# التحول اللساني والنظرية الأدبية

شهدت الدّراسات اللغوية منذ القرن التاسع عشر تطورًا كبيرًا، حيث نشأ منهج جديد يسعى إلى الدّراسة الوصفية الأفقية للغة، أي دراستها أفقيا في وقت محدد بدءا ونهاية خلافا للدراسات السّابقة التّاريخية، بحيث اهتم هذا المنهج الجديد بتسجيل الظّاهرة تسجيلا دقيقا غير خاضع للذاتية، وقد نتج عن ذلك البنيوية بكل تنوعها، وما نتج عن ذلك من تطور. ويعود الفضل في هذا المنهج العلمي الوصفي التزامني للرائد اللغوي الشهير فردينا ندي سوسير Ferdinand de Saussure 1857 -1913 من خلال الكتاب الذي نشره تلاميذه بعنوان دروس في علم اللغة العام

لم يجمع وينشر دوسوسيرFerdinand de Saussure الكتاب بنفسه، بل كان ذلك بواسطة تلاميذه وبعد وفاته، مما جعل البعض يتساءل هل تمكن الكاتبان من نقل أفكار دو سوسير كما أرادها هو، أم أنّ هناك تأثيراً منهما؟ وهل كان مشروعه مكتملاً بالنسبة له أم أنّه مازال تحت الإنجاز؟ هذا ورغم الفترة المبكرة التي صدر فيها الكتاب ( 1916) إلّا أنّه لم يُترجم إلى اللغة العربية ككتاب متكامل إلّا في عام 1985 تمت ترجمة الكتاب من قبل الأساتذة: صالح القرمادي، محمد الشّاوش، محمد عجينة، من قسم الألسنية بمركز البحوث والدّراسات الاقتصادية والاجتماعية بتونس. وهي فترة طويلة تفسر غياب الدّراسات الألسنية الحديثة في اللسّان العربي، فهل يعود ذلك إلى الشعور بحالة العداء والاستلاب تجاهها؟ كونها تتجاوز تقديس اللغة إلى النظر إليها بأنّها حالة اجتماعية متغيرة، و أننا نحن العرب لدينا تراث منهجي لغوي مكتمل بالإمكان استعادته وتحديثه وتقديمه بديلاً عن النموذج السُوسيري ؟؟وترجمة كتاب دروس في الألسنية العامة تأخرت أيضا في بعض اللغات الأخرى مثل الإنكليزية حيث نشر فيها عام 1959 والإيطالية في عام 1967، وكانت اليابان من الدّول الأوائل التي قامت بترجمته، كان ذلك عام 1928. [1]

يرى دوسوسير أنّ اللغة أهم ظواهر الاتصال البشري من حيث الدّلائلية، بل إنّ أهمية اللغة لا تتمثل في جهاز التّصويت أو في التّقطيع الصوتي، بل في النظام الدّلائلي المتواضع عليه، وهو يقترح علماً يدرس الدلائل في الحياة، وهو يقترح أنّ تكون تبعيته لعلم النفس الاجتماعي ويقترح تسميته بـ Semiologie علم الدلائل، و يرى أنّه يجب أن يشمل اللسّانيات وليس العكس.

تزامن وربما تلا هذه الجهود ظهور المدرسة الشّكلانية الرّوسية التي ترى أن الأدب مستقل بنفسه محقق لذاته، فالأدب ليس صورة لصاحبه، ولا يعكس ذاته، كلا وليس صورةً عن المجتمع وإنما الأدب يقوم بنفسه.

نشات الشكلانية الروسية من تجمعين هما

حلقة موسكو اللغوية 1915 بفضل رومان جاكبسون

حلقة أبوياز ب لننجراد "بيترسبورج" وأصدرتْ هذه الحلقة مجلة تسمى الشّعرية، وما يجمع هاتين الحلقتين الاهتمام باللسانيات، وكانت الحلقتان ردة فعل عن سيطرة الأيديولوجية الماركسية، وربط الأدب بالمجتمع ربطا آليا.

وقد تصدى لهذه المدرسة كثير من الخصوم في الحزب الشيوعي فوصفها "لونا تشاريسكي" بأنها تخريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية، وحتى تسمية الشّكلانية بهذا الاسم كان من الخصوم، فهم الذين أطلقوا هذه التّسمية كنقيصة، واستمروا في تضييق الخناق عليها ومحاربتها الى أن تضاءلت في روسيا عام 1930 لكنها انتقلت إلى الدّول الأوربية الأخرى حيث احتضنتها "براق" و"باريس" وغيرهما من البلدان.

---

**1- أحمد عمر النانلي**: قراءة في كتاب - دروس في الألسنية العامة، http://www.ahewar.org/debat/show.art، **الحوار المتمدن-العدد: 5968 - 2018 / 8 / 19 - 14:34**

ترى الشّكلانية أنّ أي شريحة من الحياة كي يتم التّعبير عنها في الفن لابد أن تخضع للعرف الجمالي الذي يكسرها مثلما ينكسر الضوء في انتقاله من وسط لآخر، ومهمة الناقد الأدبي هي تحديد زوايا هذا الانكسار، مهمة الناقد تتبع هذه الجماليات، هذه الوظيفة الجمالية الشّعرية، وبذلك تستقل التجربة عن عالم الواقع وتقوم بذاتها، يستخدم "شكلوفسكي" مصطلح التغريب ويقصد به إسقاط الألفة عن الأشياء، وبالتالي تغريبها وإحداث القطيعة بينها وبين مرجعها، وشعار الشكلانيين "الكلمة المستقلة بذاتها". الشكلانية إذن تهتم بالشّكل ولا تنظر للمضمون ولا تنظر للمدلول،

تطورت أبحاث الشّكلانية في مراحل:

المرحلة الأولى: كان الاهتمام عندهم ينصب على التمييز بين الشعر والنثر.

المرحلة الثانية كانت تتعلق بوصف تطـــــور الأجناس الأدبـــــية.

أما المرحلة الثالثة: فقد رأتالشكلانية فيها أن النصوص عبارة عن أنظمة.

وقد كان من نتائج الأبحاث الشّكلانية ظهور مدرسة "تارتو" التي تعد من أهم المدارس السّيميولوجية الرّوسية ومن أعلامها "يوري لوتمان".

أعلام الشكلانية الروسية

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | يوري نيكلايوفيتش تينيانوف | Iouri Nikolaïevitch Tynianov | 1894 | 1943 |
| 2 | بوريس إيخمباوم | Boris Mikhailovich Eikhenbaum | 1886 | 1959 |
| 3 | فلاديمير ياكوفليفيتش بروب | Vladimir Yakovlevich Propp | 1895 | 1970 |
| 4 | جون ميكاروفسكي | Jan Mukařovský | 1891 | 1975 |
| 5 | رومان جاكبسون | Roman Jakobson | 1896 | 1982 |
| 6 | ميخائيل باختين | Mikhail Mikhailovich Bakhtin | 1895 | 1975 |

فلاديمير بروب

ولد "فلاديمير بروب" في بيترسبورج في 1985 وتوفي في 1970 درس هناك الألمانية والرّوسية والفولكلور والحكايات الشعبية. اشتهر بكتابه "مورفولوجية الحكاية" الذي نشره عام 1928 وقد اشتهر هذا الكتاب وترجم إلى عديد اللغات، فقد ترجم الى اللغة الأنجليزية عام 1958 و إلى الفرنسية سنة1965 وإلى العربية عام 1986 من طرف إبراهيم الخطيب، ولفلاديمير بروب كتب أخرى لكن كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية يعد الأهم في مجال السرد Narratologie . ودرس في الكتاب 100 حكاية من الحكايات الروسية العجيبة أو الخرافية ضمن تصور منهجي شكلي مورفولوجي أو صَرْفي

يحلل "بروب" الحكاية الواحدة إلى سلسلة من الوظائف محددا الوظيفة بأنها فعل تؤديه شخصية حكائية، فالوظيفة تشكل مُكونا ثابتا، أما المتغير فهو الشّخصية التي تؤدي الفعل، والطريقة التي تؤديه بها، وبذلك فإن الوظائف هي المكونات الأساسية للحكاية.

تبدأ إحدى الحكايات مثلاً بإعطاء القيصر نسرا للبطل، ويحمل النسر البطل إلى، ملكة ثانية.

وتبدأ حكاية أخرى بإعطاء رجل عجوز حصانا للبطل، ويحمل الحصان البطل إلى مملكة أخرى.

وتبدأ حكاية أخرى بإعطاء ساحر زورقا صغيرا لإيفان، وينقل الزورق إيفان إلى مملكة أخرى.

وحكاية رابعة تبدأ بإعطاء خاتم للبطل ومن الخاتم يخرج شباب ينقلون البطل إلى مكان آخر وهكذا...

كل الحكايات التي درسها بروب تبدأ بوظيفة واحدة يسميها المغادرة، وتنتهي بالخلاص يقول بروب " يمكننا أن نسمي خرافة عجيبة،من وجهة نظر مورفولوجية كل تطور ينطلق من إساءة أو نقص أو حاجة، ويمر بالوظائف الوسيطة لكي يصل إلى الزّواج أو إلى وظائف أخرى تستعمل كحل. إن الوظيفة الختامية يمكن أن تكون المكافأة أوالحصول على موضوع البحث أو عموما إصلاح الإساءة والنجدة والسّلامة أثناء المطاردة"

ويخلص بروب الى صياغة قوانين جذرة هي:

- أن عدد الوظائف التي تتألف منها الحكاية محدود جدا، فهو لايتجاوز 31 وظيفة، وكل حكاية تشمل عددا من الوظائف ونادرًا ما نجد حكاية تتألف من31 وظيفة، هذه الوظائف تقوم بها سبعة شخصيات رئيسية هي

1- المعتدي أو الشريرAgresseur - Méchant
2- الواهب أو المانحDonateur
3- المُساعدAuxiliaire
4-الأميرة Princesse
5- المرسِلMandateur
6- البطلHéros
7- البطل المزيّفFaux héros

- أن ترتيب الوظائف ثابت لا يتغير من حكاية لأخرى.

وقد قام بروب بإعطاء كل وظيفة محددات ثلاثة هي :

ملخص وجيز لكل وظيفة- تحديد مختصر- علامة مميزة للوظيفة.

تتجمع الوظائف داخل مُتوالية أو مقطع سردي، ومن هنا فالمتوالية هي مجموعة من الوظائف السردية . بروب إذن يقوم بتلخيص المتن الحكائي ثم تقطيع الحكاية إلى مجموعة من المقاطع – المتواليات السردية، بشكل دقيق ثم تقطيع تلك المتواليات إلى مجموعات من الوظائف وتوزيع الوظائف على الشخصيات السّردية

الوظائف

| الرقم | التحديد | | الشرح | العلامة |
|---|---|---|---|---|
| .1 | التغيّب | Eloignement | أحد أفراد العائلة يغادر البيت | B |
| .2 | التّحريم | Interdiction | نهي ما يُوَّجه للبطل | y |
| .3 | الانتهاك | Transgression | التّحريم ينتهك | |
| .4 | الاستكشاف | Interrogation | الشّرير يسعى لتسقّط الأخبار | |
| .5 | الإفضاء | Information | الشرير يتلقى معلومات حول الضحية | |
| .6 | الخديعة | Tremperie | الشرير يسعى إلى خداع الضحية | |
| .7 | التواطؤ | Complicité involontaire | الضحية يقع في شرك الخديعة وبذلك يساعد العدو | |
| .8 | الإيذاء | Méfait | الشّرير يسبب ضررا لأحد أفراد العائلة | A |

هذه الوظيفة رقم 8 مهمة لأنها تخلق حركية في الحكاية، وكل الوظائف تمهد لها، كأنَّ الحكاية تبدأ في تعقدها من هنا، ويذكر بروب 18 شكلا من أشكال الإيذاء. وهناك بعض القصص لا تبدأ بالإيذاء بل بوظيفة معادلة له هي وجود نقص أو حرمان، ويؤدي ذلك إلى سعي لسدّ ذلك العَوَز.

| 8 a | العوز | Manque | أحد أفراد العائلة يُعْوِزه شيئ أو يرغب في شيء | a |
|---|---|---|---|---|
| .9 | التّوسط | Médiation | يُعْرض على البطل عرض ما. | B |
| .10 | بدء الفعل المضاد | Début de l'acte contraire | البطل يوافِق أو يقرر بدء الفعل المضاد | C |
| .11 | المغادرة | Départ | البطل يغادر المنزل نتيجة العوز، فهي تختلف عن الوظيفة رقم1 | ↑ |
| .12 | الوظيفة1 للوهاب | Première fonction du donateur | البطل يُمْتَحَنُ أو يُسْتَجْوب لمعرفة كفاءته وإثبات القدرة المادية على الإنجاز | D |
| .13 | استجابة البطل | Réaction du héros | رد فعل البطل | E |
| .14 | اكتساب عنصرسحري | Réception de l'auxiliaire magique | البطل يكتسب استخدام العنصر السحري | F |
| .15 | الهِداية | *Déplacement entre* | البطل ينتقل إلى مكان وجود القصد من البحث | G |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | أو الانتقال | *2royaumes* | | |
| .16 | الصّراع | Combat | البطل والشرير يلتحمان في صراع | H |
| .17 | الوسْم | Marque | البطل يُوسَم بعلامة | CJ |
| .18 | النّصر | Victoire | الشرير ينهزم | I |
| .19 | تقويم الإساءة | Réparation | العوز يتم سده | K |
| .20 | العودة | Retour | البطل يعود | ↓ |
| .21 | المطاردة | Poursuite | البطل يطَارد | Pr |
| .22 | الإنقاذ | Secours | إنقاذ البطل من المطاردة | Rs |
| .23 | الوصول غير المميَّز | Arrivée incognito | البطل يصل إلى البيت دون أن يميزه أحد | O |
| .24 | ادعاءات زائفة | *Prétentions mensongères* | بطل منتحل يدعي ادعاءت زائفة | L |
| .25 | المعضلة | Tâche difficile | تطرح على البطل معضلة صعبة | M |
| .26 | الحل | Tâche accomplie | البطل يقوم بحل المعضلة | N |
| .27 | التعرف | Reconnaissance | البطل يتميز ويعرف | Q |
| .28 | الفضح | Découvert | البطل الشرير يُفضح | EX |
| .29 | تغيّر الهيئة | Transfiguration | البطل يمنح مظهرا جديدا | T |
| .30 | العقاب | Punition | الشرير يُعاقب | U |
| .31 | الزواج | Mariage | البطل يتزوج ويرتقي إلى العرش | W |

حلقة براغ اللغوية

تأسست مدرسة براغ عام 1926، برئاسة الباحث اللّساني التشيكي فيلام ما ثيسيوس 1942-1882 وقد عرفت هذه المدرسة باسم حلقة براغ اللسانية وذلك بمساعدة جيل متحمس لأفكار دي سوسير فكان من أهم ممثلي هذه المدرسة اللغويون التشيك -فضلاً عن ما ثيسيوس- وتروبتسكوي ورومان جاكبسون البولندي الأصل ولقد أثرت هذه المدرسة على التفكير اللغوي الحديث تأثيرا ربما يفوق تأثير أي جماعة لغوية في تاريخ علم اللغة الحديث . وقد ركز هؤلاء على العلاقة بين المنهج الوصفي والمنهج التاريخي، وتجلّت أعمالهم في المجلدات الثمانية الأولى المسماة "الأعمال اللسانية لحلقة براغ"، ولكن توقفت أعمالها تماما بسبب نشوب الحرب العالمية الثانية، وفرار "جاكبسون" من أيدي النّازيين، وموت "تروبتسكوي" عام 1939 وغلق جامعات تشيكوسلوفاكيا عند نهاية عام 1939، ثم موت ماثسيوس قبل نهاية الحرب في أبريل 1945، وهذا ما أدى إلى حلها كهيئة علمية في 1953، قد كان لها الفضل في ظهور مدرسة كوبنهاجن وكذا المدرسة الأمريكية 1934.

حددت مدرسة براغ البنيوية على أنها التيار اللغوي الذي يُعنى بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما، حيث يتم النّظر إليها على أنها كل شامل تنتظمه مستويات محددة، وقد رأت أنه لا ينبغي إهمال التعاقب في دراسة اللغة خلافا لمدرسة جنيف. وقد اهتمت هذه المدرسة وتحديدا ياكبسون بالجانب الصّوتي، ورأت أن بنية الصوت هي المهمة وليس فقط إخراج الصوت، فالقضية تتعلق بتركيب الأصوات الذي يميز اللغة، كما تطرقت هذه الحلقة إلى اللغة الشّعرية في مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية، وهذه المستويات متداخلة ومتفاعلة، واللغة الشعرية مخالفة للغة التواصل، فالمبدأ الأساس في لغة الشّعر أنّ القصيدة لا تركز على الدلالة وإنما على التعبير في حد ذاته. والجديد الذي أعلنه جاكبسون الدعوة إلى استقلالية الأدب وليس انعزاليته بمعنى أننا لاندرس الأدب بدون التأثيرات الخارجية. هناك إذن الاستقلالية ولكن بدون انعزال، وبالتالي تم استبعاد بعض المبادئ الشكلية المتطرفة مثل خلو الأعمال الأدبية من الأفكار والمشاعر، ويعد "جان موكاروفسكي" أهم من وضع المبادئ الجمالية لحلقة براغ. لقد لفت نظر براغ الانتباه إلى قطاعين في الشعر

- واقع الرّمز أو العلاقة نفسها في ذاتها
- الواقع المشار إليه بهذا الرمز، وكلاهما بالاتحاد مع الآخر يمثل الفن في نظر فلاسفة براغ.

وظائف اللغة عند جاكبسون

نظرية التواصل عند جاكبسون تحدّد عناصر ستة للحدث اللغوي، وتحدد دور كل عنصر ووظيفته في إيصال الرسالة، وهذه العناصر لم يكن تحديدها فقط من أجل معرفتها؛ إذ أنّها بسيطة وواضحة، ولكن كان وراءها هدف أكبر وهو الوصول من خلالها إلى وظائف اللغة عند جاكبسون، فكل عنصر من العناصر يرتبط بوظيفة من وظائف اللغة، وهذا ما اصطُلِح عليه بوظائف اللغة عند جاكبسون، وهي:

- الوظيفة التعبيريّة أو الانفعالية وترتبط هذه الوظيفة بمرسِل الرسالة اللغوية، وعندما تُركِّز الرسالة على المرسِل فإن وظيفة اللغة في الرسالة تكون وظيفة تعبيريّة، وتكثر هذه الوظيفة في الرسالة ذات الشحنات الانفعالية والعاطفية للمتكلم؛ وذلك لأنه يُعبِّر عن انطباعه وانفعاله وشعوره نحو شيء ما، ويكثر في هذه الوظيفة استعمال ضمائر المتكلم التي تساعد المرسِل في التعبير عن ذاته، وتحقيق الوظيفة اللغوية المطلوبة
- .الوظيفة الشعريّة الرسالة نفسها هي المسؤولة عن هذه الوظيفة من وظائف اللغة عند جاكبسون، لأن الرّسالة هي التي تحمل المعنى، وهذا يعني أنّ كلّ رسالة لغوية يجب أن تشتمل على هذه الوظيفة اللغوية، وإن كان ذلك بدرجات مختلفة بين الرسالة والأخرى
- .الوظيفة الانتباهيّة تمثل قناة الاتصال عنصرًا مهمًّا من عناصر نظرية التواصل، وقناة الاتصال هي المسؤولة عن الوظيفة الانتباهيّة؛ وذلك لأنّ الهدف من قناة الاتصال الانتباه للاتصال والحفاظ عليه إما بإبقائه أو إيقافه حسب ما تقتضيه الحاجة والهدف من الرسالة اللغوية
- .الوظيفة الإفهاميّة الوظيفة الإفهامية لها علاقة بالشخص الذي يتلقى الرسالة اللغوية، أي المُرسَل إليه، أو المتلقي كما يُسمَّى في بعض المراجع، ولذلك تكثر في هذه الوظيفة ضمائر المخاطب، وأكثر ما نجد هذه الوظيفة في الكتابات الثورية، والحديث عن الانتفاضة إذ تكثر فيها ضمائر المخاطب التي تساعد على استثارة مشاعر المتلقي والتأثير فيه .
- الوظيفة المرجعية هذه الوظيفة ترتبط بالسّياق الذي قيلت فيه الرسالة اللغوية، وبالمرجعية التي أدت إلى إنتاج الرّسالة اللغوية؛ فهي تقوم بتحديد الصلات القائمة بين الرسالة وبين السّياق أي المرجع الذي ترجع إليه، ويجب أن تكون هذه الوظيفة موضوعية، ويغلب فيها استعمال ضمائر الغائب .
- وظيفة ما وراء اللغة ترتبط هذه الوظيفة بالشّيفرة التي هي أحد عناصر التواصل عند جاكبسون، وهي الوظيفة التي تقوم بوصف اللغة نفسها وهي بذلك وظيفة شرح وتوضيح وتفسير، إذ أنها تفسر اللغة وتوضح المقصود من الرسالة اللغوية .

عناصر التواصل عند جاكبسون

كلّ ما تم شرحُه وتفصيلُه من وظائف اللغة عند جاكبسون له أساس اعتُمد عليه، فجاكبسون وضَعَ بادئ ذي بدء عناصر التواصل لأي حدث لغوي، واستنبط منها ما يُسمَّى وظائف اللغة عند ، و نظرية التواصل قامت على تحديد العناصر الستة للحدث اللغوي وهي:

- الرسالة: هي العنصر الأول في نظرية التواصل عند جاكبسون، والمقصود بها ما قاله ونقله المرسِل -أي المتكلم- من معلومات إلى المُرسَل إليه، وترتبط بالوظيفة الشعرية .
- المُرسِل: هو الذي يؤلّف الرسالة، ويرسلها إلى المُرسَل إليه، وليس بالضرورة أن يكون المرسِل دائمًا شخصًا فقد يكون آلة أو جهازًا أو ما شابه، ونصيب هذا العنصر من وظائف اللغة عند جاكبسون هو الوظيفة التعبيرية
- المُرسَل إليه: هو الذي يتلقّى رسالة المُرسِل، ومهمّته في الحدث اللغوي وهي فهم الرسالة، وفكّ رموزها وتفسيرها، ولذلك كانت الوظيفة الإفهامية من نصيبه حسب ما ورد في وظائف اللغة .
- قناة الاتصال: لا بدّ أن لكل رسالة قناة تمر من خلالها، وهذه القناة اصطلح عليها جاكبسون بقناة الاتصال، ومن مهامها إنشاء الاتصال والحفاظ عليه، ولذلك كانت الوظيفة الانتباهية هي الأمثل لقناة الاتصال

- السَّنن أو الشيفرة: المقصود بها مجموعة العلامات المركبة والمرتبة في قواعد والتي يستخدمها المرسِل في رسالته، وإن فهم تلك العلامات مشروط بوجود معجم مشترك بين المرسِل والمرسَل إليه، وذلك لكي يتم التواصل وفهم الرموز والإشارات الموجودة في الرسالة
- السياق: وهو المحتوى الذي قيلت فيه الرسالة، إذ لا يمكن فهم مكوناتها، و تحليل رموزها وسَننها إلا بالرجوع إلى السياق الذي قيلت فيه، والمرجع الذي بُنِيَت عليه

ومن خلال ما تقدم يمكن القول إن النص هو كلّ كلام متّصل ذو وِحدة تقوم على بداية ونهاية، ومن أبرز سماته التماسك والترابط، فكل العناصر السابقة تعمل متآزرة ومتعاونة لإنتاج النص اللغوي، وهذا التفاعل يؤدّي بالنصّ إلى إحداث وظيفته التي تتمثّل في خلق التواصل بين مُنتِج النصّ ومُتلقّيه .

## البنيوية

البنيوية كانت أيضا من نتائج التطور اللساني الوصفي الذي قال به دوسوسير، ولو أن هذا الأخيرلم يورد هذه اللّفظة بل استُخْدمت هذه الكلمة في البيان الذي أعلنه المؤتمر الأول للغويين السّلاف 1929 وكان من المشاركين في المؤتمر جاكبسون وتروبتسكوي، وتقوم البنيوية على أساس أن أي شيء يتكون من عناصر وجزئيات وكل تغيير يطرأ على هذه الأجزاء يؤثر في البنية العامة، وعليه فالبنيوية مبدأ عام يصلح في اللغة كما في علم الاجتماع كما في غيرهما. وما يهمّنا هو البنيوية في الأدب وتحديدا في السّرد وعند رولاند بارت .

بنية النص.

أصدر رولاند بارت عام 1963 كتابا عن راسين " Sur Racine" قدّم من خلاله تصورًا جديد لمفهوم قراءة النصوص الأدبية، وهو الكتاب الذي أثار حفيظة النقد التقليدي الكلاسيكي، ولهذا تعرض الكتاب وصاحبُه لهجوم قاده "ريمون بيكار" الأستاذ الجامعي المتخصص في أعمال راسين الذي لم ترقُه دراسة رولاند بارت المغلقة التي تمت بمعزل عن المؤلف وعن المؤثرات الخارجية التاريخية منها والاجتماعية وكذلك سيرة المؤلف. لكن بارت له رأيه في هذا المسلك يقول" إن ما أقدمه في هذه الدراسة لا يخص أبدا الكاتب راسين وإن ما يهمني هو البطل الرّاسيني Le héros racinien أو الإنسان الرّاسيني L'homo racinien .لقد انطلق بارت من البحث في مسار بنية النّص مهتما بالثُّنائيات المتقابلة والرمزية المتأتية من الوظائف، فهو يعتمد على الوحدات الثابتة والمكونة لبنية النص، لقد اعتمد بارت بالدّال وفي رأيه إن النقد الذي يعتمد على المدلول هو نقد موضوعاتي تيماتي، ولذا على النّاقد أن ينظر إلى النص كاشفا الدلائل أولا. وقد نشر عام 1966 مقالا بعنوان " مقدمة في التحليل البنيوي للسّرد" تحدث فيه عن مستويات التحليل كما يلي : مستوى الوظائف- مستوى الأفعال- مستوى الخطاب السردي.

مستوى الوظائف Les fonctions

يرى بارت أن الخطاب السردي يتكون من وحدات صغيرة، قد تصغر فتكون كلمة واحدة لكن لها معنى ما، ويورد مثالا على ذلك من رواية الإصبع الذهبية Gold finger، يرفع "بوند" إحدى سماعات الهاتف الأربع فكلمة الأربع هنا تخبرنا عن المستوى الاجتماعي الذي يعيش فيه البطل، هذه الوحدات تندرج ضمن البنية الكلية للنص وتكون منسجمة أو متقابلة، وهذه الوظائف تنقسم إلى وحدات توزيعية أو وحدات إدماجية.

الوحدات التّوزيعية Unités distributionnelles تكون ضمن النّص السّردي، وتكون مبنيةً على أساس سببي أو منطقي فالوحدة تنتج عنها وحدة أخرى هي نتيجة للأولى أوْ رد فعل لها أو تُكملها فمثلا فتح الباب يعقبه عملية الغلق، ووجود مسدس قد يوحي بفعل القتل بعد ذلك، هذه العلاقات هي علاقات توزيعية سببية، وهذه الوحدات منها ما يكون أساسيا ضروريا بحيث لا يمكن الاستغناء عنه لقيام هيكل السّرد، وهناك بعض الوحدات الأخرى تملأ الفجوات في النّص وتقوم ببعض التوضيح.

أما الوحدات الإدماجية Unités intégratives فهي تُحيل إلى هيئة أوْ صفة تتعلق بمكونات المتن الحكائي من شخصيات أو مكان أو زمان.

مستوى الأفعال Les actions

هذا المستوى يتحدّد من خلاله مجموع الأعمال المنجزة في النص السّردي، والتي يتم تحديد الفاعلين فيها والمفعول بهم، وهنا لا ينبغي اعتبار هؤلاء ذوات بشرية بل ننظر لهم كعوامل نحوية تقوم بالفعل و/ أو تتلقاه، إنها شخصيات فنّية أو فلنقلْ إنها شخصيات ورقية، وهي تُوَظَّف في إطار عاملي كما يلي: المرسل/المرسل إليه- الذات /الموضوع-المساعد /المعارض .

وتنتظم هذه العوامل في العلاقات الآتية :

علاقة الرغبة Relation de désir- علاقة التواصلRelation de communication – علاقة الصّراع Relation de lutte

لقد استفاد غريماص من بروب النموذج العاملي الذي أثبته ميشال آدم في كتابه الحكي حيث تتم صياغته كما يلي:

PN=F.T (S.F) S1Uo ⟶ S1 o

PN=F.T (S.F) S1o– ⟶ S1U o

/فاعلS= sujet/إنجاز محولF.T = faire transformateur/ البرنامج السردي PR= Programme narratif

موضوع ذو قيمةO= Objet de valeur

تحول الكتابة لدى بارت

أصدر بارت كتابه الأول الدّرجة الصفر للكتابة عام 1953 وردت فيه مصطلحات من قبيل : الكتابة البيضاء – كتابة الصّمت- كتابة الدرجة الصفر، ومصطلح الدرجة الصفر للكتابة استعاره بارت من لساني مغمور اسمه بروندال، فالكتابة بهذا الشكل متحررة من التقليد المستهلك للأساليب والتّعابير المحفوظة .

تستند نظرة بارت في الكتابة إلى نظرته لطبيعة اللغة الأدبية واللغة في حد ذاتها، حيث لم تعد اللغة جزءا من عِلم العلامات كما قال بذلك فرديناندي سوسير بل بالعكس، إن اللغة هي جوهر كل نظام دلائلي وعليه تصبح السّيميولوجيا جزءا من اللغة وليس العكس، الكتابة لدى بارت هي استثمار متجَاوَز للغة المتداولة محكومة بدوافع نفسية وجمالية، وهي تتجاوز اللغة المألوفة إلى ما وراء اللغة Métalangage، والكتابة تمثل نقطة التقاطع بين المكوّن اللغوي وجمالية الصياغة، وكلاهما اللغة وجمالية الصياغة معطًى سابق عن الكاتب الذي يبقى مجالُه هو المستوى الشكلي للاختيار من سياقات التّاريخ اللغوي والأسلوبي لتحقيق التواصل الجمالي مع المجتمع.

أنواع الكتابة

يستخدم بارت الكتابة، ويستخدم النّص، والكتابة عنده أو النص هو نسيج، لكنه ليس قطعة منتهية وجاهزة يتخفى وراءها المعنى، بل هو نسيج يشتغل ويتنامى عبر التفاعل الأبدي مع المتلقي، فالموضوع في النّص يتلاشى عبر الشبكة النسيجية مثلما تتلاشى العنكبوت بفعل إفرازاتها في نسيج شبكتها، الكتابة المنشودة هي التي تمنحنا النص الكتابي أو النص الذي يمكن أن يُكتب Scriptible أي النص المفتوح الذي يعيد القارئ إنتاجَه وإعادة كتابته، هذا النوع من الكتابة هي ضد الكسل الذهني، هي كتابة ذات حضور أبدي متجدد يتجدد بكل قراءة، أما النص القرائي Lisible فهو من مميزات الأدب الكلاسيكي أو الأدب الاستهلاكي حيث المعنى فيه متجمد نسبيا.

إنّ التّمييز بين الكتابي والقرائي هو منظور مماثل للمنظور الاقتصادي بين المُنتج والمستهلِك، فالنص المكتوب يُجبر القارئ على المُشاركة في الكتابة ولا يبقى هكذا مستهلكا فقط. الكتابة فعلٌ إنتاجي للقارئ بعد موت المؤلف، إذْ لم يعد الكاتب هو أصل النّص والسّلطة الوحيدة القادرة على تفسيره. النّص لم يعد سطرًا أو سطورا من الكلمات ينتج عنه معنًى أحاديٌ، بل هو فضاء لأبعاد مُتعددة تتزاوج فيها كتاباتٌ مختلفة، فالنص ناتج عن ألف بؤرة من بُؤَر الثقافة.

لذة الكتابة:

يتحدث بارت أيضا عن كتابة اللذة Le plaisir فكتابة اللذة تتحقق عندما لا تكون الكتابة مجرد حاجة لغوية للتعبير، عندما ينطلق النّص بعيدا عن رتابة المألوف، ولذة النص لا تتحقق في الأدب الماجن، لأن هذه النصوص تُجهد نفسها في نسخ الواقع "والجانب الأساسي في اللذة هي المتعة وبارت يستخدم المصطلحين اللذة Le Plaisir والمتعة La jouissance يقول أشرف البطران "وفي عمل بارت يتطابق المفهومان أحياناً، وأحياناً أخرى يتفارقان. لكن بشكل عام، المتعة حالة متقدمة عن اللذة، بمعنى أنّ المتعة هي

**اللذة في حالتها الأرستقراطية، لكن الثقافات المختلفة أطّرت المفهومين بسماتٍ تنتصر للمتعة على حساب اللذة، فالمتعة مُشَرْعَنَة- حِسّية- صوفية، المتعة لفظٌ مهذّب وأرستقراطي وابن عائلة، في حين أن اللذة محرمة - جسدية- شهوانية، اللذة لفظ دونّي وابن شارع"** [1]

## سرازين لـ "هنري دو بالزاك"1850-1799

## Honoré de Balzac

كنتُ مُستغرِقًا في حُلْم من أحلام اليقظة التي تأخذ حتّى أكثر الناس حيويّة، وذلك في منتصف حَفْلة من أشدّ الحفلات إثارة واصْطِخابا، كانت دقاتُ الساعة في ميدان الإيليزيه بورْبو قد أعلنت للتوّ منتصف اللّيل، وإذْ كنتُ متّخذا مقعدي داخل التجويف السّري لأحدى النوافذ، ومتواريا خلف الطّيات المُنْثَنِيّة لِستارة من الحرير، أمكنني في وقت فراغي أنْ أسرح بناظري في حديقة القصرالذي كنتُ أقضي به المساء. كانت الأشجارفي الخارج وقد غطتها الثلوجُ، ولم تحجبْها تماما تقفُ في شحوب، ومن ورائها خلفيةٌ رماديةٌ متمثلة في سماء ملبدة بالغيوم يسبغُ القمرُ عليها لونًا فضيا، هذه الأشجار وقد وقع عليها البصرمتوسطة تلك الأشياء المُذْهلة التي أحاطت بها، بدتْ بشكل غامض كأنّما هي أشباح نصف خارجة من الأكفان نسخة عملاقة من اللوحة المشهورة "رقص الأحياء"، بهو رائع يزدان بالذّهب والفضة والثريات المتلألئة التي تتوهج بالشموع . هنالك كانت أجمل نساء باريس، وأكثرهن ثراءً وحسنا طائفاتٍ بالمكان، ذاهبات آتيات، يَمْرُقن هنا وهناك خاطفاتٍ الأبصار، شامخات يتلألأن بالْمَاس، وفي الشّعرالورود، وعلى الصّدور وعلى الرؤوس، ولقد يرى الرائي منهن إيماءاتٍ بالرأس إلى العشاق لها معنى، ووجوهًا إلى الأزواج باردة. إلى يميني إذن صورة الموت الخرساء المظلمة، وإلى يساري ما يشبه أعياد الخمور الرّومانية، هنا الطبيعة الباردة كئيبة في حالة حِداد، وهناك الكائنات الآدمية تستمتع، وعلى خط الحدود بين هذين المَنْظريْن المختلفيْن تمام الاختلاف، اللذّين يجعلان من مدينة باريس أكثرَمُدن العالم لهوا وأكثرَها فلسفة، كنتُ أصنع لنفسي كوكتيلا فكريا نصفَه بهجة ونصفَه حداد، بقدمي اليُسْرى أدُقّ على أنغام الموسيقى، والأخرى أشعر بها كأنّما هي في القبر.

- المسيودي لونتيM. de Lanty ليس قديم العهد بامتلاك هذا البيت أليس كذلك؟
- بلى باعه إياه الماريشال كاريقليانوCarigliano قريبا من عشرة سنوات.
- آه ...

اطلَعتُ رأسي فعرفت في الرّجلين اثنين من ذلك الجنس الغريب الذي لا همَّ له في باريس إلاَّ أن يملأ الأرض لماذا وكيف، من أيّ البلاد هم، ماذا يحدث؟ ماذا كان منها؟

Pourquoi ? Comment ? D'où vient-il? Qui sont-ils ?Qu'y a-t-il? Qu'a-t-elle fait?

---

**1**- **أشرف البطران: قراءة في كتاب - لذة النص-** الحوار المتمدن-العدد: 2894 - 2010 / 1 / 20 - 14:43 ، المحور :دراسات وابحاث في التاريخ والتراث واللغات
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=200161&r=0،
ttp://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=200161&r=0

لم يُتَحْ للباحثين عن مناجم الأسرار منجم أغنى من هذا، لا أحد يعرف من أيّ بلاد الدّنيا جاءت أسرة لونْتِي، ولا من أي تجارة أو أعمال نهب أو قرصنة أوميراث جاءت هذه الثّروة التي تُقدر بملايين. أفراد العائلة جميعا يتكلمون الإيطالية والفرنسية والإسبانية والانجليزية والألمانية باقتدار، يُفضي إلى الاعتقاد أنهم قضوا ولا بُدّ وقتا طويلا بين هذه الشّعوب المختلفة. أفيكونون من الغَجَر ؟ أم يكونون قراصنة؟

" ولو كان من وراء ذلك الشيطان، فوا الله لقد دَعَوْا إلى حفلة بديعة، بهذا تكلم سياسي شاب.

صاح فيلسوف" قسمًا ما كنتُ لأُحْجِم عن الزواج بابنة الكونت دي لونتي حتى لو كان سَطَا على بنك.

ومن ذا الذي يحجم عن الزواج من مارْيانينا، فتاة في السادسة عشرة، جسّد جمالُها خيالات شعراء الغرب الأسطورية، كان ينبغي أن يُضرب دونها الحجاب مثلها في ذلك مثل بنت السلطان في حكاية المصباح السحري، أما فيليبو Filippo أخو ماريانينا فقد اقتسم مع أخته جمال الكونتيسة المُعْجِز...لم يأت الجمال إلى هذين الطّفلين ولا المال، ولا الذكاء، ولا الفتنة إلاّ من قبل الأم وحدها، أما الكونت دي لانتي، فقد كان ضئيلا قبيحا مجدورا كئيبا، كأنه أحد رجال البنوك، ومع ذلك فقد كان يُنظر إليه على أنّه سياسي، ربما لأنّه كان قليلا ما يضحك، وأنه يستشهد دائما بأقوال مِتَرْنيخ أو وِلِنْجْتُون. هذه العائلة المُلغِزة فيها من القدرة على استنهاض العقول كل ما في قصيدة اللورد بيرون، التي كانت صعوباتها تجعل كل فرد يفسرها بطريقة مختلفة...

إن حرص مسيو ومدام دي لانتي على ألاّ يقولا شيئا عن أصلهما وحياتهما الماضية، وعلاقتهما بأركان الأرض الأربعة لمْ يَبْق مثارا للاستغراب في باريس زمنا طويلا، ولعل كلمة فِزْباجن لم تُفهم في مكان من الأرض خيْرا من هذا: المالُ فيها يستر كل شيء ويُغني عن كل شيء، ولو مُلطّخًا بالدّماء أو كان من مصدرغيرشريف. ما هو إلا أن يَعرف وُجَهَاء القوم مقدارثروتك حتى يتم إدراجك مع أولئك الذين هم مكافئون لك في المال...هؤلاء القوم الذين يُشْغِلهم معرفةُ المكان الذي تُشتَرى منه الشمعدانات، أو يسألونك عن إيجار شقتك حين يرونها تُلفت الانتباه. لاحظوا مرة بعد أخرى ظهور آدمي غريب في وسط الحفلات التي تقيمها الكونتيسة حفلات المناسبات أو الموسيقى أو الرقص أوالدعوات العامة، أول الأمر ظهر فيها في القصر كانتْ في أثناء إحدى الحفلات الموسيقية حين اندفع على ما يبدو إلى البهو بتأثير صوت ماريانينا السّاحر، فاالشخص كان كلّما تخطى عتبة الحُجرة أحدثَ ظهورُه في العائلة شعورا عظيما بالتّوتر...ولم يكن مسموحا لأحد غير فيليبو وماريانينا ومدام دي لونتي وخادم مسن أن يساعد العجوز على المشي أو الجلوس. كل منهم كان ينتبه إلى أقل حركة منه. بدا الأمر كأنّما هو كائن مسحور تتوقف عليه سعادتهم أوْحياتهم أو ثروتهم جميعا. أهو الحب أم الخوف ؟ لمْ يستطعْ أحدٌ من عَلِية القوم هؤلاء أن يصل إلى ضوءٍ يهديه إلى حل هذه المشكلة، كان عفريت هذه العائلة يطلع فجأة حيث لا يتوقع أحد...

وبينما كنتُ أستعيد أفكاري المزدوجة أبيض وأسود، حياة وموت، كنت أرجع البصر بمخيلتي الصافية وكذا عينيّ للوراء وللأمام بين الحفلة التي كانتْ قد بلغت أوْج عظمتها، والمشهد القائم في الحديقة، لا أدري إلى كم امتد تأملي في هذين الوجهين من العُمْلة الإنسانية. لكني أفَقْتُ فجأة على ضحكة مكتومة من سيدة شابة صُعقت لظهورالصورة التي بزغتْ أمامي بفعل حيلة من حيل الطبيعة. انبثق التفكير نصفُ الجنائزي

الدائر في عقلي، ثم برز حيًّا أمامي...كان عمره مائة سنة، وفي نفس الوقت اثنين وعشرين عاما كان حيا وميتا.

كان قد وقف على نحو فج إلى جوارواحدة من أكثرنساء باريس جاذبية...كنت قد أتيتُ بهذه السيّدة الشّابة إلى حفل مدام دي لونتي ... أمسكت المرأة الشابة يدي بقوة كأنها على شفا جرف هارٍ وارتعدت:

–أنا خائفة، قالتها وهي تميل على أذني، قلت لها : تكلّمي كما يطيب لك فهو لا يكاد يَسْمَعُ.

–هل تعرفه؟

–نعم

استجمعتْ على الفور قدرا من الشجاعة يكفيها للنظر لحظة إلى هذا المخلوق الذي ليس له اسم في لغة البشر، صورة بغير مادة، كائن بغير حياة، أو حياة بغير فاعلية...

إنّ له رائحةً كرائحة المقابر، هتفت الشابة المذعورة ملتصقةً بي طلبا للحماية، والتي دلتني حركاتُها القلقة أنها خائفةٌ. استمرتْ قائلة: ياله من منظر مرعب لأ أستطيع البقاء هنا أكثر من هذا. إنْ رددت إليه البصر مرة أخرى فسيقع في اعتقادي أن الموتَ نفسَه قد جاء يطلبني، هل هو حيٌّ؟

وقَفْنا لحظة نتأمل لوحة زيتيةً وُضعت في إطار فخم، كنت أشعر بالوخز لرؤيتها مُستغرقة حتى النّخاع في تأمل هذه الصورة، جلستْ في صمت، فجلست بجوارها وتناولتُ يدها وهي ما تشعر، منسيٌ من أجل صورة. في هذه اللحظة قطع الصمتَ وقعُ أقدام امرأة كان لثوبها حفيفٌ. دخلتْ ماريانينا الشّابة، وكلماتها البريئة تُضفي عليها من السّحر أكثر مما يُضفي جمالُها وثوبُها الفاتن، كانت تسير ببطء . وبعناية الأم وحِنِّية الابنة كانت تقوم على حراسة الروح المكسوِّ بالثياب...وقبل أن تعهَد الطفلةُ بالشيخ إلى حارسه السّري قبّلت الجثةَ المتحركة باحترام: وداعا وداعا، قالت ذلك بكل ما في صوتها الشاب من عذوبة.

- ما معنى ذلك؟ سألتني رفيقتي الشّابة، أهو زوجها؟ لابدّ أنني أحلُم أين أنا؟

في المساء التالي كنا جالسيْن معا ونيران من أمامنا في صالون صغير لطيف على أريكة منخفضة، أخذت في الكلام

أخذتُ في الكلام بعد توقف:

أرْنِسْت جان سرازين، كان الابنَ الوحيد لأحد المحامين في فرانس كومتيه، عهد بابنه إلى الآباء اليسوعيين في سن مبكرة، كانت له طفولة رجل موهوب، ولم يكن يُقبل إلا على دراسة ما يُعْجِبه، وكثيرا ما كان يتمرد... كان يرسم رسوماتٍ بذيئةً أو يرتجل من خياله رسومات، كان الشبان من الآباء يرتاعون لما فيها من فجور جنسي، وهكذا تم طرده، فبحث في باريس عن مأْوًى يلوذ به من لعنة أبيه، وقد التحق باستوديو بوشاردون، واستطاع في سن الثّانية والعشرين الحصول على جائزة في النّحت، ثم انتقل سرازين إلى إيطاليا عام 1758 وفي إحدى الأمْسيات ذهب إلى مسرح الأرجنتين، حيث تجمّع جمعٌ هائل من النّاس وسأل عن ذلك فذُكِر له اسم زَمْبَنِيللا و جُوميللي، وأعجب الفتى أيّما إعجاب بزمبنيللا، وفي بيته رسمها حاسرةَ الوجه، جالسةً وواقفةً، خالية القلب وولهى، مُجسدا بأقلامه المحمومة كل فكرة نَزِقة يمكن أن تثب إلى عقولنا حين نفكر بشغف في امرأة. إلا أنّ أفكاره المحمومة تجاوزتْ حدود الرّسم فرأى الزمبنللا وتكلم

معها، وتضرّع إليها، وقضى معها ألف عام من الحياة والسّعادة، بوضعها في كل وضع يمكن تخيُّله، فكان باختصار يأخذ عينات من المستقبل معها. في اليوم التالي أرسل خادمَه ليستأجر له مقصورةً بجوار خشبة المسرح للموسم كلّه. ودعتْه عجوز مرة لحفلٍ تحضره حبيبته، وحضر بالفعل وبفعل الخمر، وعند منتصف الليل حاول الاختلاء بها وهنا هدّدته المرأة بالقتل ثم تصالحا.

قال لها في إحدى المرات: الآن وقد صرْنا واحدا، ولم يعد بك خوفٌ من انبعاث الشّهوة في نفسي قولي إنكِ تحبينني.

- أجابتْ ولماذا؟ وما عسى ذلك أن يجدي، لقد رأيتني على جانب من الملاحة، لكن أنتَ فرنسيٌّ ومشاعرك سوف تنطفئ، آه، ما كنت لتحبني على النحو الذي أصبو إليه.
- – كيف تقولين هذا؟
- " لا يكون الحبّ بإشباع شهوة بهيمية، إنني أمقتُ الرجال بكل ما في الكلمة من معنى، ربما أكثر مما أكره النّساء، أنا أبحث في الصداقة عن ملاذٍ، فالعالم بالنسبة لي خراب، مخلوق أنا حلّت به اللّعنة، حُكِم عليّ أن أفهم السعادة، أن أحس بها، أن أرغب فيها، ثم أُجبَر شأن كثيرين غيري على أن أراها وهي تفر منّي على نحو مستمر. تذكرْ يا سيّدي أنّي لن أكون خدعتك فأنا أنهاك عن حبّي، يمكنني أن أكون لك كما يكون صديق مُخلصٌ لأنّي أُعجَب بقوتك وبشخصيتك، أنا أحتاج إلى أخ، إلى حامٍ فكنْ ذلك كلَّه لي وليس غير.

في نهاية الأمر يقرر اختطافَها، يوكِل الأمرَ لبعض أصدقائه، ويكتشف والأسير(ة) عنده أنها ليست امرأة.

- صرخ(ت ) زمبنيللا وقد انخرط(ت) في الدّموع "آه لا تقتلني، إنما وافقتُ على أن أخدعك لأجلب السرورلأصدقائي الذين أرادوا أن يضحكوا.
- وهنا يقرر سرازين أن يحطم التّمثال، ولكنه يُخطئه ثم يهم بقتل زمبنيللا وفي هذه اللحظات تأتي النجدة ويتم طعنُه ثلاثا في خدمة الكاردينال سيكوجنارا.
- سألتني مدام روشفيد: ولكنْ ما العلاقة بين هذه القصة وبين العجوز الضئيل الذي رأيناه عند الكونتيين.
- سيدتي لقد استولى الكاردينال سيكوجنارا على تمثال زمبنيللا وأمر بتنفيذه على الرخام، اليوم هو في المتحف الألباني، وجدته عائلة الكونتي هناك سنة 1791، وطلبت من فيان أن يقوم بعمل نسخة منه، والبورتريه الذي رأيت فيه زمبنيللا وهو في العشرين من عمره بعد أن رأيته وهو في المائة بعد الثانية استعان به جيروديه في انديمون.
- لكن زمبنيللا هذا هو أم هي؟

هو يا سيدتي ليس إلا خال ماريانيا الأكبر، الآن يمكنك أن تفهمي بسهولة مصلحة مدام دي لونتي في إخفاء مصدر ثروة تجيئ من .....

–كفى – قالتْ – ذلك وهي تومئ إليَّ إيماءةً آمرةً . جلسنا برهة يلُفنا صمت عميق.

– قلت حسنا

آهٍ، صاحتْ وهي تقف ثم تذرع الغرفة جئية وذَهابا، نظرتْ إلي وتكلمت وقد تغير صوتها:" لقد خَلَقْتَ عندي اشمئزازا من الحياة ومن العواطف، سيبقى زمنا طويلا، أليست كل المشاعر الإنسانية تؤول إلى خيبة رجاء فَضِيعة؟ نحن كأمهات يقتلنا أطفالنا إما بفسادِ سلوكهم، أو بانعدام مشاعرِالحب فيهم، كزوجاتٍ نحن مخدوعات، كخليلات نحن مهجوراتٌ منبوذاتٌ. هل للصداقة نفسها من وجود؟ لأَصِيرنّ غدا من الرّاهبات إذا لم أوقن أني أستطيع أن أبقى جامدة كصخرة وسط عواصف الحياة، فإنْ كان سرابا كذلك مصير المؤمنين بالمسيح، فهو على الأقل سراب لا ينقشع إلا بعد الموت، اغربْ عنّي.

- قلت آه، تعرفين كيف تُوقِعين العقاب
- – وهل كنت مخطئةً؟
- أجبتها بنوع من الشجاعة نعم، إنني بسرد هذه القصة قد تمكنت من أن أعطيَّك مثالا طيّبا للتقدم الذي أحرزته الحضارة اليوم، إنهم ماعادوا يخلقون هذه المخلوقات التعيسة.
- قالتْ : إن باريس مكان مضياف، إنها تقبل كل شيء الأموال المُخْزية والأموال الملطخة بالدماء، الجريمة والشر يمكن أن يجدا ملاذا هنا، الفضيلة وحدها لا مكان لها، حقا، الأرواح الطاهرة موطنها في السّماء. لأن أحدا لن يكون قد سمع بي وإني لفخورة بذلك وبقيت المركيزة مستغرقة في التفكير

باريس. نوفمبر 1830

## هنري دو بلزاك..حياته وكتاباته

Honoré de Balzac

**1799-1850**

ماري ف. ساندرز

التاريخ 28 :أغسطس 2006

https://www.albayan.ae/paths/books/2006-08-28-1.946543

ألفت النّاقدة الانجليزية ماري ف. ساندرز المختصة بتاريخ الأدب الفرنسي عموما وأعمال الروائي الشهير بلزاك على وجه الخصوص كتابا حول الأديب بلزاك نقتطف منه هذ التعريف بهذا الاديب الذي ملأ الدنيا وشغل الناس كما وُصف المتنبي عندنا. فمن هو هذا الروائي لا يتردد البعض عن وصفه بأنه أهم أو أكبر روائي في العالم؟

ولد في مدينة تور الواقعة على نهر اللوار وسط فرنسا وكان ذلك في عشرين مايو من عام 1799 قبل بضعة أشهر من قيام نابليون بونابرت بانقلاب أدى إلى إغلاق مرحلة الثورة الفرنسية وبداية عهد جديد بقيادته.

كان الولد البكر لعائلة تجسد الطفرة النوعية والاجتماعية التي أصابت فرنسا في ظل الثورة الفرنسية والنظام الإمبراطوري البونابرتي، فوالده كان من أصل فلاحي وكان سيبقى فلاحا فقيرا لولا حصول الثورة الفرنسية التي قضت على الإقطاع والأرستقراطية وأتاحت للفلاحين أولبعضهم أن يصبحوا برجوازيين ويحلوا محل الطبقات المسيطرة سابقا وكذا كان شأن والده.

وليس غريبا إذن أن يكون بلزاك قد وصف في رواياته هذه الانقلابات الاجتماعية التي طرأت على فرنسا أثناء الانتقال من العهد الملكي القديم إلى العهد الثوري أوالجمهوري الجديد. فالكوميديا البشرية التي ألّفها بلزاك مليئة بالشخصيات التي تشبه والده.

يكفي أنْ نقرأ رواية «الاب غوريو» لكي نتأكد من ذلك وبالتالي فبلزاك وصف في رواياته قصة حياة عائلته الشّخصية من خلال التحدث عن عائلات أخرى من صنع الخيال وهنا تكمن عبقرية العمل الروائي الذي يصهر الذات بإلهام ويخلق عالما آخر موازيا لعالم الواقع وبعيدا عنه في ذات الوقت.

عانى بلزاك في طفولته من إهمال أمه له وعدم محبتها له، ولقد شعر بنقص عاطفي كبيرولم يعرف معنى حب الأمومة الضروري لأي طفل لكي ينمو وينشأ بشكل طبيعي والواقع أنّ عائلته وضعته منذ سنيه الأولى في مدرسة خاصة لكي يبقى بعيدا عن البيت، وفي العادة كانت أمهات في العائلات البرجوازيات يزُرْن أطفالهن من وقت لآخر في هذه المدارس ولكن أم بلزاك لم تكن تشعر بالحاجة إلى زيارة طفلها إلا نادراً. وشعرالطفل عندئذٍ بأنه مهجور من قبل أعزّ الناس إليه، لماذا فعلت أمه ذلك؟ لأنها بحسب ما تقول الروايات الموثوقة كانت واقعةً في غرام شاب أصغر سناً من زوجها بكثير. وقد حملت منه وأنجبت ولداً خلعت عليه كل حبها ونسيت المسكين بلزاك. فبلزاك لم يُولد عن حب على عكس أخيه ، الذي حظي برعاية أمه ومحبتها إلى أقصى حد ممكن، لكنه أصبح فيما بعد شخصاً تافهاً لا معنى له. هذا في حين

أن بلزاك الذي حُرم من عطف الأمومة وحبها أصبح أكبر روائي في تاريخ فرنسا! وبالتالي تنطبق على بلزاك مقولة التحليل النفسي الشهيرة لفرويد وهي أن الإبداع تعويض عن نقص أو عقدة نقص عميقة تعود إلى مرحلة الطفولة الأولى.

والواقع أن بلزاك الذي حُرم من حنان العائلة طيلة السنوات الأولى من طفولته حيث وضعوه عند المرضعة أولاً لأن أمّه رفضت الاهتمام به، ونقلوه بعدئذٍ وهو في الثامنة إلى مدرسة الرهبان اليسوعيين! وهناك عاش ست سنوات في ظل نظام قاسٍ وتعرض للقمع والتخويف، بل وحتى الضرب من قِبل رجال الدّين المتزمتين. وعندما خرج من المدرسة بعد ست سنوات وجدته عائلته هزيلاً ضعيفاً خائفاً كالشبح، وبدا وكأنه طفل غبيّ لم يتعلم شيئاً.. وعندئذٍ شعرت أمه بمدى الإجحاف الذي لحق به، وحاولت مواساته قليلاً ولكن بعد فوات الأوان.

لقد صور بلزاك مطولاً هذه الطفولة الشقية في اثنتين من رواياته الخالدة وهما: لويس لامبير، والزنابق في الوادي. ولا تزال هاتان الروايتان تُقرآن حتى الآن من قبل أجيال متلاحقة من الفرنسيين.

وعندما عاد بلزاك إلى مدينة تور اهتمت به أخته «لورا» الأصغر منه وعوّضته فقدان حنان الأم .ولذلك أصبحت الأثيرة لديه من بين كل أفراد العائلة وسوف يكتب لها الرسائل بالعشرات والمئات وسوف يبكيها بدموع حرّى عند موتها المفاجئ بعد الزواج غير الموفق.

وبعدئذٍ انتقلت العائلة إلى باريس لأن أعمال والده تدهورت بسبب سقوط نابليون وعودة النظام الملكي إلى الحكم في فرنسا. ما كان والده بقادر على قلب سترته بين عشية وضحاها لكي يصبح من أنصار النظام الجديد لأن الناس في مدينة تور يعرفونه ويعرفون ولاءه لنابليون. فانتقل إلى باريس حيث لا يعرفه أحد وحيث يستطيع أن يقدم ولاءه للنظام الجديد لكي يستطيع الاستمرار في العيش وكسب الرزق. وهكذا كان، وعندئذٍ دخل بلزاك إلى مدارس العاصمة وتخرج فيها، ثم قررت العائلة أن يدخل ابنها إلى كلية الحقوق لكي يصبح كاتب عدل ويكسب عيشه بسهولة، ووافق بلزاك على الأمر، ولكنه عندما انتهى من الدراسة رفض أن يشتغل موظفاً طيلة حياته وقال لهم: أريد أن أتفرغ للكتابة! وجنّ جنون العائلة من هذا الخبر، ففي ذلك الوقت ما كان أحد من الكتّاب يستطيع العيش من قلمه، كانت مهنة الكتابة تقود إلى الفقر المدقع والبؤس المادي المؤكد. ولكن العائلة وافقت بعدئذٍ على مضض، وهذا شيء مستغرب من طرف عائلة بورجوازية لا تؤمن إلا بالعمل المأجور والمضمون والربح والادخار، وكل القيم القائمة على تجميع المال والتباهي به. وعندئذٍ كتب بلزاك رسالة إلى أخته يقول فيها: إما أن أكون عبقرياً أو مجنوناً ! ثم أردف قائلاً: لا أرغب إلا في شيئين: الحب والمجد، وحتى الآن لم أشبع لا من هذا ولا من ذاك! في ذلك الوقت، أي عام 1822، لم يكن أي كاتب فرنسي يعيش من قلمه بمن فيهم الكبار من أمثال شاتوبريان وفيكتور هيغو. كان معظم الكتاب إما أنهم ورثوا ثروة عن عائلتهم تكفيهم مدى حياتهم وتجعلهم قادرين على التفرغ للكتابة، وإما أنهم كانوا يحظون براتب من الملك. ينبغي العلم بأن شاتوبريان كان سفيراً، والفريد دوفيني ضابطاً في الجيش الفرنسي، وفيكتور هيغو مقرباً من الملك، ويستلم راتباً شهرياً، ولذلك استطاعوا التفرغ للكتابة والإبداع. أما بلزاك فلم يكن يحظى بأي شيء من هذا القبيل. ومع ذلك فقد

استطاع بعد أن اشتهر وكتب أعظم الرّوايات أن يعيش من قلمه في نهاية المطاف، وبعد أن وصل إلى الشّهرة والمجد والحب غدر به الزمان فسقط صريع المرض، وكان قد اشترى للتوّ بيتاً جميلاً في باريس وتزوج بالمرأة التي يحبها منذ سنوات طويلة، ولكن لم يتح له أن يهنأ أو يستمتع بكل ذلك، فمات بعد احتضار طويل وصعب، وهو في الواحدة والخمسين من عمره. وقد رثاه فيكتور هيغو في خطاب مؤثر أثناء الدفن.

## كتاب S/Z لرولان بارت

كتاب S/Z ألّفه رولان بارت عام 1970، وهو ثمرة التدريس في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، وقد تُرجم عام 1974 إلى اللغة الأنجليزية. هذا الكتاب هو قراءة تشريحية لقصة بلزاك المعنونة Sarrasine والقصة تقع في حوالي عشرين صفحة، لكن بارت أنجز حوْلها هذا الكتاب في مائتي صفحة. حلل هذه القصة بناء على الليكسيمات Lexies[1] التي تعني لديه العبارة اللغوية ذات الوظيفة المتميزة، وهذه اللكسيمات قد تطول وقد تقصر، وقد تكون كلمة واحدة كما في العنوان سرازين. لقد بلغ مجموع الوحدات 561 وحدة قرائية. توقف بارت بدءا لتوضيح عنوان الكتاب S/Z فـS هو الحرف الأول من Sarrasineو Z هو الحرف الأول من Zambinella . عندما يتقابل الحرفان يتناظران والخط المائل بينهما هو بمثابة المرآة، بينهما جدار تخييلي وهما صورة مقلوبة للآخر. أيضا Z موجود في اسم بلزاك و S .موجود في .Barthes

بلزاك هو مؤلف القصة وبارت أعاد قراءتها أعاد كتابتها بقراءتها هذه القراءة التشريحية.

يقول بارت في مقدمة كتابه " إن بعض البوذيين يقولون إنهم يرون العالم في حبة Fève، وهذا مايطمح إليه بعض المحللين، فهم يريدون أن يحللوا كل القصص وفق نفس الخطة"، وبارت يسخر من هؤلاء، وفي ذلك انقلاب حدث لدى بارت الذي لم يعد ذلك البنيوي، وصار هنا يقرر أن لكل نص خصوصيته، لأننا إذا طبقنا نفس الطريقة على كل الأعمال فقدت النصوص اختلافيتها وصارت نمطا مكرورا. يرى بارت أن ما يمكن كتابته هو القابل للكتابة Scribtible حيث القارئ هو المنتج للنص وليس فقط مستهلكا. الكتابة لدى بارت ليستْ عملية إيصال رسالة من كاتب إلى قارئ، ولا هي وسيلة اتصال وتعبير عن ذاتية المؤلف وإنما هي صوت القراءة، ففي النص القارئ وحده من يتكلم وبذلك يتحول إلى منتج للنص .

بعد أن استخرج أو قسم النص إلى الوحدات القرائية الـ 561 قام بتفسيرها بناء على خمسة شِفرات أساسية استنبطها من النص وهذه الشفرات الخمسة هي

| الرقم | اسم الشفرة | الرمز |
|---|---|---|
| 01 | شفرات تأْويلية Codes herméneutiques | Her |
| 02 | شفرات ثقافيةCodes culturels | Ref |

[1]- Unité fonctionnelle significative du lexique (mot, expression, etc.). [Une lexie peut être simple *(chat, fourchette)* ou composée de plusieurs mots (*brise-glace, pomme de terre, avoir peur, se tenir à carreau*).]

| | | |
|---|---|---|
| 03 | Codes proairétiquesشفرات الأفعال | Act |
| 04 | شفرات دلالية les sèmes | Sem |
| 05 | حقول رمزيةChamps sympolique | Sym |

رأى بارت أن هذه الشفرات الخمس محققة في المقاطع الثلاثة الأولى وهي : العنوان– كنت مستغرقا في حلم من أحلام اليقظة/ التي تأخذ حتى أكثر الناس طيشا.

1–الشفرات التأويلية

يبدأ بالعنوان سرازين، ماذا يمثل، هل هو اسم شخص ؟ اسم عام أسم شيء، اسم رجل أم امرأة ؟ نمضي في القراءة وفي الوحدة 153 نعرف أن سرازين هو ابن محام، إذن العنوان لغز قابل للتأويل حتى يتم الوصول إلى الحقيقة هذه هي الشفرة التأويلية ومثلها من أين أتت عائلة لانتي؟ من هو المخلوق العجيب؟

2–الشفرات الدلالية

وهي أن يتأسس في أذهاننا كقراء دلالات لبعض العبارات أو الكلمات ونربط هذه الدلالات بما يماثلها في عبارات أخرى ومن ذلك دلالة الأنوثة في اسم سرازين حيث الاسم هنا ينتهي بe ويقابل كلمة Sarrasine المؤنثة لفظة Sarrasin المذكر.

3–شفرات الأحداث: كنت منغمسا... هذا حدث سينتهي بجعل البطل يستيقظ بعد سماعه محادثة في الوحدة 14 يدعوها وحدة الفعل أو الحدث .

4– الرمزية وتتعلق هنا بالطباق أ/ب– الحلم / اليقظة– الحار/البارد...

5– والشفرة الثقافية بارزة في الحفل الصاخب. وبهذه الطريقة يمضي رولاند في تحليله العميق لهه القصة التي قام بترجمتها ترجمة دقيقة مع الشرح والتعليق الدكتور محمد البكري من الدار البيضاء بالمغرب.