القراءة والتلقي بين النقاد الأكاديميين والنقاد الجدد في فرنسا.

أ- غسان لطفي
قسم الترجمة
جامعة قسنطينة

إن الحديث عن القراءة وجماليات التلقي يقودنا بالضرورة إلى إسهامات مدرسة كونستانس **Ecole de Constance** عبر مؤسسيها هانس روبرت ياوس**Hans Robert Jauss** وولفغانغ أيزر **Wolfgang Iser.** هذه المدرسة التي عرفت باسم "مدرسة جماليات التلقي" وجهت اهتمامها منذ البداية إلى المتلقي والدور الذي يلعبه في عملية القراءة وتشكيل المعنى من حيث أن معنى النص لا يتشكل بذاته بل نتيجة تأويل القارئ للمادة النصية ، ورغم محاولات التشكيك التي تعرضت لها ومن ذلك مقولة رينيه ويليك:"لقد انشغل الناس ببقاء الأعمال الأدبية وآثارها وتأثيرها ومن ثم فان الانشغال الحالي بالتلقي ما هو إلا موضة عابرة"[1]، فقد فرضت هذه المدرسة نفسها، من خلال كتب ومقالات المؤسسين، على الأقل كنقلة في مجال الاهتمام بتفاعل القارئ مع النص حيث أن روح المسارات النقدية الحديثة، كما يقول سامي إسماعيل،هي "روح تشكك و مساءلة وفحص وتحليل وتقييم لكل الفرضيات الموروثة"[2] وهي تنظر إلى التجربة الفنية كعملية لم يعد يعترف فيها للمبدع بسلطته كخالق للمعنى، بل صار عليه أن يتقبل لعب دور أصغر وهو دور المرسل الذي لا يعلم يقينا هل ستصل رسالته دونما تغيير، مهما كانت كفاءة صياغتها، أما المتلقي فيصبح على العكس،لزاما عليه أن يلعب دورا أكثر أهمية وعناء حيث أنه يشارك في ملء فراغات النص، ويحلل ويفسر الرسالة المنبثة إليه، بل ويفككها، فالقراءة عند الباحثين المعاصرين ليست سلبية يعتقد فيها المتلقي أن معنى النص قد صيغ فلم يبق إلا العثورعليه كما هو، بل هي"فعل خلاق، يضم الرمز إلى الرمز والعلامة إلى العلامة ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا فنختلقها اختلاقا"[3]. لكن هل تتفق هذه النظرة الحديثة مع رؤى الفلاسفة والمفكرين والمنظرين للأدب الذين تعاقبوا عبر الزمن؟يبدو أن القارئ كما لاحظ ميشال أوتن **Michel Otten** كان ذلك المنسي الكبير في نظريات الأدب الكلاسيكية جميعها، إذ أن مدارس النقد الأدبي على اختلافها لم تشمله في اهتمامها، وإذا كان المفكرون والفلاسفة الأوائل قد اهتموا باستجابة الجمهور كأفلاطون وأرسطو وغيرهم فإن نظرتهم إلى رد فعل المتلقي تختلف تماما عن أطروحات النقاد المعاصرين، فلونجينوس **Longinus** مثلا هدف من دراسة الأدب إلى جعل المؤلف متمكنا من الكتابة

و تقنيتها ليؤثر على جمهوره– وهو مفهوم سلطة المؤلف. وكذلك الأمر بالنسبة لأفلاطون الذي كان يعتبر الفن محاكاة لواقع هو ذاته محاكاة لعالم المثل الأعلى، والذي ذهب إلى تجاهل الشعراء وتحقير الكتابة؛ هذا التحقير الأفلاطوني للكتابة الذي امتد عبر التاريخ والذي رأى أن الكتابة في كل الأحوال ليست إلا شكلا من أشكال التعبير، اعتبره جاك ديريدا **Jacques Derrida** المصدر التاريخي للنموذج اللساني السوسيري

ولما سماه المدلول المتعالي[I] **signifié transcendantal**، أثير المثالية الظاهرتية [II] التي تؤمن ب" نص حقيقي وأخير، معنى أصلي، إيديولوجيا الكتابة ك 'حقيقة'"[4] ،وهكذا فالكتابة، كما يلاحظ جان جوزيف غوكس **Jean-Joseph Goux** ليست إلا "نظام استبدال لا قيمة له إلا من حيث أنه أن كلمة ما **une parole** تغطيه"[5] 'من وجهة نظر القراءة النفسانية والأخلاقية للأعمال الأدبية، التي لا تهتم إلا بمعرفة صدق الكاتب، "يتعلق الأمر دائما بمعرفة ما إذا كانت تغطية الكاتب من الذهب **sa couverture-or** توافق كلمته"[6]. أما أرسطو وإن كان قد خرج عن مفهوم المحاكاة الأفلاطونية ومنح الكاتب

حرية التحكم فيها بشرط الإقناع (مفهوم المحتمل le vraisemblable) ورغم أنه التفت إلى الجمهور، إلا أنه اعتبره مرآة يتمثل دورها في عكس قوة النصوص والعروض المسرحية التراجيدية، فهنالك فرق بين ما كان يعنيه هؤلاء الفلاسفة برد فعل الجمهور وبين ما يقصده النقاد الحداثيون–باختلاف اتجاهاتهم– الذين "على عكس القدماء، يوحدون بين اللغة والدلالة، لا اللغة والحدث"[7]. أما في العصور الوسطى، فقد اكتفى النقاد بالتفسير الأخلاقي للأدب حيث لم تكن الكتابة ممارسة لذاتها بل كان هدفها الدفاع عن المسيحية ونشر أيديولوجيتها كما يقول سارتر، وكان الكاتب رجل دين un clerc يكتب لرجال دين مثله وذلك تحت رقابة رؤسائه، وكان يجب انتظار عصر النهضة لتصبح غاية النقد الرئيسة هي تقييم الأعمال الفنية تقييما جماليا منظما، وكان هذا نتيجة لعلاقة جديدة بين الأدب والمجتمع الذي يعيش فيه المبدع، هذا الأدب الذي وصفته جين تومبكينز Tompkins بأنه "أدب رعاية" litterature of patronage، أما العمل المسرحي فقد تم توظيفه كما يرى ستيفن أورجل Stephen Orgel بمختلف الطرق لخدمة السلطة الملكية، كما أن الشعر "بطبيعته تقليدا(...) نتج ليطابق هذا الواقع بأوثق قدر ممكن وذلك لكي ينتج تأثيرات أخلاقية مرغوبة من قبل الأفراد والدولة"[8]. هؤلاء الأفراد الذين هم قراء المبدع ومحيطه المباشر لم يخرجوا من دائرة ضيقة هي جزء من القصر، من رجال الدين، من القضاة ومن البورجوازية الثرية المهتمة بالأدب، ومارسوا رقابتهم باسم الذوق goût، فقد كانوا نقادا وكتابا أيضا وقيموا إنتاج الفكر استنادا إلى مجموعة من القيم محددة كان الواجب المحافظة عليها، لأن "المجتمع" la société لم يكن يريد من المبدع أن يكشف له عن صورته الحقيقية، بل أن يعكس له فيما يكتب ما يظن انه هو، فلم تكن القراءة إذا إلا "تأكيدا احتفاليا على أن الكاتب والقارئ ينتميان لنفس العالم ويتفقان بشأن كل شيء"[9].

في القرن التاسع عشر أصبحت إشكالية قراءة النص الأدبي محل اهتمام الكثيرين من الفلاسفة خصوصا الألمان وبصفة أدق فلاسفة الهيرمينوطيقا l'Herméneutique التي لا يمكن فهم جماليات التلقي إلا بالعودة إليها، وإذا كان مصطلح ومفهوم الهيرمينوطيقا قد بدأ في دائرة الاستخدام اللاهوتي وتفسير الكتب المقدسة فالفضل كما يرى أنتوني كيربي، يعود إلى فريدريك شلييرماخر Friedrich Schleiermacher في تأسيس نظرية تأويل عامة لا تقتصر تطبيقاتها على النص الديني، ظلت قائمة في هيرمينوطيقا القرن العشرين التي استقى منها ياوس مفهومه عن جمالية التلقي. لكن العبور من مفهوم سلطة المؤلف الذي اعتبرته الدراسات النقدية طويلا "مركز التأويل والموجه للقراءة والفهم والتفسير"[10] والتقت عنده المناهج النقدية المختلفة، هذا العبور لم يكن تلقائيا إلى القارئ، بل ظهرت قبل ذلك اتجاهات نصانية انتقلت من مرجعية المؤلف و شخصية الكاتب في النص...الخ إلى مرجعية النص، كحركة النقد الجديد والاتجاه البنيوي، فقد اعتبر النقد الجديد أن "مهمة الناقد الأدبي هي فحص الأعمال الأدبية المفردة وتقدير قيمتها وذلك عن طريق القراءة الفاحصة الدقيقة"[11]، وذهب الاتجاه البنيوي إلى القول ب"موت المؤلف" الذي لا يعني الموت الجسدي بل عدم الاعتداد بدوره في قراءة النص وتفسيره وهو ما عبر عنه رولان بارث Roland Barthes بقوله إن المؤلف "لم يعد صاحب امتياز أبوي أو صاحب حق لاهوتي(...) لكن الغياب أو الموت يعني انتقال الاهتمام إلى النص"[12]؛ وهذا يحيلنا إلى تراث الشكلانيين الروس الذين تبنوا منذ بداياتهم مبدأ أن يكون النص هو مركز اهتماماتهم كما يقول تودوروف Todorov، فبالنسبة للشكلانيين " لا يمكن تفسير الأعمال انطلاقا من سيرة الكاتب ولا انطلاقا من تحليل للحياة الاجتماعية المعاصرة"[13].

ما من شك أن مفهوم "موت المؤلف" قد أسهم في تشكيل مقولات وآراء وافتراضات أولية حول القراءة والكتابة فالبنيوية أثارت من جملة ما اهتمت به من مكونات النص، القارئ والقراءة والتفاعل بين النص

والقارئ، لكن دون الوقوف عندها وهو ما اهتمت به مدرسة كونستانس الألمانية حيث أن "الأساس النظري المركزي لجمالية التلقي هو أن الرسالة/النص ليست هي الحدث الوحيد وإنما هنالك أحداث أخرى تفرض نفسها مثل رد فعل القارئ أو الجمهور إزاء الرسالة"[14] فالقارئ الحقيقي عليه أن يعايش النص أما الناقد "فعليه أن يلتفت في النص إلى ما يسمح بتأسيس ذلك الحوار بين النص والقارئ ورعايته وأن يبحث فيه عن طريق اشتغال الاستراتيجيات النصية لكي تتيح (أو تعرقل) تحقق المعنى"[15] ونتذكر مفهوم "الأدبية" litteraturnustعند الشكلانيين الروس.

2

إن ذكر جماليات التلقي يعني لا محالة التطرق لمؤسس هذا المفهوم هانس روبرت ياوس الذي بناه على الجمع بين مزايا فلسفتين بدءا بانتقادهما وهما منهج الشكلانيين الروس–في تعلقهم بجماليات الفن للفن– والماركسية كما تجلت في مفهوم الانعكاس لدى لوكاتش Luckàcs ولوسيان غولدمان Lucien Goldmann كما وجه نقده للمنهج الوضعي أيضا لأنه اعتبر الأعمال الأدبية نتائج لأسباب مؤكدة محددة، وهكذا كانت البداية لاقتراح مفهوم جديد.

لعل أهم ما يميز كتابات ياوس هو– كما يقول جان ستاروبنسكي Jean Starobinski– ذلك الحقل الواسع جدا من مختلف العقائد الفلسفية والمنهجية التي تشير وتحيل إليها، ليس في نسق منهجي مغلق بل في حوار مفتوح يتكيف مع كل مسألة جديدة، فهانس روبرت ياوس لم يكن يتردد – طوال سنوات– في أن يصحح نفسه ويتجاوز آراءه[III]، وهكذا نجد أن ياوس قد تعامل– سلبا أو إيجابا– مع الظاهرتية والفكر الهايدغري و هيرمينوطيقا غادامر Gadamer، مع الماركسية، حلقة براغ، الشكلانية، البنيويات المتعددة...الخ.

انطلاقا من كون أن "كل ناقد، كل مؤرخ يتحدث من موقعه الحاضر"[16]، يطرح ياوس سؤاله الملح عن وظيفة الأدب اليوم وتصور علاقتنا بنصوص الماضي والمعنى الحالي الذي يمكن أن يصل إليه بحث يعمل على حقب منقضية، مع وعيه التام بأن هذا الماضي الذي لا تزال رسائله تصل إليه هو ماض مختلف، مستمدا دفاعه عن تاريخ الأدب من شعوره بمسؤولية ما تجاه الحاضر، لكن دفاعه هذا تصحبه مراجعة جذرية فهو يدعو إلى "زحزحة النقطة التي يرتكز الاهتمام المؤرخ l'introspection historienne "[17] منتقدا في"تاريخ الأدب:تحد للنظرية الأدبية" المقاربة البنيوية التي تخلت عن البعد التعاقبيdiachronique [IV] وإذ يستعرض ياوس الرومانسية التي قدست العبقريات القومية، والتاريخانية l'historisme التي اعتبرت التاريخ فترات وحقب منفصلة منغلقة على ذاتها، والماركسية التي جعلت العمل الأدبي" إما انعكاسا لا إراديا أو محاكاة مقصودة لواقع اجتماعي–اقتصادي يسبقه دائما"[18]، والشكلانية التي تفترض الفن كونا منفصلا فهو كما يقول ستاروبنسكي يلاحظ أمرا مشتركا بينها وهو الأحادية أي عدم الانتباه لتعدد العوامل

و بالتالي الجهل بأن هنالك علاقات معقدة بينها، هذه العلاقات تم تحجيم واختصار نسقها وذلك بسبب أن البحث تركز على الكاتب والعمل، بينما كان يجب أن نأخذ بعين الاعتبار القارئ، الجمهور، المتلقي بصفة عامة، وقد لاحظت حلقة براغ أن "تاريخ الأدب يجب ألا يتصور كتعليق متقطع على ظواهر خارجة عن الأدب"[19]. ولقد ظل القارئ ودوره التاريخي غير معترف به رغم أن خبرة أولئك الذين يستقبلون العمل الأدبي فيتمتعون به أو يحكمون به، هي التي تحول الأدب إلى صيرورة تاريخية. هؤلاء يمكنهم لعب دور فعال أكثر وذلك بإنتاج أعمال جديدة، وهكذا، كما يقول ياوس، "يستهلك المسار التواصلي للأدب، فالمنتج هو نفسه متلق دائما بمجرد ما أن يبدأ في الكتابة"[20]؛ ويقول رولان بارث: " الكاتب هو إذا ذلك الشخص الذي، حالما يتكلم، يستمع إلى حديثه ذاته"[21].

لكن إذا كان القارئ يلعب عدة أدوار– سواء في الوقت نفسه أو تباعا– من حيث أنه يستقبل وينتقد ويميز كما أنه قد يعيد الإنتاج فيحاكي عملا سابقا، أو يعيد قراءته وتفسيره مساجلا، فإن السؤال حول إمكانية
وطريقة جعل القارئ موضوع دراسة موضوعية يطرح نفسه إذ أنه يجب الانتقال من إعلان مبدأ أن القارئ يرهن ويجسد الأعمال الأدبية إلى توصيف وفهم فعل القراءة ذاته("منطق القراءة" كما يسميه تودوروف)
وهنا يبرز الدور الذي لعبه ياوس وأيزر وزملاؤهما، الذين يعود الفضل إليهم في رسم الخطوط العريضة. وتنطلق رؤيتهم من فكرة أن"وجه مستقبل العمل وكذا تلقيه موجود إلى حد كبير في العمل نفسه، في علاقته بالأعمال السابقة له"[22]– يتحدث ميخائيل باختين عن المبدأ الحواري **principe dialogique** بين النصوص– فالعمل الأدبي أو الفني، عندما يظهر، ليس "حداثة مطلقة" تظهر بصفة منفصلة ومنعزلة، بل هو يستعيد أشياء وأعمال قد قرئت سابقا، لذلك فجمهوره قد تم إعداده لنظام تلق ما، وإذا فاستقبال نص ما ليس عملية اعتباطية بل انه يسير وفق مخطط دال محدد، فهو إذا رؤية موجهة، وهكذا فالنص الجديد"يستعيد لدى القارئ أفق انتظاراته وقواعد اللعبة، هذا الأفق الذي عودته عليه نصوص القراءة والذي يتقدم القراءة، قد يتغير أو يصحح أو يعاد إنتاجه ببساطة"[23] وياوس في هذه الصيرورة يعتد بالقارئ "العادي" لأن النصوص لم تكتب ليقرأها فقهاء اللغة، والتفسير التأملي يأتي بعد تجربة التذوق ويفيد منها.

إن أفق الانتظار هذا هو من بين أهم المفاهيم التي تستند عليها جمالية التلقي ولقد استمده ياوس من فيلسوف الظاهرتية ادموند هوسرل **Edmund Husserl** وبناه على قراء النص الأوائل كما يتجلون في العمل ذاته والذين يفترض فيهم أن يكونوا مدركين لتعاقب النصوص وما يولده هذا التعاقب من انزياحات في الجماليات القائمة ومن خرق وتجاوز لآفاق الانتظار القديمة، وكذلك لما تثيره هذه الانزياحات والخرق من ردود فعل نقدية لدى الجمهور، تؤدي إما إلى إقامة علاقات بين الآفاق القديمة والمعاصرة، أو إلى بناء أفق آخر جديد أو إلى أن تفتح النص على آفاق أخرى محتملة لم تبن بعد ولم تتخيل. هكذا يؤكد ياوس أن تلقي عمل ما هو امتلاك يغير معناه عبر الأجيال إلى أن نتلقاه كقراء من منطلق أفقنا واهتمامنا وثقافتنا، وهذا ما يسميه ياوس وهانس جورج غادامر انصهار(أو اندماج) الآفاق فعملية الفهم بالنسبة لغادامر"تتمثل بالأحرى في انصهار هذه الآفاق التي يراد لها أن تفصل عن بعضها"[24].

وعلى الرغم من بعض التحفظات التي سجلها ياوس على غادامر فانه تبنى المسار الهرمينوطيقي– فجمالية التلقي كما يقول تمتهن وتمارس عقيدة هرمينوطيقية– ضد المناهج العلمية التي استبدلها بتبنيه منطق السؤال والجواب، من حيث أنه "لا يكفي وضع العمل ومؤلفه وقرائه ومفسره الحالي كل منهم داخل دوره وأفقه بل يجب جعل هذه الأدوار والعلاقات قابلة للوصف"[25]. لكن إذا كانت هرمينوطيقا بدايات القرن التاسع عشر قد رسمت لنفسها هدفا هو الوصول إلى ذات المؤلف عبر العمل وهو ما فعله شلييرماخر حيث أنه "جمع بين هرمينوطيقا نحوية تهتم بسيمانطيقا اللغة الخاصة بالنص ذاته وهرمينوطيقا فنية أي تقنية تتجاوز اللغة إلى ذاتية المؤلف"[27] فان غادامر وبعده ياوس لا يوافقان على ذلك فغادامر يرى أن الهدف من تأويل النص ليس البحث في مقاصد المؤلف بل النص نفسه – متبنيا، كما يقول سامي إسماعيل، موقف هايدغر الذي صاغ هرمينوطيقا مناقضة للذات **antisubjective**، تفصل قضية الفهم عن البحث فيما ينطوي عليه ذهن شخص آخر– فمشكلة الهرمينوطيقا بالنسبة له تكمن في السؤال كيف لعمل تم انتزاعه من ثقافته وملابساته التاريخية التي زالت، أن يتواصل مع جمهوره، ويكون قابلا لأن يفهمه هذا الجمهور. هكذا فالعمل بالنسبة لياوس وغادامر إجابة عن سؤال، والمشكلة التي يجب أن يجب أن يواجهها المفسر تتمثل في البحث داخل نص العمل عن السؤال الذي طرح ومعرفة كيف

فصلت الإجابة؛ ونتذكر حديث بارث عن ازدواجيتين، ازدواجية الكاتب الذي يسائل تحت غطاء المسائلة التي يجب أن تقابلها ازدواجية الناقد الذي يجيب تحت غطاء المسائلة. هذا النص الذي هو وحده موضوع التفسير، ساءله قراؤه الأوائل فقدم إجابة ما ويسائله قراء آخرون ليجدوا معنى آخر للإجابة، وهكذا فالتلقي عملية تغير معنى العمل، وتفتح بذلك المجال تدريجيا أمام قارئ أصبح لا يقبل الإجابة المكرسة المقدمة له في العمل فينتج عملا آخر يقدم إجابة أخرى مختلفة، فالعمل الأدبي يتكون "كتفسير شعري" لمادة تمنح نفسها لتفسر ويصبح هو بدوره موضوعا لتفسير يقوم به "القارئ العادي" أو الناقد، ويركز ياوس على تجربة القارئ العادي الذي بدونه لا يتأتى لنا فهم مصير ومعنى الأدب "الجيد" و"الرديء"، وهذا التقسيم يؤدي به إلى الفصل بين الأثر أو الوقع **effet** الذي يظل مرهونا بالعمل وبين التلقي **réception** الذي يتعلق بالمتلقي "الحر والفعال الذي يحكم من خلال معايير جماليات عصره ويغير بحضوره قواعد الحوار"[28]. والحقيقة أن هانس روبرت ياوس الذي سبق رولان بارث– كما يقول ستاروبنسكي– في الدفاع عن المتعة الجمالية يصف مفهومه الجديد في جملة فيقول " إن نظرية للتجربة الجمالية وتاريخا لها يمكن أن يفيدا في تجاوز ما في كل من المقاربة الجمالية الخالصة والمقاربة السوسيولوجية الخالصة من أحادية".[29]

3

إن تأخر ترجمة هانس روبرت ياوس إلى اللغة الفرنسية كما يلاحظ ستاروبنسكي(والحال كذلك مع وولفغانغ أيزر) الذي يعتبر أن إعطاء كتابات ياوس الأهمية الكافية كفيل بدفع الأبحاث الأدبية في فرنسا قدما، هذا التأخر لا يعني انعدام البحوث وعدم اهتمام النقاد والكتاب في فرنسا بالقراءة والتلقي والتأويل فكما يلاحظ ميشال أوتن **Michel Otten**، فقد جاء كتاب "القطيعة" مالارميه **Mallarmé**

و نيتشه **Nietzsche** فطرحوا قضية التأويلات المتعددة وبالتالي أهمية القارئ والدور الذي يلعبه، ويشير بارث إلى ذلك فيقول انه "منذ مالارميه (...)ما يتبادل ويتداخل ويتوحد، هما وظيفتا الكتابة، الشعرية

و النقدية"[30]، كما أن فاليري **Paul Valéry**قد طرح منذ ما قبل الحرب اقتراحات تأثر واستنار بها كتاب كبلانشو وبارث وديريدا، فما يطلق عليه اسم النقد الجديد **La Nouvelle Critique**، كما يؤكد بارث من جهته، ليس وليدا جديدا تماما، فبفضل الاحتكاك الذي حدث بعد الحرب مع فلسفات جديدة، بدأ نوع من المراجعة للأدب الكلاسيكي في فرنسا. هذا النقد الجديد الذي "يعنى بتحليل الكتابة من حيث خصوصيتها الأسلوبية وعلاقاتها بفضاءات أخرى أوسع وأرحب"[31]، مارسه بلانشو وسارتر وبارث، على اختلاف توجهاتهم.

4

وبالنسبة لموريس بلانشو **Maurice Blanchot**، فالكتابة فضاء للعدمية، للموت والعزلة، وحركة لا تتوقف ولا حد لها، هذه العزلة يوقعها العمل على الكاتب فيقصيه ويضعه جانبا إذ "لا يمكن لأحد يكتب عملا أن يبقى بجانبه فالعمل يجعل منه الساكن الذي لا تأثير له على الفن"[32]، فالكاتب ينتمي للغة "لا يتكلمها أحد وليست موجهة لأحد، لا مركز لها ولا تكشف عن شيء"[33]. لكن ما يكتبه الكاتب لا يتحول عملا إلا عندما يصبح شيئا مشتركا بين من يكتبه ومن يقرأه، كحميمية **intimité**. فعل القراءة هذا، يقصره بلانشو على المتلقي الذي عندما يقرأ العمل فانه يشارك في واقع الأمر في تأكيد عزلته ليس إلا، لأن العمل لا يقول شيئا إلا انه موجود **Elle(l'œuvre) est**، ومن يريد أن يجد فيه تعبيرا عن شيء غير هذا "لا يجد شيئا بل يجد أنه لا يعبر عن شيء"[34]. هكذا فقد حرر بلانشو النص من الكاتب والقارئ معا معتبرا أن

القراءة فعل حرية لا يضيف شيئا وما يفعله القارئ هو أن يجعل النص بدون أي كاتب، بما في ذلك القارئ نفسه الذي عندما يقرا العمل فإن قراءته هي قراءة أولى، وقراءة وحيدة دائما. هذه الحرية "اللا مسؤولة" وكون القارئ بلا اسم، يشكلان ماهية القراءة "التي لا تفعل شيئا ليتم كل شيء"[35] ولهذا فالقراءة لا تحتاج لمواهب وقدرات وما تتطلبه من الجهل أكثر مما تتطلبه وتحتاجه من معرفة، فهي لا تحاور ولا تسائل ولا تناقش بل هي حرية بلا مهام **une liberté sans taches**، وهي ليست حتى حركية فهم فليس لها أن تعرف إن كان النص، فضلا عن الكاتب، يحمل حقيقة أو رسالة.

هذه "الخفة" **légèreté**، كما يقول بلانشو، هي التي تبين عما في القراءة من"براءة"، لذلك فهو يعتبر "واقعية القارئ وشخصانيته **sa personnalité** (...) وإلحاحه على أن يظل هو ذاته أمام ما يقرأ"[36] تهديدا للقراءة لأن العمل لا يصبح قابلا للتواصل بفضل القراءة، بل إنه في حد ذاته تواصل – أو كما يقول بارث:" إن الوضوح **la clarté** ليس خاصية من خاصيات الكتابة بل هو الكتابة عينها"[37]– ولأن القارئ يحس بتحرر العمل الذي يفرض عليه مسافة تفصلهما والتي يعتبرها بلانشو منجزة العمل لأن القارئ يعترف أن العمل، في آخر المطاف، هو عمل بدونه، وبمعزل عنه.

5

أما جان بول سارتر **Jean Paul Sartre**، فقد قدم مقاربته للقراءة والكتابة من منظور وجوديته الماركسية، مفرقا في البداية بين الكتابة والفنون الأخرى، كالرسم والموسيقى، التي تتخذ من الأشياء **choses** لا العلامات **signes** مادتها، والتي بالتالي لا تعبر أبدا عما يشعر به الفنان أو عما يستثيره؛ ثم فصل بين الشعر والنثر من هذه الناحية، فالشعراء هم "أشخاص يرفضون استعمال اللغة"[38] والشعر يؤسس لكل

المعاني ولا يختار بينها– ونتذكر "رمزية اللغة" عند بارث التي تعني "تعايش المعاني"– وذلك عكس كتاب النثر الذين لا يكتفون بالتأمل بل ينقلون نتاج ما يشعرون به– فالأمر بالنسبة لسارتر يتعلق، كما يقول جان ريكاردو **Jean Ricardou**، "بتوسيع ميدان الكتابة المتعدية والتداولية إلى أقصى حد ليتسنى له ضم الرواية له"[39] والكاتب عند سارتر يكشف من أجل هدف وهو أن يغير، ومن هنا كان التزام الأدب الذي يخدمه من حيث انه يقدم لغة وتقنيات جديدة لمتطلبات جديدة. أما المتعة الجمالية فتأتي بعد ذلك لأن الأسلوب والجمال

و التناسق ليس الغرض منها إلا أن "نرتب" أهواء القارئ.

نحن نكتب، كما يقول سارتر، لنكون"أساسيين" **essentiels** ولنخلق، ولهذا السبب فالكاتب لا يقرأ ما يكتبه لأن القراءة يمتزج فيها الأمل والخيبة، بينما الكاتب قد أبدع قواعد الإنتاج نفسها؛ أما القارئ فهو مطالب بتجاوز المادة المكتوبة في عملية "إبداع موجه"، فالكتابة هي حرية الكاتب التي تستدعي حرية القارئ من أجل إنتاج العمل وهذه العلاقة تؤسس جدلية القراءة ف"كلما أحسسنا بحريتنا، كلما اعترفنا بحرية الكاتب"[40] فسارتر لم يحرر القارئ من تبعيته للكاتب فقد اعتبر أنه مهما تقدم القارئ، أي في القراءة والفهم، فإن الكاتب بلا شك قد سبقه وتجاوزه وذهب أبعد منه، أي بعبارة بسيطة، أن القارئ لن يستطيع أبدا أن يجد شيئا في العمل لم "يودعه فيه" الكاتب ولم "يقله". ويلخص سارتر العلاقة بين هذين القطبين فيقول إن "كل فن الكاتب هو من أجل أن يجبرني [أي القارئ] على أن أخلق ما يكشفه"[41].

حاول سارتر من خلال تساؤله "لمن نكتب؟" وعبر تتبعه ومساءلته للأدب الفرنسي في مراحل مختلفة رسم معا لم القارئ وانطلق من إجابة مبدئية وهي أننا نكتب للقارئ الكوني، معتبرا ذلك توصيفا مثاليا، فالحقيقة، كما يقول سارتر، هي أن الكاتب يكتب لمعاصريه أو مواطنيه...الخ، أشخاص يشاطرونه "السياق" ذاته، وماثل بين قراءة وكتابة العمل الأدبي وبين

ما يحدث في حوار يومي عادي يغني فيه السياق عن قول الكثير من الأشياء، عكس بارث الذي جرد العمل الأدبي من كل سياق، فكون قراء العمل الأدبي معلقين بين ما سماه سارتر الجهل التام والمعرفة التامة، هو الذي يضفي عليهم تاريخانيتهم، وإذا كانت الكتابة شعورا بالحرية، تبحث فيها حرية الكاتب عن حرية القارئ، فالعمل الأدبي يتضمن صورة القارئ المستهدف لأن اختيار الموضوع يحدد القارئ، فالقارئ الكوني إذا مستهدف عبر قارئ محدد.

اعتبر سارتر أن سيطرة طبقة معينة والصراع معها تعبر عنه في الأدب قوى محافظة هم القراء الحقيقيون (المجسدون) وأخرى تقدمية وهم القراء الافتراضيون مقررا أن الوضع الأمثل هو "اتساع الجمهور الحقيقي ليشمل الجمهور الافتراضي"[42] ووظف سارتر هذين المفهومين في مساءلته لتاريخ الأدب وعلاقة المؤلف بالجمهور عبر العصور، انطلاقا من عصر انعدام القراء الافتراضيين ووجود جمهور ينتمي لطبقة معينة تحكم على الأعمال وفق معايير أو جمالية معينة (العصور الوسطى وعصر النهضة)، مرورا بظهور الجمهور الحقيقي (الثورة البرجوازية) الذي وجد فيه الكاتب نفسه أمام مطالب لطبقتين متضادتين، وصولا إلى تيارات حديثة كالرمزية والواقعية أو تلك التي دمرت اللغة في محاولة منها لتدمير العالم (السوريالية) ليخلص إلى القول إن الجمهور الحقيقي هو "الانتظار الذي على الكاتب أن يمسك به ويرضيه"[43]، وإذا فالأدب لا يمكن أن يحقق ماهيته إلا في مجتمع دون طبقات يتداخل فيه موضوع الكتابة بالجمهور المتلقي

وهذا يعني كون الجمهور حرا في أن يغير كل شيء فالأدب هو "ذاتية لثورة مستمرة"[44] وإذا لم يكن هو فعلا فهو شرط من شروط تحققه.

6

أما رولان بارث **Roland Barthes** فإنه قارب الكتابة ك "ممارسة تاريخنية تمد جسورا بين أشكال ماضوية مندثرة وأخرى في حالة ولادة جنينية"[45] لذلك غدا من الواجب علينا أن نراجع مفاهيمنا باستمرار وأن نعدل معاييرنا الجمالية، فالكتابة لم تعد أداة[V] ومدت روابط مع فلسفات كثيرة.

تحدث بارث عن نوعين من النقد في فرنسا، نقد "لانسوني"– نسبة إلى غوستاف لانسون **Gustave Lanson**– وضعي يسميه "جامعيا" ونقد جديد، نقد تأويل يمارسه عدد من النقاد على اختلاف الإيديولوجيات التي يلحقون بها – ولهذا يسميه إيديولوجيا– ورغم أن هذين النقدين قد يلتقيان لعدة أسباب إذ أن النقد الإيديولوجي يمارسه في الأغلب أساتذة جامعيون، فهما مختلفان بعمق، والحقيقة أن بارث قد أعلن تمرده على النقد القديم منذ أوائل الستينيات عندما كتب "حول راسين" **Sur Racine** فتحول الأمر إلى سجال بين النقاد الجامعيين والنقاد الجدد عندما هاجم ريمون بيكار **Raymond Picard** كتاب بارث وتجلى ذلك أيضا في الهجوم الذي تعرضت له كتابات جماعة "كما هو" **Tel Quel** التي كان بارث واحدا منها قبل أن ينسلخ عنها.

وعلى الرغم من أن الاختلاف بين هذين النقدين قد يبدو لأول وهلة مسألة تقسيم عمل، حيث يهتم النقد اللانسوني بتقرير الأحداث فيما يدع النقد الإيديولوجي حرا في أن يؤولها مستندا إلى مرجع إيديولوجي معين يعلن عنه، فالحقيقة أن الأمر يتعلق بإيديولوجيتين تتنافسان، لأن الوضعية اللانسونية هي إيديولوجيا يرى بارث أنها تفصح عن طبيعتها تلك في نقطتين، فمن جهة يحصر النقد الوضعي بحثه في ظروف العمل الأدبي و"يطبق فكرة متحيزة ترفض التساؤل حول كينونة الأدب"[46] وهذا يعني اعتبارها سرمدية بديهية، فالأدب هو ترجمة لأحاسيس وعواطف والكاتب يكتب ليعبر عن نفسه، وهنا تكشف سيكولوجيا النقد الوضعي عن بدائيتها من حيث أنها تمتهن فلسفة حتمية جبرية. من جهة أخرى يرى بارث أن النقد

الوضعي ينطلق من "مسلمة التماثل" **postulat d'analogie** فهو يبحث عن "المصادر" أي عن إقامة "علاقة بين العمل الأدبي وشيء خارج عنه، قد يكون عملا أدبيا(سابقا)، ظرفا سيريا أو أيضا عاطفة حقيقية يحسها الكاتب ويعبر عنها"[47] فالكتابة ليست إذا إلا استلهاما واستنساخا أما ما يلاحظ من تباين بين العمل والنموذج فهو يعزى إلى "العبقرية" **le génie** وهنا تتحول الوضعية فتنحني أمام سحر الإبداع الغامض، لكن العمل الأدبي كما يقول بارث "يبدأ تحديدا من حيث يحرف نموذجه"[48] ومن ذلك قول غاستون باشلار **Gaston Bachelard**

وتعريفه للخيال الشعري بكونه بالأحرى تحريفا، تشويها **déformation** للصور لا تشكيلا **formation** لها. ويشير بارث إلى أن علم النفس بين أن "ظواهر النفي لها على الأقل نفس الأهمية التي لظواهر التوافق"[49] فالعاطفة قد تنتج تمثلات عكسية كما "يمكن لدافع حقيقي أن ينعكس عذرا يكذبه"[50]. من هنا يصل بارث إلى القول إنه كان للعمل نموذج فهو العمل نفسه، والعلاقة بين العمل والكاتب هي" علاقة بين كل الكاتب وكل العمل، علاقة علاقات"[51] لكن النقد القديم انفتح بعد مقاومة على النقد التأويلي عندما اعترف بالتحليل النفسي مثلا، بقبوله أطروحة قدمها شارل مورون **Charles Mauron** الفرويدي الصرف[VI].

ويرى بارث أن هذا التكريس هو في الحقيقة طريقة النقد الجامعي في المقاومة لأن النقد النفسي–التحليلي (الأرثوذوكسي) يسلم "بوجود خارج عن العمل(طفولة الكاتب)، سر أخفاه الكاتب، مادة لتفسر(...)و هكذا فالتعالي السيري لم ينتقص منه شيء"[52].

وإذا فالنقد الوضعي يقبل النقد الإيديولوجي لكنه يرفض أن يحصر التأويل عمله في مجال منتم تماما إلى داخل النص، فالنقد الجامعي يرفض المحايثة **l'immanence** ويقدم بارث لذلك ما يسميه تفسيرات احتمالية منها خضوع النقد الجامعي للايدولوجيا الجبرية التي تدعي بإصرار أن العمل نتيجة لسبب ما، ومنها أن "الانتقال من نقد مبني على الوظائف يقتضي تحولا عميقا في معايير المعرفة"[53]، وكذلك في آليات القراءة، وكانت هذه الإجابات هي نقطة بداية نقد جديد.

7–

لقد كان "حول راسين" **Sur Racine** الذي كتبه بارث عام **1963** عاملا مهما ساهم في بلورة الخطاب النقدي الجديد من حيث أنه قدم قراءة جديدة لواحد من أكبر كتاب فرنسا الكلاسيكيين من جهة ولأنه فتح الساحة على سجال كان من شأنه إنتاج نصوص أخرى– "نقد وحقيقة" **critique et vérité** ردا على " نقد جديد أم دجل جديد؟" **Nouvelle critique ou nouvelles imposture ?** لريمون بيكار **Raymond picard**– من جهة أخرى.

في هذا الكتاب، قدم بارث قراءته على أنها محاولة في رسم انثروبولوجيا راسينية، وتحليل للإنسان الراسيني بدءا بالفضاء الذي يتواجد فيه وهو مكان بين مكانين، الأول غامض وسري والثاني هو "الخارج" **le dehors** الذي هو مكان اللامأساة، مكان الموت والحدث، فالموت الجسدي لا ينتمي لمجال اللغة فهي فقط مجال المأساة والإنسان لا يموت في المأساة طالما أنه لم يتوقف عن الكلام ففي المأساة، انتفاء الكلام هو الموت. كما أن الفعل يبقى خارجها حيث لا تذهب إليه إلا شخصيات "محايدة" لتعود وتروي مقاطع منه لأنه "في مواجهة مجال اللغة هذا الذي هو وحده المأساة، الفعل هو الدنس عينه"[54] وهكذا فالبطل الراسيني محبوس، "الحدود امتيازه والأسر قدره"[55]. ثم يأتي بارث إلى توصيف العلاقات التي تحكم "قبيلة الشخصيات" داخل المأساة وهي في مجموعها تجسيد لنظرية فرويد عن القبيلة البدائية **Horde primitive** (في كتابه **Totem et tabou**) فالعلاقة إذا هي علاقة تسلط ورغبة بين "أب" مستبد وجماعة "أبناء" انقلبوا عليه ليتحرروا من

استبداده ومن الحرمان الجنسي الذي أرغمهم على العيش فيه، ولعل هذه النقطة هي أحد أهم ما أثار النقاد الجامعيين الذين وصفوا النقد الجديد بأنه يصدم المنظومة الأخلاقية بإدخاله "جنسية لا محدودة، وقحة واستحواذية"[56]. هذه الشخصيات إذا تنقسم إلى أقوياء وضعفاء، أسارى وآسرين وهذا التقسيم ينطبق أيضا على الجنس فالجنسانية **sexualité** الراسينية ليست متعلقة بالشخصيات ذاتها بل بالأوضاع **situations** التي تكون فيها وإذا فليس الجنس هو الذي يحدد منحى الصراع بل العكس تماما،

والشخصيات اللاجنسية **asexuées** هي شخصيات لامأساوية **non-tragiques** من حيث أنها خارج علاقة القوى **rapport de force** التي تقوم عليها المأساة. هذا الإيروس الراسيني هو إذا علاقة استلاب يؤدي إلى الاضطرابات النفسية التي هي امتياز بطل المأساة وحده، وأعلى صورها هي الامتناع عن الكلام، الذي "يعبر عن عقم العلاقة الإيروسية"[57]– ونلاحظ هنا علاقة اللغة بالإيروسية لدى بارث– كما أن "الإيروس الراسيني لا يكون سعيدا إلا عندما يكون لا حقيقيا"[58] أي عندما يكون ذكريات تستعاد وتروى.

يقول بارث إن مسرح راسين هو مسرح عنف **un théâtre de violence**، الصراع أساس فيه، صراع سلطة يكشفه الحب ليس إلا، فالزوج الراسيني **le couple racinien** طرفاه محبوسان في فضاء مغلق، طرف له كل السلطة و"يحب" الطرف الآخر الذي لا سلطة ولا يبادل هذا الحب فتظل العلاقة مشلولة وتكون المأساة تعبيرا عن هذا الشلل.

إن علاقة والإلزام والتفضل هذه **l'obligeance** داخل الزوج الراسيني– الذي يخوض صراعه في عالم خال إلا منه – بين مستبد وأسير، تؤدي إلى النكران، فالجريمة، التي لا سبيل غيرها لإفتكاك الحرية والولادة مرة أخرى؛ وهذا يعيدنا إلى نظرية فرويد عن القبيلة البدائية التي انطلق في بنائها من فكرة داروين **Darwin** عن الجماعات الإنسانية الأولى التي قدمها في كتابه "أصل الإنسان" **Man The Origin Of** ، واعتمادا على بحوثه **(** أي فرويد**)** عن الجماعات الطوطمية التي يعتبر أفرادها أنهم ينحدرون من سلف واحد **(** الطوطم **totem**، الذي هو غالبا نوع **espèce** من الحيوانات أو النباتات**)** ويقول روبن أوزبورن **Reuben Osborn** إن "العلاقات الجنسية داخل الجماعة الطوطمية يعاقب مرتكبها بصرامة"[59]، لكن هنالك "حفلات طوطمية **fêtes totémiques** تنظم دوريا ويسمح فيها برفع هذه المحرمات وترافقها مظاهر متناقضة من الحداد والفرح"[60] لأنه خلال هذه الحفلات الطوطمية، يتم قتل الطوطم ويأكل كل فرد من الجماعة جزءا منه.

ويقول فرويد إنه "بفعل الابتلاع هذا، فهم **[**الأفراد**]** يحققون تماثلهم معه **identification** ويمتلك كل منهم جزءا من قوته، فالوجبة الطوطمية **repas totémiques** التي قد تكون أولى حفلات الإنسانية هي ربما تمثيل ونوع من الاحتفال التذكري بهذا الفعل **[**فعل تحالف الأبناء ضد الأب لقتله وأخذ مكانه والتحرر من ربقته**]** المشهود والإجرامي"[61]. ويذهب بارث إلى القول إن البطل يحس بأن الأب يعاقبه ظلما ودونما ذنب ارتكبه فيقوم بافتدائه بأن يحمل خطيئته ويذنب ليكون جديرا بالغضب والعقاب، والمأساة الراسينية في النهاية "هي أساسا محاكمة للرب، محاكمة لا تنتهي، محاكمة معلقة ومعكوسة. كل راسين يقوم على تلك اللحظة اللامعقولة التي يكتشف فيها الطفل أن أباه سيئ ويريد مع ذلك أن يظل ابنا له"[62,VII].

وإذا كان البطل حرا في أن يقبل العبودية أي أن يحمل عل كاهله خطيئة لم يرتكبها فهو غير قادر عل افتكاك حريته: داخل المأساة الراسينية، تحل الكلمة– اللوغوس– محل الفعل – البراكسيس.

عندما كتب ريمون بيكار "نقد جديد أم دجل جديد؟" علق أحد القراء قائلا: "لقد أفحم بيكار هؤلاء الذين يستبدلون التحليل الكلاسيكي بالانطباع الزائد **surimpression** لهذيانهم الكلامي، وكذا مهووسي فك الرموز الذين يظنون أن العالم كله يفكر مثلهم تبعا للقبلانية وأسفار موسى ونوستردداموس"[63]. جاء إذا كتاب "النقد والحقيقة" ردا على انتقادات بيكار وتحليلا الأسس التي يقوم عليها نقد الجامعة.

يبدو أن أحد أهم نقاط الخلاف هي في التوصيف الذي أعطاه بارث للناقد ولمهمة النقد فهو يعتبر أنه منذ مالارميه تداخلت الوظيفتان النقدية والشعرية وبقي فضاء واحد هو الكتابة. وقد كتب جيرارد جينيت **Gerard Genette** في مقاله "منطق النقد الصرف" **Les raisons de la critique pure**: "يبدو لنا من البديهي أن الناقد لا يمكن أن يدعو نفسه ناقدا بأتم معنى الكلمة إذا لم يدخل هو أيضا فيما لا مناص من أن نسميه دوار، أو إن أردنا، لعبة الكتابة، الخلابة والقاتلة"[64]، وهو ما يسميه جان ريكاردو "الوظيفة النقدية" للأدب.

ما يريد النقد الجامعي الحجر عليه هو إذا كون أن اللغة قادرة على أن تتحدث عن اللغة، أو كما كتب ديريدا **Derrida** "كتابة عن الكتابة، كتابة داخل الكتابة"[65]، لأن "إبداع كتابة ثانية بجوار الأولى هو فتح للمجال أمام بدائل لا يمكن التنبؤ بها، لعبة المرايا اللانهائية"[66]. لكن النقد الجامعي ينطلق مما أسماه بارث "المحتمل النقدي" **le vraisemblable critique** الذي يوجه ويحكم العملية النقدية والمستعار من مفهوم أرسطو عن المحتمل في عمل أدبي وهو كل ما لا يتعارض وأية سلطة سواء أكانت التقاليد أو الآراء المتداولة وليس حتما أن يتفق المحتمل مع ما قد كان –أي التاريخ– أو مع ما يجب أن يكون –أي العلم– بل يجب ألا يخالف ما يظن الجمهور أنه ممكن، وهو مفهوم الإقناع الذي تحدثنا عنه آنفا. والمحتمل النقدي ينبني على ثلاثة أسس هي:

أ) الموضوعية **l'objectivité** التي تعني بالتعريف كون الأشياء موجودة خارج ذاتيتنا، ويقول بارث إن هذا الخارج "المهم لأنه الكفيل بأن يلجم جموح الناقد والذي من المفروض أن يكون الاتفاق حوله ممكنا"[67] قد أعطي معاني مختلفة فلقد كان في الماضي العقل، الذوق ثم في الأمس القريب سيرة الكاتب، قوانين النوع **les règles du genre** والتاريخ، وهو الآن –أي حين كتب بارث "النقد والحقيقة"– ما يتضمنه العمل من بديهيات، هذه البديهيات التي يمكن استنتاجها اعتمادا على "يقينات اللغة وتضمينات الترابط السيكولوجي

وضرورات بنية النوع الأدبي"[68]. وينتقد بارث هذه المعايير فيقول إنه صحيح أن قراءة راسين وكورناي **Corneille** وغيرهما لا يمكن أن تستغني عن معاجم اللغة الكلاسيكية لكن "اللسان ليس أبدا إلا مادة [VIII]للغة أخرى لا تناقض الأولى، لغة عميقة، واسعة، رمزية(...)، لغة المعاني المتعددة"[69].

بيد أن النقد الكلاسيكي لا يعترف إلا بسنن الحرف وهذا يعني أن للكلمات معاني يجب المحافظة عليها كما يقول بيكار، والكلمات ليس لها إلا معنى واحد وهو المعنى "الصحيح" **le « bon » sens**، إما "الصورة" **l'image** فترفض وتزدرى، وهكذا يتعجب بارث من كون أنه صار لزاما قراءة الشعراء دون استحضار، فالكلمات "ليس لها قيم إحالية **référentielles** بل قيم تجارية **marchandes**، ويتمثل دورها في الإبلاغ لا الإيحاء كما في أبسط عملية تبادل"[70].

ثم يأتي الأساس الثاني وهو الذوق **le goût**، منظومة المحرمات كما يسميه بارث، فالنقد يجب إذا أن يقوم ويتأسس على القيم **valeurs**، والذوق خادم للأخلاق وللجمالية ومن هنا الحجر على الحديث عن الجنس والامتناع عن مناقشة أي دور للجنسية **sexualité** ويعزو بارث ذلك إلى جهل الناقد الكلاسيكي بفرويد.

ثم يأتي الوضوح la clarté الذي يمنع اللغات الأخرى ويفرض نفسه كلغة مقدسة idiome sacré منطلقا من فكرة "عبقرية اللغة" le génie de la langue. هذه "المركزية العقلية" التي "وضعت [يقول ديريدا] دائما بين قوسين وعلقت وقمعت(...) كل تفكير حر حول أصل الكتابة"[71]، تنادي بضرورة أن"نطهر" اللغة مما هو غريب عنها، مكتسبة بطابع الماضوية le passéisme– وهنا يصر بيكار على قراءة فعل respirer كما كان يفهم في عصر راسين: se reposer أي "يرتاح" ويرفض أن يقرأه كما بارث بمعنى "يتنفس" الذي لم يكن قد اكتسبه بعد– ويقول بارث إن هذه اللغة، لغة النقد القديم، ليس واضحة إلا من حيث أنها تحظى بالقبول، بينما "الوضوح ليس خاصية من خاصيات الكتابة بل هو الكتابة عينها منذ اللحظة التي تتشكل فيها ككتابة"[72]، هذه الكتابة ليست مجرد علاقة سهلة يقيمها الكاتب مع معدل ما لكل القراء المحتملين، لأن الكاتب "ملزم تجاه 'كلمة' une parole هي حقيقته، أكثر منه تجاه الناقد"[73]؛ كتب والتر بنيامين Walter Benjamin في "مهمة المترجم" La tache du traducteur " ما من قصيدة شعر وضعت من أجل من يقرأها، ما من لوحة من أجل من يتأملها، ما من سيمفونية من أجل من يسمعونها"[74] ويبدو أن هذه القيم الثلاثة، العقلية جزئيا والجمالية جزئيا، تتراوح بين العلم والفن، ويتجلى هذا الغموض في مقولة إنه من الضروري احترام خصوصية الأدب، فالنقد الجديد متهم بأنه يهمل ما هو أدبي في الأدب كما يقول بيكار

وبأنه يقضي على الأدب كحقيقة أصلية، ويتسائل بارث عن هذه الحقيقة التي لم يفسر ماهيتها أحد.

هكذا فالنقد القديم كما يقول بارث يتبع البنيوية دون أن يعلن ذلك، لأنه حدد لنفسه هدفا هو إجراء دراسة منهجية للعمل صرفة، مع الامتناع عن كل ما هو خارجه، بينما تتطلب القراءة المحايثة الإلمام بمعارف عدة كالتاريخ والتحليل النفسي...الخ أي أنه "لكي نعيد العمل إلى الأدب، علينا تحديدا أن نخرج منه وأن نستعين بثقافة أنثربولوجية"[75]. أما القول بأن الأدب هو الأدب فهو يعني شيئين متكافئين، أي شيئا واحدا: الصمت

والثرثرة– ونتذكر وصف ياكوبسون Jakobson لتاريخ الأدب بأنه كان "محادثة" une causerie – لذلك يقول بارث إن النقد القديم لم ينجح في وصف الظروف التي تجعل العمل ممكنا، وترك هذه المهمة للكتاب أنفسهم الذين اضطلعوا بها معترفين ومؤكدين بأن مادة الأدب هي اللسان le langage وكان بوسع النقد القديم– الشيء الذي لم يفعله– "تحرير النقد ليخبرنا عن المعنى الذي يعطيه قارئ معاصر لأعمال من الماضي"[76]، وهذا يذكرنا بالهيرمينوطيقا ومفهوم انصهار الآفاق.

يقول بارث إن رفض النقد القديم أن يتخلى عن لغته تلك وتمنعه عن إعادة كتابة تاريخ الأدب يمكن وصفه باللارمزية asymbolie أي العجز عن "إبصار الرموز والتعامل معها؛ الرموز التي تعني تعايش المعاني"[77] بينما كان من الأحرى مناقشة إمكانيات النقد الرمزي ومعرفة حدوده، وطرح أسئلة مثل علاقة الحرف بالرمز فهل يقصيه حتما؟ هل للعمل الأدبي دلالة حرفية أم رمزية؟ أم أن العمل الأدبي يعني "حرفيا

وبكل المعاني" كما قال رامبو Rimbaud عن "فصل في الجحيم"une saison en enfer؟

ويصل بارث إلى القول إن هنالك أزمة يمر بها التعليق crise du commentaire، إذ أن الناقد أصبح كاتبا، فهو كاتب "كل من تشكل له اللغة مشكلة فيحس بعمقها، لا بأداتيتها instrumentalité وجمالها"[78]، وكان مارتن هايدغر قد كتب: "يتصرف الإنسان كما لو كان خالق اللغة وسيدها بينما اللغة على العكس هي سيدته وتظل كذلك، وعندما تنقلب علاقة السيادة هذه، تخطر على الذهن مكائد غريبة فتصبح اللغة وسيلة تعبير(...)بالمعنى الحرفي للكلمات، اللغة هي من تتكلم والإنسان يتكلم فقط من حيث أنه يجيب اللغة ويسمع ما تقوله له"[79].

من هنا نصل إلى أعمال نقدية "تقدم نفسها لتقرا كأعمال أدبية"[80] وبذلك فالنقد الجديد يستمد حقيقته من حيث أنه هو ذاته فعل كتابة، ويقول بارث إن كل ما هو خطاب فكري أصبح كتابة، فكما يقول تودوروف "لا يتعلق الأمر إذا، في ميدان العلم، بأن نوصل معرفة أخذت شكلها النهائي، بل بأن نبدع عملا، أن نكتب كتابا"[81]. أزمة التعليق هذه تعني أن النقاش يجب أن يوجه في اتجاه معرفة علاقة العمل باللغة ومعرفة قواعد قراءته

و معرفة إلى أي حد يمكن للخطاب النقدي ذاته أن يكون خطابا رمزيا.

هذه اللغة الرمزية المتعددة **plurielle** هي التي تفسر "خلود" العمل رغم أن كل عصر يظن أنه يمتلك حقيقته ولذلك فالعمل ظاهرة أنثروبولوجية كما يقول بارث، والرمز ثابت بينما ما يتغير هو وعي المجتمع به،

و العمل يقترح معاني مختلفة لإنسان واحد"[82] وليس العكس. إن تعدد المعاني هذا لا يعني عجزا ما في من يقرأ العمل، بل هو شيء في بنية العمل ذاته، لذلك فالعمل يجب أن تخضع قراءته لقواعد لسانية وليست فيلولوجية. هذه اللغة المتعددة التي ينتمي إليها العمل هي أيضا صفة اللغة العملية (أي اللغة اليومية) مع فارق وجود السياق، ويقول بارث إنه حتى لو جلب القارئ معه سياقه، فهو لا يعثر على العمل بل يبنيه، والعمل إذ أخلع عليه معنى ما، فهو لا يمكنه أن يؤكده أو يناقشه.

وإذا كان العمل يحمل معاني متعددة، فيجب إذا أن يولد خطابات مختلفة: وهنا يفرق بارث بين "علم الأدب" **science de la littérature** الذي عليه أن يهتم "ليس بإعطاء أو حتى بالعثور على أي معنى، بل بوصف المنطق الذي تحمل من خلاله المعاني"[83] وبين النقد الذي لا يتحدث عن المعاني بل يقوم بإنتاج معنى، وهو محكوم بقواعد رسمها لنفسه كما أنه لا يمكن أن يغني عن القراءة التي فصلها بارث عنه لأنه "حتى لو عرفنا الناقد بأنه قارئ يكتب، فهذا القارئ يصطدم بوسيط خطر هو الكتابة"[84]؛ ولأن خطاب القارئ للعمل يظل سرا لا يعلمه أحد، فالقراءة هي وحدها من "تحب" العمل وتقيم معه علاقة رغبة ولذة – فكأنها غرام سري– فأن نقرأ، يقول بارث، هو "أن نشتهي العمل، أن نريد أن نكونه، أن نرفض مزاوجة العمل خارج أية كلمة أخرى غير كلمة العمل ذاتها"[85].

9– جماعة "كما هو": «Groupe_«Tel_quel»

قدّم فيليب سوليرز **Philippe Sollers** في مقاله**Le réflexe de réduction** دفاعا عن كتابات واتجاه جماعة "كما هو" **Tel Quel** ضد منتقديها– في شخص بيرنار بانغو **Bernard Pingaud**– وجاء مقاله أيضا استعراضا مقتضبا لسيرة الجماعة.

يقول سوليرز إنه منذ بداياتها، ركزت الجماعة على "التطبيق المحايث للنص وعلى القطيعة مع كل التبريرات خارج– الأدبية التي تعطى للأدب"[86] وتم التشكيك بعمق في مفهوم الكتابة كتعبير وتجاوز السوريالية والأدب الذي يدعي الالتزام بينما هو بعيد عن الالتزام والأدب، والرواية الجديدة كذلك. ورسمت الجماعة لنفسها منهجين يتمثل أولهما في "إنتاج نظم شكلية جديدة، أي إخراج السرد من النقل الذي يزعم نفسه واقعيا **pseudo réaliste** أو **[من]** النقل الخيالي"[87]، فالأدب كما يقول جان ريكاردو، لا يقوم "بنقد العالم" من حيث أنه ينقله أو يقدم صورة عنه بل من حيث أنه "يستطيع بنصيته أن يضع في مواجهته نظام عناصر وعلاقات مختلفا تماما"[88]؛ ويتمثل المنهج الثاني في التنظير لهذا الإنتاج عبر نصوص وكتابات.

ويرى سوليرز أن اللسانيات قد أسهمت في تسليط الضوء على ما قامت به الجماعة أساسا بانتقاده وهو الخلط **confusion** الذي وقع فيه سارتر بين المدلول **signifié** والمرجع **référent**، والذي يسميه ريكاردو "تضخم الأشياء"

inflation des choses، فما حصل مع سارتر هو أن العلامة **signe** خسرت مدلولها الذي ابتلعه الشيء"[89]. وهكذا ظهرت الحاجة إلى زعزعة الظلامية **l'obscurantisme** التي تلف الأدب

ولاستعراض ومناقشة الفكر الناتج من التفكير حول الكاتبة وفيها. والحقيقة أن هذا الفكر ليس حديثا ويستمد وجوده من القطيعة التي حدثت في نهاية القرن التاسع عشر– مالارميه، فرويد، ماركس وغيرهم– والتي جلبت معها مفاهيم جديدة كالنص، التناص والكتابة، وهكذا يقول سوليرز إن النصوص "التدميرية" **subversifs** التي كتبت في فرنسا طوال قرن لم تقرأ وذلك لعدم قدرة "الثقافة" الفرنسية على التفكير بطريقة تاريخية.

ويصل سوليرز إلى ما اعتبره مركز السجال، ويتمثل فيما اتهم به بانغو **Pingaud** جماعة "كما هو" أي رفض المدلول **refus du signifié** وإلغائه لوضع الكتابة وجها لوجه أمام العالم بينما يرد سوليرز قائلا إن الجماعة لم تتوقف عن دراسة حركية التحول التي تموضعهما وتعرفهما. وإذا كان بانغو يتهم كتابات الجماعة بأنها غير قروءة **illisble** فهذا الاتهام موجه أساسا للكتابات التي تعمل على المدلول المأخوذ كدال"[90]، ومن جهته يقول بارث: "إن المتكلم المتخيل **(هنا)** لا يعيش وسط الأشياء (...)بل وسط المداليل **(من حيث أن المدلول تحديدا لم يعد المرجع referent)**"[91].

وعن بيرنار بانغو الذي يرى أن الكتابة هي دائما شكل من أشكال التعبير، يقول سوليرز إنه يجهل مفهوم الكتابة كما قدمه ديريدا في نصه "عن علم الكتابة" **De la grammatologie** والذي لخصه فيما يلي:

إن النموذج اللساني السوسيري ينبثق تاريخيا من الازدراء الأفلاطوني للكتابة، هذه الكتابة وحركية اللغة يتصرف فيها المدلول دائما كدال منذ البداية، ويرد سوليرز في النهاية على ما نادى به بانغو في خاتمة مقاله، والذي وصفه سوليرز "بالخيار السارتري"، فهكذا إما أن يكون المرء ثوريا ويكون بذلك بعيدا عن الأدب، أو يتحرك داخل الأدب "البرجوازي" ويكون خارج الثورة، ويقول سوليرز إنه بالنسبة للجماعة

فالكتابة "هي– تحديدا– كل ما يدين كل تقديس، بدءا ب"الكتابة"، بالمعنى الجمالي للكلمة"[92]. أي أن الثورة التي يمثلها الأدب حقيقة، الثورة التي يجب أن يفكر الكاتب حين يكتب أنه هي وإلا فإنه لا يكتب، كما يقول بلانشو، هي في واقع الأمر هذه الكتابة ذاتها، التي عندما تحرر من ربقة هذه "الإيديولوجيا البرجوازية"– أي عقيدة الكتابة كتعبير– التي تنكر الأثر **la trace** والعمل **le travail** الذي ينتجها، فهي تمتلك القدرة على النقد، نقد المرئي **le visible** والتخيل **l'imagination** واللغات القسرية **les langages coercitifs** والجامعة... ونقد الأدب أيضا.

حواشي بيبليوغرافية:

(تعمدنا الفصل بين الإحالات البيبليوغرافية التي أشرنا إليها بالتسلسل الرقمي (1، 2...) وبين "تعليقاتنا الشخصية" التي أشرنا اليها بالأرقام الرومانية: **I /II..**)

1– سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة–القاهرة، الطبعة الأولى، 2002،ص11

2– نفسه، ص12

3– نفسه، ص13

4- Philippe Sollers, le réflexe de réduction, in Tel Quel Théorie d'ensemble, Ed. du Seuil, 1968, p303.
05- Jean-Joseph Goux, Marx et l'inscription du travail, in Tel Quel, op.cit, p18
6- Ibid.

7– سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 35

8- نفسه، ص 38

9- Jean Paul Sartre, Qu'est ce que la littérature ? Gallimard, 1948, p 99

10- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 27، نقلا عن أحمد أبو حسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، دراسة منشورة في كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب،1993 ص .16

11- نفسه ص ص 27- 28، نقلا عن محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، دراسة منشورة بمجلة عالم الفكر، المجلد 23، العددان1، 2، 1994، ص .318

12- نفسه، ص .29

13- Tzvetan Todorov, Théorie de la littérature, Editions du Seuil, 1965, p 16

14- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص31 نقلا عن ايبانكوس خ. م. نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، نوفمبر، ص 128.

15- نفسه، ص 31، نقلا عن رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، دراسة منشورة بمجلة عالم الفكر، المجلد 23، العددان1، 2، 1994، ص .492

16- Jean Starobinski, préface de : Hans Robert Jauss, pour une esthétique de réception, trad. Claude Maillard, Gallimard, 1978, p 07.

17- ibid.

18- Starobinski, p 11

19- Cité in Sollers, op.cit, p 300

20- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 47، نقلا عن هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، تر. سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38، بيروت، 1989، ص .106

22- Roland Barthes, Essais critiques, Œuvres Complètes, tome II, Seuil, 2002, p 277

23- Starobinski, op. cit, p 13

24- Ibid.

25- H. G. Gadamer, cité in Starobinski, op. cit, p16.

26- Starobinski, op. cit, p16

27- سامي إسماعيل، المرجع المذكور،ص77، نقلا عن أنتوني كيربي، الهرمينوطيقا، تر. سامح فكري، مراجعة صلاح قنصوه، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، العدد الأول، القاهرة، صيف 2000، ص227.

28- Starobinski, op. cit, p18

29- Ibid, p19

30- R. Barthes, Critique et vérité, in œuvres complètes, op. cit. p781

31- الطاهر روابنية، ترجمة وتأويل الخطاب البارتي في النقد العربي، بحث مقدم للملتقى الدولي الثاني حول استراتيجية الترجمة / كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران / السانية، 7 و8 أفريل 2002، ص 6

32- Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Idées Gallimard, 1955, p13

33- Ibid, p17

34- Ibid, p11

35- Ibid, p 262

36- Ibid, p 265

37- Barthes, Critique et vérité, op. cit, p 774

38- Jean Paul Sartre, op. cit, p 18

39- Jean Ricardou, Fonction critique, in Tel Quel, op. cit, p229

40- Sartre, op. cit, p 58

41- Ibid, p 68

42- Ibid, p 90

43- Ibid, p 160
44- Ibid, p 163

45-الطاهر روابنية، المرجع المذكور، ص 7

46- Roland Barthes, Essais critiques, in Œuvres Complètes, op. cit, p 497
47- Ibid, p 498
48- Ibid.5
49- Ibid.
50- Ibid, pp 498-499
51- Ibid, p 499.
52- Ibid, p 500
53- Ibid, p501
54- Roland Barthes, Sur Racine, in Œuvres Complètes, op. cit, p 53
55- Ibid, p 63
56- Barthes, Critique et vérité, op. cit, p 760
57- Barthes, Sur Racine, op. cit, p 70
58- Ibid, p 71
69- Reuben Osborn, Marxisme et psychanalyse, trd. Annette Stronck, pbp, 1965, p 67
60- Ibid.
61- Freud, Totem et tabou, cité in Osborn, p 68
62- R. Barthes, Sur Racine, op. cit, pp 94-95
63- Cité in Critique et vérité, op. cit, p 760
64- Cité in Ricardou, op. cit, p 251
65- Jacques Derrida, La Différance, in Tel Quel, op. cit, p 43
66- Barthes, Critique et vérité, p 761
67- Ibid, p 763
68- Ibid, p 764
69- Ibid.
70- Ibid, p 766
71- Derrida, De la grammatologie, cité in J-J-Goux, op. cit, p 173
72- Barthes, Critique et vérité, op. cit, p 774
73- Ibid, p 774
74- Cité in Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Ed. du Seuil, 1999, p 30.
75- Barthes, Critique et vérité, p 775
76- Ibid, p 777
77- Ibid.
78- Ibid, p 782
79- Cité in George Steiner, Après Babel, Albin Michel, Paris, 1978 (page non numéroté)
80- Barthes, Critique et vérité, op. cit, p 782
81- T. Todorov, Théorie de la littérature, op. cit, p 22
82- Barthes, critique et vérité, op. cit, p 785
83- Ibid, p 791
84- Ibid, p 799
85- Ibid, p 801
86- Philippe Sollers, Le réflexe de réduction, op. cit, p 298
87- Ibid, pp 298-299
88- Jean Ricardou, op. cit, pp 242-243
89- Ibid, p 237
90- Sollers, op. cit, p 302
91- Ibid.
92- Ibid.

حواشي الكاتب:

I هذا المدلول المتعالي الذي يتحدث عنه ديريدا هو المعنى الذي يختصر جسد الحرف، تماما مثلما يحدث للسلع التي تسقط عنها قيمتها الاستعمالية في عمليات التبادل، كي لا تبقى إلا قيمتها التبادلية بحيث تختفي "كل الأشكال المختلفة المجسدة التي تميز نوعا ما من العمل عن نوع آخر" Marx, cité in Goux, p174 وهذا ما يحدث عندما تكبت الكتابة من حيث كونها "مصنعا للنص" وتمحى "تحت الشفافية (شفافية المعنى القابلة للمتاجرة". Goux, 174 هكذا، وكما يقول غوكس، فهذا الفصل بين قيمة المنتج الاستعمالية وقيمته التبادلية يجد تعبيره، في مجال اللغة، في المقابلة بين الدال والمدلول بحيث أنه "ما يبقى في نهاية أية ترجمة ما (تبادل للدلائل signifiants) هو المدلول. هذا المدلول ينظر إليه عامة من حيث أنـه (أفكارا، معنى، مضمونا) ما يمكن أن يظل سليما (غير متغير) رغم كل الأشكال التي يعبر عنه من خلالها. انه المضمون المنظور إليه بمثالية على أنه قابل لأن يفصل عن الشكل" 175 وكما أنه في عالم الاقتصاد أوجدت سلعة لتكون "تعبيرا عاما عن القيمة " لتصبح سلعة–عملة marchandise-monnaie، فكذلك الأمر بالنسبة للعلامات اللسانية، علامات الكلام التي "نسبت إليها بطريقة خاصة جدا القدرة على حمل معنى، فهي تساوي في مقابل أية علامة أخرى"177، ومن هنا يأتي انتقاد مبدأ الترفيف: الدال/المدلول/المرجع ول"نظام القيمة" الذي ينتقل من اعتبار العملة "تجسيدا ماديا ومفضلا للقيمة" [لتصبح] "مجرد علامة لهذه القيمة التي أصبحت الآن تتعالى عليها" 178(من حيث أن العملة كما يقول ماركس يمكن أن تستبدل بعلامة تدل عليها) وكذلك الأمر بالنسبة لنظام العلامة في اللسانيات الذي اعتبر المواد الصوتية أو الكتابية "مجرد علامات، مجرد دلائل(لمعنى خارجي، متعال) لتنكر عليها خاصيتها العاملتية opératoire كوسيلة إنتاج وخاصيتها المعمولةopérée كمنتوج" 178.

هذا التوجه إلى تمييز العملة عن باقي السلع يوازي فصل علامات الكلام عن باقي العلامات الأخرى ل"يجعلها [العلامات الاجتماعية] أشياء خارجة عن نظام العلامات(أي مرجعا)" 179 وهكذا، وكما يقول غوكس فثلاثية الدال/المدلول/المرجع تفصح عن تماثلها مع ذلك "الوهم النقدي" الذي يفصل بشكل نهائي المال عن القيمة، والقيمة عن السلعة" (Goux, 179)

II نتذكر الموقف الذي وصل إليه ادموند هوسرل Edmund Husserlفي كتاباته الأخيرة عن الذات المتعالية أو الأنا المطلق التي تفترض وجود هوية بين "الوجود الطبيعي للعالم" و"وجود العالم كما أفهمه"

و يرد إليها دائما وجود العالم الطبيعي، والتي لم يوافق عليها تلاميذ هوسرل، بما في ذلك "أقربهم إليه"، مارتن هايدغر

و رومان انغاردن. انظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية [هايدغر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، انغاردن، هوسرل]، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،2002

III نتمثل قول بوريس ايخنباوم Boris Eikhenbaum عن الشكلانيين الروس، وهو من أبرز أعضاء الجماعة:"... نحن أحرار بما فيه الكفاية من نظرياتنا ونظن أنه يجب على كل علم أن يكون كذلك من حيث أن هنالك فرقا بين النظرية والقناعة، لا يوجد علم مكتمل، فالعلم يحيا بتجاوزه الأخطاء لا بتوضيحه الحقائق" Boris Eikhenbaum, Théorie de la méthode formelle, in Todorov, op.cit, p 32

IV ينتقد ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine الفصل بين البعدين التعاقبي والتزامني، الذي أكدت عليه اللسانيات السوسيرية معتبرة أن الفرق بينهما هو هوة جدلية لا يمكن ردمها والوصل بين طرفيها، بينما في واقع الأمر، كما يقول باختين: "بالنسبة لمؤرخ اللغة الذي يتبنى وجهة نظر تعاقبية، فالنظام التزامني لا حقيقة له ولا دور إلا دور الوتد الذي يستند على اتفاق ما une convention ويفيد في تسجيل الانحرافات التي تحدث في حقيقة الأمر كل لحظة. فنظام اللغة التزامني لا وجود له إلا من وجهة نظر وعي ذات المتكلم الذي ينتمي لتجمع لساني معين في لحظة ما من التاريخ.(...) كل نظام معايير اجتماعية système de normes sociales يجد نفسه في وضعية مماثلة (...) [و] كذلك هي أنظمة المعايير

الأخلاقية والقانونية والجمالية" Mikhaïl Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, les éd. de Minuit, 1977, p 97.

V يقول بارث إنه منذ الثورة الفرنسية، لم يعد الكتاب les écrivains وحدهم من يتكلمون، فظهر "من يستخدمون لغة الكتاب لأهداف سياسية" Essais critiques, p403 ويسميهم "من يكتبون" les écrivants. وبداية، يقول بارث، فالفرق الأول الذي يظهر هو أن الكاتب écrivain يقوم بمهمة، يضطلع بوظيفة remplit une fonction، بينما "من يكتب" écrivant فهو يقوم بحركة، فعل، نشاط une activité، والكاتب "هو من يعالج travaille لغته" (p 404) وهذا العلاج أو العمل يتحول هو ذاته إلى غاية، أدبا يصور العالم كمساءلة و"خيبة أمل لا تنتهي" (p 405) لذلك يقول بارث إن الأديب يمتنع عن الكلمة المذهب doctrine، أو الشهادة témoignage، بينما الذين يكتبون هم أشخاص"متعدون" transitifs ويضعون نصب أعينهم "هدفا(الإدلاء بشهادة، الشرح، التعليم) لا تكون الكلمة la parole إلا وسيلة له" (p 407) فاللغة إذا عند هؤلاء أداة اتصال، ناقلة للفكرة، بينما الكتاب قد ينطبق عليهم ما قاله بونالد: "لا يمكن للمرء أن يقول فكرته دون أن يفكر فيما يقوله"

onald, cité in Roland Barthes, le bruissement de la langue, Points, Seuil, 1984, p1

VI في مقاله: فرويد و"الإبداع الأدبي" Freud et la « création littéraire », in Tel Quel, op. cit، يقول جان لويس بودري Jean Louis Baudry إن فرويد بحث في الأدب عن تدعيم لأبحاثه في علم التحليل النفسي قبل أن يجعل منه هو ذاته موضوع بحث. وفرويد الذي اعتبر الأدب إبداعا يرتبط بمبدعه، واعتبره محاكاة mimesis خلص، كما يقول بودري، من خلال تحليله لشخصية هاملت Hamlet إلى أن "تحليل شخصية خيالية وتحديد أعراض المرض العصابية لديها يتوافق طبعا مع شخصية وأعراض مرض الكاتب" Baudry, 139 وذلك عندما يتحدث عن "اشمئزاز هاملت من الاتصال الجنسي"، معتبرا أنه "يتوافق مع ذلك الاشمئزاز الذي تملك روح الشاعر في السنوات التي تلت"Freud, cité in Baudry, 134

VII– يقول زرادشت نيتشه: "أحب ذلك الذي يعاقب ربه، لأنه يحب ربه، فإذا يجب أن يحل عليه غضب الرب ويموت" Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Maxi-Livres, Profrance, 1998, p 21.

VIII– يشير جان جوزيف غوكس في مقاله "ماركس وتسجيل العمل" Marx et l'inscription du travail, op. cit إلى "إجماع تاريخي من أرسطو حتى مارتيني Martinet على التأكيد على القيمة التبادلية valeurs d'échange للعلامات signes أي دورها في مسار التداول" p 173 بينما يقول غوكس إن العلامة ككل منتج لها قيمة استعمالية valeur d'usage غيبت عبر التاريخ و"القيمة الاستعمالية لمنتج ما تعني أنه لا يستفاد منه فقط كمادة للاستهلاك (...) بل إنه وعبر طرق غير مباشرة يستعمل أيضا كوسيلة إنتاج" Ibid، وهذا يحيلنا إلى مفهوم جاك ديريدا عن الإرجاء la différance الذي يعني تأخير الاستهلاك وتأجيل تحقيق المتعة.