ فمي بالأوساخ.

قال الوسخ أي شيء تفعله لي تفعله لك مسبقاً.

ثُمَّ شعرتُ بأن شاج يهز ني ونادتني سيلي. تهاد لي الوعي من جديد.

أنا ثغرة، أنا سوداء وقد أكون قبيحة ولا يمكنني أن أطبخ، وقد أكون صوتاً يقول لكل شيء يستمع. ولكني هنا.

آمين قالت شاج. آمين، آمين. (ووكر، 1983: 176)

إنّ دراسة غيتس هي مثال على الطريقة التي أعاد من خلالها النقاد صياغة مفهوم التناص للتعامل مع مادة تختلف تماماً عن النصوص الواقعية والكلاسيكية للطليعة، والتي شكّلت التركيز المباشر لمُنظّري المصطلح وممارسيه. كما أنه يُسلّط الضوء على المكان الأساسي الذي يشمله باختين داخل التعبيرات المصاغة دائماً لنظرية التناص. ولدى انتقالنا إلى مجال الفنون غير الأدبية وإلى مناقشات ما بعد الحداثة نجد تأكيداً على استمرارية نظرية باختين وإعادة تعريفها كنظرية أساسية بالنسبة لنظرية التناص وممارستها.

* * *

خامساً

استنتاجات ما بعد الحداثة

التناص في الفنون غير الأدبية

لم يقتصر التناص كمصطلح على مناقشة الفنون الأدبية. فهو موجود أيضاً في المناقشات التي تدور حول السينما والرسم والموسيقى والعمارة والتصوير وكل الإنتاجات الثقافية والفنية تقريباً. وعلى الرغم من أن ثمة شعور شائع يجمع بين الأدب وكلمة «نص»، إلا أننا بحاجة إ لىأن نتذكر العلاقة بين التعبيرات الأو لىلنظرية التناص وتطور مفاهيم سوسيور المتعلقة بالسيميولوجيا؛ وذلك لفهم استخدام التناص في دراسة أشكال الفن غير الأدبية. ففي كتابه «محاضرات في اللسانيات العامة»، كان سوسيور متشوقاً لعلم جديد وهو السيميائية التي ستدرس «حياة العلامات داخل المجتمع» (سوسيور، 1974: 16). فمن الممكن أن نتكلم عن «لغات» السينما أو الرسم أو الهندسة المعمارية: وهي لغات تستلزم إنتاج أنماط معقدة من الترميز وإعادة الترميز والتلميح والصدى ونقل الأنظمة والرموز السابقة. ولتفسير لوحة مرسومة أو مبنى ما علينا أن نعتمد حتماً على قدرة تفسير علاقة تلك اللوحة أو ذلك المبنى «باللغات» السابقة أو «بأنظمة» الرسم أو التصميم المعماري. فالأفلام والسمفونيات والمبا نيولوحات الرسم هي تماماً مثل النصوص الأدبية تتحدَّث دائماً بعضها مع بعضٍ وتتحدَّث كذلك مع الفنون الأخرى.

رَحَّبَ الكثير من النقاد بتوفر التناص كمصطلح، وناقشوا بأن له ميزة إيجابية على مصطلحات أخرى أكثر رسوخاً في مجالاتها. فعلى سبيل المثال يقارن ج. مايكل ألسن إمكانية ربط المصطلح بعلم الموسيقى، ويفضل التناص على الإشارات الموسيقية الراسخة «للتقليد» و «الاقتراض» (ألسن، 1993: 175). ويأخذ روبرت س. هاتن هذا الأمر إلى أبعد من ذلك من خلال استكشاف الطريقة التي تكون فيها كفاءة الملحن في بعض الأساليب الموسيقية وفي استخدامه الإستراتيجي لهذه الأساليب بشكلٍ خاص تُشكّلُ ضوابط لها علاقات تناصيّة ذات صلة» (هاتن، 1985: 70). وبهذه الطريقة نقول إنه بينما تمثّل الأساليب لَبِنات البناء المتوفرة للملحن ورؤية ما هو «مكتوب مسبقاً»، فإنّ الإستراتيجيات تمثّل قدرة المؤلّف على تبديل هذه الأنماط إلى تراكيب أصلية. فيقول هاتن:

تؤكد الإستراتيجيات إلى حَدٍّ يتجاوز إضفاء الطابع الرسمي الكامل أو القدرة البسيطة على التنبؤ، فردية العمل حتى وهي تعتمد على نمط وضوح الفهم. وهكذا فإن كل عمل معين سيكون له عادة أسلوباً، سواء تلاعبَ العمل مع الأسلوب أو ضده من الناحية الإستراتيجية. (هاتن، 1985: 58)

يشير كيث أ. ريدر إلى إمكانية استخدام التناص في سياق السينما لدراسة ظاهرة مثل نظام النجومية في هوليوود. فيقول:

إنّ مفهوم نجم الفيلم بحَدّ ذاته مفهوم تناصيّ؛ لأنه يعتمد على تطابقات التشابه والاختلاف من فيلم إلى آخر، وأحيانا يعتمد على التشابهات المفترضة بين الشخصيات داخل الشاشة وخارجها. وهكذا، فإنّ فيلم سيرجيو ليون «ذات مرة في الغرب» يقلب بسخرية

الدور البطولي العادي لهنري فوندا ويجعله شريراً وسادياً. ويستخدم فيلم مايك نيكولز، الذي يحمل عنوان «من يخاف من فرجينيا وولف؟»، التشابه بين حياة الشخصيتين جورج ومارثا البيتية والهائجة على الشاشة، وحياة الممثلين ريتشارد بيرتون وإليزابيث تايلور خارج هذه الشاشة. (ريدر، 1990: 176)

ويمكن خلق إدراك تناص الأداء في الإنتاج المسرحي (انظر كارلسون، 1994)، كما يمكن أن يعطي هذا الإدراك أهمية للارتباطات التناصيّة المحتملة بين الأشكال الأدبية وغير الأدبية، إذ يعيد ربما تأكيد إحساسنا بالدراما بوصفها شكلاً يكمن بين الفن الأدبي وغير الأدبي

يمكن للتناص في كثيرٍ من الأحيان أن يتحدّى بشكلٍ جوهري التفسيرات السائدة لأشكال الفن غير الأدبية. وتشير ويندي شتاينر إلى الحقيقة القائلة بأنه بما أن للرسم بَدَاهَة غير متوفرة في أشكال الفن الأخرى ومعتمدة بشكلٍ كبير على كشف ذاتها مع مرور الوقت، فإن لا زمنية هذا الشكل من أشكال الفن قد «أسهمت في رؤية الرسم الساذجة بأنه مرآة للطبيعة، وهي معادل مثالي للمجال المرئي والرؤية الكاملة لما هو جميل» (شتاينر، 1985: 57). وتتابع شتاينر قائلةً إن هذه الأفكار المقبولة يمكن أن تؤدي إلى افتراضات بأن الرسم يقف وراء السيميولوجيا، أو أنه لا يمكنه أن «يعني» أكثر من مظهره المباشر والخاص. وفي حين أن الفنون الزمانية قادرة على نفي أو نقد الأفكار السابقة أو اقتراح الجديد منها، فيمكن القول بأن الرسم يُقدّم شكلاً خالصاً من أشكال التصوير ما وراء المعنى الافتراضي أو النقدي. وبرأي شتاينر يُقدّم التناص وسيلة مفيدة لدحض أفكار ساذجة كهذه. كتبت شتاينر الآتي

إنه فقط من خلال رؤية لوحات في ضوء لوحات أخرى أو في ضوء أعمال الأدب والموسيقى يمكن أن تتعاظم قوة الفن التصويرية والسيميائية «المفقودة». وهذا يعني أن القوة ليست مفقودة أبداً، ولكنها غائبة فقط في التفسير التقليدي لبُنية الفن. (شتاينر، 1985: 58).

وتُظهرُ شتاينر بأن الملامح التناصيّة للرسم يمكن أن تأخذنا من الطريقة التي يتم فيها إكمال بعض اللوحات من قِبل لوحات أخرى، كما هي الحال في اللوحات الثنائية والثلاثية، إ لى«اقتباس» الرسامين لأساليب معروفة ثقافياً لمدارس سابقة أو بعض الفنانين. إنّ قدرة الرسامين على السخرية من أساليب وتلميحات معينة توحي بمستوى تناصي عميق في الفنون التصويرية. فالرسم الحدائي وميله نحو الإلصاق أي دمج أدوات الإعلام المختلفة واستخدام هذا الرسم «للمواد المتاحة» قد يوسّع الشعور بوسيلة الرسم للتعبير الحرفي. وتقترح شتاينر علاوة على ذلك بأن الرغبة في أن تكون اللوحات مجموعة في معارض تقتضي أن تكون الفنون التصويرية في حالة تناص عشوائي يؤثر بشكلٍ أساسي في موضوع تلقيها. إنّ القرارات المتعلقة باللوحات التي يجب أن توضع مع بعضها، أو اللوحات التي يجب إعادة إنتاجها في كتاب تقيم علاقات بين اللوحات الفردية التي عادة لا يمكن أن تكون جزءاً من تصميمها ونيّتها الأصلية.

ويمكن لفكرة التناص أن تعيد إنتاجاً مماثلاً للتصوير الفوتوغرافي، الذي يُرى غالباً بأنه تصوير محض للواقع. وقد ناقش فنانون ونقاد فوتوغرافيون مؤخراً أن معنى الصورة الفوتوغرافية يعتمد على نشرها وعلى اعتراف مشاهديها بالرموز والتقاليد الثابتة. وتستخدم سيندي شيرمان أساليب معروفة ومتناصات مرئية معينة من

الرسم والتصوير الفوتوغرافي والسينما لتصوير صورتها. ومثل هذه الممارسة لا توضّح فقط الطبيعة التناصية للصورة الفوتوغرافية، ولكنها تهدف أيضاً لتوضيح بعض النقاط حول بناء الهوية النسائية داخل شبكة الثقافة للرموز البصرية المتوفرة.

إنّ خلط باربرا كروغر للصورة والنص يستفيد من التوتر بين رؤية التصوير الفوتوغرافي الظاهرة للعالم الحقيقي واعتماده على الرموز الثابتة والأجناس والتقاليد الأدبية. وتشير ليندا هتشن في تفسيرها للتصوير الفوتوغرافي ما بعد الحدائي إ لىالطريقة التي يمركز فيها فنانون مثل كروغر وفيكتور بورجين فنهم على استكشاف هذا التوتر. وتشير ليندا إ لى«استحواذ» بورجين للصورة الرومانسية لرجل وامرأة يُقبّلان بعضهما. وفي الجزء العلوي من الحدود التي تحيط بالصورة ثمة نص يقول: «ماذا يعني الاستحواذ بالنسبة لك؟» وثمة نص في الجزء السفلي من حدود الصورة يقول: «7٪ من سكان منطقتنا يمتلكون 84 ٪ من ثروتنا» (انظر هتشن، 8919: 122؛ وانظر ووكر، 1994: 113 للكلام ذاته منقول بشكل آخر). وفي عبارة كروغر «نحن دليلك الظرفي» نجد صورة وجه امرأة مبنية بشكل قطاعات معيّنة. ويحيط بذلك الوجه قطاعات أخرى من التصوير الفوتوغرافي تعرض ما يظهر أنه خرز أو حبوب أو قطع الترترة. ويوضع النص كلمة كلمة على مدى الصورة المبنية بحيث تُشكّلُ عموداً فقرياً مركزياً من الأعلى إ لىالأسفل (وللكلام ذاته منقول بشكل آخر انظر واليس، 1984: 415).

من خلال الجمع بين النص والصورة يستخدم بورجين وكروغر رموزاً من الدعاية وجوانب تجارية أخرى من الحياة الحديثة لزعزعة منظور الصورة الفوتوغرافية وحدسها الطبيعي وشفافيتها. وهما يفعلان

ذلك من خلال إعطاء أهمية للسياقات المتعددة المشفرة ثقافياً، ومن خلال مزج رموز الفن «الراقي» والسياقات التجارية والعامة المفصولة عادة بعضها عن بعض (انظر هتشن، 1989: 135).

إنَّ هذه الممارسة التي تجلب اعترافاً بالترميز التناصي للتصوير الفوتوغرافي لدعم نشر الفكر ضمن وسائل الإعلام الحديثة تتضح من خلال الانتقال إلى الصور الجدارية لكل من لورين ليسون وبيتر دان، وأكثر صورة نقاشاً لهما هي «الصورة المتغيرة لأرصفة الميناء». ولدى عملهما على مشروع الصحة شرق لندن ودعمهما لمجلس البلدية المحلي ولجماعات سياسية محلية أنتج كل من ليسون ودان سلسلة من الملصقات في ستة مواقع في منطقة أرصفة الميناء في لندن التي مزجت صوراً بصريةً مع نصوص تتهمهما بناءً على شعارات الدعاية والإعلان وفي شكل منشورات سياسية أكثر استطرادية (ليسون ودان، 1986: 102-18). وتُقدّم الملصقات التي تغييرها على التوالي مجموعة من الصور والنصوص التي «تكشف عن وجود جدل عبر الزمن» (هتشن، 1989: 106). فقد كان للملصق الأوّل نص على شكل شعار يقول «ماذا يحدث وراء ظهورنا»، ويُعْرَض هذا السؤال مبخوخاً بالدهان على سياج حديدي إذ يرى الناظر خلفه منظراً لمباني المدينة العالية مصنوعة من النقود المعدنية. أما الملصق الثاني الذي يقول «مال كبير يتحرك للداخل» يكشف النقاب عن مبانٍ أكثر في المدينة، في حين يعرض الثالث كامل هذه المباني مع كتل البناء الشاهقة المصنوعة من المال التي لها نص فرعي يقول: «لا تسمح لها أن تدفع الناس المحليين للخارج». ويُطوِّر الملصقين التاليين صورة توضّح كيف يتم إسقاط الناس في موقع مكتظ يرتفع ليطمس المباني

الشاهقة. وآخر صورتين تعرضان التحطيم التدريجي لصور «المال الكبير» من قِبل الصورة الخيالية للسكان المحليين الذين يحتفلون في حديقة للبلدية.

إنَّ التناص مفهوم يفتح الآفاق في قراءة هذه السلسلة من الصور الفوتوغرافية؛ لأن العمل يستخدم عدداً من الرموز والتقاليد الثقافية الهامة، ويشير أيضاً كنص إلى البيئة التي يتم فيها عرضه. وإنَّ الجمع بين الصورة والنصوص بالاعتماد على الأجناس مثل الإعلانات والنشرات السياسية يُنتِجُ مجالاً من الدلالة تعيد نشر الإعلام الرئيس الذي تنشره أيضاً مؤسسة التنمية لأرصفة الميناء في لندن: الإعلانات وأعمال الأدب الترويجية والكلام المختصر وشعار الأعمال. وتوضّح الملصقات بالتالي الرسائل الإيديولوجية للأعمال الكبرى، كما أنها تنقل «اللغات» التي تنتشر هذه الرسائل عبرها، وتقوم بذلك ضمن المواقع الجغرافية التي تستهدفها. إنَّ عمل ليسون ودان تناصيّ على مستوى النوع والرمز، أو «اللغة»، ولكنه تناصيّ أيضاً في مجاله الاجتماعي. وقد كشفت ملصقاتهما حقيقة أن منطقة أرصفة الميناء في لندن هي نص له معنى جد لي خلال الثمانينيات من القرن العشرين. وإنَّ دمجهما لرموز ثقافية مختلفة، سواء مرئية أو نصيّة، يمثّل الطريقة التي يستخدم فيها الفن الحديث تقنيات تناصيّة لشرح الطبيعة الإيديولوجية لأنماط الاتصال التي تؤكدها الثقافة السائدة وسلطة الدولة بأنها حيادية وشفافة وطبيعية. وتزعم هتشن أن هذه الممارسات تتناغم مع ربط بارت للنص الصريح حرفياً بنقد ما يسميه «الرأي» (هتشن، 1989: 3). وهي تتناغم أيضاً مع مفاهيم باختين للوضع الاجتماعي للفن ونشر الخطابات الموجودة مسبقاً أو ما سمّاه أجناس الخطاب.

ويمكن رؤية التناص أيضاً بأنه متصل بالاتجاه المتطوّر داخل الفن في القرن العشرين لإدراج «أشياء حقيقية» في اللوحة. فاستخدام أجزاءاً من ورق الجدران والخيوط والطوابع البريدية داخل التصميم التكعيبي، على سبيل المثال، يُدرجُ أجزاءاً من العالم الماديّ في الصورة المرسومة بشكلٍ متناقضٍ فقط، بهدف زعزعة مفهوم تصوير العالم الواقعي للوحة.

وقد استكشفت المناقشات حول السينما في كثيرٍ من الأحيان أنواع التناص عبر حدود الفن. فعلى سبيل المثال يتناول ت. جيفرسون كلاين في «عرض النص: التناص والموجة الجديدة للسينما الفرنسية» الطريقة التي يرتبط فيها صُنّاع الأفلام مثل جان لوك غودار وروبرت بريسون وآلان رينيه وآخرون بحركة الموجة الجديدة، ويشيرون ويكبحون في الوقت ذاته المتناصات الأدبية. ويوظّف كلاين التناص من أجل شرح كيف تتمكن في الموجة الفرنسية الجديدة من قراءة مقاربة محددة للسينما وغموضها المميَّز في معالجة التقليد الأد بي وتقوم النصوص الأدبية في هذه الحركة بوظيفة وسائل تسمح بالمواقف الإيديولوجية والثقافية والفنية في الوقت نفسه الذي يجري فيه كبتها أو «إبعادها عن الشاشة» في الأفلام نفسها. وقد اقترح آخرون أن هذا عنصر بارز في الفيلم. وتُعَدُّ السينما شكلاً رائجاً من الإنتاج الفني، إذ طالما اعتمدت منذ أيامها الأو لىعلى الشكل الأد بي «الجاد» والثابت لتزويدها بالقيمة الثقافية. إنَّ تكييف النصوص الأدبية يربط الشكل الجديد من السينما بمجال جما ليمعترف به عالمياً. ولكن يُوضّح كلاين أن أشكال «الفن الراقي» من السينما تكبح بقدر ما تواصل الاعتماد على الاتصال الحرفي بالأدب.

ويُذكّرنا كلاين بعد ذلك بالعلاقة المتجذّرة والتناصيّة بين السينما والأدب، وهي علاقة محفورة أيضاً، كما يناقش بروس فليمنغ، من حيث التوتر بين الفيلم ونص الفيلم الأصلي (فليمينغ، 1994: 127 ـ 39). وهذا لا يعني على الإطلاق الاقتراح بأن السينما الحديثة لا تزال خاضعة للأدب. فالدراسات التحليلية للسينما تُوضّح الطريقة التي يتم فيها تحويل التقاليد الأدبية بشكلٍ جوهري في هذه الوسيلة. استكشفت آن ماري ميراجليا كيف يؤكد فيلم جاك بولين «فولكس فاغن بلوز» تمثيله للرحلة الماديّة في جميع أنحاء كندا والولايات المتحدة مع الإشارات الحرفية للنصوص الأدبية من هذين البلدين. فالفيلم لا يدمج الرحلة النصيّة والأدبية عبر كندا والولايات المتحدة فحسب، بل يُظهِر أيضاً كيف يغدو المكان نصاً؛ فالأماكن المُمَثّلة هي دائماً جزء من خريطة النصوص الواردة.

إنَّ دراسة جيمس غودوين لأفلام أكيرا كوروساوا تجلب أسلو بي التناص معاً عندما يستكشف مكانة كوروساوا في التاريخ التناصي للفيلم الغر بيوالطريقة التي ينقل فيها كوروساوا تراجيديات شكسبير إ لىالثقافة المعاصرة. وأوّل مثال يأخذنا من أفلام هوليوود الغربية لجون فورد وهاورد هوكس وغيرهم، من خلال «فترة الدراما» عند كوروساوا وفكرة البطل المضاد الذي لعبه توشيرو ميفو ني إ لى التبديلات الناجحة لسيرجيو ليون حول أسلوب كوروساوا في «السباغيتي الغر بي»، من بطولة كلينت إيستوود الذي قَدَّمَهُ في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. وهذه السلسلة الحرفية توضّح التهجين وتقاطع الثقافتين اليابانية والأمريكية التي نجدها في إنجازات كوروساوا وليون ورؤيتهما للغرب. ولكن أفلام كوروساوا

اللاحقة مثل «عرش الدم» و«ران» تنقل تراجيديات شكسبير، مثل «ماكبث» و«الملك لير»، إلى بيئة ثقافية حديثة عن طريق تقديم التراجيديات لجمهوره مجرّدة من أي شكل من أشكال البطولية.

ما بعد الحداثة والتناص

في الوقت الحاضر، ستقودنا أية مناقشة لمكانة التناص في الفنون نحو قضية ما بعد الحداثة. إنَّ عصرنا على ما يبدو هو عصر ما بعد الحداثة. ونقارن عادة ما بعد الحداثة بما بعد البنيوية؛ لكن الكثيرون يستخدمون مصطلح «ما بعد الحداثة» للإشارة للعصر التاريخي والاجتماعي والثقافي الحالي وبهذا المعنى فإن ما بعد البنيوية هي مجرّد جانب من جوانب عصر ما بعد الحداثة. إنَّ فكرة ما بعد الحداثة بوضوح موضوع واسع. ولذلك قد يكون من المفيد لنا أن نتعرّف على الطبيعة الجدلية لهذا المصطلح. فقد كانت ما بعد الحداثة موضع جدل كبير على مدى العقدين الماضيين، بل هي في حَدِّ ذاتها كلمة حوارية لها مدلولات متعددة سلبية وإيجابية.

إنَّ مقال والتر بنيامين «عمل الفن في عصر الإنتاج الميكانيكي»، الذي يُستشهَد به كثيراً، لهو نقطة مرجعية مفيدة في أية مناقشة لهذه المقاربات السلبية والإيجابية لما بعد الحداثة (بنيامين، 1968: 217-51). فقد كتب بنيامين في ألمانيا في الثلاثينيات من القرن العشرين مشيراً إلى الطريقة التي شتتت فيها الأنماط الحديثة من الإنتاج وإعادة الإنتاج التكنولوجي الأفكار السابقة فيما يتعلق بالقيمة الجمالية للعمل الفني. وعلى وجه الخصوص قام العالم التكنولوجي بتشتيت ونشر «هالة» العمل الفني. وفي عصر قبل انتشار الكتب الشامل كانت حيازة

النص لوحده أمراً نادراً للغاية وذا قيمة هائلة. والأسعار التي يدفعها المستهلك ثمناً للوحات الكلاسيكية الأصلية لا تزال تشهد أيضاً على وجود ربط باقٍ في المجتمع المعاصر بهالة العمل الفني الأصيل. ولكن تهيمن على المجتمع التكنولوجي عملية إعادة إنتاج الأعمال الأصيلة. فنسخة الرواية الموقَّعة مفضلة أكثر من النسخة غير الموقَّعة، ولوحة أصلية من لوحات فان غوغ قد لا تُقدَّر بثمن. إنَّ حضور أداء الرقص قد يبدو أفضل من مشاهدته على شريط الفيديو، ولكن تجربتنا في المجتمع المعاصر لهذه ولكل الفنون الأخرى غالباً ما تكون لإعادة الإنتاج التكنولوجي. إنَّ وسائل الإعلام الفنية الجديدة في القرن العشرين، مثل الأفلام والفيديو والتلفزيون، تستند في الواقع إلى الطرق التكنولوجية من إعادة الإنتاج. فالهالة التي تحيط «بالموناليزا» أو بكتاب من القرن الثامن مثل «كتاب كلز» في مكتبة كلية ترينيتي في دبلن ليست متوفرة في هذه الأنواع من الأشكال الفنية ولا علاقة لها بها في الواقع.

وتُزوِّدنا وسائل الإعلام الجديدة مثل السينما والتلفزيون والفيديو بطبيعة الحال بأشكال وطرق الوصول الأساسية إلى الأحداث العالمية والوطنية والمحلية. فيمكن القول إنَّ الحقيقة هي شيء يُخلَقُ جزئياً من وسائل الإعلام التي يتم تمثيل الحقيقة من خلالها. وهذا ما قاد الكثيرين للتركيز على العلاقة بين الحقيقة والتمثيل، والواقع والخيال. وقد ذَكَرَ بنيامين قبل التصاعد الهائل في تكنولوجيا الاتصالات في حقبة ما بعد الحرب فكرة أن عمليات التمثيل التكنولوجية، إذا نُشِرَت على مستوى جماهيري، يمكن أن تنتشر من قِبل قوى رجعية اجتماعياً وقوى مُتقدِّمة اجتماعياً. واستخدم النظام النازي في ألمانيا

في الثلاثينيات من القرن العشرين الذي شهده بنيامين علانية السينما كمتنفس للدعاية له.

وبرأي العديد من المنظّرين والنقاد، تسود في عصر ما بعد الحداثة إعادة الإنتاج من الإنتاج الأصلي. والنقاد الماركسيون، مثل تيري إيغلتون (1986) وفريدريك جيمسون (1991) ينتمون لهذا المعسكر، وغالبا ما تزداد حججهم من خلال الإشارة إ لىأعمال المنظّرين ما بعد الحداثيين مثل جان بودريار. وبرأي بودريار تهيمن على ثقافة ما بعد الحداثة «المحاكاة التافهة» (*simulacrum*) وهي كلمة مأخوذة من أعمال أفلاطون، إذ تشير إ لىنسخة لا تملك أصولاً أو نسخة أصلية (انظر بودريار، 1988). ومن هنا تأ تيتجربتنا للفن الحديث، كما شهدنا، على نحو متزايد في أشكال إعادة الإنتاج. وتُقدِّمُ القنوات التلفزيونية المتنافسة تقارير الأخبار عن الأحداث السياسية والاجتماعية، مصحوبة غالباً ببرامجها السياسية والاجتماعية. وهذه التقارير تستخدم عمليات تأطير وتحرير وإعادة إنتاج الصور والكلام الذي لا يستطيع المشاهد أن يتحدّاه نظراً لما يُقدَّم له. وبالتا لي قد يستبدل تقرير إخباري مفبرك أية تجربة حقيقية لحدث ما. وتحل «المحاكاة التافهة» أو النسخة محل ما هو «حقيقي».

وقد لاحظنا سابقاً بأنَّ التناص برأي بارت (إذ يشير هذا المصطلح بالنسبة لما بعد البنيوية إ لىتحرير أساسي للدلالة) قد يسبب بعض الملل أو الضجر. وفي ثقافة تسيطر عليها رموز منتشرة جداً لدرجة أنها تبدو طبيعية، والتناص عندما يُرى على أنه وجود هذه الرموز والكليشيات ضمن الثقافة، يمكن أن يسبب شعوراً بعدم التكرار، وهو تشبّع من الصور النمطية الثقافية، وانتصار الرأي على ما يقاومه

ويعطّله. وقد يبدو إذاً أن رموز وممارسات التناص تسود سياق ما بعد الحداثة بسبب عدم الوصول إ لىالحقيقة. وقد كتب جيمسون مُعلّقاً على الطريقة التي تحاول فيها نظرية ما بعد الحداثة القضاء على مفاهيم ما سمّاه «العمق»: «يحل العمق محل السطح، أو محل عدة أسطح (ما يسمى تناصاً في كثير من الأحيان هو لذلك لم يَعُدْ مسألة عمق)» (جيمسون، 1991: 12). فهو لا يشير لمجرّد الطريقة ما بعد الحداثية التي تندمج فيها الانقسامات السابقة بين ما هو «جاد» و «عادي» أو «عا لي» و«منخفض» من الإنتاجات الثقافية. ويزعم جان فرانسوا لوتار بأنه في ثقافة الرأسمالية المتأخرة تكون المفاهيم التقليدية للهوية الوطنية والثقافة قد أُستُبدلت بأشكال عالمية مستمدة من الشركات العالمية التي تسيطر على الإعلام والبحث العلمي، وغيرها من المجالات التكنولوجية والتجارية للحياة (لوتار، 8619). وفي مثل هذه الحالة، يقول جيمسون، إنَّ الأنماط السابقة للهوية والتعبير، استناداً إ لىشعور مشترك للمعيار السائد، تفسح المجال لثقافة متغايرة وبلا جذور، إذ لا يبدو المعيار ولا المقاومة ضده ممكنة. وبعد ربط مثل هذا السيناريو باللغات الوطنية وكذلك بالأنماط الثقافية كتب جيمسون الآ تي:

إذا كانت أفكار الطبقة الحاكمة هي الإيديولوجية المسيطرة ذات مرة (أو المهيمنة) في المجتمع البرجوازي، فإن البلدان الرأسمالية المتقدِّمة اليوم هي مجال من عدم التجانس الاستطرادي والأسلو بي ودون قواعد ومعايير. ويتابع الأسياد المجهولون ثني الإستراتيجيات الاقتصادية التي تَحُدُّ من وجودنا، ولكن لم تَعُدْ ثمة حاجة لفرض كلمتهم (أو لا يستطيعون من الآن فصاعداً فعل ذلك)، والثقافة التي

أتت في ما بعد العالم الرأسما لي‌تعكس ليس فقط غياب أي مشروع جماعي كبير، ولكن أيضاً عدم وجود اللغة الوطنية القديمة نفسها. (جيمسون، 1991: 17).

وفي مثل هذه الحالة إذ لا يبدو هناك أية قاعدة ثقافية لمقاومتها، فإن المحاكاة الساخرة للمعايير السائدة أمر مستحيل ويمهّد الطريق لما سمّاه جيمسون المعارضة الأدبية:

وفي هذه الحالة، تجد المحاكاة الساخرة نفسها دون عمل، فقد عاشت، وذلك الشيء الغريب المسمّى معارضة أدبية يأ تي‌ببطء ليأخذ مكانها. فالمعارضة الأدبية هي مثل المحاكاة الساخرة في أنها عبارة عن تقليد لقناع غريب، ولكلام بلغة ميتة: ولكنها ممارسة محايدة لهذا التقليد دون أية دوافع خفية للمحاكاة الساخرة، مبتورة من الباعث الساخر الخا لي‌من الضحك ومن الاقتناع بأن (بجانب اللسان الشاذ الذي اقترضته في أية لحظة) بعض الحياة الطبيعية الصحية لغوياً لا تزال موجودة. فالمعارضة الأدبية إذاً هي محاكاة ساخرة فارغة، كتمثال بعينين مكفوفتين ... ليس لدى منتجي الثقافة مكاناً ليذهبوا إليه باستثناء الماضي: إنّ تقليد الأساليب الميتة والكلام من خلال جميع الأقنعة والأصوات مخزنة في متحف الخيال لما هو معروف بالثقافة العالمية الآن. (المرجع نفسه: 17 ـ 18).

يزعم جيمسون بأنه في ثقافة الرأسمالية المتأخرة ثمة تلاعب بالصور والأساليب دون الربط بأي معيار ثقافي معترف به أو طبقة اجتماعية، وهذا التلاعب يسود الطريقة التي يتحدّث فيها الناس والفن الذي ينتجونه أو يستهلكونه. وهذه الظاهرة الحوارية وثنائية

الصوت التي تشبه المحاكاة الساخرة، وخلط اللغة الرسمية باللغة غير الرسمية يصبحان أمرين مستحيلين. إنّ الممارسة التناصيّة التي لم تَعُدْ قادرة على إعطاء الصفة الأساسية والثنائية للصوت تنهار لتصبح نوعاً من التجديد الذي لا فائدة فيه لأساليب وأصوات الماضي.

ويبدو أن مقال جون بارث «أدب الإرهاق» يؤكّد وجهة النظر هذه للحالة الراهنة للثقافة والإنتاج الثقافي. ولكن بارث يبدأ مقاله على النحو الآ تي:

لا أعني «بالإرهاق» أي شيء متعب جداً مثل موضوع الانحطاط المادي أو الأخلاقي أو الفكري، وإنما أعني فقط استخدام أشكال معينة أو الإرهاق لبعض الإمكانيات التي لا تسبب بالضرورة اليأس بأية حال من الأحوال. (بارث، 1975: 19).

إنّ كتابة بارث لمقال لاحق بعنوان «أدب التجديد: نثر ما بعد الحداثة» تؤكّد رأيه بأنّ تشبُّع الأشكال والأساليب الثقافية الحالية التي نتخيلها والإحساس بأنّ الثقافة لا يمكنها أن «تقوم بالتجديد» (إذا استخدمنا صرخة الحداثة) ليسا مدعاة للقلق ولا يعنيان أن الفن المعاصر ظاهرة طفيلية وضعيفة ولا تمت للموضوع بصلة.

إنّ الكثير من التفسيرات الإيجابية لما بعد الحداثة تشير في الواقع إ لىحقيقتين قد ثبت بطلانهما وهما أن إيمان الحداثة بالابتكار التكنولوجي يمكن أن يُسخِّره الفن، وأن الفن يُقدِّم آفاق المستقبل الثقافي والمثا لي لا يمكن أن تتجلّى هذه الفكرة الأخيرة إلا في مجال فن العمارة، وهو اختيار العديد من النقاد لأصول نظرية ما بعد الحداثة وممارستها. فقد كتبت ماري ماكلود أن المعماريين ما بعد الحداثيين:

يعارضون الإيمان المسيحي لحركة الحداثة بما هو جديد، ويؤكّدون أنه لم يعد بمقدور المهندسين المعماريين الافتراض بسذاجة أن الابتكار التكنولوجي يؤمّن جمالية عالمية وحلاً اجتماعياً .... وعلى نقيض المعماريين الحديثين في العشرينات، يعترف علناً المهندسون المعماريون ما بعد الحداثيين بأهدافهم الخاصة بأنها تعدُّدية وتاريخية. وهم لا يدينون الماضي ولا يتجاهلونه، ولكنهم يعانقونه بحرارة بوصفه مصدراً فكرياً وشكلياً في حيويته. وتُعَدُّ كل أساليب الحقبة، سواء كانت كلاسيكية أم عامية، مفتوحة للتقليد أو لإعادة التفسير. (ماكليود، 1985: 19).

وبدلاً من دعوة الحداثة «لجعل الأدب جديداً» فإن المعماريين ما بعد الحداثيين يمارسون ما يمكن أن نسميه بالعمارة التناصيّة التي تخصص أنماطاً من مختلف العصور وتجمّعهم بطرقٍ تحاول أن تعكس السياقات المتعددة تاريخياً واجتماعياً التي يجب على مبانيهم أن توجد الآن في داخل هذه السياقات. وقد أعلن سابقاً المعماري الحداثي لوكوربيسو بأنّ المبا نيهي «آلاتٌ نعيش فيها»، ومع ذلك يحلول أواخر الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين أصبحت آثار الابتكار الحداثي مشكوكاً فيها تماماً. وفي كتابه «ما هي ما بعد الحداثة؟» يشير المهندس والمُنظِّر ما بعد الحداثي تشارلز جينكس إلى انهيار كتلة برج رونان في لندن في عام 1968، وتفجير مبنى بروت إيغو الحديث في سانت لويس في عام 1972 كمظاهر أو توضيحات هامة للتحدّي الثقافي الشعبي لجماليات الحداثة. والمؤتمر الشهير الآن بعنوان بينا لي للهندسة المعمارية في البندقية في عام 1980، الذي تَضمَّنَ جينكس وباولو بورتوغيزي ومهندسين معماريين آخرين

ارتبطوا الآن بما بعد الحداثة، يتم الاستشهاد به غالباً كلحظة تم التعبير فيها بشكلٍ كامل عن جمالية جديدة. ويشير جينكس لشعار ذلك المؤتمر وبذلك يذكّرنا تماماً بالطبيعة التناصيّة الكاملة للحركة المعمارية ما بعد الحداثية: «وجود الماضي» (جينكس، 8919: 41).

وبالنسبة لجينكس فإنّ عصر ما بعد الحداثة هو «زمن اختيار متواصل ... وعصر لا يمكن فيه اعتماد أية عقيدة دون الوعي الذا تي والسخرية، لأن كل التقاليد تبدو صحيحة بعض الشيء» (المرجع نفسه: 7). وبدءاً من النقطة نفسها التي بدأها نقد جيمسون لثقافة المعارضة الأدبية، يتحرك جينكس باتجاه أكثر إيجابية ويرى هذه الحالة بأنها تفتح آفاقاً جديدة للأشكال المتطرفة من الممارسة التناصيّة أو ما يسميه، وفقاً لمصطلحات باختين، «الترميز الثنائي»:

تُعَدُّ ما بعد الحداثة في جوهرها مزيجاً انتقائياً من أي تقليد مع تقاليد الماضي القريب: فهي استمرار الحداثة والتفوق عليها في آنٍ واحد. إنّ أفضل أعمالها ثنائية في رموزها وساخرة بشكلٍ مميَّز، لأنّ هذا التباين يجسّد تعدُّديتنا بشكلٍ أكثر وضوحاً. إنّ أسلوبها الهجيني يعارض التقليل الذي نجده في إيديولوجية الحداثة في مرحلتها الأخيرة ويعارض كل التجديدات التي تقوم على عقيدة أو ذوق استثنائي وخاص. (جينكس، 1989: 7)

وقد تجنَّب فن العمارة الحداثي الأشكال المألوفة، في حين تلاعبت ما بعد الحداثة بالأشكال وخلطت الأساليب التي استنبطتها من «الثقافة العليا» و«الثقافة الشعبية». وبهذه الطريقة تستخدم ما بعد الحداثة ممارسة تناصيّة تسعى لتعكس مستخدمي البناء المختلفين. فتناقش بأنّ:

فن العمارة يستند إلى الاحتراف والشعبية بالإضافة لاستناده إلى التقنيات الجديدة والأنماط القديمة. وثمة ترميز مزدوج لتبسيط ما نعنيه بالنخبة أو الشعب، وجديد أو قد يم وثمة أسباب قاهرة لهذا التزاوج المعاكس. (المرجع نفسه: 14).

إنّ مناقشة جينكس لإضافات جيمس ستيرلنغ للمعرض في شتوتغارت تُقدّم لنا مثالاً جيداً على هذا الترميز المزدوج أو الممارسة التناصيّة. فقد تموضع الشكل الذي يشبه حرف «يو» في المعرض القد يعلى قاعدة عالية أو «جزء علوي محصّن» (*Acropolis*) فوق حركة المرور (المرجع نفسه: 16). وعند قاعدته نجد منطقة مواقف السيارات «التي تتم الإشارة إليها بشكلٍ ساخر بالحجارة التي «سقطت» مثل آثار الخراب على الارض». تقول جينكس الآتي:

تُظهرُ الحفر الناتجة البناء الحقيقي وهو ليس كتل الرخام السميك أو كتل من الجزء العلوي المحصّن الحقيقي، وإنما الإطار الحديدي الذي يدعم طبقات الحجر الصلب الذي يسمح بالتهوية والمنصوص عليها بالقانون. ويمكن للمرء أن يجلس على هذه الأطلال الكاذبة ويتأمل في حقيقة براءتنا المفقودة وهي أننا نعيش في عصر يمكنه أن يبني بناءً جميلاً ومُعبِّراً طالما نجعله سطحياً ونُعلّقه على هيكل حديدي. وبالطبع سينكر الحداثي أنه يستمتع بذلك لعدة أسباب: «حقيقة المواد» و«التماسك المنطقي» و«الصراحة» و«البساطة» أي كل القيم والمجازات البلاغية التي ينادي بها الحداثيون مثل لوكوربيسو وميس فان دير روه. (المرجع نفسه: 18 ـ 19).

ويمزج عمل ستيرلنغ في شتوتغارت الأنماط الإغريقية مع الإشارات للأطلال المبنية في القرن الثامن عشر ومع الصروح الحداثية الضخمة ومع الألوان المتوهجة في الوقت المعاصر في السياجات اليدوية الممتدة على طول مواقف سيارات التكسي. ويقول جينكس عن هذه المنطقة الأخيرة الآتي:

إنّ السياجات اليدوية الحمراء والزرقاء وتعدُّد الألوان النابض بالحياة تناسب الشباب الذي يستخدم المتحف. وبينما تروق الكلاسيكية أكثر لعشاق شينكل .... فإن التعدُّدية التي غالباً ما تسوّغ ما بعد الحداثة هي هنا واقع ملموس. (المرجع نفسه: 19).

تعكس ما بعد الحداثة عند ستيرلنغ تجاورات الحياة المعاصرة وتعدُّد الأساليب الثقافية والتجمّعات التي تحدث في مختلف أنحاء البناء الذي يجسّده كل من يستخدمه. وتمثّلُ ما بعد الحداثة عند ستيرلنغ الترميز الثنائي والبُعد التناصيّ لفن العمارة ما بعد الحداثي. وكما يوحي تشخيص جيمسون تُعَدُّ ما بعد الحداثة عند جينكس (كونها أكثر بكثير من المعارضة الأدبية) تناصيّة بطريقة تبدو وكأنها تربط مرة أخرى إصرار باختين على الوضع الاجتماعي للغة المعمارية.

ما بعد الحداثة وعودة التاريخ

يُعَدُّ ما بعد الحداثة الآن مصطلح أساسي في دراسة الأدب. تشمل قائمة إيهاب حسن الشهيرة الأضداد الرئيسة بين الحداثة وما بعد الحداثة، وتؤكّد هذه القائمة مرة أخرى على العلاقة الواضحة التي حددها الكثيرون بين ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية فضلاً عن مكانة التناص في تعريفات ما بعد الحداثة (انظر حسن، 1993: 152):

الحداثة	ما بعد الحداثة
الهدف	التلاعب
التصميم	المصادفة
التمركز	التشتت
الجنس الأد بي/ الحدود	النص / المتناص
التفسير / القراءة	ضد التفسير / القراءة الضالَّة
المقروء	المكتوب
الأصل والسبب	الاختلاف والتأجيل والأثر

إنَّ بناء مثل هذه القوائم هو نوع من المقامرة. وتبدو القوائم السابقة أنها تفترض أن الحداثة وما بعد الحداثة متناقضتان مع بعضهما، في حين أن الواقع، كما اقترح منظّرون مثل جينكس هو أن ما بعد الحداثة لا تزال متواطئة مع العديد من النماذج والنظريات التي ميَّزت الحداثة وسمحت لنفسها باستخدام أساليب الحداثة الأساسية وأنواعها وابتكاراتها. وتستنتج ليندا هتشن (وهي مُنظِّرة رئيسة للعلاقة بين ما بعد الحداثة ونظرية التناص وممارسته) الفكرة ذاتها (هتشن، 1988: 49)؛ وبعد تأثر هتشن بالمعماريين ما بعد الحداثيين مثل جينكس تزعم هتشن أن ما يميّز أدب ما بعد الحداثة هو الترميز الثنائي. ويناقش هذا الترميز الثنائي أنماط التصوير أو التمثيل المتوفرة في الثقافة مع الاعتراف بأن الترميز لا يزال عليه أن يستخدم هذه الأنماط. *وفي هذه المقاربة لا يمكن أبداً أن تتعارض الحداثة مع ما*

بعد الحداثة؛ لأنَّ حركة ما بعد الحداثة تعتمد دائماً على أساليب الحداثة ورموزها ومقارباتها، مثلما تعتمد تماماً على أساليب العصور التاريخية الأخرى ورموزها ومقارباتها.

وبرأي هتشن إذاً تُعَدُّ ما بعد الحداثة متناقضة وثنائية الرموز، نظراً لأنها «تعمل داخل الأنظمة ذاتها التي تحاول تخريبها» (المرجع نفسه: 4). وقد ناقضت هتشن الحنين الضمني الذي رأته في توظيف الحداثة التناصيّ لأشكال الماضي الذي تقوم به الحداثة مع المسافة الساخرة التي يتم تحديدها عندما تقوم أعمال ما بعد الحداثة باستخدام الأشكال ذاتها، فتقول هتشن:

عندما أشار إليوت لدانتي أو فرجيل في «الأرض اليباب» (*The Waste Land*)، فإن المرء يشعر بنوع من الدعوة إ لىالاستمرارية الموجودة تحت هذا الصدى المجزّأ. وهذا هو بالضبط ما يتم تحدّيه في المحاكاة الساخرة ما بعد الحداثية إذ نجد انقطاعاً ساخراً يتم كشفه غالباً في قلب الاستمرارية، والاختلاف في قلب التشابه .... فالمحاكاة الساخرة هي شكل ما بعد حداثي متكامل نوعاً ما؛ لأنها تتضمن وتتحدّى في آنٍ واحد وبشكلٍ متناقض كل ما تسخر منه. كما تجبرنا المحاكاة الساخرة على إعادة النظر في فكرة الأصل أو الأصالة المتوافقة مع الاستفسارات ما بعد الحداثية الأخرى حول الافتراضات الإنسانية الليبرالية. (هتشن، 1988: 11)

يمكن لبيان أد لي‌به إليوت حول استخدام جويس للأسطورة في «يوليسيس» أن يدعم فكرة هتشن، ويمكن تطبيق هذا الاستخدام أيضاً على قصيدة إليوت نفسها. ويوحي نقاش إليوت القائل بأن استخدام جويس للأسطورة هو وسيلة «للسيطرة» و«للترتيب»، ولإعطاء «شكل

فن العمارة يستند إلى الاحتراف والشعبية بالإضافة لاستناده إلى التقنيات الحديدة والأنماط القديمة. وثمة ترميز مزدوج لتبسيط ما نعنيه بالنخبة أو الشعب، وجديد أو قد يم وثمة أسباب قاهرة لهذا التزاوج المعاكس. (المرجع نفسه: 14).

إنّ مناقشة جينكس لإضافات جيمس ستيرلنغ للمعرض في شتوتغارت تُقدّم لنا مثالاً جيداً على هذا الترميز المزدوج أو الممارسة التناصيّة. فقد نوضع الشكل الذي يشبه حرف «يو» في المعرض القد يجلس قاعدة عالية أو «جزء علوي محصّن» (*Acropolis*) فوق حركة المرور (المرجع نفسه: 16). وعند قاعدته نجد منطقة مواقف السيارات «التي تتم الإشارة إليها بشكلٍ ساخر بالحجارة التي «سقطت» مثل آثار الخراب على الارض». نهقول جينكس الآتي:

تُظهرُ الحفر الناتجة البناء الحقيقي وهو ليس كتل الرخام السميك أو كتل من الجزء العلوي المحصّن الحقيقي، وإنما الإطار الحديدي الذي يدعم طبقات الحجر الصلب الذي يسمح بالتهوية والمنصوص عليها بالقانون. ويمكن للمرء أن يجلس على هذه الأطلال الكاذبة ويتأمل في حقيقة براءتنا المفقودة وهي أننا نعيش في عصر يمكنه أن يبني بناءً جميلاً ومُعبّراً طالما نجعله سطحياً ونُعلّقه على هيكل حديدي. وبالطبع سينكر الحداثي أنه يستمتع بذلك لعدة أسباب: «حقيقة المواد» و«التماسك المنطقي» و«الصراحة» و«البساطة» أي كل القيم والمجازات البلاغية التي ينادي بها الحداثيون مثل لوكوربيسو وميس فان دير روه. (المرجع نفسه: 18 ـ 19).

ويمزج عمل ستيرلنغ في شتوتغارت الأنماط الإغريقية مع الإشارات للأطلال المبنية في القرن الثامن عشر ومع الصروح الحداثية الضخمة ومع الألوان المنوهجة في الوقت المعاصر في السياجات البدوية الممتدة على طول مواقف سيارات التكسي. ويقول جينكس عن هذه المنطقة الأخيرة الآتي:

إنّ السياجات البدوية الحمراء والزرقاء وتعدُّد الألوان النابض بالحياة تناسب الشباب الذي يستخدم المتحف. وبينما تروق الكلاسيكية أكثر لعشاق شينكل .... فإن التعدُّدية التي غالباً ما تسوّغ ما بعد الحداثة هي هنا واقع ملموس. (المرجع نفسه: 19)

تعكس ما بعد الحداثة عند ستيرلنغ تجاورات الحياة المعاصرة وتعدُّد الأساليب الثقافية والتجمّعات التي تحدث في مختلف أنحاء البناء الذي يجسّده كل من يستخدمه. وتمثّل ما بعد الحداثة عند ستيرلنغ الترميز الثنائي والبُعد التناصيّ لفن العمارة ما بعد الحداثي. وكما يوحي تشخيص جيمسون تُعَدُّ ما بعد الحداثة عند جينكس (كونها أكثر بكثير من المعارضة الأدبية) تناصيّة بطريقة تبدو وكأنها تربط مرة أخرى إصرار باختين على الوضع الاجتماعي للغة المعمارية.

ما بعد الحداثة وعودة التاريخ

يُعَدُّ ما بعد الحداثة الآن مصطلح أساسي في دراسة الأدب. تشمل قائمة إيهاب حسن الشهيرة الأضداد الرئيسة بين الحداثة وما بعد الحداثة، وتؤكّد هذه القائمة مرة أخرى على العلاقة الواضحة التي حددها الكثيرون بين ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية فضلاً عن مكانة التناص في تعريفات ما بعد الحداثة (انظر حسن، 1993: 152):

الحداثة	ما بعد الحداثة
الهدف	التلاعب
التصميم	المصادفة
التمركز	التشتت
الجنس الأدبي/ الحدود	النص / المتناص
التفسير / القراءة	ضد التفسير / القراءة الضالّة
المقروء	المكتوب
الأصل والسبب	الاختلاف والتأجيل والأثر

إنَّ بناء مثل هذه القوائم هو نوع من المقامرة. وتبدو القوائم السابقة أنها تفترض أن الحداثة وما بعد الحداثة متناقضتان مع بعضهما، في حين أن الواقع، كما اقترح منظّرون مثل جينكس هو أن ما بعد الحداثة لا تزال متواطئة مع العديد من النماذج والنظريات التي ميَّزت الحداثة وسمحت لنفسها باستخدام أساليب الحداثة الأساسية وأنواعها وابتكاراتها. وتستنتج ليندا هتشن (وهي مُنظِّرة رئيسة للعلاقة بين ما بعد الحداثة ونظرية التناص وممارسته) الفكرة ذاتها (هتشن، 1988: 49)؛ وبعد تأثر هتشن بالمعماريين ما بعد الحداثيين مثل جينكس تزعم هتشن أن ما يميّز أدب ما بعد الحداثة هو الترميز الثنائي. ويناقش هذا الترميز الثنائي أنماط التصوير أو التمثيل المتوفرة في الثقافة مع الاعتراف بأن الترميز لا يزال عليه أن يستخدم هذه الأنماط. وفي هذه المقاربة لا يمكن *أبداً أن تتعارض الحداثة مع ما*

بعد الحداثة؛ لأنَّ حركة ما بعد الحداثة تعتمد دائماً على أساليب الحداثة ورموزها ومقارباتها، مثلما تعتمد تماماً على أساليب العصور التاريخية الأخرى ورموزها ومقارباتها.

وبرأي هتشن إذاً تُعَدُّ ما بعد الحداثة متناقضة وثنائية الرموز، نظراً لأنها «تعمل داخل الأنظمة ذاتها التي تحاول تخريبها» (المرجع نفسه: 4). وقد ناقضت هتشن الحنين الضمني الذي رأته في توظيف الحداثة التناصيّ لأشكال الماضي الذي تقوم به الحداثة مع المسافة الساخرة التي يتم تحديدها عندما تقوم أعمال ما بعد الحداثة باستخدام الأشكال ذاتها، فتقول هتشن:

عندما أشار إليوت لدانتي أو فرجيل في «الأرض اليباب» (*The Waste Land*)، فإن المرء يشعر بنوع من الدعوة إلى الاستمرارية الموجودة تحت هذا الصدى المجزأ. وهذا هو بالضبط ما يتم تحدّيه في المحاكاة الساخرة ما بعد الحداثية إذ نجد انقطاعاً ساخراً يتم كشفه غالباً في قلب الاستمرارية، والاختلاف في قلب التشابه .... فالمحاكاة الساخرة هي شكل ما بعد حداثي متكامل نوعاً ما؛ لأنها تتضمن وتتحدّى في آنٍ واحد وبشكلٍ متناقض كل ما تسخر منه. كما تجبرنا المحاكاة الساخرة على إعادة النظر في فكرة الأصل أو الأصالة المتوافقة مع الاستفسارات ما بعد الحداثية الأخرى حول الافتراضات الإنسانية الليبرالية. (هتشن، 1988: 11)

يمكن لبيان أد لي‌به إليوت حول استخدام جويس للأسطورة في «يوليسيس» أن يدعم فكرة هتشن، ويمكن تطبيق هذا الاستخدام أيضاً على قصيدة إليوت نفسها. ويوحي نقاش إليوت القائل بأن استخدام جويس للأسطورة هو وسيلة «للسيطرة» و«للترتيب»، ولإعطاء «شكل

وأهمية» لما سمّاه «بالبانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي تُشكّل التاريخ المعاصر» ويوحي برد فعل رافض ومفزع نوعاً ما على الزمن الحاضر الذي يرافقه حنين للأشكال الماضية والزمن الماضي المنصرم (إليوت، 1975: 177). وعلى نقيض هذه المقاربة، تزعم هتشن بأن استخدام ما بعد الحداثة لرموز وأشكال الماضي يمكن رؤيته بشكلٍ أفضل من خلال مفهوم المحاكاة الساخرة.

تُعدُّ المحاكاة الساخرة مصطلح أساسي في أبحاث هتشن وغيرها من النقاد حول ما بعد الحداثة، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بمفاهيم التناص. ففي فهرس كتابها «سياسة ما بعد الحداثة» (هتشن، 8919) يوجّه مدخل «التناص» القارئ ببساطة نحو مدخل «المحاكاة الساخرة». وفي بعض الأحيان يمكن أن تؤدي الاستعاضة عن هذه المحاكاة الساخرة بالتناص إلى مضاعفات غير مفيدة، وفي بعض الأحيان تغدو استنتاجات هتشن جلية بشكلٍ أفضل من خلال توظيفها لمصطلح التناص بدلاً من الاستمرار في إعادة تشكيل مفاهيم المحاكاة الساخرة وإعادة توجيهها.

وسواء استخدمنا مصطلح التناص أو المحاكاة الساخرة فمن الواضح أنه بالنسبة لنقاد مثل هتشن ينشر أدب ما بعد الحداثة مجموعة واسعة من الأشكال المعاصرة والتاريخية. ويقوم أدب ما بعد الحداثة بذلك ليسجّل اعتماده على أشكال التمثيل المعهودة أو ما يمكن أن يسميه بارت بالرأي (*doxa*). ولكن في اللحظة نفسها التي يسجّل فيها أدب ما بعد الحداثة هذه الحقيقة، فإنه يقوم بمجاورة الأساليب والرموز ومجاورة أشكال التمثيل المختلفة وغير المتوافقة على ما يبدو في بعض الأحيان، وهذا يساعد في التشكيك في هيمنة تلك الأشكال الثابتة وتشويشها وتخريبها ربما. يُعَدُّ أدب ما بعد

الحداثة رأياً (*doxa*) ورأياً مناقضاً (*paradoxa*) في آنٍ واحد، فهو مثل ممارسات ما بعد الحداثة يستلزم أو ربما بالسبة لهتشن يمكن أن يستلزم استفساراً راديكالياً حول أشكال التمثيل المتوفرة وبالتالي أنماط المعرفة المتاحة في إطار الثقافة. وتضع هتشن هذه الرؤية لما بعد الحداثة مقابل وجهات النظر البديلة التي تقوم بفهم ما بعد الحداثة بوصفها مجرّد تسجيل لعوب لتشبُّع الثقافة الحالي بالعلامات وأنظمة العلامات:

تعمل المحاكاة الساخرة على إعطاء أهمية «لسياسة» التمثيل. فمن الواضح أن هذا ليس الرأي المقبول للمحاكاة الساخرة ما بعد الحداثية. والتفسير السائد هو أن ما بعد الحداثة تُقدّم اقتباساً زخرفياً لأشكال الماضي لا قيمة له ودون تاريخ، وأن هذا هو أكثر نمط مناسب لثقافة مثل ثقافتنا مشبعة جداً بالصور. وبدلاً من ذلك، أريد أن أناقش بأن المحاكاة الساخرة ما بعد الحداثية هي شكل ذو قيمة إشكالية، ومن غير الطبيعي الاعتراف بتاريخ التمثيلات (من خلال السخرية والسياسة). (هتشن، 1989: 94)

إنَّ تركيز هتشن المتكرر على روايات ما بعد الحداثة التي تتناول المواضيع التاريخية ـ إذ تسميها هتشن «ما بعد الرواية التأريخية في عصر ما بعد الحداثة» ـ يعطي صدارة ليس فقط لعدد الروايات المعاصرة التي تدمج الأشكال والرموز والإشارات بنصوص وتقاليد نصيّة متنوعة تاريخياً، بل يُوضّحُ أيضاً الطريقة التي يكون فيها عادة التاريخ (كفكرة وممارسة) جزءاً هاماً من هذا النوع الذي يستفسر عن ثنائية الرموز في الرواية وعن أشكال التمثيل المتوفرة. وكثيراً ما تستشهد هتشن برواية سلمان رشدي «أطفال منتصف الليل» بوصفها مثالاً على

الترميز المزدوج للرواية التأريخية ما بعد الحداثية. وتقول هتشن إنّ الانعكاسية الذاتية في نص رشدي:

تشير في اتجاهين في آنٍ واحد نحو الأحداث التي يتم تمثيلها في السرد ونحو فعل السرد نفسه. وهذه هي الازدواجية نفسها التي تميّز كل السرد التاريخي. ولا يمكن لشكل من الشكلين أن يفصل «الحقيقة» عن أعمال التفسير والسرد التي تشكّلها؛ وذلك لأن الحقائق (رغم أنها ليست أحداثاً) يتم إنشاؤها من قبل تلك الأفعال ومن خلالها. وما يغدو في الواقع حقيقة يعتمد مثل أي شيء آخر على السياقات الاجتماعية والثقافية للمؤرخ، وهذا ما أظهره منظرو النسوية فيما يتعلق بالنساء الكاتبات المؤرخات على مر القرون. (المرجع نفسه: 76).

وبعد أن حشدت لينـدا هتشن أعمال المنظّرين التاريخيين مثل هايدن وايت ودومينيك لاكابرا، تزعم هتشن بأنّ روايات ما بعد الحداثة مثل «أطفال منتصف الليل» لسلمان رشدي تُذكّرنا بحقيقة أنه ليس ثمة أي سرد تاريخي للأحداث يسجّل تلك الأحداث أو يمثّلها بشكلٍ مباشر وشفاف. فكل السرديات التاريخية تعتمد بحدّ ذاتها على أنماط السرد المتوفرة. وبعد أن استخدم هايدن وايت عمل المنظّر الأدبي نورثروب فراي على سبيل المثال، يناقش وايت بأن أنواع الأدب الأربعة الرئيسة ـ الكوميديا والتراجيديا والرومانس والهجاء ـ تُشكّلُ دائماً كل سرد تاريخي سواء بشكلٍ منفرد أو بأنماط مختلطة (وايت، 1973). وسواء كان المؤرخ يروي أحداث الثورة الفرنسية أو الانتفاضة الأيرلندية في عام 1798، فإنه يستخدم النمط السردي الكوميدي أو التراجيدي أو الرومانسي أو الساخر، وسيعتمد على مجموعة الولاءات الإيديولوجية الخاصة عند المؤرخ. وقد تذكر

أيضاً أن الأحداث التاريخية نفسها تأتي فقط للمؤرخ، وفقاً لجينيت، من خلال ما أطلقت عليه هتشن «النصوص اللازمة» وسواء كانت الوثائق تأويلات صحفية أو مذكرات أو تقارير عسكرية أو وثائق برلمانية أو رسائل خاصة أو أية مجموعة واسعة من وثائق التاريخ التي يجب أن يعتمد المؤرخ عليها، فإن التاريخ لا يتوفر للمؤرخ المعاصر إلا من خلال شبكة من النصوص السابقة المشبعة بآثار الكُتّاب السابقين وأجنداتهم الإيديولوجية الخاصة وافتراضاتهم وأحكامهم المسبقة. فالتاريخ موجود كشبكة واسعة من النصوص الذاتية إذ يكون التفسير التاريخي الجديد نضال الكاتب للتفاوض على إيجاد طريق من خلال شبكة تناصيّة من الأشكال والتمثيلات السابقة.

كتبت هتشن عما وراء الرواية التأريخية وما بعد الحداثية، فقالت:

إذا كان الماضي معروف لنا اليوم فقط من خلال آثاره النصيّة (القابلة للتفسير دائماً ككل النصوص)، فإن كتابة التاريخ وما وراء الرواية التأريخية تصبح شكلاً معقّداً وتناصياً من الإحالات الترافقية التي تعمل داخل سياقها الاستطرادي الذي لا يمكن تجنّبه. ولا يوجد إلا القليل من الشك حول تأثير نظريات النص ما بعد البنيوية على هذا النوع من الكتابة، لأن هذه الكتابة تثير تساؤلات أساسية حول إمكانيات المعنى وحدوده في تمثيل الماضي. (هتشن، 1989: 81).

في رواية رشدي يولد الراوي المعاصر، سليم سيناي، في مرحلة استقلال باكستان ويحاول أن يروي تاريخ حياته الخاصة في الوقت نفسه الذي يتناول فيه تاريخ باكستان. ولكن الأرشيف التاريخي يناقض نفسه باستمرار، وتتدخل رؤية سليم الذاتية في سرده للأحداث التاريخية. وتندمج في السرد الصراعات الشخصية والاجتماعية والنفسية والثقافية

مع كل الصراعات والانقسامات الإيديولوجية. وغالباً ما تتم ملاحظة هذه الحقيقة من خلال الإشارة إلى جملة إذ يرى سليم أنه من الممكن أن يكتب الآتي: «أسقطت الطائرات العسكرية، الحقيقية أو الوهمية، قنابل فعلية أو أسطورية» (رشدي، 1995: 341).

تُعَدُّ رواية جون فاولز «زوجة الملازم الفرنسي»، التي نُشِرَت لأوّل مرة في عام 1969، من الروايات التي يمكن أن تندرج بوضوح تحت عنوان هتشن لما وراء الرواية التأريخية ما بعد الحداثية (انظر هتشن، 1985: 91-2 ؛ 1988 : 45). ففي رواية فاولز نسافر ذهاباً وإياباً بين السرد الواقعي في منتصف القرن التاسع عشر والصوت السردي المعاصر الذي يتمكن من سحب مجموعة من الإشارات التناصيّة إلى العالم الفيكتوري، إذ يمكن لهذه الإشارات أن تُشوِّش الواقع التاريخي للرواية. فالإشارات للأفكار النظرية الحديثة (بما في ذلك إشارات بارت، بالإضافة إلى ملاحظات تشرح جوانب المجتمع الفيكتوري وتشير إلى أفكار تاريخية لاحقة) كلها تعني، كما تقول هتشن، بأن القارئ مُوجَّه دائماً نحو ساحة «نصيّة إضافية... وهي عالم يقع خارج الرواية» وكذلك «نحو نصوص وتصويرات أخرى» من العالم الذي يتم تمثيله في النص نفسه.

يجب أن تؤكّد رواية فاولز كيف يعتمد كلياً هذا الشكل من أشكال الرواية ما بعد الحداثية على الممارسة التناصيّة. وبشكل هام أكثر يبدو أنها تؤكّد على الوظيفة المزعزعة لاستقرار التناص في رواية من هذا القبيل. وتستغل هذه النصوص ذات الترميز المزدوج في جوهرها التوتر الحاصل بين الحقيقة والخيال، وبين المبني والحقيقي، وبين رأي الواقعية والتأكيد المناقض على استحالة تلك الواقعية.

وقد تُعَدُّ رواية أمبرتو إيكو «اسم الوردة» من أكثر الروايات ما بعد الحداثية مناقشةً. تجري أحداث الرواية في دير في القرن الرابع عشر يديره رهبان بنيديكتيون، وتتناول الرواية قصة زيارة وليم باسكرفيل والراهب المبتدئ أدسو وسعيهما للكشف عن جريمة قتل غامضة أثناء زيارتهما لمختلف رهبان الدير، وعلاقة هذه الجرائم بنص مفقود أو مخفي والذي يتضح فيما بعد أنه عمل أرسطو المفقود عن الكوميديا. وقد تبدو الرواية للوهلة الأو لى بأنها محاولة غير معقّدة لتمثيل عالم الرهبنة بشكلٍ واقعي في القرون الوسطى. وفي (تأمّلاته حول «اسم الوردة») يشير إيكو إلى هاجسه مع العصور الوسطى، فيقول: «أعرف الحاضر فقط من خلال شاشة التلفزيون في حين لديّ معرفة مباشرة بالقرون الوسطى» (إيكو، 1985: 14). ويصادف القارئ أوّلاً مقدمة دون عنوان تتحدَّث عن تاريخ المخطوطة التي على وشك أن نقرأها. ثُمَّ تشرح مُدوّنة تقسيم الرواية إلى سبعة أيام في كل يوم هناك ثمانية احتفالات دينية تقوم بترتيب الحياة اليومية للرهبان. ثُمَّ تظهر مقدمة إذ يكتب الراوي أدسو في نهاية حياته عن الأخ الراهب وليم والأحداث التاريخية التي أدت للسرد نفسه. وأخيراً تبدأ الرواية بالجملة: «كان صباح جميل في نهاية نوفمبر» (إيكو، 1998: 21).

ويبدو أن التعقيدات التي تتعلق ببداية السرد هي تعقيدات تقليدية تتمحور حول إنشاء واقع العالم الذي يتم تمثيله باستمرار وبشكل مقنع رغم كون هذا العالم مختلفاً عن العالم الذي يقطنه المؤلِّف والقارئ. وقد كتب إيكو عن الحاجة إلى إبعاد أو إقصاء العالم الخيا لي لمثل هذه الرواية إلى المناخ ما بعد الحدائي للمحاكاة الساخرة والسخرية والتفكيكية، التي نجدها في أنماط السرد والكلام التي لم يتم الجدال فيها سابقاً:

هل من الممكن أن نقول «إنه كان صباح جميل في نهاية نوفمبر» دون أن نشعر مثل سنو بي؟ ولكن ماذا لو جعلتُ سنو بي يقول ذلك؟ وبهذا هل أعني أن تُقال عبارة «كان صباح جميل...» من قِبل شخص قادر على قولها، لأنها كانت في يومه لا تزال ممكنة، ولكنها لا تزال غير مستعملة؟ نعم إنها قناع، وهذا ما أحتاجه.

نشرعتُ في قراءة (وإعادة قراءة) مؤرخين العصور الوسطى لاكتساب إيقاعهم وبراءتهم. ويمكن أن يتحدثوا بالنيابة عني، وسأتحرر من الشك. وقد تحررت من الشك ولكن ليس من أصداء التناص. وهكذا اكتشفت ما عرفه الكُتّاب دائماً (وأخبرونا به مراراً وتكراراً): إنَّ الكتب تتحدَّث دائماً عن كتب أخرى، وكل قصة تروي قصة تهردها من قَبل .... قصتي إذاً يمكن فقط أن تبدأ مع المخطوطة المكتشفة، وحتى هذا سيكون (بطبيعة الحال) اقتباساً. ولذلك كتبتُ المقدمة مباشرةً، واضعاً سردي على المستوى الرابع من التغليف، داخل ثلاث سرديات أخرى: إنني أقول ما قاله فاليت بأن مابيلون قال بأن أدسو قال ... وتحررتُ الآن من كل خوف. (إيكو، 1985: 19ـ20).

يُوضِّحُ إيكو أنه من خلال كتابة نص موجَّه تاريخياً تكون المشكلة الأساسية هي التناص: إنَّ ما هو «مكتوب مسبقاً» وما هو «مقروء مسبقاً» يهدد بتحويل سرد المرء والصوت السردي إلى مجرَّد تكرار لأقوال ونصوص سابقة. إنَّ المناخ الثقافي ما بعد الحداثي الذي يصوِّره إيكو بأنه فقدان للبراءة يتطلَّب منا أن نبعد أو نسخر من تمثيلاتنا وأقوالنا إذا أردنا أن نؤخذ هذه التمثيلات والأقوال على محمل الجد.

ولكن إيكو لا يصف التقنيات الأدبية التي تسمح له أخيراً بتمثيل الماضي كلياً بشكلٍ مباشر وجدي. على العكس من ذلك، إن الحاجة إلى أن نسخر من التمثيل التاريخي يعني أن السرد يصبح مشحوناً بالضرورة بآثار التناص من الماضي والحاضر والحقبات التاريخية بينهما. وبدلاً من الدعوة إلى «خلق ما هو جديد»، يَدَّعي إيكو بأن مؤلِّف ما بعد الحداثة يجد أن الماضي لا مَفرَّ منه، ولكن لا يمكن إلا أن يتم تمثيله وإعادة توظيفه بشكلٍ ساخر وهزلي وغير بريء (المرجع نفسه: 67). ولشرح هذا يُقدِّم لنا إيكو سيناريو افتراضي من الحياة المعاصرة:

أفكر في الموقف ما بعد الحداثي بأنه موقف رجل يحب امرأة مثقفة جداً ويعرف أنه لا يستطيع أن يقول لها: «أحبكِ بجنون»، لأنه يعرف أنها تعرف (وهي تعرف أنه يعرف) أن هذه الكلمات كتبتها باربرا كارتلاند من قَبل. ومع ذلك، ثمة حل. فيمكنه أن يقول «كما قالت باربرا كارتلاند أحبكِ بجنون». وفي هذه المرحلة، بعد أن تجنَّبَ البراءة الكاذبة، وبعد أن قالَ بوضوح إنه لم يَعُدْ ممكناً أن يتكلم ببراءة، فإنه مع ذلك يقول ما أراد قوله للمرأة: بأنه يحبها، ولكنه يحبها في عصر البراءة المفقودة. وإذا رضيت المرأة بهذا، ستتلقى تصريحاً بالحب على أية حال. ولن يشعر أي من المتكلمين بالبراءة، فكلاهما سيقبل تحدّي الماضي وما تقوله مسبقاً ولا يمكن القضاء عليه، وكلاهما سيلعب لعبة السخرية بوعي وبسرور... ولكن كلاهما سينجح مرة ثانية في الحديث عن الحب. (المرجع نفسه: 67 ـ 8).

وحتى تتحدَّث الشخصيات المفترضة عند إيكو عن الحب يجب عليها أن تستخدم كلمات ساخرة أو ثنائية الرموز؛ لأن هذه الكلمات تُستخدَم وتُقوَّض في الوقت نفسه. ويجب أن تفعل هذا؛ لأنها

موجودة في بيئة تناصيّة واعية لذاتها، إذ يلغي وعي ما هو «مكتوب مسبقاً» و«مقروء مسبقاً» إمكانية تصريح أو تمثيل مباشر وغير ساخر. وبالمثل فإنّ الكتابة عن الماضي في الرواية التاريخية تعني أن يدخل الكاتب بيئة تناصيّة مليئة بالأشياء المكتوبة والمقروءة مسبقاً ولمرات عديدة لدرجة أنها لا تبدو ممكنة أن نكتبها أو نجعل شخصيات معينة تنطقها دون أن نسخر في الوقت نفسه مما يكتبه الكاتب، وبالتالي فإننا سنقوّض أو نزعزع استقرار الأشياء التي يرغب الكاتب في كتابتها.

يحقق إيكو ممارسة التمثيل والسخرية اللتين تتصفين بثنائية الرموز عن طريق بناء عالمه الواقعي المتعلق بالعصور الوسطى من خيوط التناص في العصور الوسطى مروراً بالوقت الحاضر في يومنا هذا. إنّ أبطاله ويليام باسكرفيل وأدسو يستندون بوضوح إلى شيرلوك هولمز وواطسون والقصص البوليسية الفيكتورية لآرثر كونان دويل. وتوجهنا كنية وليام نحو عمل كونان دويل «كلب صيد الباسكرفيلز». ولذلك؛ فإن عالم العصور الوسطى الذي يعيشون فيه معقّد بشكلٍ مباشر بسبب تطور سرد الغموض، والكشف من خلال المنطق الاستنتاجي الذي يتعرّف عليه قُرّاء كونان دويل مباشرة بأنه ناتج من ذلك المتناص الفيكتوري. ويُذكّرُ خورخي بورغوس القُرّاء بكاتب القرن العشرين الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس. والسرد المفصّل الذي يُركّزُ على الغموض الموجود في بناء المكتبة الشاهق والمتاهي والمعقّد يُنبّهُ القرّاء الذين هم على علم بعمل بورخيس إلى النصوص مثل «الأطلال الدائرية» و«مكتبة بابل» (بورخيس، 1970: 72ـ7 ، 78ـ88). وتلعب متناصات أخرى أيضاً أدواراً أساسية في هيكلة السرد والمحادثات الطويلة بين الشخصيات. فالرواية تُبنى من أصداء كتابات فيتجنشتاين

الفلسفية واقتباساتها وتلميحاتها، ومن نصوص القرون الوسطى واللغة وخصوصيات كنائس وكاتدرائيات العصور الوسطى ولوحات برويغل ومقاطع من الكتاب المقدس وأمثلة أخرى كثيرة من غير المحتمل أن يلاحظها أي قارئ أثناء القراءة (انظر هتشن، 1985: 12؛ 1989: 94ـ5).

ومن المثير لاهتمام قرّاء هذه الدراسة أن عمل باختين وأفكاره منسوجة غالباً في النص، ولا سيما فيما يتعلق بالصراع بين هذه القوى التي يقودها خورخي والتي ترغب في قمع كتاب أرسطو المفقود عن الكوميديا، وأولئك مثل وليم وأدسو الذين يبحثون عن الكتاب لاسترجاعه. واللمحة السريعة التي يكسبها وليم وأدسو من إضاءات أدلمو من أوترانتو قليل الحظ تربط مباشرة السرد بعمل باختين حول الكرنفال:

كان ذلك كتاب مقدس إذ يتضح في هوامشه عالم معكوس بالنسبة للعالم الذي اعتادت حواسنا عليه. وبالقرب من الخطاب الذي يمكن تعريفه بأنه خطاب الحقيقة، ثمة خطاب مرتبط به ارتباطاً وثيقاً، من خلال التلميحات البديعة، وهو أيضاً خطاب باطل حول الكون المقلوب رأساً على عقب، إذ تركض الكلاب هاربة من الأرنب وتطارد الغزلان الأسد. (إيكو، 1998: 76)

تؤكد قائمة صور الكرنفال التي نراها هنا أن فكرة باختين عن الكرنفال هي متناص هام لهذه الإضاءات؛ فموضعها حول حدود النص المقدس يُذكّرنا بتمييز باختين بين قوى اللغة الجاذبة والطاردة. واللغة الأحادية المقدسة التي تؤكّد حقيقة واحدة ولغة واحدة تتحداها هنا صور الأعياد الشعبية والتغييرات الغريبة والتلاعب الحواري الذي ربطه باختين بالكرنفال، وربطه أيضاً بالتساوي بالرواية

الوردة»، ويُترَك الأمر للقارئ لمناقشة التلاعب المتناقض للنص بين المقروء أو الواقعي والمكتوب أو التناصي. ويُبرِزُ نص إيكو بوضوح الفرق بين التزام بارت وكريستيفا بالجمالية الحداثية وبما هو «جديد» وبالتحرر من أنماط التمثيل السائدة والاعتراف ما بعد الحداثي بعدم القدرة على الهروب من هذه الأنماط، والحاجة إلى إخضاعها للمحاكاة الساخرة والهزلية.

* * *

التناص ومحاكاة النص[1] وشبكة الإنترنت العالمية

تصل رواية إيكو «اسم الوردة» إلى ذروتها عندما تحترق مكتبة يبدو أنها كانت تحتوي على معرفة العالم. ولهذه الحادثة متناصاتها التاريخية الخاصة تتجلّى في تدمير مكتبة الإسكندرية القديمة ومكتبة العصور الوسطى المعروفة باسم مونتي كاسينو. ولا تزال تكنولوجيات الكمبيوتر الجديدة عُرضة للفساد المادي مثل خطر البَقّة أو الحشرة الألفية، مع ذلك فهي تُقدِّمُ لنا شكلاً جديداً من أشكال النصيّة اللامحدودة والأكثر مرونةً وتلاعباً، نظراً لسهولة الوصول لمكونات الحاسب وبرمجياته. وإحدى ميزات تكنولوجيات الكومبيوتر الجديدة التي كانت موضوع نقاش كبير وتنظير هي قدرتها من خلال المقارنة مع ثقافة الطباعة على الترابط. إنّ أنظمة الحوسبة الرقمية مثل شبكة الإنترنت العالمية والكتب الإلكترونية ومحاكاة النصوص تُقدِّمُ شكلاً من أشكال التناص التي تبدو للكثيرين بأنها وضّحت الحجج النظرية التي حللناها في هذه الدراسة.

وبينما هاجم مُنظِّرون مثل رولان بارت وكريستيفا ودريدا الفكرة التقليدية السائدة حول عزلة العمل وتفرُّدة وسلطته، إلا أن الأنظمة الجديدة المرتكِزة على الكمبيوتر تجسِّدُ هذه الانتقادات. وبالنسبة لأولئك الذين يكتبون عن هذا الشكل الجديد من النصيّة، تبدو النظرية ما بعد

(1) محاكاة النص (*hypertextuality*) هي علاقة التقليد والتحويل بين نص ونص آخر مثل المعارضة والمحاكاة الساخرة.

الحداثية وما بعد البنيوية وكأنها مجرَّد نظرية موجَّهة نحو شيء محدد، مثل الكتب، التي تظهر وكأنها تقاوم مفاهيم العقلانية والاختلاف والتناص. وما يظهر بالنسبة للكثيرين أنه يعاكس الحدس في معالجة بارت للكتب الأدبية يغدو واضحاً ولا مَفرَّ منه و«طبيعي» ربما عند التعامل مع أنظمة محاكاة النص. وفي اللحظة نفسها تبدو أنظمة الكمبيوتر بأنها تأخذنا إلى فكرة العصور الوسطى المتعلقة بالمكتبة الشاملة. لم يفهم وليم باسكرفيل تعليقات جاي ديفيد بتلر، مع ذلك إن لروح هذه التصريحات الكثير من التوافقات مع المُثل العليا التي يُعبِّرُ عنها في «اسم الوردة»:

في المكتبة التي تحوي نصوصاً تحاكي بعضها تماماً، يتمكن القُرّاء من اختيار أي من المسارات الحالية، أو تحديد مسار جديد، من خلال المواد التي يقرؤنها، وربما يتركون هذا الطريق للقُرّاء الآخرين ليحذو حذوهم إذا اختاروا ذلك. فما نحصل عليه من هذه التكهنات هي رؤية المكتبة ككتاب شامل يحاكي نصوصاً أخرى، إذ يستطيع أي شخص أن يقرأ كتابته أو يضيفها. (بتلر، 1992: 23)

وقد أعلن ديلا ني‌ولاندو أن النص المتعالق (*hypertext*) هو «بنية متغيرة مؤلَّفة من كتل من النص (أو ما اصطلح عليه رولان بارت اسم «لكسياس» (*lexias*)) والروابط الإلكترونية التي تربط هذه الكتل ببعضها» (ديلا ني‌ولاندو، 1991: 3). ومن الواضح أن مصطلح جينيت «محاكاة النص» (*hypertextuality*) يرتبط بهذه الأنظمة الجديدة، ولكن لا ينبغي الخلط بين هذا المصطلح والمصطلح الذي ينطبق على النصيّة الرقمية المرتكزة على الحاسوب. كما تُقرأ النصوص المتعالقة من خلال شبكات الكمبيوتر والمواقع الإلكترونية أو من خلال الأقراص المضغوطة؛ وقد تتألف النصوص المتعالقة من «نصٍ» واحدٍ مُقسَّم إلى لكسياس (*lexias*) لها روابط تصلها ببعضها،

أو أنها تتألف من نصٍ يتسع لنصوص الأخرى في داخله، إذ يتم الوصول إليها من خلال روابط يتم تفعيلها من القارئ على الشاشة. ورغم أنه لا يتم تفعيل إلا كتلة واحدة أو رابط واحد في كل مرة، يمكن مساعدة قرّاء النصوص المتعالقة من خلال قوائم المتصفح (*browser*) الذي يعرض شبكات «لروابط» أخرى، بالإضافة للقدرة على ربط كلمات معينة بتعريفات القاموس أو سلاسل أخرى من الروابط التوضيحية أو السياقية. وتوفر لنا أنظمة النصوص المتعالقة والمعقّدة، مثل نظام المتحف الوطني في لندن، مجموعة من النصوص أو الصور، أو كليهما، يمكن للقارئ أن يتفحصها ويتصل من خلالها بروابط أخرى. فبعض النصوص المتعالقة، مثل تلك التي يصفها جورج ب. لاندو (ديلا ني‌ولاندو، 1991؛ ولاندو، 1994)، والتي تكون غالباً تعليمية في طبيعتها، لا تسمح بربط نص أساسي أو مجموعة من النصوص بنصوص أخرى ذات صلة فحسب، بل يمكن أيضاً أن يضيفها القارئ ليخلق مسارات ونصوص جديدة في إطار منظومة التعالق الشاملة. وقد اقترح ديلا ني‌ولاندو أن استخدام مثل هذه النصوص المتعالقة يتحدّى الأفكار السائدة حول القراءة والكتابة المستمدة من «ثقافة الكتاب» التي يتم تحدّيها باستمرار. فكتبا الآ تي:

بسبب قدرة النص المتعالق على كسر طريقتنا المعتادة في فهم وتطبيق النصوص، فإن النص المتعالق يتحدّى كلياً طلاب الأدب ومعلميه ومُنظّريه. ولكنه يمكن أن يوفّر أيضاً كشفاً أو توضيحاً من خلال شرح العمليات العقلية الظاهرة التي كانت دائماً جزءاً من تجربة القراءة الكاملة؛ وذلك لأن النص كما يتخيله القارئ (على نقيض النص الملموس والمقدَّم بشكلٍ موضوعي في الكتاب) لا يجب أن يكون متتابعاً أو محدداً أو ثابتاً. (ديلا ني‌ولاندو، 1991: 30).

يوظّف لاندو في كتابه «النص المتعالق» (لاندو، 2199) هذا التحدي للنص الجديد في مفاهيم السرد والقراءة المتتابعة واستقلال كل نص والمفاهيم التقليدية حول السلطة النقدية. وبفعل ذلك يدرك لاندو أن أنظمة النص المتعالق وطريقة الرد عليها لهما اتصالات كثيرة بنصوص التناص ونظرياته. وكتب في مكان آخر قائلاً: «إنّ تجربة قراءة النص المتعالق أو القراءة من خلال نص متعالق تُوضّحُ إلى حَدٍّ كبير العديد من الأفكار الهامة حول النظرية النقدية» (لاندو، 1994: 3). وليس ثمة فكرة تلائم هذه التكنولوجيا الجديدة أكثر من فكرة التناص؛ فيقول لاندو إنّ تعالق النصوص، أي النصيّة المتولّدة من خلال التكنولوجيات الجديدة القائمة على الحاسوب، هو ظاهرة «تناصيّة في جوهرها» (المرجع نفسه: 10).

وبعد أن حدد لاندو الإشارات التناصيّة المكثفة والتلميحات التي يمكن العثور عليها في فصل «نوسيكا» من رواية «يوليسيس» لجويس يتصوّر لاندو نسخة نص متعالق للرواية التي ستكون قادرة على ربط الفصل بأكمله بمتناصات معينة في كتابة جويس وأيضاً بأعمال جويس الأخرى ذات الصلة. ويقترح لاندو أن هذا النص المتعالق هو أكثر وضوحاً من النسخة المطبوعة من «يوليسيس»، مهما بلغت «لا مركزية» رواية جويس. وتسمح لنا أنظمة النص المتعالق بالخروج من النص الأساسي على ما يبدو إلى مسارات تناصيّة، إلى حَدٍّ أن النص الأساسي قد يُنسى تماماً أو يبدو وكأنه نص من سلسلة من نصوص التناص أو في هذه الحالة سلسلة من نصوص متعالقة. وتقوم النصوص المتعالقة مثل نظريات التناص عند بارت وكريستيفا ودريدا وغيرهم من قبلهم بتدمير فكرة التتابع أو التسلسل في النص، فلم يَعُدْ القارئ يقرأ من البداية إلى النهاية كما لو كان المعنى مسألة كلمة

واحدة في نص يأتي بعد نص آخر. وحقيقة أن أهمية النص تعتمد على مجموعة من النصوص الأخرى تصبح جزءاً لا يتجزأ من تجربة قراءة أنظمة النص المتعالق. وكنتيجة لذلك يصبح الاضطراب الذي يجلبه التناص لمفاهيم مثل «داخل» النص و«خارجه» واضحاً من خلال قراءة النصوص المتعالقة (المرجع نفسه: 60).

ثمة ملامح رئيسة أخرى لنظرية التناص كما درسناها تصبح واضحة أيضاً من خلال محاكاة النص. فقد اقتبس لاندو من كتاب بارت «س/ز» نموذجاً نظرياً لتجربة القراءة المتعالقة، مشيراً إلى أن قدرة القارئ على كسر التتابع أو التدفق الخطي للنص - من خلال تفعيل الروابط وإضافة تعليقات في بعض الأنظمة وروابط أخرى للنص المقروء - تؤكد أفكار بارت حول دور القارئ في إنتاج معنى النص. وقد يصبح قارئ النص المتعالق برأي لاندو وآخرين «قارئ مؤلِّف» (*author-reader*) يجسّد أفكار ما بعد البنيوية حول موت «المؤلِّف» بوصفه سلطة وحيدة للمعنى وولادة القارئ المرافقة «ككاتب». وذكر لاندو أن النص المتعالق يجعل الكاتب والنص والقارئ، وفقاً لما ذكره بارت في «س/ز»، مشتركين في شبكة تناصيّة متعددة من الدلالات والمعاني المحتملة. فيقول «في هذه الحالة كما في غيرها يجسّد النص المتعالق العديد من الأفكار والمواقف التي اقترحها بارت ودريدا وفوكو وآخرون» (المرجع نفسه: 72-3).

وقد نأخذ مثالين لدعم شعورنا بالطريقة التي تستطيع فيها محاكاة النص أن تجسّد مفاهيم التناص التي درسناها حتى الآن. يتعلق المثال الأوّل بنظام لاندو المتعالق الخاص في جامعة براون وهو شبكة نص يسمى «في الذاكرة». يتألف كتاب تينيسون «في الذاكرة»، وهو كتاب كتبه على مدى سنوات طويلة لإحياء ذكرى وفاة صديقه آرثر هالام،

من 131 قصيدة غنائية بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة. ويذكر لاندو أن القصيدة تناصيّة في داخلها وخارجها إلى حَدٍّ كبير. ويتعلق التناص في القصيدة بشكلٍ أساسي بالطريقة التي ترتبط فيها قصائد مختلفة بقصائد أخرى موضوعة أحياناً على مسافات متباعدة في ترتيب النص بشكلٍ عام. وهكذا، على سبيل المثال، يمكن أن تُجمَع المقاطع الغنائية من القصيدة رقم 28 و 78 و 104 و 105 معاً تحت اسم «قصائد عيد الميلاد»، إذ يُنبِّه هذا الجمع القارئ بمرور الزمن. وبهذه الطريقة تستخدم «في الذاكرة» روابط تناصيّة للجمع بين الشدة الغنائية وحركة السرد. وفي حين أن قارئ نسخة القصيدة التي أُصدِرَت على شكل كتاب يواجه صعوبة في وضع واستكشاف الروابط التناصيّة المتعدّدة التي تعمل داخل النص ككل، إلا أن قارئ «في الذاكرة» على شبكة الإنترنت لا يواجه أية مشكلة في تفعيل الروابط بين كلمات القصيدة المعروضة بصرياً على شاشة الكمبيوتر. فالعديد من الروابط التناصيّة بين كلمات القصيدة داخل سلسلة العمل على مستوى الصور المشتركة أو التكميلية ونسخة النص المتعالق تسمح للقُرّاء بالقيام بعمليات بحث في النص حول صور وكلمات معينة. وفي مثال عن «الشاشة النموذجية» يُظهِرُ لاندو لنا «لمحة عن الصور» وفيها عدد من الكلمات الرئيسة المتعلقة بالمقطع السابع من القصيدة. فكلمات مثل «مظلم» و«ظلام» و«حجاب» و«رياح» و«جليد» و«صقيع» و«بارد» وغيرها موجودة كروابط متاحة للقارئ للقيام بأبحاث في كامل النص (المرجع نفسه: 39).

وتُعَدُّ قصيدة «في الذاكرة» تناصيّة أيضاً إذ إن جزءاً كبيراً من أهميتها يأتي من انشغالها بالقضايا السياسية والاجتماعية والتاريخية والعلمية في

زمن تينيسون. وهي تناصيّة أيضاً إلى حَدٍّ كبير على مستوى التلميحات الأدبية والصدى والاقتباس. ويسمح موقع «في الذاكرة» على شبكة الإنترنت للقارئ باستدعاء مجموعة واسعة من المواد السياقية، بما في ذلك نصوص أدبية أخرى وكذلك نصوص متعلقة باهتمامات القصيدة العلمية والدينية والفلسفية. وتعرض نبذة عنوانها «السياق الثقافي: الفيكتورية» رابط مسارات يتعلق «بالعلاقات الفنية» و«الخلفية الاجتماعية والسياسية» و«الدين والفلسفة» و«العلوم والتكنولوجيا». (المرجع نفسه).

ويمكن للقارئ على الإنترنت الوصول أيضاً إلى مقالات الطلاب والتعليقات الأخرى على شاشة الإنترنت. كما يمكن للقارئ أن يُسهِم في المناقشة عن طريق إضافة تعليقاتة الخاصة به ومقالاته واقتراحاته حول المزيد من الروابط. وتتجاوز هذه النصوص المتعالقة أنظمة «القراءة فقط» الصارمة لتحقق أنظمة فعّالة تحوّل القارئ إلى «قارئ مؤلِّف» محتمل وإلى «عامل» متعاون أيضاً. ويقارن لاندو هذه النصوص المتعالقة بأفكار باختين التي شهدناها في غاية الأهمية لنظرية التناص، إذ تضع أنظمة النصوص المتعالقة القارئ في حوار مع قُرّاء آخرين من النص نفسه. وتُوضِّحُ أنظمة النص المتعالق بشكلٍ كبير - مثل موقع «في الذاكرة» على الإنترنت - المكانة التناصية لمثل هذا النص. وهذا يعني أن النص المتعالق أو التعالقي ينفي فكرة أن النص منفرد ومستقل وبالتالي أحادي في طبيعته. ويخترق النص المتعالق روابط عديدة ويقول لاندو: «لا يسمح النص المتعالق بالصوت الأحادي والسلطوي» (المرجع نفسه: 11).

ينتقل بنا المثال الثاني إلى مثال النص الإلكتروني المحتمل للكتابة الأدبية. ويُعَدُّ النص الإلكتروني لمايكل جويس «بعد الظهر: قصة» من أكثر النصوص النثرية نقاشاً، فهو يتكون من 538 رابط نصي و950

رابط إلكتروني والقارئ يقرأ رابطاً نصياً واحداً في كل مرة على حدة، وينتهي الأوّل بالسؤال: «هل تريد أن تسمع عن ذلك؟» (انظر بتلر، 1992: 25). ويمكن للقارئ الإجابة على هذا السؤال بكتابة إما «نعم» أو «لا» في الفراغ المخصص. وتنقل كتابة «نعم» القارئ إلى الرابط النصي التالي ثمّ يمكن للقارئ أن يختار إجابة «نعم» في كل مرة، والتي ستأخذه إلى36 رابطاً نصياً. وفي نهاية هذه الروابط يكون القارئ قد تعرّف على قصة غير مكتملة فيما يتعلق بالراوي وابنه المفقود ومسألة فيما إذا شاهد حادث سيارة في طريقه إلى العمل في الصباح، وتفاصيل أخرى مختلفة تتعلق بحياة الراوي. وحتى يتابع القارئ عليه الوصول إلى أجزاء أخرى من النص الإلكتروني من خلال النقر على «الكلمات المعطاة» التي يحتويها كل رابط نصي. فرغم أن بعض «الكلمات المعطاة» لا يمكن الوصول إليها ما لم نصل إلى كلمات أخرى في السلسلة، إلا أنه يصبح واضحاً بأن كل قارئ «سيقرأ» نصاً مختلفاً نوعاً ما، وأنه في كل مرة يقرأ فيها القارئ نفسه النص يمكنه أن يختار المسار نفسه أو أن ينتقل إلى فروع جديدة. وقد كتب بتلر مُعلّقاً على الطريقة التي تعكس فيها طبيعة تجربة القراءة وضعها بوصفها «قصة غامضة»:

إنّ سعي الأب يصبح أيضاً سعي القارئ لتحديد ما حدث فعلاً للابن. فالحلقات التي يزورها القارئ ستحدد الجواب الذي يتلقاه القارئ. وبهذه الطريقة تصبح «بعد الظهر» رمزاً لفعل القراءة. وتصبح مشاركة القارئ نفسها في القصة بمنزلة القصة ذاتها. (بتلر، 1992: 29).

ليس هناك «نهاية» لنص جويس، فقد ذكر تيرينس هاربولد أن كل خاتمة ستكون «خاتمة مُتعمّدة»، فهي نِتاج اختيار القارئ لبعض الروابط وتجنُّبه أو جهله المحض بروابط أخرى (هاربولد، 1994:

192-3). إنّ نص جويس «بعد الظهر» ليس تناصياً ببساطة، بل يحتوي على ارتباطات تناصيّة مختلفة بالمتناصات الأدبية والثقافية مثل رواية «يوليسيس» لجيمس جويس الذي يحمل اسم المؤلّف نفسه. ولكن الفكرة الرئيسة التي يستنتجها لاندو وغيره من نص جويس الإلكتروني هي أن التركيز الذي وضعته نظريات التناص ما بعد البنيوية على «قابلية قلب» النصوص وكذلك على حقيقة أنه لا يمكن لأي نص أن يتم «استهلاكه» أو «إنهاؤه» من أي وقت مضى يصبح واضحاً ومجسّداً من خلال هذه النصوص التعالقية الإلكترونية.

يبدو إذاً أن النص الإلكتروني يحقق بلا ريب رؤية ما بعد البنيويين النصيّة والتناصيّة مثل بارت وكريستيفا ودريدا إلى جانب التأكيد النظري على الحوارية المأخوذة من عمل باختين. ويبدو أن عمل لاندو يؤكّد هذه الاستجابة. يقارن ديفيد كوغلان أيضاً التناص الأدبي بشبكة الإنترنت العالمية. ويذكّرنا كوغلان أن مصطلح «شبكة» يشير إلى العلاقة بين ملايين المحطات الحاسوبية في جميع أنحاء العالم وبين مفهوم «الإنترنت» أو الحيّز الافتراضي: كمية «الكلمات والصور والأصوات» التي تحتويها هذه الحواسيب المتصلة ببعضها. وكتب كوغلان عن البُعد المكاني «للإنترنت» قائلاً:

ربما يوجد الحيّز التناصي بالطريقة نفسها، إذ يتدفق بين النصوص التي تُشكّله، عندما يمثّل كل نص الآن محطة يتم من خلالها الوصول إلى هذه الشبكة، والاقتباسات والمراجع التي هي بمنزلة النص الإلكتروني الذي ينقل القارئ إلى صفحة أخرى على شبكة الإنترنت وإلى جزء آخر من الحيّز النصي.

إذا كان الحاسوب هو نقطة تقاطع بين الحيّز المادي والإلكتروني

فإن النص هو النافذة التي تطل على حيّز التناص، فكل نص هو ببساطة مقطع مكشوف من شبكة لا حدود لها من النصوص الأخرى والموجودة مسبقاً، كما يقول البعض، في ذلك النص الوحيد. (كوغلان، 1997: 116).

ورغم هذه الارتباطات الواضحة بين التناص وأنظمة الحاسوب الجديدة، فإنه لا يزال صعباً أن نتصوّر أن التغيرات التكنولوجية بحدّ ذاتها ستُنتِجُ قُرّاءاً مؤلّفين أكثر نشاطاً وإنتاجيةً و«ديمقراطيةً» في اللغة والقراءة والتواصل وحيازة المعلومات. وفي بعض الأحيان يجد لاندو وغيره على ما يبدو سهولةً في فهم النظريات الأساسية لما بعد البنيوية دون النظر في الدوافع العميقة التي أنتجت تلك النظريات. فقد نتساءل، على سبيل المثال، عن الأنظمة التي يُقال إنها تزيد قدرة القُرّاء على «تحميل» المعلومات، ومن ثَمَّ استخدام هذه «المعلومات»، أو عن الأنظمة التي تُسرِّعُ «الاتصال» بشكلٍ هائل وتيسّره وتُفعّلُ في الواقع هذا النوع من الحجج ضد مفاهيم «المعلومات» و«استهلاك» الأدب والنقل «الواضح» و«الشفاف» للمعنى الذي شهدناه في قلب نظرية «تل كيل». وعندما نتذكّر أنه في عمل كريستيفا وبارت «النص» و«التناص» هما مصطلحان يهدفان إلى تسليط الضوء على مقاومة مفاهيم القراءة، والاتصال المباشر والكامل، والتبادل أو الاستهلاك الرأسمالي للنصوص، فيمكن أن يبدو النص الإلكتروني أو المتعالق أقل وضوحاً في ارتباطه بنظرية ما بعد البنيوية.

إنَّ إشارات لاندو لباختين مشكوك فيها أيضاً في بعض الأحيان أكثر مما تبدو. ويمكننا أن نرى هذا بكل وضوح عندما نُذكّر أنفسنا

(كما يفعل لاندو بالقرب من ختام عمله المسمّى «النص الإلكتروني») بأنه ليس كل أفراد المجتمع في الوقت الحاضر قادرين على نشر تكنولوجيا الحاسوب الجديدة. فيقول لاندو: «تعطي التكنولوجيا قوةً دائماً لشخص ما، أو بعض الجماعات في المجتمع، وتقوم بذلك بثمن معين» (لاندو، 1994: 171). تهتابع قائلاً: «إنَّ رؤية النص المتعالق كوسيلة تقوية ديمقراطية تعتمد في النهاية على وصول القارئ المؤلّف إلى هذه الشبكات» (المرجع نفسه: 187). إنَّ لتصريحات لاندو صلات مباشرة بالنقاش الذي أصبح متعارفاً عليه في العالم الغربي وبينما تلهالإدلاء بادعاءات كبيرة حول دمقرطة سلطة شبكة الإنترنت العالمية (أي جعلها ديمقراطية)، فإنَّ الحقيقة تظل أن غالبية سكان العالم لم يحصلوا حتى الآن على هذا النمط من الاتصال.

ولدى مناقشة مسألة الوصول أو الولوج يستنتج لاندو فكرتين أساسيتين. وباستخدامه لأمثلة تاريخية، يزعم لاندو بأنه من غير الممكن أن نحدد فيما إذا كانت التكنولوجيا الجديدة ستكون قوة لإرساء الديمقراطية أو حتى مجرّد دعم السلطة القائمة لجماعات معينة، أو حتى خلق طبقات ومجموعات مسيطرة جديدة. ثُمَّ يناقش مناقضاً وجهة نظره الأولى بأن «تكنولوجيا المعلومات» الجديدة ستُنتِجُ بالضرورة زيادة في «الديمقراطية» (المرجع نفسه: 174). وفي محاولته لإثبات هذه الفكرة الثانية يضرب لاندو مثلاً على تكنولوجيا الطباعة وقاموس الأكاديمية الفرنسية في القرن السابع عشر:

هذا القاموس هو أكثر الأمثلة وضوحاً على الطريقة التي تدعم فيها تكنولوجيا الطباعة القومية والعامية والديمقراطية النسبية. فهو يوحّد اللغة

بطريقة تقوي فئات ومناطق جغرافية معينة، وذلك لا محالة على حساب فئات ومناطق أخرى. ومع ذلك، فهو يسمح أيضاً بتجانس اللغة في النهاية وبالنتيجة الطبيعية القادمة حول إمكانية الديمقراطية. (لاندو، 1994: 175).

وهكذا كما لاحظنا تناقش النظريات التناصيّة بأن «تجانس» اللغة يؤسس أو يدعم القوة الأحادية. والديمقراطية، وفقاً لباختين، ونظريات التناص التي ساعد على إلهامها، تنبع من تحرير التعددية وتعددية الصوت والحوارية والتلاعب الهجيني للغات ولهجات الكلام المختلفة وأنواعها. وتبقى المسألة قابلة للنقاش ما إذا كان النص المتعالق سيتضمن هذا التلاعب الحواري للأصوات واللغات، أو أنه سيكون في الحقيقة الوسيلة التي تفرض الأحادية من خلالها قوتها الجاذبة في المجتمع. هل يمكن للنص المتعالق أن يُدرجَ الاختلافات بين اللغات العنصرية أو الوطنية أو المحدَّدة للجنس، أو بين الطبقات الاجتماعية الأخرى أو لهجات الأقلّيات الأخرى ووجهات النظر؟ وهل يمكن أن تُنتِجَ نوعاً من الخطاب المزدوج الموصوف في النقد النسوي والنقد ما بعد الكولونيالي؟ أو نوعاً من مقاومة الخطاب السائد الموصوف في نظرية ما بعد البنيوية؟

إذا ثبت أن الأجوبة التي يُقدِّمها النص المتعالق سلبية، فإن ذلك لن يكون خطأ تكنولوجيا الحاسوب الرقمية في حَدِّ ذاتها، وإنما سيكمن الخطأ في منتجي ومصممي ومبرمجي ومؤلِّفي وقُرّاء تلك الوسيلة الجديدة. إنّ لدى نظرية التناص الكثير لتعرضه وربما الكثير لتعلّمه لتكنولوجيا المعلومات الجديدة ومستخدميها، كونها بعيدة عن أن تُدرَج ضمن أنظمة النص المتعالق الجديدة.

* * *

الخلاصة

لاحظنا في هذه الدراسة الطريقة التي يتزايد فيها استيعاب التناص في النظرية الأدبية وفي نظريات الإنتاج وإعادة الإنتاج الثقافي والفني والتكنولوجي. وقد شهدنا في أعمال جينيت وريفاتير وبلوم طرقاً يمكن أن يعمل من خلالها المصطلح لرسم حدود حول العلاقات بين النصوص ومجالات الاستفسار والتفسير النقدي. ولكن الفكرتين الأساسيتين اللتين تسيطران على نظريات التناص تؤكّدان نفسهما باستمرار، وتثبتان ترابطهما كلما انتقلنا من أصول المصطلح إلى تعديلاته اللاحقة. وسواء ارتكز المصطلح على نظريات ما بعد البنيوية أو نظريات باختين، أو كلتاهما، فإن التناص يُذكِّرنا بأنَّ كل النصوص هي ربما تعدُّدية وقابلة للقلب ومفتوحة أمام افتراضات القارئ الخاصة، كونها تفتقر لحدود واضحة ومحددة وتشارك دائماً في التعبير عن «الأصوات» الحوارية الموجودة في المجتمع أو قمعها. فالتناص مصطلح يشير باستمرار إلى استحالة التفرُّد والوحدة وبالتالي تصبح سلطة هذا المصطلح موقع شك وريب؛ ويبقى التناص أداةً قويةً ضمن المفردات النظرية لأي قارئ. ولكن من خلال المنطق نفسه، لا يزال التناص أداةً لا يمكن أن يستخدمها قُرّاء يرغبون في تحقيق الاستقرار والنظام، أو يرغبون أن تكون لهم سلطة على النص أو على نقاد آخرين. ولعل هذا هو السبب (بما أن الجدل الثقافي لن يتوقف أبداً) في أن التناص يَعِدُ بأن يكون مفهوماً حيوياً وفعّالاً في المستقبل كما عهدناه في الماضي.

مسرد المصطلحات

عندما يرتبط مصطلح ما بمُنظِّر معيَّن، فإن اسم هذا المُنظِّر يظهر بين قوسين في بداية الشرح.

التخاطبية (addressivity) (باختين): يشير هذا المصطلح إلى حقيقة أن أي قول موجَّه نحو مُخاطَب (مستمع أو مستجيب محتمل).

وسيلة (agency) : هي مصطلح مُستخدَم في النظرية الأدبية والنقد للحفاظ على مفاهيم المشاركة الإنسانية في إنتاج المعنى دون أن توحي بمفاهيم مطلقة مثل الأصالة أو العبقرية أو التفرُّد.

الجناس التصحيفي (anagram) : «وفقاً لتعريف قاموس أكسفورد الإنكليزي هو تبديل أحرف كلمة ما أو اسم أو عبارة ليتم تشكيل كلمة جديدة»؛ ومثال على ذلك جناس صموئيل بتلر (Erewhon) للكلمة (nowhere). وقد استكشف سوسير هذا المصطلح في سياق الشعر الكلاسيكي.

انتماء النص[1] **(architextuality)** (جينيت): «وهو مجموعة الفئات الكاملة العامة أو الراقية (كأنواع الخطاب، وأساليب النطق، والأجناس الأدبية) التي يظهر منها كل نص على حدة» (جينيت، 1997a: 1). وإذا نظرنا للأدب على أنه نظام محدد شكلياً ومليئاً بفئات مثل الرواية الواقعية والتراجيديا وهلمَّ جرًّا، فإن انتماء النص هو دراسة الأدب من حيث هذه الفئات الشكلية.

(1) انتماء النص (architextuality) هو علاقة النص بالنص الجامع الذي ينتمي إليه من خلال علاقات الموضوع أو الصيغة أو الشكل الفني.

الكرنفال (carnival) بالنسبة لباختين هو مجموع القوى «الكرنفالية» في المجتمع المرتبطة بأشكال الأدب الشعبية واللغة التي تُعطِّل النظام السائد والرؤية الأحادية للمجتمع واللغة التي تُروِّجُ لها مجموعات قوية ومهيمنة. وترتبط «الكرنفالية» بمصطلح «الحوارية» عند باختين، وتعارض مفاهيم المعنى الواحد والسلطة التي لا ريب فيها.

التفكيكية (deconstruction) : هي حركة ارتبطت بما بعد البنيوية وبعمل دريدا خصوصاً. ويمكن القول بأن التفكيكية تنتقد عموماً فكرة المعنى المستقر والسلطوي. كما تحاول أن تشرح كيف أن الاعتماد على ظاهرة اللغة غير المستقرة يكشف النقاب عن الأفكار والبُنى المهيمنة من الداخل.

النظام الوصفي (descriptive system) (ريفاتير): «هو شبكة من الكلمات والعبارات والجمل النمطية المرتبطة بعضها مع بعض فيما... يتعلَّق بالكلمة الجوهرية التي تتبع لها (ريفاتير، 1990b: 126-7). وتوحي كلمات هامة جداً في النصوص بسلسلة من الكلمات والمفاهيم المرتبطة ببعضها والتي يتناولها النص لإنشاء معناها الشامل والمحدد.

التزامن (diachrony): الدراسة التزامنية في علم اللغة هي دراسة اللغة عبر الزمن.

الديالكتيك (dialectics): (هيغل وماركس) يشير إلى جدل يتحقق فيه الموقف النهائي من خلال الحوار، أو يمكن أن يشير ببساطة إلى الجدل الأساسي أو اتجاه عمل أو مجموعة من الأعمال (انظر كادن، 1992: 238-9). والديالكتيك **الهيغلي** هو الصدام بين «القضية» و«نقيضها» الذي تحلُّه «التركيبة». وقد سعى هيغل لإثبات أن

التمييزات بين العلم والفن، أو العقل والجسد يمكن حلّها من خلال ظهور «الحقيقة العليا». وأعاد ماركس صياغة هذا من خلال الصراع بين أصحاب رأس المال والعمال الذين ينتجون رأس المال هذا.

الحواري (*dialogic*) : (باختين) يشير إلى فكرة أن كل الأقوال تستجيب إلى أقوال سابقة وهي دائماً موجّهة لمتكلمين محتملين بدلاً من حدوثها بشكلٍ مستقل أو في منعزل. فاللغة تحدث دائماً في مواقف اجتماعية محددة بين أشخاص محددين. وتحتوي الكلمات دائماً على خاصية حوارية تجسّدُ حواراً بين معاني وتطبيقات مختلفة. وتُقوّضُ حوارية باختين أي جدل تجاه مواقف نهائية ولا شك فيها؛ لأن كل موقف في اللغة هو مساحة أو حيّز للقوى الحوارية بدلاً من الحقيقة الأحادية.

الاختلاف المرجئ (*différance*) : (دريدا) وهو يجمع بين الكلمة الفرنسية «يؤجل» أو «يرجئ» أو «يؤخر» وكلمة «يختلف» أو «يكون مختلفاً عن». وتُوضّحُ الكلمةُ نفسها فكرة دريدا بأن الكتابة لا تنسخ الكلام أو تتبعه. والفرق بين المعنيين المختلفين لا «يتوافق مع أي تمييز في شكلها الكلامي» (كادن، 2199: 246). فليس ثمة فرق إذا كتبنا كلمة «اختلاف» أو تفوّهنا بها، ولا يسعنا إلا استدعاء مفاهيم كل من الفرق والتأجيل. فالكلمة إذاً تُوضّحُ بأن اللغة تقتضي في الوقت نفسه وجود اختلافات بين المعاني وتأجيل هذه المعاني

الخطاب (*discourse*) : مصطلح يُستخدَم في سياقات متميّزة وتخصصات مختلفة. ففي دراسة السرد يُستخدَم مصطلح «سرد» للإشارة إلى سرد الأحداث دون الانتباه للشخص الذي يقوم بهذا السرد. فعلى سبيل المثال «مات الملك». في المقابل، يوجّهُ «الخطاب»

الانتباه للمتكلم أو الكاتب والموقف الذي يتكلم منه أو يكتب. على سبيل المثال «قال لهم الأنباء المحزنة أن الملك قد مات». وقد اكتسب «الخطاب» إحساساً عاماً باللغة في سياقاتها الاجتماعية والإيديولوجية. ويمكن رؤية الثقافة والمجتمع على أنهما مبنيان من «ممارسات استطرادية» يمكن التعرُّف عليها، مثل تلك المستخدَمة في السياقات السياسية أو التعليمية أو القانونية أو الدينية. ويشير «الخطاب» إلى حقيقة أن اللغة تحدث دائماً في سياقات اجتماعية معيَّنة، وتعكس دائماً رموزاً وتوقعاتاً وضغوطاً إيديولوجية وافتراضاتٍ معينة.

الخطاب ثنائي الصوت (*double-voiced discourse*): (باختين) يشير إلى فكرة أن اللغة هي دائماً **ثنائية الصوت**. فلا توجد كلمة ذات معنى واحد ومستقل. وتُخبَر اللغة كلّها من خلال أقوال واستخدامات سابقة للكلمات نفسها، وهي موجّهة دائماً لمتكلمين آخرين. وتُعَدُّ رؤية باختين للخطاب ثنائي الصوت تناصيّة في جوهرها؛ وذلك لأنها تدرك أن كل الأقوال تحتوي في داخلها على هذه القوة الحوارية من التفسيرات المتنافسة والتعاريف والتغييرات الاجتماعية والإيديولوجية وهلمَّ جرًّا.

الرأي (*doxa*) : (بارت) يستخدم بارت هذه اللاحقة كمصطلح لأي شيء يُشكّلُ الرأي العام، أو أنه يُعَدُّ طبيعياً أو لا ريب فيه في أية لحظة في المجتمع.

الأنا (*ego*): (فرويد) وهو مصطلح يمكن تفسيره فقط فيما يتعلق بالهذا والأنا العليا. فالهذا هو ذلك الجزء من اللاوعي الذي يحتوي على رغبات الإنسان بما في ذلك كبت الرغبات الجنسية (أو الشهوانية) غالباً. والأنا العليا هي ذلك الجزء من العقل الواعي الذي يعطي صدى تلقي الأخلاق والعقيدة، كما تسعى الأنا العليا جاهدة

لضبط الرغبات المنبثقة من الهذا. أما الأنا فهي جزء من النفس يحاول قدر ما في وسعه أن يتفاوض على النزاعات بين المطالب التي لا يمكن إشباعها في الهذا، والمتطلبات الصارمة والمستحيلة للأنا العليا، والإمكانيات المحدودة من الإشباع التي يُقدّمها عالم «الواقع» (أبرامز، 1993: 265).

اللوازم المنفصلة عن النص (*epitext*) : (جينيت) وتشير إلى العناصر «الخارجية» التي تساعدنا على تفسير أي نص (كالرسائل والمقابلات وهلمّ جرًا). ويناقض جينيت الميزات المنفصلة عن النص بما يسميه باللوازم الملتصقة بالنص (*paratext*) التي تتألف من جميع الميزات التي تحدّد النص حرفياً كالمقدّمات والغلافات والعناوين وهلمّ جرًا.

الحقائقية (*facticity*): (بلوم) وهي مصطلح يستند إلى «الواقع» (fact) مع التورية لكلمة «زائف» (*fictitious*)، وربما كلمة «سببي» (factive) بمعنى مسبب أو (*causative*). ويشير إلى التأثير الذي لا مفرّ منه لبعض الكُتّاب الأساسيين. فقد تكون مسرحيات شكسبير زائفة، ولكن تأثيرها على كل كاتب لاحق يعطيها صفة الحقائق أو الحقائقية.

القرابة (*filiation*) : وهي كالعلاقات الأسرية. يرى المفهوم التقليدي للتأليف المؤلّف كالأب أو الوالد الذي يعطي الحياة للنص. ويهاجم ما بعد البنيويين مثل بارت «أسطورة القرابة» هذه.

الخطاب الحر غير المباشر (*free indirect discourse*) : يشير إلى الطريقة التي تنتقل من خلالها تقارير ما تقوله الشخصية وما تفكر

فيه من حيث الضمائر والظروف والزمن والنمط القواعدي كلما تقدّمنا أو حلّقنا بين إعادة الإنتاج المروية والمباشرة لهذه الأحداث من قبل الراوي. وهكذا فإنّ التمثيل المباشر مثل «فكرَ، سأرى منزلها الآن، وبعد ذلك قد أتوقفُ عند منزل والدتي» قد يتحوّل إلى تمثيل غير مباشر كقولنا: «سيرى منزلها في ذلك الوقت إذاً وربما بعد ذلك سيتوقفُ عند منزل والدته» (أبرامز، 1993: 169). ويسمح هذا الخطاب الحر غير المباشر للراوي بدمج صوته الخاص بأفكار أو كلام شخصية معينة.

النص المولّد (*genotext*) : (كريستيفا) يشير إلى عناصر النص التي تطلق القوى السيميائية أو تشير إليها والتي تنبع من المراحل الأولى من وجود الذات عندما لا يتم توجيه الدوافع والرغبات والتحكم بها في «الترتيب الرمزي» (الفئات الاجتماعية وانقسامات اللغة). وتقاوم النصوص التي تطلق النص المولّد المعايير الاجتماعية للاتصال، وتكسر الأعراف الأسلوبية واللغوية، وتميل إلى أن تكون مثل النصوص التي كتبها كُتّاب الطليعة والكُتّاب التجريبيون. وفي المقابل، تشير كريستيفا للنص الظاهر (*phenotext*) الذي يمكن وصفه بأنه «لغة التخاطب و...موضوع التحليل اللغوي [التقليدي]» (روديز في كريستيفا، 1980: 7). والنصوص التي تسعى لإنتاج معنى واضح لا لبس فيه ولا غموض ستكون قابلة للوصف تماماً تقريباً من حيث النص الظاهر.

النقد النسوي (*gynocriticism*) : «وهو النقد الذي يُعنى بكتابات النساء...وجميع جوانب إنتاجهن وتفسيراتهن» (كادن، 1992: 340)؛ وهو أيضاً «فرع من الدراسات الأدبية النسوية الحديثة يركّز على النساء

ككاتبات، ويتميّز عن النقد النسوي الذي ينتقد المؤلّفين الذكور (بالدك، 1990: 93).

الهيمنة (hegemony) : يُعرّفُ قاموس أكسفورد الإنكليزي ما هو «مهيمن» (*hegemonic*) بأنه «الجزء الحاكم ومبدأ الأسياد». وغالباً ما يُستخدَم هذا المصطلح للإشارة إلى السلطة التي تهيمن جداً إلى درجة أنها تبدو طبيعية ولا ريب فيها.

التغاير اللساني (heteroglossia, heteroglot) : (باختين) وهو جمع كلمتين إغريقيتين هما «مغاير» (*hetero*) و«لسان» (*glossia*). ويُعرّفهُ غراهام روبرتس على النحو الآتي: «يشير التغاير اللساني... إلى صراع بين الخطابات «الجاذبة» و«الطاردة»، و«الرسمية» و«غير الرسمية» ضمن اللغة الوطنية نفسها». وللمصطلح أيضاً تطبيق محدود إذ «يحتوي كل قول في داخله على أثر الأقوال الأخرى، سواء في الماضي أو في المستقبل» (روبرتس في موريس، 1994: 248-9). وإذا دعونا أي قول بأنه «متغاير اللسان»، فإننا نشير إلى وجود أقوال أخرى في داخله وأقوال سابقة واستجابات مستقبلية تنتشر مرة ثانية. ويشهد علناً القول متغاير اللسان بالطبيعة الحوارية للغة، ويمكن أن نناقضه مع القول الذي يخفي مثل هذه الملامح ويُقدّمُ نفسه كلسان وحيد أو أحادي. ومثلما تتناقض الحوارية مع الأحادية يتناقض التغاير اللساني مع أحادي اللسان.

التهجين (hybridization) : (باختين) وهو «الخلط، في إطار قول واحد وملموس، بين إدراكين لغويين مختلفين اثنين أو أكثر مفصولين بشكلٍ واسع عادة في الزمان والمكان الاجتماعي» (كلارك وهولكويست، 1984: 429).

محاكاة النص (hypertextuality) : (جينيت) وهي أية علاقة توحّد نص (ب) يسمّى (نصاً لاحقاً) (*hypertext*) بنص (أ) يسمّى (نصاً سابقاً) (*hypotext*)، وهذه العلاقة لا تتجلّى في تعليق النص الأول على الثاني (جينيت، 1997a: 5). ويميل جينيت إلى الحدّ من تحليله للسخرية والعلاقات المتعمّدة من هذا النوع.

النص المفترض (hypogram): (ريفاتير) وهو «النص الذي يتخيله القارئ في حالته ما قبل التحويلية» (ريفاتير، 1978: 63). وبرأي ريفاتير بما أن كل النصوص هي تحوُّلات لوحدات صغيرة من المعنى؛ فإن النص المفترض هو سلسلة من الوحدات الأساسية التي يُبنى عليها النص: «**فالنص المفترض** يمكن أن يُصنَع من كليشيات، أو قد يكون اقتباساً من نصٍ آخر، أو **نظاماً وصفياً**» (المرجع نفسه: 63 ـ 4).

الإيديولوجيم (ideologeme) : (كريستيفا) يُعرّفُ فريدريك جيمسون هذا المصطلح بأنه «أصغر وحدة مفهومة من خطابات الطبقات الاجتماعية والجماعية والعدائية بشكلٍ أساسي» (هوثورن، 1992: 80). وتستخدم كريستيفا المصطلح في سياق عملها على باختين وتربطه بالطريقة التي لا تعكس فيها النصوص ببساطة عناصر من البُنى والصراعات الإيديولوجية للمجتمع.

التَلَذُّذ (jouissance) : غالباً تأتي بمعنى الذروة الجنسية. ويُستخدَم هذا المصطلح في نظرية ما بعد البنيوية لا سيما في عمل بارت «لذة النص»، حيث يميّزُ بارت بين النص الذي يعطي (السرور) والنص الذي يعطي اللذة (النعمة). ويربط بارت السرور بالنص الذي يسميه النص المقروء (*readerly, lisible*) في حين يربط مصطلح اللذة بالنص الذي يسميه النص المكتوب (*writerly, scriptible*).

اللسان (**langue**) : (سوسيور) يشير هذا المصطلح إلى اللغة في حالتها المتزامنة، لأنه يشترك فيها كل فرد من أفراد المجتمع المتكلِّم. ويشمل هذا المصطلح قواعد الجمع والتعاريف والتمييزات التي تعمل في اللغة في أية لحظة من الزمن. أما الكلام (*parole*) فهو يتعلق بتفعيل هذه القواعد في أقوال معينة. وهكذا يمكن أن يُرى الكلام بأنه كل قول محدد أو انتفاع بنظام اللسان. ويستخدم سوسيور أيضاً مصطلح كلامي (*langage*). بما أن اللسان نظام تجريدي من القواعد والقوانين، فهو ليس مجرَّد تراكم جميع أفعال القول أو الكلام. وحتى لو تمكّنا من تجميع كل الأقوال معاً، فلن نصف المدى الكامل للّسان. ويرمز مصطلح «كلامي» للمجموع الكلي لجميع أفعال الكلام، وبهذا يتميز عن النظام التجريدي للّسان.

مقروء (**lisible**) : (بارت) النص المقروء هو الذي يشجع القُرّاء أن يروا أنفسهم كمحللين سلبيين للمعاني الموجودة مسبقاً في النص نفسه. وغالباً ما يُقارَن النص المقروء بالنص المكتوب (*scriptible*).

المولِّد (**matrix**) : (ريفاتير) يشير إلى كلمة أو عبارة أو جملة يُبنى عليها كامل الهيكل السيميائي للنص. وقد لا يكون المولِّد موجوداً لغوياً في النص، ولكنه سيكون أساس ثوابت النص وأنماطه وهياكله المتعارف عليها، وكلها ستكون تحوُّلات لهذا المولِّد. ويستخدم ريفاتير أيضاً كلمة طراز (*model*) ليشير إلى فكرة أن النصوص مبنية من خلال تحوُّلات العناصر الأساسية للمعنى.

ما بعد الرواية (**metafiction**) : وهي «الرواية حول الرواية، أو بشكلٍ أكثر خصوصية هي نوع من الرواية تُعلِّقُ علناً على حالتها الروائية

الخاصة... ويُستخدَم هذا المصطلح عادة للأعمال التي تحتوي على درجة كبيرة من الوعي الذاتي لنفسها كروايات (بالدك، 1990: 133).

شرح النص (**metatextuality**) : (جينيت) «العلاقة التي تسمَّى غالباً «تعليقية». وهذا المصطلح يُوحِّدُ نصاً معيناً بنصٍ آخر يتكلَّمُ عنه دون أن يستشهد به بالضرورة... وفي بعض الأحيان دون ذكر اسمه حتى» (جينيت، 1997a: 4).

المحاكاة (**mimesis**) : في الإغريقية تعني «التقليد». وهي فكرة أن الفن يمثل مباشرة الحقيقة الواقعة خارجه. وتتحدّى نظريات التناص بشدة وجهات النظر التي ترى الفن بأنه محاكاة، كما تناقش هذه النظريات أن أعمال الفن أو «النصوص» لا تشير مباشرة للواقع الخارجي وإنما لنصوص أخرى.

الحداثة (**Modernism**) : هي فترة من الممارسة الجمالية والثقافية تبدأ تاريخياً عادة من بداية القرن العشرين. ويجب ألا نخلطها بالحداثية (*modernity*) التي كثيراً ما تُستخدَم كمصطلح للأفكار التي تتعلق بالتقدُّم البشري والاجتماعي النابع من القرن الثامن عشر. وتَدَّعي حركات الحداثة بأن زيادة التطور التكنولوجي سيحرر المجتمع، أو على الأقل الفن، من قيود التقاليد والخضوع للقوانين والمعايير.

الاستبدال (**paradigmatic**): وهو المظهر الترابطي للغة. فالعلاقة الاستبدالية تشمل النظر في حقيقة أن كل كلمة في [أية جملة] لها علاقة مع كلمات أخرى لا تُستخدَم ولكنها قادرة على أن تُستخدَم ـ وعندما تكون قادرة على أن تُستخدَم تصبح بالتالي ترابطية» (كادن، 1992: 946).

النقيض (paradoxa): (بارت) ويمثل أي شيء يتعارض مع الرأي العام وكل ما يُعَدُّ «طبيعياً».

ملازمة النص (paratextuality) : (جينيت) يتعلق بجميع العناصر التي تقف على «عتبة» كل نص.

المحاكاة الساخرة (parody) : «وهي تقليد يسخر من أسلوب أي عمل أو أعمال أدبية، ويسخر من العادات الأسلوبية لأي مؤلّف أو مدرسة من خلال التقليد المبالَغ فيه. وترتبط المحاكاة الساخرة بالمهزلة (burlesque) في تطبيقها للأساليب الجادة تجاه المواضيع السخيفة، كما ترتبط المحاكاة الساخرة أيضاً بالهجاء (satire) في معاقبتها للأشياء الغريبة، وترتبط أيضاً بالنقد من خلال تحليلها للأسلوب (بالدك، 1990: 161).

معارضة أدبية (pastiche) : «وهي عملٌ أد بيٌ يتكوَّنُ من عناصر مستعارة إما من عدة كُتّاب آخرين أو من مؤلّف معين سابق. ويمكن استخدام هذا المصطلح بشكلٍ منتقص أو مزدري للإشارة إ لى عدم الأصالة، أو بشكلٍ أكثر حيادية للإشارة إ لى الأعمال التي تنطوي على ثناء مقلّد ولعوب ومتعمّد لكُتّاب آخرين. وتختلف المعارضة الأدبية عن المحاكاة الساخرة من حيث استخدام التقليد كنوع من الإطراء بدلاً من السخرية، وتختلف أيضاً عن السرقة الأدبية (plagiarism) من حيث افتقارها للنوايا المضللة» (بالدك، 1990: 162).

تعدُّد الأصوات أو البولفونية (polyphony) : (باختين) (في الإغريقية تعني عدة أصوات). الرواية البولفونية هي رواية تتفاعل فيها أصوات مختلفة أو وجهات النظر وفقاً لشروط متساوية نوعاً ما»

(بالدك، 1990: 173). وتعدُّد الأصوات يُوضّحُ الطبيعة الحوارية للمجتمع ويمجّدها من خلال تقد يمرؤية للمجتمع البشري الذي يهيمن عليه الحوار والتلاعب بين الأصوات والأقوال.

تعدُّدية المعاني (polysemy) : تقصد بتعددية المعا ني الكثير من المعا ني أو الدلالات. وتُستخدَم تعددية المعا ني في نظرية ما بعد البنيوية كوسيلة لمقاومة المفاهيم التقليدية حول وحدانية المعنى، وبالتا لي وحدانية النصوص والعلامات.

ما بعد الحداثة (Postmodernism) : وهو مصطلح برز منذ بداية السبعينيات، ويشير إ لى انقطاع عن الحداثة أو عن مفهوم «الحداثية» (modernity). وتحاول ما بعد الحداثة أن تمثّل الاتجاهات المعاصرة، ولذلك تُعَدُّ مصطلحاً فيه جدل كبير بشكل خاص. ولكن ثمة مواضيع متكررة في هذه الجدالات أو المناقشات. أوّلاً، تلهستبدال فكرة الحدود الوطنية للهوية الاجتماعية والثقافية بالبيئة العالمية، إذ تصبح الشركات متعددة الجنسيات الآن أكثر أهمية من الحكومات الوطنية في توجيه الاتجاهات الاجتماعية والثقافية. ثانياً، يتميز هذا النظام العالمي «بالعلامات الفارغة» أو التمثيلات والعلامات التي لا أساس لها في الواقع الملموس والمعروف. فالعديد من تصويرات ما بعد الحداثة تصف وضعاً ثقافياً عالمياً تسود فيه المعارضة الأدبية والمحاكاة الساخرة لأشكال وأساليب سابقة. ويناقش الكثير من المحللين أن الفن ما بعد الحداثي يرفض مفاهيم الأصالة ورغبة الحداثة في «خلق ما هو جديد»، ويزرع مقاربة تناصيّة عميقة ومتنوعة واشتقاقية بشكل متعمّد من شأنها أن تحاول وصف العصر الجديد الذي انهارت فيه اليقينيات القديمة حول المعرفة التاريخية والتقدُّم الاجتماعي وحتى القدرة على تمثيل العالم الخارجي.

ما بعد البنيوية (poststructuralism) : يزعم المنظرون ما بعد البنيويين أن بنيوية سوسيور لم تُوفّر الموضوعية العلمية والاستقرار المنهجي، وإنما وضّحت بالأحرى الطبيعة غير المستقرة للغة والمعنى. وينفي ما بعد البنيويين أية ادعاءات عن الدراسة العلمية للنصوص أو أنظمة العلامات الثقافية وتصرُّ على أن كل النصوص متعددة المعاني

النسب القابلة للتعديل (revisionary ratios) : (بلوم) في الدراسات التاريخية والسياسية تتعلّق «التعديلية» بإعادة صياغة التفسيرات القياسية للأحداث التاريخية، وغالباً لأغراض إيديولوجية ومعاصرة أو لكشف الأغراض الإيديولوجية للتفسيرات السابقة والثابتة التي تبدو «محايدة». ويستخدم بلوم النسب القابلة للتعديل للإشارة إلى الطرق المختلفة التي يسعى الشعراء من خلالها إلى إعادة كتابة أعمال الشعراء السابقين.

الهجاء (satire) : وهو نص يسخر من (أو يعلّق بشكلٍ ساخر على) الميول المعترف بها اجتماعياً أو نمط أو شكل نص آخر أو مؤلف. ويقترب هذا المصطلح من مفهوم المحاكاة الساخرة، ولكن لديه تقليدياً نية أخلاقية أكثر.

التحليل السيميائي (semianalysis) : وهو مصطلح صاغته كريستيفا لتُميّز مقاربتها أو نهجها للسيميائية. وتُعرّفُ كريستيفا المصطلح بأنه «نقد المعنى ونقد عناصره وقوانينه» (كريستيفا، 1980: 4).

السيميائي (The semiotic) : (كريستيفا) «وهو تدفق الإيقاعات ما قبل اللغوية أو «النبضات» التي يُقسّمها أو يُقطّعها دخول الطفل إلى

النظام الرمزي للغة. إنَّ طاقات اللاوعي لما هو سيميائي مكبوتة ومهمّشة من قِبل المنطق الأبوي والعقلانية، ولكنها قد لا تزال تُعطّل النظام الرمزي، متجاوزة فئاته القاسية (بما فيها فئات الهوية والاختلاف الجنسي)» (بالدك، 1990: 201). وتشير كريستيفا أحياناً إلى اللغة في «مرحلتها السيميائية» (*semiotic phase*) (أي لغة الذات ما قبل اللغوية) مقابل اللغة في «مرحلتها الثيتية» (*thetic phase*) (أي لغة الذات بعد الدخول إلى النظام الرمزي).

السيميائية (أو السيميوطيقيا)، السيميولوجيا (semiotics, semiology)[1] : (سوسيور وسي أس بيرس) «وهي الدراسة الترتيبية للعلامات المنتظمة أو بصورة أدق دراسة إنتاج المعاني من أنظمة العلامة سواء كانت لغوية أو غير لغوية» (بالدك، 1990: 201). وهنا العلاقة بين العلامة والنظام هامة بشكل خاص. فيمكن أن تكون أنظمة العلامات أي حقل متعارف عليه من الاتصال الإنساني وقد تعني الملابس على سبيل المثال شيئاً داخل «نظام الأزياء» الثقافي. ويمكن أن تُعالَج السيميائية (أو السيميوطيقيا) (*semiotics*) أو السيميولوجيا (*semiology*) (بالطريقة التي تطورت فيهما السيميائية والسيميولوجيا في البنيوية وما بعد البنيوية)، أي يمكنها معالجة أي شيء ينبثق من النظام الدال كنص يمكن قراءته.

---

(1) ثمة مصطلحان متداولان في اللغة الإنكليزية هما (*semiotics*) و(*semiology*). فقد استخدم بعض السيميائيين أحدهما دون الآخر، ومنهم من يستخدم المصطلحين بمعنى واحد، ومنهم من يستخدم المصطلحين بمعنيين مختلفين، فيجعلون الأوّل فرعاً من الثاني أو الثاني فرعاً من الأوّل، وهذا موضوع آخر للجدل.

العلامة (sign) : (سوسيور) وهي عنصر لغوي أو غير لغوي من الاتصال. يُقسّمُ سوسيور العلامة إلى قسمين: الدال (*signifier*) والمدلول (*signified*). فالدال هو مادة «نموذج الصوت»، أو كلمة مكتوبة أو منطوقة، في حين أن المدلول هو «المفهوم» المرتبط بذلك الدال الخاص. وبرأي سوسيور لا تشير العلامات مباشرة للأشياء في العالم الخارجي، ولكنها تحصل على معناها من حيث العلاقة بين الدوال والمدلولات، معتمدةً على النظام التزامني للغة وقواعدها ورموزها في الترابط والجمع والتعريف والتمييز.

دلالية (signifiance) : (كريستيفا وبارت وما بعد البنيويين) تقابل مصطلح «**الدلالة**» (*signification*) وارتباطها بالنقل الواضح للمعنى. وتُستخدَم الدلالية للإشارة إلى نوع من اللغة يمكّن كل نص من أن يدل على ما لا يقوله الكلام التواصلي والتمثيلي» (روديز في كريستيفا، 1980: 18). كما تشير الدلالية إلى «إنتاج المعنى» الذي يشترك فيه القارئ عند قراءة مثل هذه النماذج المتطرّفة من اللغة. وتتضمن الدلالة خلق المعنى قبل فعل القراءة؛ أما الدلالية فتتضمن فكرة أن المعنى يمكن إنتاجه فقط أثناء فعل القراءة نفسه.

الدلالة (signifying) : (غيتس) وتشير إلى التقاليد في ثقافة الأمريكيين الأفارقة التي تتلاعب بأنماط «البيض» التقليدية من الدلالة. وتشير الدلالة إلى الانقسام بين اللغة المعيارية المكتوبة (المرتبطة بثقافة «البيض» المهيمنة) واللهجات المحكية للأمريكيين الأفارقة.

اللهجة الجماعية (sociolect) : «وتُستخدَم للدلالة على اللغة ... الخاصة لجماعة اجتماعية معينة، والتي تحمل في طيّاتها قيم وحالة

الجماعة نفسها. ويمكن أن تُعرَّف الجماعة الاجتماعية المذكورة سابقاً من حيث الدرجة ... الطبقة أو العمر أو الجنس أو جمع الثلاثة» (هوثورن، 1992: 167). وغالباً ما تُقارَن اللهجة الجماعية باللهجة الفردية (*idiolect*) أو «ملامح لغة شخص معين تميزه شخصياً عن الآخرين» (المرجع نفسه: 80).

نوع الكلام (speech genre) : (باختين) يشير إلى نوع معين من استعمال اللغة المرتبط بحالات اجتماعية محددة.

الذات المنقسمة (the split subject) : (كريستيفا) وهي فكرة أن الذات البشرية منقسمة. وفي التحليل النفسي يكون الانقسام بين الوعي واللاوعي، في حين بالنسبة لمُنظّرين مثل كريستيفا فثمة انقسامات أخرى هامة، كالانقسام بين الأنماط السيميائية والرمزية للغة.

البنيوية (structurlaism) : وهي حركة تنبع خاصة من رؤية سوسيور للسيميائية وهي دراسة كل أنظمة العلامة الناشطة في الثقافة. وقد تناولت البنيوية النصوص، ابتداءً من أعمال الأدب إلى جوانب الاتصال اليومي، وقامت بتفسيرها من حيث النظام الذي أنتجتها.

الشخص الناطق (subject of enunciation) : ويتم تمييزه في اللسانيات عن الشخص القائل (*subject of utterance*) والشخص الناطق هو الشخص الفعلي الذي ينفّذ فعل الاتصال. ولكن عندما يشير هذا الشخص إلى نفسه بكلمة «أنا»، فيصبح شخصاً ناطقاً. ويشمل هذا الاختلاف «الفعل الخاص والمحدد زمنياً للإدلاء ببيان، والنتيجة اللفظية لذلك الفعل، وهي نتيجة تهرب من لحظة الزمن ومن

امتلاك الشخص المسؤول عن الفعل» (هوثورن، 1992: 57). وقد يكتب شخص معين (أي شخص قائل) عبارة «أحبكِ» على بطاقة. وبعد سنوات، عندما يعثر شخص آخر على هذه البطاقة، فأن الشخص الأوّل يصبح مجرّد ضمير متكلم في بيان تقليدي ومسلوب الشخصية (أي شخص ناطق). والعملية نفسها تحدث في أي فعل كتابي أو قول لغوي مكرر.

التزامن (synchrony): تتضمن الدراسة المتزامنة في اللسانيات دراسة كيف تعمل اللغة في أية لحظة زمنية معينة.

النَظْم (syntagmatic) : وهو الجانب الجمعي أو التركيبي للغة. ويهتم النظم بترتيب الكلمات بشكلٍ متتابع معاً لتشكيل أو تركيب جمل مفيدة؛ ويهتم النظم أيضاً بالعلاقة بين هذه الكلمات عندما يتم جمعها أو ربطها.

تِل كيل (Tel Quel) : مدرسة نظرية وكتابية تشكلت في الستينيات من القرن العشرين وترتبط بالعديد من المُنظّرين ما بعد البنيويين الروّاد في هذه الحقبة بما فيهم كريستيفا ودريدا وبارت. وقد سعت مدرسة تل كيل للتنظير وإطلاق قوة اللغة الثورية وتمجيد الكُتّاب الذين كان يُنظَرُ لهم بأنهم يقومون بعمل مماثل.

النص (text) : من اللاتينية ويعني «النسج» و«الحياكة» (كادن، 2199: 963). إنَّ النص بشكلٍ تقليدي هو الكلمات أو العلامات الفعلية التي يتكوّن منها العمل الأدبي وهو ما يعطي ديمومة للعمل. وفي النظرية البنيوية وما بعد البنيوية يرمزُ النصُ لأي معنى يولد من خلال العلاقات التناصيّة بين نص وآخر، وتفعيل هذه العلاقات من قِبل

القارئ. ويغدو «النص» مصطلحاً مرتبطاً بغياب المعنى المستقر والدائم، في حين يرتبط «العمل» الآن بفكرة المعنى المستقر والمستقل.

الأثر (trace): وفقاً لدريدا، «تحتوي كل علامة .... على أثر لعلامات أخرى تختلف عنها .... فليس ثمة علامة كاملة في حَدّ ذاتها. فكل علامة تقود لأخرى عن طريق الأثر إلى أجل غير مُسمّى» (كادن، 1992: 981).

المدلول المتعالي (transcendental signified) : (دريدا) وهي علامة توفّرُ مركزاً لنظام لغوي خاص. وكمركز يعزز هذا المصطلح استقرار المعنى وحضوره وتفرُّده وشفافيته، وذلك لأن معناه لا يعتمد على أية علامة أخرى. فالعلامات مثل «الله» أو «العدل» أو «الحقيقة» تعمل بهذه الطريقة. ودون هذه العلامات المتعالية سينهار المفهوم التقليدي لأنظمة الدين والقانون والفلسفة الاستطرادية بسبب عدم وجود تماسك وعدم وجود مصطلح مركزي. ويزعم دريدا بأنه ليس ثمة علامة أبداً يمكنها أن تحقق مثل هذه المكانة؛ لأن كل علامة لها معناها من خلال علاقتها بالعلامات الأخرى. وإنَّ توضيح ذلك يُشكّلُ جزءاً كبيراً من فكرته عن التفكيك في المجالات التقليدية للفكر الغربي

التحويل (transposition) : (كريستيفا) يُستخدَم هذا المصطلح لتعزيز فكرة أن العمليات التناصيّة لا علاقة لها بالمفاهيم التقليدية المتعلقة «بالتأثير». وبعيداً عن كون التناص نقلاً للأفكار والأساليب بين مؤلّف وآخر، تناقش كريستيفا أن التناص أو ما تسميه بالتحويل يهتم بالطريقة التي يندرج فيها «نظام علامات» معين بنظام علامات آخر والتغييرات السيميائية التي يستلزمها هذا التحويل.

تجاوز النص (transtextuality) : (جينيت) وهو التعالي النصي للنص .... والذي يمكن تعريفه تقريباً بأنه «كل ما يضع النص في علاقة، سواء كانت واضحة أو مخفية، مع نصوص أخرى» (جينيت، 1997a: 1). ومصطلح جينيت «تجاوز النص» هو تعبير جينيت الخاص عن الفكرة التي يسميها معظم النقاد تناصاً. ويقلل أو يخفض جينيت مصطلح التناص إلى «علاقة الوجود الثنائي بين نصين أو بين عدة نصوص .... الوجود الفعلي لنص ما داخل نص آخر» (جينيت، 1997a: 1-2).

المجاز (trope) : وهو تعبير لا تُستخدَم فيه اللغة حرفياً.

اللانحوية (ungrammaticality) : (ريفاتير) وتشير إلى أي شيء داخل النص يُنبِّهُ القارئ للمعنى أو النمط البنيوي تحت أو أدنى من المستوى المرجعي أو مستوى محاكاة النص. فقد يكون لقصيدة ما على سبيل المثال عنوانٌ لا يبدو في أية طريقة بأنه يرتبط بنص القصيدة نفسها. ولكن يمكن حل اللانحوية بشكلٍ جيد إذا انتقل القارئ من مستوى المحاكاة إلى المستوى السيميائي للقراءة.

* * *

المراجع

Abrams, M. H. (1993) *A Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace Jovanovich, Fort Worth TX.

Allen, Graham (1994) *Harold Bloom: a poetics of conflict*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead.

Allsen, J. Michael (1993) 'Intertextuality and compositional process in two cantilena motets by Hugo de Lantis' in *Journal of Musciology*11 (2), 174–202.

Bakhtin, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination: four essays*, C. Emerson and M. Holquist (trans.), M. Holquist (ed.), University of Texas Press, Austin TX.

— (1984a) *Problems of Dostoevsky's Poetics*, C. Emerson (trans. And ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis MN.

— (1984b) *Rabelais and His World*, Hélène Iswolsky (trans.), Indiana University Press, Bloomington IN.

— (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*, V. W. McGee (trans.), C. Emerson and M. Holquist (eds), University of Texas Press, Austin TX.

Bakhtin, M. M./ P. N. Medvedev (1978) *The Formal Method in Literary Scholarship: a critical introduction to sociological poetics*, Albert J. Wehrle (trans.), Johns Hopkins University Press, Baltimore MD and London.

Bakhtin, M. M./ V. N. Volosinov (1986) *Marxism and the Philosophy of Language*, L. Matejka and I. R. Titunik (trans.), Harvard University Press, Cambridge MA and London.

Vice, Sue (1997) *Introducing Bakhtin*, Manchester University Press, Manchester and New York.

Walker, Alice (1983) *The Color Purple*, Women's Press, London.

Walker, John A. (1994) *Art in the Age of Mass Media*, Pluto Press, London.

Wallis, Brian (ed.) (1984) *Art after Modernism: rethinking representation*, New Museum of Contemporary Art, New York.

White, Hayden (1973) *Metahistory: the historical imagination in nineteenth- century Europe*, Johns Hopkins University Press,

Baltimore MD and London. Worton, Michael and Judith Still (eds) (1990) *Intertextuality: theories and practices*, Manchester University Press, Manchester and New York.

Yaeger, Patricia S. (1984) '"Because a Fire Was in My Head<: Eudora Welty and the dialogic imagination' in *PMLA* 99, 955–73.

Young, Robert (ed.) (1981) *Untying the Text: a post-structuralist reader*, Routledge and Kegan Paul, London.

* * *

فهرس

مقدمة المترجم 7
مقدمة 9
أولاً : البدايات : سوسيور وباختين وكريستيفا 19
الكلمة الرابطة: سوسيور 19
الكلمة الاجتماعية: باختين 28
الحوارية (*dialogism*) 37
تل كيل (*Tel Quel*) والإنتاج: كريستيفا 49
من الحوارية إ لى التناص 55
التحويل 71
باختين أم كريستيفا؟ 84
ثانياً : النص الحر : بارت 89
من العمل إ لى النص 89
موت المؤلف 100
النصوص المقروءة والمكتوبة 108
النص المتناقض 124
ثالثاً : مقاربات بنيوية : جينيت وريفاتير 131
الشعرية البنيوية: جينيت 134
تجاوز النص (*Transtextuality*) 138
ملازمة النص (*paratextuality*) 142
محاكاة النص (*Hypertextuality*) 147
علم التفسير البنيوي: ريفاتير 157
الكفاءة الأدبية 171
رابعاً : تعيين موقع القارئ : بلوم، والنسوية وما بعد الكولونيالية . 181

إعادة النظر في التأثير: بلوم 181
تحديد معالم القراءة الضالة 184
النقد النسوي والتناص 195
عودة المؤلفة 208
العودة إلى باختين: النسوية وما بعد الكولونيالية 215
خامساً: استنتاجات ما بعد الحداثة 235
التناص في الفنون غير الأدبية 235
ما بعد الحداثة والتناص 244
ما بعد الحداثة وعودة التاريخ 253
التناص ومحاكاة النص وشبكة الإنترنت العالمية 269
الخلاصة 281
مسرد المصطلحات 282
المراجع 301