

الدراسة

النقد والحقيقة

رولان بارت

مقدمة

صدرت مقالة «النقد والحقيقة» سنة ١٩٦٦ كرد على كتاب «ر. بيكار» «نقد جديد أم تدجيل جديد؟». ييد أن رولان بارت لم يكن يرمي فقط إلى إثارة جدال كلامي حول طريقته في تحليل راسين (الذى يعتبر بيكار متخصصاً فيه)، وإنما إلى صياغة معالجة شاملة لوضعية وآفاق النقد الجديد في فرنسا سنة ١٩٦٥. ويجب التذكير بأن «بيكار» سبق له أن تعرض بالفقد لرولان بارت، باسم الجامعة^(١)، مما أحدث سلسلة من الردود المعارضة أو المؤيدة. وقد دفعت طبيعة هذا النقاش الأول بعض النقاد إلى اعتبار خصومة بيكار- بارت ذات خلفية تعليمية^(٢)، ورَبَطُوها إلى أزمة التعليم الجامعي التي كانت، في ذلك الوقت، حبل بحركة نيسان (ماي) ١٩٦٨. هذا ولم يفت بارت، في حوار صحفي، أن يلمح إلى هذه الخلفية وذلك عندما لاحظ بأن راسين «هو أكثر الكتاب مدرسية»^(٣).

لقد كان (بارت) في مقالته مطالباً بانتهاج تحليلين متوازيين: أن يقوم بالرد على «بيكار» باعتباره وارثاً للنقد القديم، مع وضع صورة راهنة لهذا النقد، وأن يعين مجال النقد الجديد ومبادئه في سياق ما سماه بـ«أزمة التعليق العامة». ويبدو أن هذا التقسيم الثنائي قد أتبعه «بيكار» نفسه في كتابه المذكور، حيث خصص القسم الأول لإبراز «أخطاء» بارت في كتابه «حول راسين»، بينما أفرد القسم الثاني ببحث الأخطاء المشتركة «فيها بين النقاد الجدد»^(٤) باعتبار أنهم «تحت خلافاتهم المنافقة، يتبعون جميعاً، وعلى السواء، عن الحقيقة». غير أنها لو تأملنا هذا التقسيم ملياً، لما وجدنا التشابه في نهج الكاتبين إلا على المستوى السطحي: ففيما عمد بيكار إلى أسلوب جدالي، يتميز بلهجة عنيفة^(٥) ولا يتصيد إلا الأخطاء، نجد بارت قد جاً إلى فتح المجال واسعاً أمام تأمل نظري في وظيفة النقد ذاتها.

لم يكن من العسير على بارت ان يجد صورة للناقد القديم : فقد رسمها بيكار بنفسه ، وبدقة متناهية ، عندما اعتبر بأنها هناك حقيقة راسينة يمكن للجميع ان يتلقى بصدقها . « فبالاعتماد خاصة على يقينيات القول ، وعلى العلاقات الاستباعية للتلارحم السيكولوجي ، وعلى مستلزمات بنية النوع - يمكن للباحث المتند والمتواضع ان يستخلص البديهيات التي تحدد ، على نحو ما ، مناطق الموضوعية : إنطلاقاً من ذلك يمكنه - وبحذر بالغ - ان يحاول القيام بالتأويل » (٦) . هكذا بادر بارت الى تفكيت هذه الصورة وتخليها ، فاستخلص ان النقد القديم يؤمن بوجود محتمل نقدي ، وانه ذو نزعة حرفية ، يتعامى عن رؤية الطبيعة الرمزية للقول الادبي ، وان سيكولوجيته بالية ، تشمی الى « النمط الشائع » المحتشم وليس العلمي ، اما فيما يتعلق بنية النوع ، فالنقد القديم ، بحسب بارت ، لم ير فيها ، نتيجة عدائه للبنية ، سوى مراد夫 لتصميم مدرسي .

تلك جملة ، صورة النقد القديم ، فما هي وضعية وامكانيات النقد الراهنة ؟

إنها تتلخص في أن الناقد أصبح كتاباً بمعنى الكلمة ، وان النقد غداً من الضوري ان يقرأ ككتابة . ان هذا التطور ، الذي دخل اليوم مرحلة حاسمة ، قد استهل منذ اربعة قرون عندما اخذت بنية العرض الثقافي تتعرض للاتهاك من طرف مفكرين بالغي التباين (لوبيلا ، ونيتشه ، لاكان ، ليفي شراوس الخ) ، ومن جهة أخرى ، فان الاثر الادبي نفسه ، بسبب خصوصيته الرمزية ، لم يعد حكراً على لغة واحدة ، بل أصبح موضوعاً للغة جمع ، أي أنه غداً أثراً مفتوحاً ذا طبيعة ملتبسة (مع اعتبار المخصوصة التأسيسية لهذا الالتباس) . نتيجة لذلك ، يسمح الاثر الادبي بظهور خطابين اثنين حوله ، لا يمكن الخلط بينهما : علم الادب ، والنقد الادبي . ويبا ان الناقد يشتراك هو والقاريء في مسؤولية اعطاء معنى للاثر ، فلا بد من تمييز النقد عن القراءة . إن علم الادب سيهتم بـ « الاشكال العظمى الفارغة » ، وبقوانين التحويل الادبي ، ولذلك فهو لن يفرق بين الاثر المكتوب والاسطورة ، كما انه لن يتم بالكتاب . اما النقد فهو متوج معنى (على عكس علم الادب الذي يعالج المعاني فقط) « إنه يعمق فوق لغة الاثر الأدبي لغة ثانية » . وحينما يصل الى صياغة معنى فإنما يعمل على فتح المجال « امام إرهاز جديد للمعاني » ، إرهاز غير عشوائي بل مضبوط بالنمط الرمزي العام الذي يتوحد الاثر في إطاره . على ان ما يميز الناقد عن القاريء هو استعمال الاول لوسيله خوف هو الكتابة ، بينما لا يرتبط الثاني بالاثر الا في علاقة شهوة .

إن الاكتشاف الاساسي الذي توصل اليه بارت هو أن الحقيقة ، في النقد ، سراب . « النقد هو شيء آخر غير الحديث بإحكام باسم مباديء حقيقة » (٧) . « العالم موجود ، والكاتب يتحدث : هذا هو الأدب . اما موضوع النقد باللغ الاختلاف : فهو ليس « العالم » وإنما خطاب هو خطاب الآخر . النقد خطاب حول خطاب ، هو قول ثانٍ أو قول واصف *méta-langage* (مثلما يقول المناظفة) يُمارس على قول أول (أو القول - الموضع *langage-objet*) » (٨) . فإذا « لم يكن النقد سوى قول واصف فذاك معناه بأن مهمته ليست ، مطلقاً ، إكتشاف « الحقائق » وإنما الصلاحيات فقط » (٩) . « إن القول ، في ذاته ، ليس حقيقة ولا مزيفاً ، وإنما صالح أم غير صالح : صالح بمعنى انه يشكل نظاماً متوافقاً من العلامات » (١٠) .

تلك هي الملامح العامة لمقالة « النقد الحقيقة » . وانه من ثالث القول التأكيد بأن النقاش

« البارتي » هو أغنى بكثير من حصيلة ملامحه . وإذا شئنا الدقة أمكننا أن نقول إن بارت ليس مفكراً فحسب ، وإنما هو كاتب أيضاً . ولذلك حاولنا ، في ترجمتنا ، الابقاء على الصورتين معاً : صورته كمفكر ، وصورته ككاتب ذي « رطانة » (١) خاصة .

- ١) صحيفة لوموند ، عدد ١٤ مارس ١٩٦٤ .
- ٢) *Serge Doubrovsky : لماذا النقد الجديد* ، سلسلة *Mediation* ، دار دنويل ، ١٩٦٦ ، ص ٢٢ .
- ٣) « الفيارو الأدي » . ١٤ - ٢٠ تشرين الأول ١٩٦٥ .
- ٤) جان بييريشار ، جان ستاروبينسكي ، لوسيان غولدمان ، جورج بوليه الخ .
- ٥) لاحظ بارت ذلك في الحوار المنشور بـ « الفيارو الأدي » (المصدر المذكور سابقاً) ، واعتبره مما لا يساعد على المناقشة .
- ٦) « نقد جديد أم تدجيل جديد ؟ » ، سلسلة *Libertés* ، نشرج بوفير ١٩٦٥ ، ص ٦٩ .
- ٧) رولان بارت : « مقالات نقدية » ، سلسلة *Tel Quel* ، طبعة *Seuil* ، ١٩٦٤ ، ص ٢٥٤ .
- ٨) المصدر نفسه ، ص ٢٥٥ .
- ٩) المصدر نفسه ، ص ٢٥٥ .
- ١٠) المصدر نفسه ، ص ٢٥٥ .
- ١١) راجع تأملات بارت بخصوص « الرطانة » ضمن فقرة ، « الوضوح » ، في القسم الأول من هذه المقالة .

I

إن ما يسمى « النقد الجديد » ، لم يبدأ تاريخه اليوم . فمنذ « التحرير » (١) تم الشروع (وهو ما كان أمراً عادياً) في مراجعة معينة لأدبنا الكلاسيكي ، من خلال الاحتكاك بفلسفات جديدة ، بواسطة تقاذ بالغي التباين ، وعلى هوى مونوغرافيات متنوعة انتهى بها المطاف إلى تغطية جموع كتابنا ، من موئيل إلى بروست . وليس هناك ما يدعوا إلى الاستغراب في أن يعيد بلد ، على هذا التحو ، تسلم أشياء ماضيه ، حقبة حقبة ، لوصفها من جديد ، بهدف معرفة ما يمكن أن يصنع بها : فتلك هي - أو ما ينبغي أن تكون - إجراءات تقييمٍ منتظمة .

لكن ، ها قد أتتْ هذه الحركة فجأة بالتدليل (٢) ، وقدَّمت ضد آثارها المكتوبة (او على الأقل : البعض منها) المتنوعات التي تُعرَف عادة ، بواسطة النفور ، كل عمل طليعي : لقد اكتُشف أنها فارغة من الناحية الفكرية ، مصطنعة من الناحية اللغوية ، خطيرة من الناحية الخلقية ، وأنها لا تدين بنجاحها إلا لنزعة التبااهي (Snobisme) . ما يدهش ، هو أن هذه المحاكمة تحدثت في وقت جد متاخر ، فلماذا اليوم ؟ هل يتعلق الأمر برد فعل لا دلالة له ؟ أم بعودة هجومية لنوع من الظلامية ؟ أم يتعلق ، خلافاً لذلك ، بمقاومة أولى لأشكال خطاب جديدة ، تنهي ، ويتم التقطُّن إليها مسبقاً ؟

إن ما يصادم في المهجات التي شنت حديثاً على النقد الجديد ، هو خصوصيتها الجماعية (٣) الغريزية

والشبيهة بالطبيعة . إن شيئاً بُدأيَاً وعارياً قد أخذ يتحرك هناك في الداخل . ويمكن الافتراض بأننا بمحضر طقوس العزل يقوم به مجتمع قديم ضد شخص خطير ، ومن هنا ظهور معجم «إعدام» غريب (٤) لقد حلم البعض بجرح وفطس وضرب واغتيال الناقد الجديد ، بسوقه إلى تأديب جنحي ، فالى عمود الشهير ثم إلى المشتفة (٥) . إن شيئاً حيوياً قد مُسَّ ، نظراً لأن منفذ الأعدام لم يتمتح لهوبته فقط ، بل شُكِّر وهيئَ مثل رجل قصاصٍ بعد عملية تطهير : لقد وُعِدَ من قبل الخلود ، واليوم يؤخذ بالأحضان (٦) . باختصار : إن إعدام «النقد الجديد» يبدو أشبه بمعهمة من مهام التنظيف العمومي ، يجب الاقدام عليها ، ويؤدي النجاح فيها إلى الشعور بالرضي .

ونظراً لكون هذه الموجات صادرة من قبل مجموعة صغيرة ، فإنها توفر على علامة إيديولوجية . إنها تغوص في تلك المنطقة الملتبسة من الثقافة حيث يتسرّب شيء سياسي دوماً ، باستقلال عن اختيارات الحقيقة . يتسرّب إلى الحكم والقول (٧) . كان يمكن للنقد الجديد ، تحت الإمبراطورية الثانية ، أن يُحاكم : لا يخرج العقل بمخالفته «للقواعد الأولية للفكر العلمي أو المنطق ، على الأقل ؟ لا يصدِّم الحقائق العام ، بحشره في كل مقام نزعَة جنسية مثيرة للهوس ، مطلقة العنان ، وكلية ؟ لا يخطُّ من قيمة مؤسساتنا الوطنية في أعين الأجنبي (٨) ؟ بعبارة واحدة : أليس «خطيراً» (٩) . إن تطبيق هذه الكلمة على الفكر ، والقول ، والفن يفضح ، علينا ، وبماشة ، كل فكر ارتادي . فهذا الفكر يعيش ، فعلًا ، في خوف (ومن ثم وحدة صور التخييب) : انه يخشى كل تجديد . متهمًا إيه ، في كل مرة ، بأنه «فارغ» (ذلك هي الصفة التي يجدها لوصف الجديد) . غير ان هذا الخوف التقليدي قد تَعَقَّدَ اليوم بخوف معاكس ، هو الخوف من الظهور بمظهر المتأخر عن زمانه ، ولذلك تخري الملاعنة بين التشكك من الجديد وقدير «مطلوب الحاضر» او ضرورة « إعادة التفكير في مشكلات النقد» لكي يتم ، بحركة خطابية ذكية ، تلافي كل «عودة ، لا جدوى منها ، إلى الماضي» (١٠) . لقد غدت الارتدادية اليوم محفلة ، مثلها في ذلك مثل الرأسالية (١١) . ومن هنا حصول بعض المفاجآت النادرة : وبعد التظاهر فترة من الزمن بتحصيل الآثار المعاصرة ، التي يجب ان تكون موضوع الحديث ، لأن الكل يتحدث عنها ، يقع الانتقال بعثةً - بعد بلوغ قدر معين - ، إلى الاعدام الجماعي . إن هذه المحاكمات التي تقام يومياً من طرف جماعات مغلقة ، لا تتوفر ، اذاً ، على أية صفة مدهشة . فهي تحصل لدى بلوغ بعض قطبيات التوازن نهايةً أشواطها . لكن لماذا يكون النقد ، اليوم ، موضوعاً لها ؟

إن ما يلاحظ في هذه العملية ، ليس كونها ، بالضبط ، تضع القديم في مواجهة الجديد ، بل كونها تمارس المنع ، بواسطة رد فعل عار ، على كلام حول الكتاب : مالا يقبل بتاتاً هو ان يتمكن القول من الحديث عن القول . هكذا تكون الكلمة المضاعفة موضوع حذر خاص من جانب المؤسسات ، التي تستبيها عادة تحت سلطة سنن (code) ضيق : ففي دولة الأدب ، يجب على النقد ان يكون «مقيداً» ، مثله مثل الشرطة . أن تحرير احدهما سيكون «خطيراً» مثلما هو خطير جعل الآخر شعيباً : وستكون النتيجة ان توضع سلطة السلطة ، وقول القول ، موضوع التساؤل . ان انجاز كتابة ثانية بواسطة الكتابة الأولى للآخر الادبي ، هو ، في الواقع ، فتح للطريق امام تناوبات غير متوقعة ، امام لعبة المرايا الالماتيهية ؛ وهذا الانفلات هو ما يكون محل شك . وطالما أن وظيفة النقد التقليدية هي اصدار حكم ، فان ذلك النقد لا يمكن ان يكون الا امثاليًّا ، أي متفقاً ومصالح القضاة . ومع ذلك فـ «النقد» الحقيقي

للمؤسسات وللأقوال لا يتركز في «محاكمتها» بل في التمييز والتفرقة بينها ، في مُضاعفتها . ولكي يكون النقد مُنتهكاً ، فإنه ليس في حاجة إلى المحاكمة ، بل يكفيه أن يتحدث عن القول ، بدلاً من أن يستعمله . إن النقد الجديد ، لا يؤخذ اليوم على كونه «جديداً» ، بل على كونه «نقداً» بمعنى الكلمة : أي لكونه يعيد توزيع ذرّي كلّ من الكاتب والناقد معتمدياً ، بذلك ، على نظام الأقوال (١٢) ، وسوف نتأكد من هذا بمعاينة الحق الذي يعارض به ، والذي يزعم البعض انه يسمح بـ «إعدامه» .

المتحمل النقدي :

لقد أقام اسطوريّة الكلام المحتايل اعتهاداً على وجود محتمل معين ، **مُخترنِ** في فكر البشر بوساطة التراث ، والحكماء والاغلبية ، والرأي الشائع الخ . إن المتحمل هو مالا ينافق ، في أثر أدبي أو خطاب ، آياً من هذه السلطات . إنه لا يتطابق بكيفية حتمية وما كان (فهذا مجاله التاريخ) ، ولا وما ينبغي أن يكون (لهذا مجاله العلم) ، وإنما يعتقد العومون ممكناً - حتى ولو كان مفارقاً تماماً للواقع التاريخي ، أو للممكן العلمي . وبذلك وضع اسطوراً «استطيقاً» معينة للجمهور ، مما قد يتبع لنا ، اذا طبقناها اليوم على الآثار الأدبية او القنية الجماهيرية ، التوصل الى اعادة بناء محتمل عصرنا - نظراً لأن مثل تلك الآثار لا تناقض مطلقاً ما يعتقد العومون ممكناً ، مهما يكن ذاك مستحيلاً من الناحيتين التاريخية أو العلمية .

إن النقد القديم لم يكن على غير صلة بما يمكن أن تخيله من نقدٍ موجّه للعامة ، منها يكن قليلاً إقبال مجتمعنا على إستهلاك التعليق النقدي ، اذا ما قورن باستهلاكه للفيلم ، او الرواية ، او الاغنية . أما في سُلْم المجتمع الثقافي ، فإن النقد يتوفّر على جهور ، وسيطر في الصفحات الأدبية لدى بعض الصحف الكبرى ، كما يتحرّك داخل منطق فكري لا يمكن فيه مناقضة ما يصدر عن التراث ، او الحكماء ، او الرأي الشائع الخ . باختصار : هناك محتمل نقدي .

هذا المحتمل قلما يعبر عن نفسه من خلال الإنصاف عن المبادئ . فيما أنه أمر بديهي ، فهو يبقى بمنأى عن كل منبع ، نظراً لأن المنهج هو ، خلافاً لذلك ، فعل الشّك الذي تنسّأه بوساطته عن الصادقة والطبيعة . إنه يدرك ، فوق كل شيء ، في اندهاشاته ونقصاته ازاء «بالغات» النقد الجديد : بكل شيء يبدوه له «عبثاً» و«آخرق» و«ضالاً» و«ومرضياً» و«مجنوناً» و«مرعباً» (١٣) . إن المتحمل النقدي يجب البديهيات بالغ الخطب . يَبْدُ أن هذه البديهيات هي ، قبل كل شيء ، معيارية . وبواسطة نَسَق قلب عادي ، يغدو الملا يُصدق صادراً عن المحظوظ ، أي عن الخطير : فالخلافات تغدو فروقاً ، والفارق أخطاء ، والاختفاء آثاماً (١٤) . والأئم أمراضاً ، والامراض مسوخات . وبما ان هذه المنظومة المعيارية باللغة الضيق ، فإن أبسط شيء يخرج عن اطارها : عندئذ تتتصب قواعد مدركة من جانب المتحمل ، والتي لا يمكن أن تنتهّى دون أن نتهي الى نوع من النقد المعاكس للطبيعة ، ودون أن تسقط ، إذ ذاك ، فيما يسمونه «مساخة» (teratologie) (١٥) . فما هي ، إذاً قواعد المتحمل النقدي ، عام ١٩٦٥ ؟

الموضوعية

ما هي القاعدة الاولى التي تُشكّل بها أسماعنا : الموضوعية . فما هي الموضوعية ، اذاً ، في مجال النقد

الادبي؟ ما هي قيمة الاثر الادبي الذي « يوجد منفصلأ عننا » (١٦)؟ ومع ذلك فهذا الخارج البالغ القيمة نظراً لتخفيضه من غلواء الناقد ، والذى يمكن التفاهم بصدره بسهولة ، لأنه مستمد من تنبیعات فكرنا - لا يزال موضوع تعریفات مختلفة : في الماضي ، كان العقل ، والطبيعة ، والذوق الخ . . . وبالامس كان حیاة الكاتب ، و « قوانین النوع الأدبي » والتاريخ . وها نحن اليوم نعطي تعریفاً مختلفاً له ، إذ يقال لنا إن الأثر الأدبي يتضمن « بديهیات » يمكن إستخلاصها بالاعتماد على « يقین اللغة ، والعلاقات الاستتباعية للتلامح السيكلوجي ، ودواعي بنية النوع » . (١٧)

إن عدداً من النماذج الشبحية يتداخل هنا ، وأولها صادر عن النظام المعجمي : ينبغي أن تقرأ كورنای ، وراسين ، وموليير على أن يكون بجانبك معجم « كايرو Cayrou » « الفرنسية الكلاسيكية ». أجل ، دون شك ، فهل إعترض معرض على ذلك ؟ . لكن ماذا ستصنع بالمعنى المعروف للكلمات ؟ . إن ما يسمى « يقین اللغة » (وكنا نتمنى لو كانت التسمية هدف ساخر) ، ليس سوى يقین اللغة الفرنسيبة ، يقین المعجم ، غير أن المزعج (أو الباущ على اللذة) هو أن اللغة الاصطلاحية ليست أبداً سوى مادة لقول آخر ، لا ينافق الاول ، مليء بالترددات : فلاي أداة تحیص ، ولأي معجم سُتحضُّرُ هذا القول الثاني ، العميق ، الشاسع ، الرمزي ، الذي صيغ منه الأثر الأدبي ، والذي هو ، بالتحديد ، قول المعانى المتعددة؟ (١٨). ينطبق الامر نفسه على « التلامح السيكلوجي » . فبأي مفتاح ستقرأ ذلك؟ هناك طرق متعددة لتسمية التصرفات البشرية ، فإذا ما سُميَّتْ فهناك طرق متعددة لوصف التلامح : فالعلاقات الاستتباعية للسيكلوجيا التحليلية النفسية تختلف عن تلك التي تنساب الى السيكلوجيا السلوكية الخ . تبقى ، كملجاً أعلى ، السيكلوجيا « الشائعة » التي يستطيع الجميع التعرف عليها ، والتي تعطي ، نتيجة لذلك ، شعوراً عظيماً بالاطمئنان ، غير أن سؤ الحظ شاء ان تكون هذه السيكلوجيا مؤلفة من كل ما لُقِّبَ إِيَّاهُ في المدرسة عن راسين وكورنای ، الخ ، وهو ما يجعلنا نتأكد من كاتب ما عن طريق الصورة المكتسبة التي تتوفر عليها عنه : ألا ما أجمل هذه الطوطولوجيا ! فأن تقول ان شخصيات مسرحية « اندروماك » (ب) هم « افراد مجانيين جعلهم غُفُّ رغباتهم ». الخ (١٩) يعني تلافي اللامعقول لقاء الإسفاف ، دون التحصن مع ذلك ، ضد الخطأ . أما فيما يتعلق بـ « بنية النوع » فالأفضل أن نعرف المزيد عنها : لقد مضت مائة سنة والمناقشات تدور حول كلمة « بنية ». هناك بنيويات عده : تکونیة (génétique) وظاهریته (phénoménologique) الخ . وتوجد ، كذلك ، بنیوية « مدرسية » (scolaire) تتلخص في تقديم « تصميم » أثر أدبي معين . فبأي بنیوية يتعلق الامر؟ وكيف يمكن العثور على البنية دون عنون من نموذج منهجي؟ فلنصرف النظر عن التراجيديا التي عُرِفتُ أصولها بفضل المنظرين الكلاسيكيين ، لكن ماذا تكون ، اذا ، « بنية » الرواية ، التي يجب وضعها في مقابل « سطحات » النقد الجديد؟ .

ليست هذه البدھیات ، اذا ، سوى الاختیارات . أما الاختیار الأول ، اذا ما أخذناه مأخذآ حرفاً ، فهو تافه ، أو هو ، إذا شئنا القول ، غريب عن كل توافق . إن أحداً لم يتعرض ولن يتعرض ، أبداً ، على أن خطاب الأثر الأدبي يتضمن معنى حرفيأ يعلمـنا فـقةـ اللغةـ بـصدرـهـ ، إذا دعـتـ الضـرـورةـ . يـيدـ أنـ المسـأـلةـ هيـ أنـ نـعـرـفـ ماـ إـذـاـ كانـ لـنـاـ الحقـ أـمـ لـاـ فيـ انـ نـقـرـأـ دـاخـلـ خطـابـ حرـفيـ معـانـيـ أـخـرىـ تـنـاقـضـهـ ، ليسـ بمـسـطـاعـ المعـجمـ أـنـ يـجـبـ عنـ ذـلـكـ ، وإنـماـ قـرـارـ إـجـمـاليـ بـالـطـبـيـعـةـ الرـمـزـيـةـ لـلـغـةـ . وـيـنـتـطبـقـ الـأـمـرـ نـفـسـهـ عـلـىـ

«البدائيات» الأخرى : فهي ، مُسبقاً ، تأويلاً نظراً لأنها تفترض اختياراً قبلياً لنموذج سيكولوجي أو بنوي ، إن هذا السنن - نظراً لأن الأمر كذلك - يمكن أن يتتنوع ؛ وموضوعية الناقد ليست في اختياره السنن والتشبت به ، وإنما في الصرامة التي يستعمل لتطبيق النموذج الذي اصطفته على الأثر الأدبي (٢٠) . ليس ذلك مما يستحق الذكر ، لكن بما أن النقد الجديد لم يقل غير ذلك ، مؤسساً موضوعية أوصافه على التوافق ، فليس هناك من داع لمحاربته ، إن المحتمل النقدي يختار عادة سنن النّفَظ ، وهو اختيار من بين اختيارات أخرى : فلننظر في قيمتها .

يتم الجهر بأنه يجب « الحفاظ في الكلمات على معانٍها » (٢١) ، بمعنى أن الكلمة ليس لها سوى معنى واحد : معناها الأفضل . وهذه القاعدة تقود بالغراط إلى شك في الصورة أو - وهذا أدهى - إلى ابتدال عام لها : فإذا انْتَخَنْتَ بحِرَةَ قَلْمَ (بحيث لا يجوز القول بأن تيتوس اغتال بيرينيس (ج) لأن هذه الأخيرة لم تمت نتيجة اغتيال) (٢٢) ، أو تجعل هزاءً مع الزعم ، بسخرية ، أنها أخذت مأخذًا حرفيًّا (فما يصل بين نيرون الشمسي ودموع جيفي (د) إنما هو فعل « الشمس التي تجفف مستنقعاً » (٢٣) أو هو « اقتباس من علم الفلك » (٢٤) ، أو أن تلزم بالآن نرى فيما غير عبارة جاهزة من صياغة العصر (فلا يجوز أن نشعر بأي تَفَسِّرٍ في فعل تَنَفَّسٍ نظراً لأن هذه الكلمة كانت تعني ، في القرن السابع عشر ، « استراح ») . هكذا نقع على دروس شادة في القراءة : إذ يجب أن نقرأ الشعراء دون استحضار . حذر من أن نترك أبعادنا ترتفع بعيداً عن هذه الكلمات البالغة البساطة والوضوح - منها يمكن مبلغ إستهلاك العصر لها - والتي هي الميناء والحرير والمدامع . إن الكلمات ، في حدتها الأقصى ، لم تعد تتمتع بقيمة مرجعية وإنما فقط بقيمة تجارية : فهي لا تصلح للإحياء ، وإنما للبلاغ ، كما في أكثر التعاقدات سطحية . بعبارة موجزة : إن القول لا يقترح الأيقيناً واحداً ، هو يقين الابتدال ، وذلك هو اليقين الذي يقع عليه الاختيار دائمًا .

من ضحايا النزعة الحرافية أيضاً : الشخصية ، التي تكون موضوع ثقة مُبالغٍ فيها وتافهة في الوقت نفسه . إذ ليس لها الحق في أن تُتَّخَذُ في نفسها . مشاعرها : فالتعلة (alibi) مقوله يجعلها المحتمل النقدي (إن أوريست ويتروس (ه) لا يمكنهما الكذب على نفسها) وكذلك الاستيهام (إن ايريفيل Erphile تحب آخيل (د) دون أن تتخيل أبداً ، من غير شك ، أنها قد أغتصبت من طرفه . (٢٥)) ن هذا الموضوع المدهش للكائنات ولعلاقتها لم يبق فقط من نصيب نتاج الخيال ، وإنما الحياة ذاتها عَدَتْ بالنسبة للمحتمل النقدي واضحة : فالابتدال الذي ينظم علاقة البشر في الكتاب هو نفسه الذي ينظم علاقتهم في العالم . إنه ليس من فائدة ترجي ، كما يقولون ، في أن نرى في آثار راسين مسرحاً للأسر ، لأن تلك وضعية شائعة (٢٦) ! كما أنه من غير المجدي الالحاح على ما تبرزه المأساة الراسينية من علاقات القوى نظراً لأن السلطة - كما يذكرنا البعض - قائمة في كل مجتمع (٢٧) . وهذا يعني ، حقيقة ، أن ننظر بكثير من اللامبالاة إلى وجود القوة في العلاقات الإنسانية . إن الأدب ، بضرور أقل ، لم يفتَ يعلق على الخاصية التي لا تحتمل للأوضاع المبتدلة ، نظراً لأن الكلمة هي ما يجعل من علاقة عادلة علاقة اساسية ومن هذه علاقة شائنة ، هكذا يشغل المحتمل النقدي نفسه بالتحفظ من قيمة كل شيء : فما كان مبتدلاً في الحياة لا ينبغي إيقاظه ، ومالم يكن كذلك في الأثر الأدبي يجب جعله ، بالعكس ، مبتدلاً : نظرية جمال شادة ، تحكم على الحياة بالصمت ، وعلى الأثر الأدبي بفقدان الدلالة .

الذوق :

بالانتقال الى القواعد الأخرى للمحتمل النقدي سنضطر للتزول الى ما هو اكثراً انحداراً : التعرض لرقيات تافهة ، والدخول في مجالات متخلقة والتحاور ، من خلال نقاد الـ يوم الـ قدامي ، مع نقاد أول أمس الـ قدامي : « نزار » أو « نبيوميسين لوميرسييه »

كيف نعمت ذلك المجموع من المعنويات المتعلق ، دون تمييز ، بالخلق ونظرية الجمال والذي استمر فيه النقد الكلاسيكي كل القيم التي لم يستطع ان ينسبها الى العلم ؟ فلنسمّ هذه المنظومة من اجراءات المتع : « الذوق » (٢٨) . ما الموضوع الذي يمنع الذوق الخوض فيه ؟ موضوع الأشياء . فالشيء ، اذا ما نقل الى خطاب عقلي ، أعتبر بذاته : تلك فظاظة لا تترتب عن الاشياء ذاتها وإنما عن الخلط بين المجرد والملموس (هكذا يُخْطَر دائماً المرج بين الانواع) ، كما ان ما يظهر شاذًا هو أن يصير من الممكن الحديث عن السباناخ بصدق الـ ادب (٢٩) : إن يُعَد الشيء عن لغة النقد المقتنة هو ما يصدّم . هكذا نصل الى قوْضى شاذة : فمع أن صفحات النقد الـ قدامي النادرة تتصف كلية بالتجريد (٣٠) : وأن آثار النقد الجديد أقل منها تجريداً نظراً لتناولها الماهيات والأشياء - فإن هذا النقد ، فيما يبديه ، هو الذي يوصف بتجريد غير إنساني . أما في الواقع ، فإن ما يسميه المحتمل « ملمساً » إن هو - مرة أخرى - إلا العادي ؛ فالعادي هو ما يُنظم ذوق المحتمل ، وعلى النقد ، بالنسبة له ، الأيمال لامن الاشياء (فهي مُقرطة التشربة) (٣١) ولا من الافكار (فهي شديدة التجريد) ، وإنما من القيم فقط .

ها هنا يكون الذوق بالغ الفُعُل : فلكونه خادماً مشتركاً للاحلاق ولنظرية الجمال ، يسمح بدوران ملائم بين « الخير » و « الجمال » ، بعد مزجهما خلسة بطريقة هي مجرد إجراء ، ومع ذلك فهذا الاجراء يتوفّر على قوة إفلاط السراب : فحينما يؤخذ ناقد على الحديث بمعبالغة عن الجنس ، يكون من الضروري أن نفهم أن الحديث عن الجنس هو ، دائماً ، حديث مفرط : إن التخيّل لحظة ما أن الابطال الكلاسيكيين يمكن (أم لا) ان يتوفّروا على عضو جنسي معناه ان « ندخل في أي مكان » جسناً شيئاً للهوس ، مطلق العنان ، وذا نزعة كلبية . أما ان يكون للجنس دور محدد في صياغة الشخصيات ، فذلك ما لا يفحضر ! أو أن هذا الدور إضافة الى ذلك ، قد يكون متنوّعاً بحسب ما إذا حذّرنا حذو فرويد ، او آدرل على سبيل المثال ، فذلك مالا يخطر لحظة في فكر الناقد الـ قدامي : ترى ماذا يعرف عن فرويد سوى ماقرأه في سلسلة « ماذا اعرف ؟ » .

إن الذوق ، فعلًا ، هو منع للكلام . فإذا ما أدين التحليل النفسي ، فليس لأنه يفكّر ، وإنما الكونه يتكلّم . ولو غداً ممكناً تحويله الى مغضّ ممارسة طبية تجهد المريض (الذي ليس نحن) على ديوانه ، لصار الاهتمام به معادلاً للاهتمام بالتأبير (العلاج بالإبر) . لكن ، ما هو يمدد خطابه الى الكائن المقدس بامتياز (الذي نريد أن نكونه) ، الى الكاتب . يمكن ان نغض النظر لو تعلق الامر بكتاب معاصر ، غير أن الامر يتعلق بالكلاسيكي راسين ، أكثر الشعراء وضوحاً ، وأكثر المدهفين وقاراً (٣٣) !

فالصورة التي صنعتها النقد الـ قدامي لنفسه عن التحليل النفسي غدت ، في الواقع ، بالية بشكل لا يصدق ، فهي تقوم على تصنيف متقدم للجسم البشري . إن إنسان النقد الـ قدامي يتآلف ، بالفعل ، من منطقتين تشرحيتين ، اولاًهما ، اذا شئنا القول ، هي المنطقة العليا - الخارجية : الرأس والخلق الفني

والظاهر النبيل ، أي ما يمكن اظهاره وما يجب ان يُرى . وثانيهما هي المنطقة السفلى - الداخليّة: العضو الجنسي (الذى لا يجب تسميته) والغرائز ، و « الدوافع الاجالية » و « العضوي » و « الآليات المجهولة الاسم » و « العالم المظلم للتورات الفوضوية » . (٣٤) هنا : الانسان البدائي ، المباشر ! وهناك : الكاتب المسطور ، الطبيعى . غير أن التحليل النفسي - كما يدعى البعض - يعمل باسراف على تواصل الاعلى والاسفل ، والباطن والظاهر ! بل يعطي فضلاً عن ذلك ، حُكْمَةً خاصة ، فيما يبدو ، لـ « الاسفل » المستتر بحيث غدا في النقد الجديد - كما يؤكّد اولئك - المبدأ الشارح لـ « الأعلى » الظاهر على هذا التحوّر نعرض أنفسنا بجهل التمييز بين «الشخصي» و«الاحجار الكريمة» ! (٣٥) فكيف نقوم صورة بهذا القدر من السخافة ؟ كان بودنا أن نفترس ، من جديد ، للنقد القديم بأن التحليل النفسي لا يقتصر موضوعه على «اللاوعي» ، (٣٦) وإن النقد التحليلي النفسي (وهو قابل للمناقشة لأسباب كثيرة أخرى ، بعضها تحليلي السلبية) مadam الكاتب ، بالنسبة له ، هو فاعل « عمل travail (وهذه الكلمة تتنسب إلى اللغة التحليلية النفسية ، كما لا ينبغي ان ننسى) ! وأنه لمصادرة مبدئية ، من جهة أخرى ، ان تنبع للـ « فكر الوعي » قيمة علية ، وإن يقع الافتراض ، كما لو كان الأمر بدبيعاً ، بضاللة ثمن « المباشر والابولي lementaire » ! وإن كل هذه التقابلات الجمالية - الخلقية بين الانسان العضوي والداعي والألي والناقص والخام والمظلوم الخ ، وبين أدب اختياري ، ذكي ، نبيل ، ومجيد من فرط ضرورات التعبير- هي تقابلات بليدة بمعنى الكلمة ، على اعتبار ان الانسان التحليلي النفسي غير قابل ، هندسياً ، للتقسيم ، وإن طوبولوجيته بحسب فكرة جاك لاكان ليست طوبولوجية الداخل والخارج (٣٧) ، ولا الأعلى والاسفل ، وإنما هي ، بالآخرى ، طوبولوجية وجه وظهر متحركين ، لا يكفي القول عن تصريف دورهما وإدارة ظاهريهما حول شيء لا وجود له ، أولاً وآخرأ . لكن ما فائدة ذلك ؟ ان جهل النقد القديم بالتحليل النفسي يتتوفر على ثخانة وعناد الاسطورة (وذلك ما يجعله ، في النهاية متصفا بشيء من الحاذية) : فالأمر لا يتعلّق بفرض ، وإنما بموقف مدعو الى أن يعبر القرن برباطة جأش : « أقول إنها مواطبة أدب بكامله منذ خمسين سنة ، خصوصاً في فرنسا ، على المناداة بأسبقية الغرائز واللاوعي ، والخدس ، والارادة بالمعنى الالماني : أي ما يقابل الذكاء ». ان هذا لم يكتب في سنة ١٩٦٥ ، من طرف ريمون بيكار ، وإنما في سنة ١٩٢٧ ، من طرف جولييان بإندا . (٣٩)

الوضوح :

ها هي الآن آخر رقاية يسلطها المحتمل النقدي . وكما يمكن أن تتوقع فهي تمّس القول ذاته . إن بعض الأقوال يمنع على الناقد باسم « الرطانات » ، بينما يفرض عليه قول وحيد هو « الوضوح » (٤٠) . منذ زمن بعيد ومحتملنا الفرنسي يعيش « الوضوح » ، لكن ليس كقيمة مجردة للتواصل الشفوي ، ولا كحصلة متحركة يمكن اطلاقها على مختلف الأقوال ، وإنما ككلمة مستقلة : إن الأمر يتعلق بكتابه لهجّة مقدسة ، تمت بصلة الى اللغة الفرنسية ، على نحو ما كتبت الهيروغليفية أو السنسكريتيه أو لاتينية القرون الوسطى (٤١). ان اللهجة المعنية ، المسماة بـ « الوضوح الفرنسي » ، هي لغة سياسية في الاصل ، ولدت في

الوقت الذي شاءت الطبقات العليا - بحسب صيغة إيديولوجية جد معروفة - أن تقلب خصوصية كتابتها إلى قول كوني ، دافعة إلى الاعتقاد بأن « المطق » الفرنسي قد كان منطقاً : وذلك هو ما يسمى بعقرية اللغة . وعقرية اللغة الفرنسية هي وضع الفاعل في الصدارة ، يتلوه الفعل ، ثم المفعول به وذلك ، فيما يقولون ، التزاماً بنموذج « طبيعي ». لقد تم تفكيك هذه الأسطورة من طرف اللسانيات الحديثة (٤٢) : فاللغة الفرنسية ليست أكثر أو أقل « منطقاً » من آية لغة أخرى (٤٣) .

معروفة كل عمليات البتر التي تعرضت لها لغتنا على يد المؤسسات الكلاسيكية . والمدهش هو أن الفرنسيين يفخرون دون ملل بأنه كان لهم « راسين » هم (الرجل ذو الألفي كلمة) ، ولا يشتكون أبداً من أنه لم يكن لديهم « شكسير » هم . إنهم لا يزالون يقاتلون إلى اليوم ، وبحماسة شديدة ، من أجل « لغتهم الفرنسية » : تعليقات يومية تكهنية ، وادانات ضد الغزوat الأجنبية ، وأحكام بالإعدام في حق بعض الكلمات التي تعدّ غير مرغوب فيها . يجب القيام ، دون هواة ، بالتطهير ، والتنظيف ، والمنع ، والابادة ، والمحافظة . فإذا قمنا بمعارضة الطريقة الطيبة التي يحكم بها النقد القديم على كل لغة لم ترق له (معتبراً إياها « مرضية ») لقلنا إن هناك مرضًا وطنياً ، يمكن تسميته « وضوئية القول » ، سترتك للطب النفسي - السلالي فرصة تحديد معناه ، مع ملاحظة ما لهذه المالتوسية اللغوية من صفات الشؤم . يقول الجغرافي « بارون » : ونجد لدى البابون لغة بالغة الفقر ، فكل قبيلة لها لغتها ، ومفردات هذه اللغة تزداد فقراً نظراً لأنهم يحذفون بعض الكلمات حداداً بعد موت كل فرد (٤٤) . « إننا ، في هذه النقطة » نلقن للـ « بابو » درساً : فتحن نحن نحترم باحترام لغة الكتاب الاموات ، ونرفض الكلمات والمعنى الجديدة التي تأتي من عالم الأفكار . إن علاقة الحداد هنا تمس الولادة ، لا الموت .

تشكل منوعات القول جزءاً من حرب صغيرة بين الطبقات المتفقة . فالنقد القديم هو طبقة بين طبقات أخرى ، و « الوضوح الفرنسي » الذي ينصح به رطانة بين اخريات : لهجة خاصة ، تكتب من طرف مجموعة محددة من الكتاب ، والنقاد ، وmentori الصحف اليومية ، ولا تعارض ، في جوهرها ، إطلاقاً ، كتابنا الكلاسيكيين ، وإنما فقط كلاسيكية كتابنا . إن هذه الرطانة الماضية ، لا تتصف بتاتاً بضرورات تعليل محددة أو بغياب زهدى للصور - على نحو ما يكون القول الصوري للمنطق (فها هنا ، فقط ، يكون من الحق أن تتحدث عن « الوضوح ») وإنما تتصف بمجموعة من القوالب الجاهزة ، المصطنعة في بعض الأحيان ، والمتقللة إلى درجة الإبهام (٤٥) ، وكذا بتلذذها ببعض زخارف التعبير ، أو رفض بعض الكلمات التي تبعد بربع وسخرية لأنها أشبه بدخلاء آتين من عوالم أجنبية - وإذا مشكوك فيهم . إننا هنا بازاء حزب محافظ يتركز عمله في الامتناع عن كل تغيير يتعلق بالتفرقة ، وتوزيع المفردات : فكم لو كان الأمر متعلقاً بـ « وثبة على الذهب » (Ruée vers l'or) لغوية سمح لكل منهـب (وهذا مفهوم حض ارادى) أن يستوطن أرضاً لغوية صغيرة ، أو موضعأً اصطلاحياً يمنع من مغادرته (فالفلسفة ليس لها الحق ، مثلاً ، إلا في رطانتها الخاصة) ، أما الأرض الممنوحة للنقد فهي ، مع ذلك ، شاذة : إنها خصوصية نظرأ لأن الكلمات الأجنبية تمنع مع الدخول إليها (كما لو كانت حاجات الناقد المفهومية باللغة الضاللة) ، بيد أنها تُرفع إلى أهلية قول كلي . وهذا الكلي ، الذي ليس سوى الشائع ، « مدخل » : فيما أنه مؤلف من عدد هائل من العادات المستهجنـة ، ومن افعال الرفض ، فإنه لا يكون سوى خصوصية إضافية . إنه كلية ملاكين .

يمكنا التعبير عن هذه الترجسية اللسانية بشكل آخر : فـ «الرطانة» هي قول الآخر ، والآخر (وليس الغير autre) هو ما ليس أنا ! ومن هنا الخاصية الابتلائية التي يتميز بها قوله . فعندما يكفي قول عن ان يصير قول طائفتنا ، نحكم بعدم صلاحيته وبأنه فارغ ، هذيني (٤٧) ، لا يستعمل لمقاصد جادة وإنما لمقاصد تافهة أو منحطة (كالتباكي والآنانية) : هكذا يتجلّ قول «نقد محدث » لـ «نقد أثري » غربياً غرابة لغة اليديش (٤٨) (وهي مقارنة ، زيادة على ذلك ، مُريبةٌ (٤٩)) ، وهو ما يمكن ان نجيب عنه بأن لغة اليديش من الممكن ، أيضاً ، تعلمها . «لماذا لا تقولون الأشياء ببساطة تامة؟» كم عدد المرات التي لم نسمع فيها هذه الجملة ، لكن كم عدد المرات التي لم يكن على حق في ردها؟ لاحاجة الى الحديث عن الخاصية الباطنية (٥٠) السارة والصحية لبعض الاقوال الشعبية (٥١) ، فهل النقد القديم متتأكد من انه لا يتوفّر بدوره على لغته الملتبسة الخاصة؟ لو كنت ناقداً قدّيماً ، ألن يكون من حقّي بأن اطلب من زملائي ان يكتبوا : ان السيد بيريوي يجيد كتابة الفرنسيّة بدلاً من : « يجب ان نمجّد قلم السيد بيريوي الذي يخزّنا باستمرار بما هو غير متوقع او بتعابير صائبة » ؟ أو ان يسموا بتواضع « نفقة » « حركة القلب » ، تلك التي تدفع القلم او تحمله للذعات قاتلة ». (٥٢) فما قولكم في قلم الكاتب ، هذا الذي يدفع فتارة يلدع وثارة يغتاب ؟ في الحقيقة ، ان هذا القول غير واضح الا في حدود أنه مقبول .

فعلاً ، إن القول الادبي للنقد القديم لا يهمنا . فتحنّ نعرف أن هذا النقد لا يمكن أن يكتب بصورة مغايرة ، الا اذا فكر بصورة مغايرة . ذلك ان الكتابة هي ، قبلًا ، تنظيم العالم ، هي التفكير (فتعلم لغة ، معناه تعلم الطريقة التي يفكر بها في هذه اللغة) . ليس مفيداً إذاً (وهذا مع ذلك هو ما يعاند فيه المحتمل النقيدي) أن نطلب من الآخر أن يعيد كتابة نفسه ، اذا لم يكن قرار ان يعيد التفكير في نفسه . إنكم لا ترون في رطانة النقد الجديد سوء شطحاتِ شكلِ الصيغة فوق إسفافِ مضمونٍ : يمكن بالفعل « اختصار » قول بوساطة حذف المنظومة التي تؤسسه ، أي : الروابط التي تصنّع معانٍ الكلمات فيه . هكذا يغدو بامكاننا أن « ترجم » كل شيء الى فرنسيّة كريزال(ج) المعيارية : فلماذا لا « نختصر » « الأنا - الأعلى » الفرويدي « في الصمير الأخلاقي » مصطلح السيكلولوجيا الكلاسيكية ؟ أليس ذلك غير هذا ؟ أجل اذا حذفنا جموع ما تبقى . إن اعادة الكتابة (Rewriting) في الأدب لا وجود لها ، نظرًا لأن الكاتب لا يتوفّر على « ما قبل - قول » يمكن ان يختار التعبير منه بين عدد معين من قوانين متناظرة (وهو ما يعني ان ليس عليه ان يبحث عنه) . هناك وضوح كتابة ، بيد انه وضوح أمنٍ صلة بـ « ليل الدواة » الذي تحدث عنه مالارمييه ، منه بالمحاكاة الحديثة - فولتير ، او نيزار . ان الوضوح ليس خصيصة من خصائص الكتابة ، بل هو الكتابة ذاتها ، منذ اللحظة التي تتشكل فيها ككتابه . هو سعادة الكتابة ، وجامع الشهوة التي تواجه فيها . صحيح ان مشكل حدود تلقى الجمهور هو مشكل خطير بالنسبة للكاتب ، لكن ، على الأقل ، إنه هو الذي اختار تلك الحدود ، فإذا قبل أن تكون ضيقة كذلك بالضبط لأن الكتابة ليست اقامة علاقة سهلة بمعدلٍ من كل القراء المحتملين ، وإنما إقامة علاقة صعبة يقولنا الخاص : ان ولاء الكاتب يتوجه نحو كلام هو حقيقته أكثر منه نحو ناقد من « La Nation Française » أو « Le Monde » و « الرطانة » ليست - كما يوحى البعض بذلك ، عدوانية غير مجده (٥٣) - وسيلة ظهور ، وإنما هي خبيئة (والمخلية تصدم كما تصدم الرطانة) ، واقتراب للقول المجازي الذي سيحتاج إليه الخطاب الثقافي ذات يوم .

إنني أدافع هنا عن الحق في القول ، وليس عن « رطانبي ». كيف يعقل مع ذلك أن تحدث عنها ؟ هناك استثناء عميق (استثناء هوية) من أن تتخيل أن في إمكاننا أن تكون مالكين لكلام معين ، وأن يكون من الضروري الدفاع عنه كمَنَاع في خصائصه ، كَوْجُود . فهل أكون ، إذاً قبل قولي ؟ ومن يكون هذا الآنا الذي يملك ما يؤهله ، بالضبط ، لكي يكون كائنا ؟ كيف يمكن أن أعيش قولي ك مجرد صفة لشخصي ؟ كيف يمكن الاعتقاد بأنني عندما أتكلّم فألأنني موجود ؟ إن رعاية هذه الأوهام أمر ممكن خارج الأدب ، لكن الأدب هو ما لا يسمح بذلك تحديداً . إن المنوع الذي تقدّمون به الأقوال الأخرى ليس الآخرة تستثنون بها انفسكم من الأدب : فلم يعد مكاناً . ولا ينبغي أن يعود مكاناً - مثلما كان الشأن في عهد سان مارك جيراردان (٥٦) ، أن تكون شرطةَ فن ، وأن ندعى الحديث عنه .

اللامزية :

ذلك هو المحتمل التقليدي سنة ١٩٦٥ : يجب أن تتحدث عن كتاب ما بـ « موضوعية » ، و « ذوق » ، « وضوح » . إن هذه القواعد ليست وليدة زماننا . فالقاعدتان الأخيرتان مصدرهما العصر الكلاسيكي ، أما الأولى ف مصدرها العصر الوضعي ، هكذا يتشكل جسم من سنن متفضية ، نصف جمالية (مصدرها الجميل الكلاسيكي) ، ونصف معقوله (مصدرها « الحس الصائب ») : حاجز مفتوح مطمئن فيما بين الفن والعلم ، يعفيانا من أن تكون ، مطلقاً ، لا داخل أحدهما ولا داخل الآخر .

لقد تم التعبير عن هذا الالتباس في قضية أخيرة يظهر أنها مستحوذ على الفكرة الوصائية الكبرى للنقد القديم ، لكثرتها ما تكرر بورع ، ألا وهي أن الواجب يقتضي احترام « خصوصية » الأدب (٥٧) . إن هذه القضية ، التي أعدت كآلة عسكرية صغيرة ضد النقد الجديد (إذ يتم بكونه لا يبالي « في الأدب ، بما هو أدبي » وبأنه يحطم « الأدب كواقع أصيل » (٥٨)) والتي يتكرر ذكرها دون انقطاع من عدم شرحها - لتتوفر بداهة على فضيلة تحصيل الحاصل التي لا يمكن مهاجتها : فالآدب هو الآدب . هكذا يغدو بالإمكان ، في عملية واحدة ، النقطة على عقوق النقد الجديد لكونه لا يحس بما ينطوي عليه الأدب ، بقرار من المحتمل ، من فن وانفعال وجمال وانسانية (٥٩) ، والزعم بدعة النقد إلى علم متجدد بهم ، في نهاية المطاف ، بالموضوع الأدبي « في ذاته » ، دون اعتماد على علوم أخرى ، تاريخية أو انتروبولوجية . غير أن هذا « الجديد » هو ، مع ذلك ، بالغ التخثر : فالعبارات نفسها تقريراً ،أخذ « بروتير » على « تين » إيماله الكبير لـ « الجوهر الأدبي » ، بمعنى : « القوانين الخاصة بالنوع » .

إن محاولة إقامة بنية للآثار الأدبية هي مشروع عام ، يستغل به بعض الباحثين بحسب مناهج لا يقول عنها النقد القديم ، في الحقيقة ، كلمة واحدة ، وهذا أمر طبيعي ، نظراً لأن هذا النقد يدعى ملاحظة البيانات دون القيام بـ « البنية » (وهذه الكلمة مغيبة ، يجب أن « تُظهر » اللغة الفرنسية منها !) . صحيح أن قراءة الآخر يجب أن تنجز في مستوى الآخر ذاته ؛ غير أنها لا تستطيع أن تتصور ، فيما إذا وضعت الاشكال ، كيف يمكن تلافي اللقاء بمضمون مصدرها التاريخ ، أو « النفس » ؛ باختصار : ذلك « الخارج » الذي يوده النقد القديم بأي ثمن . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن التحليل البنائي للآثار الأدبية يتطلب ثمناً أبهظ مما تخيل ، نظراً لأنه (اذا استثنينا الثرة بلطف حول تصميم

الاثر) لا يمكن أن يُنجِز إلَّا مُرْتَبِطًا بنماذج منطقية . ان خصوصية الادب ، في الواقع ، لا يمكن التسليم بها إلَّا ضمن نظرية للإشارات عامة . ولكي يكون من حقنا ان ندافع عن قراءة محاثة للاثر الادبي ، فيجب ان تكون على علم بما هو المنطق والتاريخ والتحليل النفسي ، باختصار : لكي يكون بالامكان ارجاع الاثر الى الأدب ، فلا بد من الخروج منه والاستعانت بثقافة أثربولوجية . إننا شاكون فيها اذا كان النقد القديم مستعداً لذلك ، فالامر بالنسبة له فيها يبدو ، انها يتعلق بالدفاع عن خصوصية محض جالية . أنه يريد ان يحكي في الاثر قيمة مطلقة ، لم تمس من طرف ذلك « الخارج » غير الجدير بالتقدير ، الذي هو التاريخ ، أو الأعمق السفلي للنفس : ما يريده ليس أثراً مشكلاً ، وإنما اثر خالص ، محصن على إبعاده عن كل مساومة مع العالم وعَن كُلّ مَحَالٍ دُنيٍّ مع الشهوة . إن نموذج هذه البنية المحتشمة هو ، ببساطة ، نموذج اخلاقي .

كان ديميتريوس دوفالير يوصي : « بخصوص الآلة ، قل إنها آلة » . والضرورة النهائية للمتحتمل النقدي هي من الجبلة نفسها : « بخصوص الادب ، قولوا إنه من قبيل الادب ». هذه الطوطولوجيا ليست مجانية : ففي البداية ، يزعم البعض الاعتقاد بامكانية التحدث عن الأدب ، وجعله موضوع كلام ، غير أن هذا الكلام يتوقف فجأة ، نظراً لانه لا شيء يقال عن هذا الموضوع سوى أنه هو ذاته . فالمحتمل النقدي يؤدي لاحالة ، الى الصمت أو الى بدائله الثرثرة : دردشة محببة - ذلك ما قاله قبل رومان جاكوسون في سنة ١٩٢١ ، عن تاريخ الادب^(٦٠) . وحين يُشَلُّ المحتمل النقدي بهذه الممنوعات التي يشكل منها « احترام » الاثر الادبي (الذي لا يكون ، بالنسبة له ، سوى الادراك الاستثنائي لحرفيته) فإنه لا يمكن الا بالكاف ان يتحدث . ان خيط الكلام النحيف الذي تبقى عليه كل هذه الرقبات لا يسمح له الا بتأكيد حق المؤسسات على الكتاب الأموات ، اما عن مضاعفة الاثر بكلام آخر ، فان المحتمل النقدي قد جرَّ نفسه من وسائله ، وذلك لعدم تحمله المخاطر التي تنجم عنه .

إن الصمت ، بعد كل ذلك ، هو طريقة من طرق الكف عن العمل ؛ فلنسجل ، على سبيل الوداع ، فشل هذا النقد . لقد كان بامكانه - بما أن الادب هو موضوعه - ان يبحث في اقامة الشروط التي يكون فيها الاثر الادبي ممكناً ، أو أن يخطئ - إن لم يكن لعلمٍ ، فعل الاقل - لتقنية خاصة بالعملية الادبية . لكنه ترك القيام بهذا البحث لعنابة وحرص الكتاب أنفسهم .

ولحسن الحظ ، فانهم لم يحرموا أنفسهم من ذلك ، من مالارميء الى بلاطشو : فلم يكفوا عن الاعتراف بأن القول هو مواده الادب ذاته ، متوجهين بذلك ، على طريقتهم الخاصة ، نحو الحقيقة « الموضوعية » لفنهم . لقد كان من الممكن ، على الاقل ، القبول بتحرير النقد - الذي ليس العلم ولا يدعى ذلك - تحريراً يجعله يجدثنا عن المعنى الذي يمكن أن يسبغه أناس معاصرون على آثار ماضية . فهل يعتقد البعض بأن راسين يهمنا « بداعه » في حرفية النص ؟ و اذا التزمنا الجد ، فيذا يستطيع أن يصنع لنا مسرح « عنيف لكنه محتشم » ؟ وماذا يمكن أن يعني اليوم القول إن الأمير أبي وكريم^(٦١) ؟ آية لغة شادة ! انهم يحدثوننا عن بطل « رجولي » (دون السماح ، مع ذلك ، بأية إشارة الى عضوه الجنسي) ، وتعبر شبيه بذلك - اذا ما نقل الى محاكاة ساخرة معينة سيثير الضحك ، وذلك ما يحدث عندما تقرؤه في « رسالة من سوفوكل الى راسين » أملتها جيزيل ، صديقة البرترين ، حينما كانت بصدق تحيي شهادة دروسها « الطبائع رجولية^(٦٢) » فإذا كانتا تفعلان ، جيزيل وأندرية ، اذا ، سوى فعل النقد القديم ، حينما

تحدثان ، بخصوص راسين ، عن « النوع التراجيدي » و ، « الحبكة » (مرة اخرى نجد هنا « قوانين النوع ») ، « الطبائع التامة التنسيق » (ها هو « تساوق العلاقات التضمنية السيكلوجية ») ملاحظتين بأن « أثالي(ط) » ليست « تراجيديا غرامية » (وبالشكل نفسه يذكرنا البعض بأن « اندروماك » ليست دراماً وطنية) الخ(٦٣) ؟ إن المعم المقدى الذي به خطأ هو معجم فتاة كانت تعدّ شهادة دروسها منذ ثلاثة أرباع القرن . منذ ذلك الوقت ، كان هناك ، مع ذلك ، ماركس وفرويد ونيتشه . ومن جهة اخرى طالب كل من لوسيان فيفر ، وميرلو بونتي بحق إعادة صياغة تاريخ التاريخ ، وكذا تاريخ الفلسفة ، بطريقة متواصلة يغدو معها الموضوع الماضي موضوعاً شاملًا ، فلماذا لم يرتفع صوت مشابه يطالب بضمائ الحق نفسه للأدب ؟

إذا لم يكن ممكناً تفسير هذا الصمت ، وهذا الفشل ، فعل الاقل يمكن ان يقالاً بصورة أخرى . إن النقد القديم هو ضحية استعداد يعرفه محللو القول جيداً ، ويسمونه الازمية(٦٤) ، ولذلك يستحيل عليه إدراك ، او ممارسة الرموز ، بمعنى : تعابيرات المعنى ، بل ان الوظيفة الرمزية البالغة العمومية ، التي تمكن البشر من بناء افكار وصور وأثار مكتوبة ، بمجرد تجاوز الاستعمالات العقلانية الضيقة للقول ، هذه الوظيفة تكون لديه مقدرة ومحدة ومراقبة .

من المفروغ منه أن بالامكان الحديث عن أثر أدبي بمعزل عن كل إحالة الى الرمز . إن هذا يترب عن وجهة النظر التي يتم اختيارها ، والتي يكفي التصريح بها . ولو أننا تجاوزنا الحديث عن المجال الشاسع للمؤسسات الأدبية ، وهو ما يهم التاريخ(٦٥) ، بغية البقاء في اطار الآخر المفرد ، فإنه من المؤكد اذا كان لي أن أتناول « اندروماك » من وجهة نظر وصفات التشخيص ، او خطوطات بروست من وجهة نظر مادية تشطيباتها ، فلن يكون من اللازم على الاعتقاد أو عدمه ، بالطبعية الرمزية للآثار الأدبية : إن شخصاً مصاباً بالحسبنة يمكن ان يجبر قتل السلال أو أن يمارس التجارة . لكن منذ اللحظة التي ندعى فيها معاملة الآخر في ذاته ، بحسب وجهة نظر تشكّله ، فإنه يغدو من المستحيل الانفع ، في مجالها الاكبر ، متطلبات القراءة رمزية .

ذلك ما فعله النقد الجديد . والجميع يعرف أنه قد عمل إلى الآن ، بصورة مفترحة ، انطلاقاً من الطبيعة الرمزية للآثار الأدبية ، وانطلاقاً أيضاً مما يسميه باشلار تقيّيات الصورة . ومع ذلك فإن أحداً - في إطار **الخصوصية** التي اختلت للنقد الجديد - لم يظهر أنه تخيل لحظة ان الامر يمكن أن يتعلق برموز ، وأن ما كان يجب ان يناقش ، نتيجة لذلك ، هو حرفيات وحدود نقد رمزي صريح : لقد أكد البعض الحقوق الشمولية للفظ ، دون أن يسمح أبداً بساع أن الرمز يمكن ان تكون له حقوق ماثلة ، ليست هي ، ربما ، بعض تلك الحرفيات المتبقية التي أراد اللفظ ان يتركها له . فهل يستثنى اللفظ الرمز أم ، خلافاً لذلك ، يسمح به ؟ وهل دلالة الآخر الادبي حرافية أم رمزية أم بحسب عبارة رامبو ، « حرافية » وفي جميع الاتجاهات(٦٦) ؟ ذلك ما يمكن ان يكون رهان المناقشة . إن تخليلات كتابي « عن راسين » ترتبط في مجموعها بنوع من المنطق الرمزي ، مثلما تم التصريح بذلك في المقدمة . وكان من الواجب : إما الاعتراض ، بصورة إيجالية ، على وجود او إمكانية هذا المنطق (وهو ما كان سيكون له الفضل ، بحسب ما يقال ، في « السمو بالنقاش ») ، او البرهنة على أن كتاب « عن راسين » قد طبق قواعده بصورة سيئة - وذلك ما كان سيعترض به طوعاً وبخاصة بعد مرور ستين على طبع كتابه ، وست سنوات على كتابته .

إنه لدرس في القراءة شاذ أن يرفض الكتاب تفصيلاً دون أن يدل ذلك على أنه قد تم إدراك المشروع جملة؛ أي ببساطة تامة : إدراك المعنى . ان النقد القديم يذكرنا باولئك « البدائيين » الذين تحدث عنهم أو مبردان ، والذين ، حينما أقيموا لأول مرة أمام فيلم ، لم يروا من عموم المشهد سوى الفرحة التي كانت تعب ساحة القرية ! ليس من المعقول أن نقيم من اللفظ مملكة مطلقة ، وأن نرفض من جراء ذلك ، ودون إشعار ، كل رمز باسم مبدأ لم يوضع له ، فهل ستواحدون صينيا (مadam النقد الجديد يبدو لكم لغة غريبة) على ارتکابه أخطاء اللغة الفرنسية حينما يتحدث الصينية .

لكن لماذا ، بعد كل ذلك ، هذا الصمم تجاه الرموز ، هذه اللأرمزية ؟ وماذا إذن يهدّ في الرمز ؟ ولماذا ، مرة أخرى أيضاً ، اليوم بالذات ؟ .

II

ليس هناك ما هو أكثر أهمية ، بالنسبة لمجتمع ما ، من « ترتيب » أقواله . فتغير ذلك الترتيب وزحزمة معانى الكلام هو بمثابة إنجاز ثورة . وخلال قرنين من الزمن ظلت الكلاسيكية تعرف نفسها بكون كتاباتها تخضع لفصلٍ وتراثية واستقرار ، بينما اعتربت الثورة الرومانтикаية نفسها بمثابة خلخلة للترتيب . غير أنه منذ ما يقرب من مائة سنة ، ومنذ تجربة مالارميه ، دون شك ، نشاهد انتقالاً مهماً بين حدود أدبنا : وما يتم التبادل فيه والتنازع والتمازج هو الوظيفة المزدوجة للكتابة . بإنشائيتها ونقدتها (٦٧) . فليس الكتاب وحدهم الذين يمارسون بأنفسهم النقد ، بل أن أعمالهم كثيراً ما تتلفظ بشروط ولادة ذلك النقد (مثل حالة بروست) ، أو تمهّد لغيابه (مثلما هو الحال عند بلاشيو) . ذلك أن اللغة ذاتها تنزع إلى الجريان في كل مناطق الأدب ، وحتى فيها وراءه . وهكذا فإن الكتاب ينجزه كاتبه من خلف : إذ لم يعد هناك شعراء ، ولا روائيون ، وإنما توجد أزمة واحدة (٦٨) .

أزمة التعليق :

لكنها هو الناقد ، بحركة تكميلية ، قد غدا بدوره كاتباً . وارادته هذه ، بطبيعة الحال ، ليست ادعاء لوضعية ، بل نية في الوجود . ماذا يهمنا إذا كان أكثر مجداً أن يكون المرء روائياً أو شاعراً أو كاتباً ، للمقالات ، أو معلقاً يومياً ؟ فالكاتب لا يمكن أن يعرف نفسه بمعضلات الدور أو القيمة ، وإنما ، فحسب ، بواسطة نوع من الوعي بالكلام . الكاتب هو من يكون القول بالنسبة له معضلة ؛ انه يختبر عمق القول لا أدانته أو جماله . واذن ، فقد ولدت كتب نقدية ، تقدم نفسها للقراءة بحسب الطرق نفسها المتبعة في قراءة الأثر الأدبي ذاته ، مع أن كتابها لا يعتبرون ، بحسب وضعتهم ، سوى نقاد لآباء .

فإن كان للنقد الجديد حقيقة ما فهي تكمن هنا : ليس في وحدة مناهجه ، ولا في نزعة التباكي التي تدعنه - كما يقول البعض ، وإنما في عزلة فعل النقد ، الذي يترسخ من الآن فصاعداً ، بعيداً عن تعلّه والمؤسسات ، باعتباره فعل كتابة مكتملة بذاتها . وبعد أن كان الكاتب والناقد منفصلين قديماً ، استناداً إلى الأسطورة الخلقية القائلة بأن كلا من « المبدع المتفوق ، والخادم المتضخم ضروري أحدهما للآخر ، وكلٌ منها مكانه الخاص ، الخ . . . » يلتقيان الآن في الشرط الصعب نفسه ، لمواجهة الشيء نفسه : ألا وهو القول .

هذا الإتهاك الأخير ، كما رأينا ، يصعب التساهل بتصديه . ومع ذلك ، وبالرغم من أنه يتحتم

أن نخوض المعارك من أجله ، فلقد غدا متتجاوزاً نتيجة لظهور تعديل جديد في الأفق : فليس النقد وحده الذي يبدأ هذا « العبور للكتابة » (٦٩) - الذي قد يصير عصرنا موسماً به ، بل الخطاب الثقافي برمته . قبل أربعة قرون ، ترك إيناس دولريولا مؤسس النظام الذي أعطى للبلاغة الجمّ الكثير ، في « تمارين الروحية » *Exercices Spirituels* ، نموذج خطاب متسرّح مُعَرَّضٍ لفوة أخرى غير قوة القياس أو التجريد - وهو ما لم يغب عن بصيرة جورج باتاي النفاد (٧٠) . منذ ذلك الوقت ، وعبر كتاب من أمثل « صاد » أو نبيشه ، أخذت قواعد عرض الخطاب الثقافي تتعرض دورياً - « الاحتراق » (بالمعنى المزدوج للكلمة) (٧١) ، وذلك فيما يُبُدوُهُ ما يوضع اليوم صراحة ، موضوع تساؤل . إن القوة العاقلة ترقى إلى منطق آخر فتلامس المنطقة العربية لـ « التجربة الباطنية » : حقيقة واحدة تبحث عن نفسها مشاعبة بين كل كلام ، سواء كان تخيلياً أو شعرياً أو استدلالياً ، نظراً لكونها غدت من الآن فصاعداً ، حقيقة الكلام عينه . عندما يتحدث جاك لakan (٧٢) يستبدل التجريد التقليدي للمفاهيم بتوسيع كلي للصورة في حقل الكلام ، على نحو لا يجعلها تفصل بين المثل وال فكرة ، فتغدو هي ذاتها الحقيقة . ومن جهة أخرى ، يقطع كتاب « النَّيَّاءُ والمطبخ » لكلود ليفي ستراوش صلته بالفهم العادي لـ « النمو » ، فيفتح بلاغة جديدة للتنوع ، داعياً ، على هذا النحو ، إلى مسؤولية للشكل لم تتعود على وجودها في كتب العلوم الإنسانية إلا نادراً . هناك تتحول للخطاب الثقافي قد أخذ مجراه دون شك ، وذلك التحول هو ما يقرب الناقد من الكاتب : انتان ندخل في أزمة عامة للتعليق ربما تعادل في أهميتها الأزمة التي وَسَّمتْ ، فيما يتعلق بالمشكلة نفسها ، الانتقال من القرون الوسطى إلى عصر النهضة .

تلك أزمة لم يعد تلافيها أمراً ممكناً ، وذلك منذ اللحظة التي اكتُشفتْ - أو أعيد اكتشاف - الطبيعة الرمزية للقول ، أو الطبيعة اللسانية للرمز ، إن صبح التغيير . ذلك ما يحدث اليوم ، بفضل التأثير المتضاد للتحليل النفسي والبنيوية . لقد رأى المجتمع الكلاسيكي - البرجوازي في الكلام خلال حقبة طويلة ، أداة أو وسيلة زخرفة ، بينما نرى فيه الآن علامة وحقيقة . وكل ما مَسَّ القول قد وُضع ، بصورة ما ، موضع تساؤل ، يتساوى في ذلك الفلسفة والعلوم الإنسانية ، والأدب .

ذلكم ، دون شك ، هو النقاش الذي يجب أن نعيد اليوم وضع النقد الأدبي في سياقه ، والرهان الذي يُشكّل النقد ، بصفة جزئية ، موضوعة . فما هي علاقات الأثر الأدبي بالقول ؟ وإذا كان الأثر الأدبي رمزاً فالى قواعد آية قراءة نحتكم ؟ وهل يمكن أن يكون هناك علم للرموز المكتوبة ؟ هل يمكن لقول الناقد أن يكون ، ذاته ، رمزاً ؟

اللغة الجمجم :

لقد درست المذكرات الشخصية ، باعتبارها نوعاً أدبياً ، بطريقتين بالغتي الاختلاف ، لامن طرف عالم الاجتماع لأن جرار والكاتب موريس بلاشوا (٧٣) . بالنسبة لأحدها ، كانت المذكرات تعبيراً عن عدد معين من الظروف الاجتماعية والعائلية والمهنية الخ . وكانت بالنسبة للآخر ، طريقة قلقة لتأخير عزلة الكتابة المحتومة . إن المذكرات ، إذا ، تتوفر ، على الأقل ، على معنيين كلاهما معقول نظراً لأنه متماسك . تلك واقعة عادية يمكن أن نجد آلاف الأمثلة عليها في تاريخ النقد وفي تنوع القراءات التي

يمكن أن يوحي بها أثر أدبي بذاته : لكنها على الأقل وقائع تشهد بأن الأثر ينطوي على معانٍ متعددة . إن كل عصر يمكن أن يعتقد فعلاً بأنه يمتلك المعنى الأصلي للأثر ، لكن يكفي أن يوسع التاريخ قليلاً حتى يتتحول هذا المعنى المفرد إلى معنى جمع ، والأثر المغلق إلى أثر مفتوح (٧٤) . إن تعريف الأثر الأدبي ذاته يتغير : فهو لم يعد واقعة تاريخية ، وإنما أصبح واقعة أثاثروبولوجية نظراً لأن أي تاريخ لا يستفاده . كما أن توع المعاني لا يترتب عن نظرية نسبية إلى العادات الإنسانية ، ولا يدل على ميل المجتمع إلى الخطأ وإنما يدل على استعداد الأثر الأدبي للافتتاح . وكون الأثر يمتلك ، في وقت واحد ، معانٍ متعددة ، فذلك ناتج عن بنائه ، وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه . تلك هي الخاصية الرمزية للأثر : والرمز ليس الصورة وإنما تعدد المعانٍ ذاته (٧٥) .

ان الرمز ثابت ، ولا يمكن ان يتغير سوى وعي المجتمع به ، والحقوق التي يمنحها له . لقد اعترف في القرون الوسطى بالحرية الرمزية ، كما ثفت إلى حد ما ، بحسب ما شاهد ذلك في نظرية المعاني الأربعية (٧٦) . في مقابل ذلك نجد أن العصر الكلاسيكي ، بصفة عامة ، لم يتلاعماً وإياها إلا بصعوبة : لقد تجاهلها أو مارس عليها الرقابة - كما في مخلفاته الحالية : ان تاريخ حرية الرموز هذا تاريخ عنيف في الغالب . ومن الطبيعي أن ذلك له مغزاً : اذا لا يتم فرض الرقابة على الرموز دون عاقبة سيئة . ومهما يكن ، فذاك مشكل مؤسيٍ وليس مشكلاً بنوياً - اذا صح القول : ان المجتمعات منها فكرت أو قررت ، فالأثر الأدبي يتجاوزها ، وتحتها ، على هيئة شكل ثانٍ المعانى المكتنة والتاريخية لتملاه الواحد بعد الآخر . ان الأثر لا « يخلد » لكونه فرض معنى وحيداً على اناس مختلفين ، وإنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لانسانٍ وحيد ، يتكلم ذاته اللغة الرمزية نفسها خلال أزمة متعددة :

فالأثر يفتح ، والانسان يدبر كل قاريءٍ يعرف ذلك ، اذا كان يريد الا يترك نفسه تتعرض لإذلال رقابات المعنى الحرفي : الا يشعر بأنه يستعيد الصلة بنوع من « ما وراء » النص ، كما لو أن القول الأول للأثر ينمّي فيه كلماتٍ أخرىٍ ويعمله التكلم بلغة ثانية؟ ذلك ما يسمى « أن تحلم » . بيده أن للحلم سُبله ، بحسب عبارة باشلار . وهذه السبل هي ما يخطط أمام الكلمة بواسطة اللغة الثانية للأثر الأدبي . فالأدّب هو اكتشاف الاسم : ولقد استمد بروست من بعض هذه الأصوات : (غيرمانٌ) (٧٧) عالمًا بكامله . في الأصل ، كان الكاتب ذاته ينطوي على اعتقاد بأن العلامات ليست اعتباطية ، وأن الاسم خصيصة طبيعية للشيء : فالكتاب هم أنصار كراتيل وليس هيرموجين (ي) . لكننا يجب أن نقرأ كما نكتب : هكذا نستطيع أن « نمجد » الأدب (glorifier) معناها « اظهار الشيء في جوهره » . نظراً لأنه اذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد هو المعنى المعجمي ، وإذا لم تأت لغة ثانية لبلبلة وفك رقبة « يقيّنات القول » - فإنه لن يكون هناك أدب (٧٨) . وهذا فقواعد القراءة ليست هي قواعد المعنى الحرفي ، وإنما قواعد التلميح : إنها قواعد لسانية ، لا قواعد فيلولوجية (٧٩) .

صحيح أن مهمة فقه اللغة هي ضبط المعنى الحرفي لعبارة ما ، غير أنه لا يملك أية سلطة على المعاني الثانية . خلافاً لذلك ، لا تعمل اللسانيات على التقليل من التباسات القول ، وإنما تسعى إلى فهمها - وإذا أمكن القول - تأسيسها : ان ما يعرفه الشعراء ، منذ عهد بعيد ، تحت اسم « احياء » أو « استحضار » ، قد أخذ اللسان يقترب منه ، معطياً بذلك لطفاً المعنى وضعاً علمياً . لقد ألح ر. جاكوسون على الالتباس المكون للرسالية الانشائية (الأدبية) ، ذاك يعني أن هذا الالتباس لا يترتب

عن نظرية جمالية الى « حرفيات » التأويل (فأحرى عن رقابة على مخاطره) وإنها يمكن صياغته بمصطلحات سَنَن : ان اللغة الرمزية التي تنتهي اليها الآثار الأدبية هي ، بينيتها لغة جمع ، سُنَّتها صيغ على نحو يجعل كل كلام (وكل أثر) تولد عنها ، ذا معانٍ متعددة . ان هذا الاستعداد موجود مسبقاً في اللغة بمعناها الدقيق ، بحيث تتضمن من التقليبات أكثر بكثير مما يريد أن يقول البعض - وذلك ما بدأ اللسان يهتم به (٨٠) . ومع ذلك فلا يمكن المقارنة بين التباسات القول العملي والتباسات القول الأدبي : فال الأول يتم التخفيف منها بوساطة « الوضعية » التي تظهر فيها : إن شيئاً ما خارج الجملة الشديدة للتباس ، سواء كان هذا الشيء سياقاً أو ابهاة أو ذكرى ، يخربنا عن الكيفية التي يجب أن نفهمها بها ، اذا ما كنا نريد أن نستعمل « بشكل عملي » المعلومة التي كلفت الجملة بنقلها اليها : فالعرضى هو ما يصنع معنى واضحاً .

لا شيء في الآخر الأدبي يماثل ذلك : فهو ، بالنسبة لنا ، لا يتتوفر على أي عَرَضٍ - وذلك ، بحسب النظر ، هو ما يُعرفُ على نحو أفضل : فالآخر لا يُحاط ولا يشار اليه ، ولا يُخْمَن ، ولا يوجه من طرف اية وضعية ، وليست هناك حياة عملية يمكن أن تخربنا بالمعنى الذي يجب اعطاؤه له . إنه ينطوي دائمًا على شيء ما إِسْتَهْدَاف citationnel pythique (ك) : كلمات مطابقة للقانون الأول (إن العرف لا يهدى ابداً) ومفتوحة مع ذلك أمام معانٍ متعددة ، نظراً لأن النطق بها قد تم خارج كل وضعية ، سوى وضعية الالتباس ذاتها . إن الآخر الأدبي هو ، دائمًا ، في وضعية تنبؤية . صحيح أنني إذا ما أضفت وضعية الى قراءة للأثر أقوم بها ، فاني يمكن أن أقلل من التباسه (وذلك ما يحدث عادة) . بيد أن هذه الوضعية ، باعتبار تبدلها ، تركب الآخر ، ولا تستعيده : إن الآخر لا يمكن أن يتعرض على معنى أعطيته له بما أني أضفت نفسي لضرورات السنن الرمزي الذي يؤسسه أي : منذ اللحظة التي قبلت فيها بتسجيل قراءتي ضمن فضاء الرموز . لكن الآخر لا يمكنه ، بالمقابل ، أن يوثق ذاك المعنى نظراً لأن سننه الثاني سنن حضري ، وليس تعيناً : فهو يخط أحجاماً معنى ، لا خطوطاً ، وهو يؤسس الالتباس ، لا المعنى .

بتخلصه من كل « وضعية » فإن الآخر الأدبي يقدم نفسه بنفسه للاكتشاف : إنه يغدو ، أمام كاتبه أو قارئه ، سؤالاً موضوعاً على القول ، نشعر بأسسه وتلمس حدوده . هكذا يجعل الآخر نفسه مؤثثاً على بحث هائل وغير متناء عن الكلمات (٨١) . لقد أراد البعض دائمًا لا يكون الرمز سوى ملك للمخيلة ، بيد أن للرموز وظيفة نقدية أيضاً ، وموضوع نقده القول ذاته . ويمكننا أن تخيل اضافة « نقد القول » الى « نقد العقل » الذي اعطتنا اياه الفلسفة - فيكون ذلك هو الأدب عينه .

لكن ، اذا كان صحيحاً أن الآخر الأدبي يمتلك ، بينيته ، معنى متعددًا فإنه لا بد أن يفسح المجال لخطابين متبابعين : فمن جهة ، يمكننا أن نقصد في كل المعانٍ التي يكتظ بها او - وهو ما يعني الأمر نفسه - المعنى الفارغ الذي يستندها جميعاً ؛ كما يمكن ، من جهة أخرى ، أن نقصد معنى واحداً من تلك المعانٍ . بيد أنه يجب عدم الخلط بين هذين الخطابين مهما يكن من أمر . نظراً لأنهما لا يتفقان لا في الموضوع ولا في العواقب . يمكننا ان نقترح اسم « علم الأدب » (أو الكتابة) لإطلاقه على ذلك الخطاب العام الذي لا يكون موضوعه معيناً ، وإنما التعدد ذاته لمعنى الآخر الأدبي ، واسم « النقد الأدبي » لإطلاقه على ذلك الخطاب الآخر الذي يتتجشم صراحة ، وعلى مسؤوليته ، نية إعطاء الآخر معنى محدداً . غير أن هذا التمييز غير كاف . فيها أن اعطاء المعنى يحمل أن يكون مكتوباً أو صامتاً فستفرق بين « قراءة »

الأثر و «نقده» : القراءة مباشرة ، بينما يتسلل النقد بقول وسيط هو كتابة الناقد . «العلم» و «النقد» و «القراءة» : تلك هي الكلمات الثلاث التي ينبغي علينا أن نستعرضها لكي نسجح حول الأثر إكليله القولي .

علم الأدب :

إننا نتوفر على تاريخ للأدب ، لكن ليس على علم للأدب وذلك ، دون ريب ، لأننا لم نعرف بعد كامل الاعتراف بطبيعة الموضوع الأدبي الذي هو شيء مكتوب . وانطلاقاً من اللحظة التي سنقبل فيها ان يكون الأثر الأدبي مصاغاً من الكتابة (ونستخلص من ذلك الخلاصات) فان علماً «معيناً » للأدب سيغدو ممكناً . إن موضوع هذا العلم (إذا ما وجد ذات يوم) لا يمكن أن يكون فرض معنى على الآخر ، ورفض المعاني الأخرى باسم ذلك الحق الذي يستخلصه العلم لنفسه : فهو سيحازف بذلك في ذلك (مثلما فعل حتى الوقت الحاضر) . انه لا يمكن أن يكون علم المحتويات (التي لا يستطيع ان يفهم عليها سوى علم تارخي بالمعنى الدقيق) وانما علم لـ «شروط المحتوى » ، أي للأشكال : ذلك أن ما سيهمه هو تغيرات المعنى التي تتولد ، - اذا شئنا القول - تكون قابلة للتولد عن الآثار الأدبية : ان موضوعه لن يكون معاني الأثر المتللة ، اتها ، خلافاً لذلك ، المعنى الفارغ الذي يدعمها جميعاً .

إن نموذج هذا العلم سيكون ، بدأه ، نموذجاً لسانياً . فعندما يجد اللسان نفسه أمام استحالة السيطرة على كل الجمل في لغة معينة ، فإنه يقبل بوضع «نموذج افتراضي للوصف» يتبع له ، انطلاقاً من ذلك ، تفسير الكيفية التي تولدت بها الجمل اللامتناهية من تلك اللغة(٨٢) . ومهمها تكن التصويبات التي سنضطر اليها ، فليس هناك من سبب يمنعنا من عدم حاولة تطبيق مثل ذلك المنهج على آثار الأدب : ان هذه الآثار نفسها تشبه « جللاً » شاسعة ، مشتقة من اللغة العامة للرموز ، عبر عدد معين من التحويلات المضبوطة أو - بشكل أشد تعقيداً - عبر منطق دال يتعين وصفه . بعبارة أخرى : يمكن للسانيات ان تعطي الأدب هذا النموذج التوليدى الذي هو مبدأ كل علم ، نظراً لأن الأمر يتعلق بالتوفر على بعض القواعد لتفسير نتائج معينة . لن يكون موضوع علم الأدب ، إذا ، هو لماذا يجب قبول معنى معين ، ولا لماذا كان ذلك المعنى مقبولاً (فهذا ، مرة أخرى هو من مهمة المؤرخ) وإنما لماذا هو يقبل ، تبعاً للقواعد الفيلولوجية للمعنى الحرفي . إننا نجد هنا ، وقد نقلت الى مستوى علم للخطاب *Science du discours* المهمة الراهنة للسانيات ، ألا وهي وصف إعرابية الجمل لذلاليتها . على الشاكلة نفسها ، سنعمل جادين على وصف مقبولية acceptabilité الآثار الأدبية وليس معناها . إننا لن نصنف بمجموع المعاني الممكنة في شكل نظام قادر ، ولكن في شكل علامات تدل على استعداد «إجرامي» (نظراً لكونه يسمع بصياغة آثار أدبية) شاسع ، متعد من الكاتب الى المجتمع . ونحن نظن أنه ، في مقابل «ملكة القول» ، التي قدمها كمسلمة كل من همبولت ، شومسكي ، توجد لدى الإنسان «ملكة أدب» ، أي طاقة كلام ، لا صلة لها بـ «العبقرية» ، نظراً لأنها لم تصاغ من قوى خالقة ، ولا من إرادات شخصية ، وإنما من قواعد إدخرت في غيب الكاتب . فلا يتعلق الأمر بتصور أو أفكار أو أشعار يهمسها صوت ربة الفن الأسطوري للكاتب ، وإنما بالمنطق العظيم للرموز ، بالأشكال

العظيمة الفارغة التي تسمع بالكلام والفعل.

نستطيع أن تخيل المخارات التي سيلقي هذا العلم عبئها على ذلك الشيء الذي نحب، أو نعتقد أننا نحب، في الأدب، حينما نتحدث عنه ألا وهو «الكاتب» في الغالب. ومع ذلك، فكيف يمكن للعلم أن يتحدث عن كاتب واحد؟ إن علم الأدب لا يمكن إلا أن يقارب بين الأثر الأدبي، على الرغم من كونه مهوراً، والأسطورة، التي لا تكون كذلك^(٨٣). إننا نميل بصفة عامة، وعلى الأقل اليوم، إلى الاعتقاد بأن الكاتب يمكن أن يطالب بمعنى لعمله، وأن يحدد هذا المعنى كمعنى شرعي. من هنا التساؤل غير المقول الذي يطرحه الناقد على الكاتب الميت، أو على حياته وأثار نوایاه، الذي يؤكد لنا بنفسه ما يعنيه عمله: نحن نريد، بأي ثمن، أن نُنطق الميت أو بدائنه - ز منه، والنوع، والمعجم - واختصاراً: كل ما كان للكاتب «معاصراً»، ويعتبر مالكاً لما مضى من حقه على إبداعه. زيادة على ذلك، يتطلب منا البعض أن ننتظر موت الكاتب لكي يغدو بالإمكان تناوله بـ«موضوعية». وهو قلب غريب للأمور: فعندما يغدو الأثر الأدبي أسطورياً، يصير من الضروري تناوله كواقع صحيحة.

وللموت أهمية أخرى: فهو يلغى إمضاء الكاتب وبجعل من الأثر الأدبي أسطورة؛ وتستند حقيقة الأحداث نفسها هدراً للحاج فيحقيقة الرموز^(٨٤). هذا ما يعرفه الشعور الشعبي جيداً: فنحن لا نذهب لمشاهدة تمثيل «اثر لراسين» وإنما «راسين»، على نحو ما نذهب لمشاهدة «الويسترن»، وذلك كما لو كان نقطع - على هوانا وفي وقت معين من الأسبوع - قدراً قليلاً من ماهية أسطورة كبيرة كي تفاتت منه. إننا لا نذهب لمشاهدة «فيدر» (ل) بل «بيرما في فيدر»، مثلما نقرأ (سوفوكل) و (هولدرلين) و (كير كجارد) في (أوديب) و (أينتفون). ونحن في ذلك على صواب، نظرًا لأننا نرفض عندئذ أن يصادر الموت الحية، ونحرر الأثر الأدبي من إرغامات القصد، ونلتقي مجددًا بالرجفة الأسطورية للحواس. إن الموت، بمجموعه توقيع الكاتب، يؤسس جوهر الأثر الذي هو لغز.

وما لا ريب فيه، أن الأثر «المتحضر» لا يمكن أن يعامل معاملة الأسطورة، بالمعنى الإثنولوجي للكلمة. بيد أن الفرق أوثق صلة بجوهر الأثر منه بتقييع الإرسالية: فاثارنا مكتوبة، وهذا ما يفرض علينا إرغامات متصلة بالمعنى لا يمكن للأسطورة الشفوية معرفتها. إن ما يتطرقنا هو ميثولوجيا كتابة، لن يكون موضوعها آثاراً «محدة»، أي مسجلة في سيرورة تحديد من المفترض أن يكون شخص الكاتب مصدرها لها، وإنما آثار «مختربة» بالكتابية الأسطورية الكبيرة، حيث تجرب البشرية دلالاتها، أي شهوتها.

سيتحتم، إذًا، أن نقبل بإعادة توزيع موضوعات العلم الأدبي. فالكاتب والأثر، ليسا سوى مُطلق لتحليل إقلاق لغة: ولن يكون هناك مجال لوجود علم خاص بـ«دانتي» أو شكسبير، أو راسين، وإنما علم للخطاب وحسب. سيكون لهذا العلم، بحسب العلامات التي يتناولها، حقلان كبيران يتضمن أحدهما العلامات التي لا تبلغ مستوى الجملة، مثل الأوجه البلاغية القديمة، وظواهر المعنى الملازم، وـ«الشواذ الدلالية»^(٨٥)، الخ؛ باختصار: كل ملامح القول الأدبي في مجموعها. ويتضمن الحقل الثاني العلامات التي تتجاوز مستوى الجملة، أي أجزاء الخطاب التي يمكن أن تستخلص منها بنية المحكي، والإرسالية الشعرية، والنص الاستدلالي، الخ^(٨٦). وطبعي أن وحدات الخطاب الكبرى والصغرى توجد فيها علاقة إدماج (كما هو شأن الصوبيات بالنسبة للكلمات والكلمات بالنسبة للجمل)، بيد أنها تتشكل في مستويات وصف مستقلة. بهذا الاعتبار، سيقدم النص الأدبي نفسه لتحليلات «مضمنة»، لكن من البدني أن هذه

التحليلات ستترك خارج متناولها راسباً هائلاً. وسيطابق هذا الراسب بما فيه الكفاية مع ما نعتبره اليوم أساسياً في الأثر الأدبي (كالعصرية الشخصية، والفن، والانسانية)، الا اذا لم نسترجع اهتمامنا بجوهر الأساطير وحينا لها.

إن الموضوعية المتداولة بواسطة هذا العلم الجديد للأدب، لن تضطلع بالأثر الأدبي المباشر (فهو متعلق بتاريخ الأدب، وبفقه اللغة)، وإنما بمفهوميته. فكما أقام علم الأصوات موضوعة جديدة للمعنى الصوقي (وليس، فحسب، لخاصته الفيزيقية) دون رفض التحقيقات التجريبية لعلم مخارج الحروف، كذلك توجد موضوعة خاصة بالرمز، مختلفة عن تلك الموضوعية الازمة لإقامة المعنى الحرفي. ان الموضوع يحدد إرغامات متصلة بالجواهر لا قواعد دلالة: فليس «نحو» الأثر الأدبي هو نحو اللهجة التي كُتب بها؛ وموضوعية العلم الجديد تتوقف على هذا النحو الثاني وليس الأول. ان ما سيهم علم الأدب ليس هو ما إذا كان الأثر قد وجد، وإنما إذا كان قد فُهم، وما إذا كان ما زال قابلاً للفهم: لذلك فان الأثر القابل للفهم سيكون هو مصدر «موضوعية» ذلك العلم.

سيتحتم، إذاً، أن نوع الفكرة الثالثة بأن علم الأدب يمكن أن يعلمنا المعنى الذي يكون من الأكيد إسناده إلى أثر معين: فهو لن «يعطي» أي معنى، ولن «يعثر» عليه، وإنما يصف حسب أي منطق تولد المعاني بطريقة يمكن أن تكون «مقبولة» من طرف المنطق الرمزي للناس، مثلما «قبل» جمل اللغة الفرنسية من طرف «الاحساس اللسانى» للفرنسيين. ان طريقاً طويلاً ما يزال علينا، دون شك، أن نقطعه قبل أن نتمكن من الحصول على لسانيات للخطاب، أي على علم حقيقي للأدب موافق للطبيعة اللغوية لموضوعه: فإذا كان بإمكان اللسانيات أن تساعدنا فليں بامكانها وحدتها ان تحمل المسائل التي تطرحها عليها هذه الموضوعات الجديدة، التي هي أجزاء الخطاب، والمعاني المردودة. إنها ستحتاج بصفة خاصة لمساعدة التاريخ، الذي سيوضح لها ديمومة السنن الثانية التي غالباً ما تكون شاسعة؟ (مثل السنن البلاغي)، وكذا معاونة الأثروبيولوجيا التي ستمكن من وصف المنطق العام للدواویں Signifiants بوساطة المقارنة والادماجات المتتابعة.

النقد:

ليس النقد هو العلم. فهذا يعالج المعاني والآخر يتجهها. والنقد يحتل، كما أسلفنا. مكاناً وسطاً بين العلم والقراءة. انه يعطي لغة للكلام الحالى الذي يقرأ، كما يعطي كلاماً (بين أشياء آخر) للغة الأسطورة التي صيغ منها الأثر الأدبي، والتي يتناولها العلم.

إن علاقة النقد بالأثر الأدبي هي علاقة معنى بشكل. فالنقد لا يمكن أن يدعى «ترجمة» الأثر، خاصة بوضوح أكبر، نظراً لأنه ليس هناك ما هو أوضح منه. ما يستطيعه، هو أن «يولد» معنى معيناً، مشتقاً إياها من شكل هو الأثر الأدبي. فليس دور الناقد، اذا ما قرأ «بنت مينوس وباسيفاي»، أن يبرز أن الأمر متعلق بفيدير (ففقيه اللغة سيقومون بذلك على احسن وجه)، وإنما أن يتصور شبكة من المعاني مثل تلك التي توجد فيها موضوعة الأرض، و موضوعة الشمس (M) وفق بعض المقتضيات المنطقية التي سنعرض لها بعد حين. ان الناقد يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه يُفتح تلاحماً للعلامات. بصفة عامة يتعلق الأمر بنوع من التزييف ما دام من الواضح ان الأثر الأدبي، من جهة، لا

يرتضي مطلقاً الخصوص لانعكاس محض (فهو ليس شيئاً مِرَاوِياً مثل تفاحة أو علبة) ، كما أن التزييف ذاته ، من جهة أخرى ، هو تحول «محروس» خالص لإرغامات بصرية : فعليه أن يُحَوّل كل شيء بما يعكسه ، والألا يُحَوّل إلا وفق بعض القوانين وأن يكون التحويل دائمًا في الاتجاه نفسه . تلك هي إرغامات النقد الثلاثة . إن الناقد لا يمكن أن يقول «أي شيء» (٨٧) ، ومع ذلك فليس الخوف الأخلاقي من «المذيان» ما يراقب أقواله : لأنـه ، أولاً ، يترك الآخرين مهمة غير لائقة ، مهمة الجسم بكيفية وضعية فيما بين العقل واللاغعقل ، وذلك في العصر الذي غدت التفرقة بينها محل تساؤل (٨٨) ؛ ثانياً لأن النقد وقد تمَّ غَزْوَ حَقَّ «المذيان» من طرف الأدب منذ لورديامون على الأقل ، غداً بإمكانه ارتياح مجال المذيان لأسباب إنسانية حتى ولو لم يعلن ذلك ؛ وأخيراً لأن هذيانات اليوم تكون أحياناً هي حقائق الغد : ألم يَتَّـدَّـ يقول شيئاً (وليس أي شيء) فلأنـه يولي للكلام (كلام الكاتب وكلامه) وظيفة دالة ، وبالتالي فإن التزييف الذي يضفيه على الآخر (والذي ليس بإمكان أحد ، في العالم ، أن يتصلص منه) هو تزييف موجه بواسطة إرغامات شكلية للمعنى : فلا يمكن أن نصنع معنى كيـفـها اتفق (وإذا كـتـمـ تـشـكـونـ فـحاـولـواـ) وجـزـاءـ النـاـقـدـ ليسـ معـنـىـ الـأـثـرـ وـاـنـهـ معـنـىـ ماـ يـقـولـهـ هوـ عـنـهـ .

إن الإرغام الأول هو اعتبار مجموع ما في الآخر الأدبي دالاً : فالنحو لا يكون موضوعاً بصورة جيدة ما لم تستطع «كل» الجمل أن تشرح نفسها فيه ، ونظام معنى لا يكون مستوفياً ما لم تستطع «كل» الكلمات أن تستوي فيه في مكان مفهوم . ويكتفى أن يكون ملمح واحد فائضاً حتى لا يكون الوصف جيداً . غير أن قاعدة بلوغ الاستقصاء هذه ، التي يعرفها اللسانيون حق المعرفة ، لذات أهمية مختلفة عن نوع الرقابة الاحصائية التي يبدو أن هناك ميلاً إلى جعلها إلزاماً مفروضاً على الناقد (٨٩) . إن رأيناً عنيداً ، وصادراً مرة أخرى عن نموذج مزعوم للعلوم الفيزيائية ، يهمـسـ لهـ بـاـنـ عـلـيـهـ إـلـاـ يـخـفـظـ منـ الـأـثـرـ الأـدـبـيـ سـوـيـ بالـعـنـاصـرـ الـمـوـاتـرـةـ وـالـتـكـرـرـةـ ،ـ وـالـاـتـهـمـ بـ«ـالـتـعـيمـ الـمـفـرـطـ»ـ وـ«ـالـتوـسـعـ الضـالـ»ـ .ـ ويـقـالـ لهـ بـأـنـ لـيـسـ بـإـمـكـانـهـ أـنـ يـتـاـولـ مـوـاـقـفـ لـاـ تـوـجـدـ إـلـاـ فـيـ مـاـسـاـتـيـنـ اوـثـلـاثـ مـآـسـيـ رـاسـيـنـيـةـ كـ«ـمـوـاـقـفـ عـامـةـ»ـ .ـ عـلـيـنـاـ أـنـ نـعـيـدـ إـلـىـ الـأـذـهـانـ مـرـةـ أـخـرـيـ اـضـافـيـةـ (٩٠)ـ بـاـنـ الـعـنـيـ بـيـوـيـاـ ،ـ لـاـ يـتـوـلـدـ مـطـلـقاـ عـنـ طـرـيـقـ التـكـرـارـ وـاـنـهـ عـنـ طـرـيـقـ الـفـرـقـ ،ـ إـلـىـ دـرـجـةـ أـنـ الـفـهـوـمـ النـادـرـ يـغـدوـ دـلـالـةـ مـفـهـوـمـ مـتوـاـتـرـ بمـجـرـدـ أـنـ يـسـتـوـعـبـ فـيـ نـظـامـ منـ الـأـبعـادـ وـالـعـلـاقـاتـ :ـ فـكـلـمـةـ baobabـ (ـحـيـرـةـ)ـ ،ـ فـيـ الـفـرـنـسـيـةـ ،ـ لـيـسـ أـكـثـرـ أـوـ أـقـلـ مـعـنـىـ مـنـ كـلـمـةـ amiـ (ـصـدـيقـ)ـ .ـ اـنـ كـشـفـ حـسـابـ الـوـحدـاتـ الدـالـلـةـ أـمـرـ لـهـ أـهـمـيـتـ ،ـ وـهـوـ مـوـضـعـ بـحـثـ فـيـ مـجـالـ الـلـسـانـيـاتـ ؛ـ يـبـدـ أـنـ يـلـقـيـ الصـوـءـ عـلـىـ «ـالـمـلـوـمـةـ»ـ وـلـيـسـ عـلـىـ الدـلـالـةـ .ـ أـمـاـ مـنـ وـجـهـ النـظـرـ الـقـدـيـةـ فـذـلـكـ لـاـ يـمـكـنـ الـأـنـ يـؤـديـ إـلـىـ مـأـزـقـ :ـ ذـلـكـ أـنـ مـنـذـ قـيـامـنـاـ بـتـحـدـيدـ أـهـمـيـةـ عـلـامـةـ أـوـ إـذـاـ شـتـأـنـ درـجـةـ اـقـنـاعـ مـلـمحـ مـيـزـ بـالـاعـتـهـادـ عـلـ عـدـ تـوـاتـرـاتـ ،ـ يـكـوـنـ مـنـ الـضـرـوريـ أـنـ تـقـرـرـ مـنـجـيـاـ بـصـدـدـ هـذـاـ العـدـ :ـ اـنـطـلـقاـ مـنـ كـمـ مـنـ مـاسـةـ سـيـكـوـنـ مـنـ حـقـيـقـيـةـ أـنـ «ـأـعـمـ»ـ مـوـقـفـاـ رـاسـيـنـيـاـ ؟ـ خـسـةـ ،ـ سـتـةـ ،ـ عـشـرـ مـوـاـقـفـ ؟ـ هلـ يـتـحـتـمـ عـلـىـ تـجاـوزـ «ـالـمـعـدـلـ»ـ لـكـيـ يـكـوـنـ الـلـمـحـ قـابـلـاـ لـلـمـلـاحـظـةـ ،ـ وـحـتـىـ يـبـشـقـ الـعـنـيـ ؟ـ وـمـاـذـاـ اـصـنـعـ بـالـكـلـمـاتـ النـادـرـةـ ؟ـ هـلـ أـخـلـصـ مـنـهـاـ بـاسـمـ خـجـولـ هوـ «ـالـإـسـتـشـاءـاتـ»ـ وـ«ـالـإـنـيـاحـاتـ»ـ ؟ـ سـخـافـاتـ كـثـيـرـةـ مـثـلـ هـذـهـ تـمـكـنـاـ نـظـرـيـةـ الـدـلـالـةـ بـالـذـاتـ مـنـ تـجـبـيـهاـ .ـ فـ«ـالـتـعـيمـ»ـ هـنـاـ لـاـ يـشـكـلـ عـمـلـيـةـ كـمـيـةـ (ـ أـنـ نـسـتـبـطـ مـنـ عـدـ تـوـاتـرـاتـ مـلـمحـ حـقـيـقـةـ مـاـ)ـ بـلـ هـيـ عـلـمـيـةـ كـيـفـيـةـ (ـ بـادـمـاجـ كـلـ مـفـرـدةـ ،ـ هـنـىـ وـلـوـ كـانـتـ نـادـرـةـ ،ـ فـيـ بـجـمـوعـ عـامـ مـنـ

العلاقات) . صحيح أن صورة مفردة لا تصنع التخييل (٩١) بيد أن التخييل لا يمكن أن يصف نفسه دون هذه الصورة بالذات ، منها تكون هشة أو متوجدة - ودون وسوسها الذي لا يقبل التلاشي . إن لـ « تعليميات » القول النقدي صلة بنطاق العلاقات التي تشكل العلامة الملاحظة جزءاً منها ، وليس مطلقاً بعد التواترات المادية لتلك العلامة : هكذا يمكن ألا تصاغ كلمة خلال الأثر الأدبي كله ، سوى مرة واحدة ومع ذلك تكون حاضرة هناك « في كل مكان » و « دائمًا » (٩٢) ، بسبب عدد معين من التحويلات التي تحدد الواقع البنويي بالضبط .

إن هذه التحويلات إرثاماتها ، التي هي ارثامات المنطق الرمزي . فالبعض يعارض « هذيان » النقد الجديد « بالقواعد الاولية للتفكير العلمي أو المنطوق على الأقل » (٩٣) ، وهذا أمر بليد ، اذ هناك منطق الدال . صحيح أتنا لم نعرف بعد حق المعرفة ، وليس من السهل أن ندرك نوع المعرفة التي سيصبح هذا المنطق الدال موضوعاً لها . غير أنها ، على الأقل ، تستطيع الاقتراب منه ، على نحو ما يفعل التحليل النفسي والبنيوية ؛ على الأقل ، نعرف أنه ليس بالامكان الحديث عن الرموز كيفما اتفق ، وعلى الأقل توفر ، وإن بصفة مؤقتة ، على بعض النهاذ التي تسمح بتفسير الشبكات الكامنة وراء انتظام سلاسل الرموز . وهذه النهاذ ستحصتنا ضد الاندهاش (الذي هو بذاته مثير للدهشة) ، والذي يستشعره النقد القديم حين يشاهد من يقاربُ بين الاختناق والسم ، وبين الثلوج والنار (٩٤) . لقد سجل التحليل النفسي والبلاغة كلاماً هذه الأشكال من التحويل (٩٥) ، وهي مثلاً : الابدال الحرفي (*Métaphore*) (٩٦) ، والحدف (*ellipse*) (٩٧) والتكييف (*homonymie*) (٩٨) ، والتحوير (*métonymie*) (٩٩) ، والتفي (*antiphrase*) (١٠٠) . وما يريده الناقد العثور عليه اذن هو هذه التحويلات المتتظمة ، وليس الصدفوية ، التي تمس سلاسل بالغة الامتداد (كالطائر والتحليق والوردة وأنوار الاحتفال والمرحة والفراشة والراقصة - في شعر مالا رميي) (١٠١) ، والتي تسمح باتحاد صلات بعيدة مع أنها مشروعة (النهر العظيم الماء - و - الشجر الحرفيي) بحيث يغدو الأثر الأدبي ، بعيداً عن قراءته بطريقة « مهذبة » ، مخترقاً بوحدة متنامية الاتساع . فهل هذه الصلات سهلة ؟ ليس أكثر من سهولة صلات الشعر ذاته .

الكتاب عالم . والناقد يشعر أمام الكتاب بشروط الكلام نفسها التي يشعر بها الكاتب أمام العالم . وهنا نصل إلى الإرثام الثالث للنقد : فالتربيغ الذي يلحقه الكاتب بموضعه هو دائمًا موجه ، شأنه شأن التزييف الذي يلجمأ إليه الكاتب : إن عليه أن يسير دائمًا في الاتجاه نفسه . ما هو هذا الاتجاه ؟ هل هو اتجاه « الذاتية » الذي جعل منه البعض صداعاً بالنسبة للناقد الجديد ؟ يفهم عادة أن النقد « الذاتي » خطاب متوك للتقدير الكلي لـ « ذات » ، ولا يولي أدنى اعتبار لـ « الموضوع » والذي يفترض « زيادة في إثقال كاهله » أنه مقصور على التعبير عن أحاسيس فردية تعييراً فوضوياً وثرثاراً . وذلك ما يمكن الاجابة عنه ، حالاً ، بأن ذاتية منهجة ، أي « مثقفة » « متعلقة بالثقافة » خاضعة لإرثامات لا حصر لها ، ومنحدرة هي نفسها من رموز الأثر الأدبي ، قد يكون لها حظ أكبر في مقاربة الموضوع الأدبي من موضوعية غير مثقفة ، عمياً لا تبصر نفسها وتحتمي وراء الحرف كما كانت تحتمي وراء طبيعة . لكن حقيقة الامر لا تتعلق تحديداً بذلك : فالنقد ليس العلم ، وليس الموضوع هو ما يجب ان يعارض الذات في النقد بل محموها . بصورة أخرى يمكن القول بأن الناقد يواجه موضوعاً ليس هو الأثر الأدبي وإنما قوله الخاص . فما هي العلاقة التي يمكن أن تكون لناقد مع قوله ؟ انطلاقاً من هذا الجانب يتغير تحديد « ذاتية » الناقد .

لقد كون النقد الكلاسيكي الاعتقاد الساذج بأن الذات « كيان محتلي » ، وأن الصلات بين الذات والقول صلات بين محتوى وتعبير . إن اللجوء إلى الخطاب الرمزي قد يقود ، فيما يبدو ، إلى اعتقاد خالف : فالذات ليست امتلاءً فردياً لنا الحقُّ أو عدمه في افراغه في القول (حسب « نوع » الأدب الذي نختار) وإنما هي ، على العكس ، فراغ يضفي الكاتب حوله كلاماً متحولاً باستمرار (أي مدحجاً في سلسلة تحويل) بحيث أن كل كتابة « لا تكذب » لا تعين الصفات الداخلية للذات بل غيابها (١٠٢) . إن القول ليس صفة لذات ، يستحيل التعبير عنها أو تصلح للتعبير ، بل القول هو الذات (١٠٣) . ويدوي لي (ولست أعتقد أنني الوحيد الذي فكر في ذلك) أن هذا هو ما يُعرفُ الأدب بالضبط : فلو كان الأمر يتعلق فقط (مثل تعاملنا مع جَبَّة ليمون) بأن نتعصّر ذواتاً وموضوعات متمثلة بالتساوي بواسطة « صُور » فإن جدوى الأدب ؟ إن خطاب سوء النية يكفي في هذه الحالة . ما يحمله الرمز هو أن تعين دون كلِّ لأشيء ، لأنما الذي هو كينونتي . والناقد حين يضيف قوله إلى قول الكاتب ورموزه إلى رموز الأثر الأدبي ، لا « يُشوه » الموضوع بغية التعبير عن نفسه فيه ، ولا يجعل منه نعتاً لشخصيته ، وإنما يصوغ مجدداً ، مثل علامات تم تفكيرها وتتبعها ، علامات الآثار الأدبية ذاتها ، والتي لا تكون إرسالتها المستهلكة كثيراً « ذاتية » بعينها بل مزبوج من الذات والقول جميعاً بحيث يقول النقد والأثر الأدبي ذاتاً : « أنا أدب » ولا يعلن الأدب أبداً ، من خلال صوتها المتصافرين ، إلاً عن غياب الذات .

صحيح أن النقد قراءة عميقه (أو على الأصح : تركز على جانب معين) تكشف في الأثر الأدبي عن مدرك مُحدِّد ، وهي في ذلك تعمل حفاظاً على فك الرموز وتساهم في التأويل . ومع ذلك فما تكشف عنه لا يمكن أن يكون مدلولاً (نظراً لأن هذا المدلول يتراجع مرتدًا دون توقف إلى غاية فراغ الذات) وإنما السلاسل رموز فقط ، وتناظر علاقات : إن « المعنى » الذي تمنحه تلك القراءة عن حق للأثر الأدبي لا يكون ، في نهاية المطاف ، سوى بداية إزدهار جديدة للرموز التي صاغت ذلك الأثر . وعندما يستخلص ناقد من طائر مalarimey ومرحّته « معنى » مشتركةً هو معنى « الذهاب والإياب » ومعنى « المحتمل » (١٠٤) . فإنه لا يُعِين حقيقة أخرى للصورة وإنما صورة جديدة هي ذاتها معلقة . إن النقد ليس ترجمة ، بل تعبير بمحيط . ولا يمكن أن يدعى العثور على « عمق » الأثر الأدبي ، نظراً لأن هذا العمق هو الذات نفسها ، أي إنه غياب : كل استعارة علامة دون قرار ، وهذا الجانب البعيد المدلول هو ما تعنيه السيرة الرمزية في غزارتها : فما على الناقد إلا أن يواصل إستعارات الأثر الأدبي لا أن يختصرها . ومرة أخرى أقول بأنه إذا كان في الأثر مدلول « متوازي » و « موضوعي » فإن الرمز لا يكون سوى إلماع ، والأدب لا يكون سوى تنكر ، ولا يكون النقد سوى فقه لغة . انه من العمق العقيم إرجاع الأثر الأدبي إلى الظاهر المحسض لأنه لا يمكن هناك مباشرة ما يمكن أن يقال عنه . ووظيفة الأثر الأدبي يستحيل أن تكون إغلاق شفاه الذين يقرأونه . بل انه يكاد يكون أقل فائدة أن تبحث في الأثر عما يمكن أن يقوله دون أن يقوله ، وأن نفترض له سراً آخرًا إذا ما اكتُشف فلن يكون هناك بعد ما يضاف إليه : ومهمها يقول البعض عن الأثر الأدبي سيقني ذاتاً « مثلما كان في لحظته الأولى » مشتملاً على القول والذات والغياب .

إن مقياس الخطاب النبدي هو صوابه . وكما هو الشأن بالنسبة للموسقي (بالرغم من أن علامة موسقية مصيبة لا تكون علامة « حقيقة ») حيث تتوقف حقيقة التشيد ، في النهاية ، على صوابه نظراً لأن صوابه هو نتاج لتساقن النغم أو للهارمونيا ، فكذلك الأمر بالنسبة للناقد : إذ إن عليه ، لكي يكون

حقيقياً ، أن يكون مصيباً وأن يحاول ، في قوله الخاص وحسب « إخراج فكري صائب » (١٠٥) . إعادة إنتاج الشروط الرمزية للأثر الأدبي - إذ دون ذلك كله فإنه لن يستطيع « إحترام » الأثر الأدبي . وبالفعل ، هناك طريقتان ، ولو إنها متفاوتتان ، في إخْطاء الرمز . أولاهما ، وقد مررت بنا ، طريقة بالغة العجلة : تقوم على إنكار الرمز ، أو على ارجاع مجموع الجانب الدال للأثر الأدبي إلى سطحيات حرفية زائفة ، أو على اغلاقه في مأزق تحصيل الحاصل . وعلى النفيض ، تقوم الطريقة الثانية بتأويل علمي للرمز : فهي تقر من جهة على ان الأثر الأدبي يقبل فك أغزاره (وهو ما يتبع التعرف على رمزيته) لكنها ، من جهة ثانية ، تنجز هذا الفك بواسطة كلام هو بذاته حرفياً لا عميق له ، ولا من منفذ فيه ، قد كُلِّفَ بحصر الاستعارة اللامتنافية للأثر الأدبي وذلك لامتلاكه « حقيقية » هُوَ من خلال هذا الحصر: الى هذا النمط تتعمى الكتابات النقدية ذات النية العلمية (الاجتماعية او التحليلية النفسية) . وفي تلك الحالتين ، فإن التباين القسري للتقولين ، قول الأثر وقول الناقد ، هو ما يسبب إخْطاء الرمز : فإن إختزال الرمز تعادل في إفراطها العناد في الاقتصار على التمسك بالتأويل الحرفي « انه يتهم على الرمز أن يبحث عن الرمز » كما يجب أن تتحدد لغة أخرى بملء الفم : فعلى هذه الشاكلة تحترم حرافية الأثر الأدبي . ان هذا الانعراج الذي يعيد الناقد ، أخيراً ، إلى الأدب ليس عديم الجدوى : فهو يسمح بمقاومة تهديد مزدوج : ان الحديث عن أثر أدبي يعرضنا للسقوط في الكلام المتعدم ، سواء كان ثرثرة او صمتاً ، أو يعرضنا للسقوط في كلام شيء يُحْمَد ، تحت سلطة حرف آخر ، المدلول الذي يظن إنه قد عثر عليه . ان الكلام المصيب ، في النقد ، لا يكون ممكناً الا اذا كانت مسؤولة « المؤول » ازاء الأثر تتطابق ومسؤولية الناقد إزاء كلامه الخاص .

في مواجهة علم الأدب ، وحتى وهو يستكشف ذلك ، فإن الناقد يكون أعزل بصورة هائلة ، نظراً لأنه لا يمكن أن يتتوفر على القول كما يتتوفر على متابعة أو آداء : « فهو ذلك الشخص الذي لا يدرى بماذا يتثبت في علم الأدب » . وحتى في حالة ما إذا عَرَفَ له البعض هذا العلم بكونه على محضر « عارض » ، (وليس شارحاً) ، فإنه سيجد نفسه أيضاً مفصولاً عنه : ذلك أن ما يعرضه هو القول ذاته وليس موضوعه . ييد أن هذه المسافة لن تكون خسارة كلها ، اذا أتاحت للنقد تطوير ما ينقص العلم تحديداً ، وهو ما يمكننا تسميته بكلمة واحدة : السخرية . فالسخرية ليست غير السؤال الذي يطرحه القول على القول (١٠٦) ان ما تعودناه من إعطاء الرمز أفقاً دينياً أو شعرياً قد منعنا من أن ندرك وجود سخرية للرموز ،

أي طريقة لوضع القول موضع التساؤل ، عن طريق مبالغته الظاهرة والمعلنة . ان بامكاننا ان نتصور - في مقابل السخرية الفُرْلِتيرية-التعسية التي هي سبب نرجسي للعنة مفترضة الثقة في نفسها - سخرية أخرى لم نجد اسماً نطلقه عليها أفضل من السخرية « الباروكية » (١٠٧) . نظراً لأنها تلعب باشكالٍ لا يكمنان ، ولأنها تضفي البهجة على القول بدلاً من تقليصه (١٠٨) . فلماذا ستكون منوعة على النقد ؟ انا فيها تقطن الكلام الوحيد الجاد الذي ترك للنقد ما دامت وضعية العلم والقول لم تحدد تحديداً جيداً . وهي الحال التي لا تزال ، فيها ييدو ، قائمة الى يومنا هذا . السخرية ، اذن ، هي ما يكون في متناول الناقد مباشرةً : لا ان يرى الحقيقة ، حسب عبارة كافكا ، بل ليكونها (١٠٩) ، بحيث يغدو من حقنا لا أن نطالبه بأن يجعلنا نعتقد فيما يقول ، بل أكثر من ذلك : أن يقنعنا بقراره على قول ذلك .

يقي وهم آخر لا بد من العدول عنه : وهو ان الناقد لا يمكن ان يكون بديلاً للقاريء في شيء . فليس من المجد ان يسمح لنفسه - أو يطلب منه البعض - إعطاء صوت ، منها يكن محترماً ، لقراءة الآخرين ، ولا يكون هو ذاته سوى قاريء أناة آخرون للتعبير عن مشاعرهم الخاصة بدعوى معرفته أو قدرته على اصدار الأحكام ، أي أن يرمز - باختصار - الى حقوق جماعة ما على الأثر الأدبي . لماذا ؟ لأنه حتى لو عرفنا الناقد بأنه قاريء يكتب ، فذاك يعني ان هذا القاريء يلتقي في طريقه بوسطه خفيف هو : الكتابة .

غير أن الكتابة هي ، على نحو ما ، أن نهشم العالم (الكتاب) ونعيد صنته . فلنفتر هنا في الطريقة العميقة الثاقبة التي عالجت بها القرون الوسطى العلاقات بين الكتاب (الذخيرة العتيقة) وأولئك الذين كانت مهمتهم مواصلة هذه المادة المطلقة (والمجلة إطلاقاً) خلال كلام جديد . لسنا نعرف اليوم سوى المؤرخ والناقد (ويريد البعض ، دون مسوغ ، أن نعتقد بأنه يجب الخلط بينهما) ييد أن القرون الوسطى أقامت حول الكتاب أربع وظائف متميزة : الناسخ *scriptor* (الذي يعيد النقل دون اضافة) ، والجَمِيعَة *compitator* (الذي لا يضيف شيئاً من عنده) ، والمعلق *commentator* (الذي لا يتدخل من ذاته في النص المنسوخ إلا بغية جعله مفهوماً) ، وأخيراً الكاتب *auctor* (الذي يعطي أفكاره الخاصة إعتماداً على مراجعة ذات نفوذ) . ومثل هذا النسق - الذي أقيم جهاراً لغاية وحيدة هي « الامانة » للنص القديم ، الكتاب الوحيد المعترف به (هل يمكن ان تخيل « احتراماً » أعظم من ذلك الذي كانت تكتبه القرون الوسطى لأرسطو أو بريسيان) ؟ - أتَّجَّ ، مع ذلك ، « تأويلاً » للعصر القديم سارع العصر الحديث الى دحضه ، وسيظهر لنقدنا « الموضوعي » كامل « المذهبان » . ذلك لأن الرؤيا النقدية تبدأ ، فعلاً ، لدى الجماعة ذاته : فليس من الضروري ان تضيّف من ذاتك الى النص حتى « تشوهه » ، بل يكفي أن تستشهد به أي تقتطعه : إن مدركاً جديداً يتولد في الحال ، وهذا المدرك يمكن ان يكون مقبولاً الى هذا الحد أو ذاك ، لكنه لن يكون مفتقرًا لأسسه المكونة . ليس الناقد الا معلقاً ، بيد أنه معلق بمعنى الكلمة (وذلك كافٍ لكي يضعه في الواجهة) : فهو ، من جهة ، ناقل يواصل مادة سالفه (بحاجة اليه دائمًا : اليس (راسين) مدیناً بعض الدين لجورج بوليه ، وكذا فرلين لجان بيير ريشار ؟ (۱۱۰) ومن جهة أخرى ، هو مشغل يُعيد توزيع عناصر الأثر الأدبي بهدف اعطائه ذكاء ، أي مسافة معينة .

وهناك فرق آخر بين القاريء والناقد : اذ بينما لا ندرى كيف يتحدث قاريء ما الى كتاب ، نجد الناقد مضطراً الى أن يصطمع « نبرة » معينة . وهذه النبرة لا يمكن ان تكون ، في نهاية الأمر ، سوى توكيدية . ان بامكان الناقد ان يشك ، ويعانى في ذاته بالف طريقة ، وحول مسائل لا يدركها اكثر مراقبيه عدوانية ، بيد أنه لا يمكن في النهاية الا ان يلتجأ الى كتابة ممتلةة ، أي جازمة . فمن المزء اذاء تفادى فعل المؤسسة الذي يستند كل كتابة عن طريق دعاوى التواضع والشك والحيطة : تلك علامات مقتنة مثلها في ذلك مثل غيرها : فهي لا تستطيع ضمان شيء . ان الكتابة « تصرح » ، وفي ذلك تكون كتابة . كيف يمكن أن يكون النقد تتساؤلية ، اختيارياً او ارتباياً ، دون نية سيئة ، مع أنه كتابة ، وأن نكتب معناه ، بالضبط ، أن نلتقي بمحاذفة الخطاب الخبري (ن) بدليل الحقيقى / الزائف الذي لا مفر منه ؟ ان ما تصرح

به دوغائية الكتابة ، إن وجدت ، هو التزام وليس يقيناً أو اكتفاء : لا شيء آخر غير الفعل ، ذلك القليل من الفعل الذي يتبقى في الكتابة .

هكذا فـ « ملامسة » نص - ليس عن طريق الرؤية ، وإنما بالكتاب - تضع بين النقد والقراءة هوة هي الهوة نفسها التي تضعها كل دلالة فيما بين جانبها الدال وجانبها المدلول . لا أحد يعرف شيئاً عن المعنى الذي تمنحه القراءة للأثر الأدبي ، ولا عن المدلول - وذلك ، ربما ، لأن هذا المعنى ، اعتباراً لكونه شهوة ، يتتصب فيها وراء سنن اللغة . القراءة وحدها تعيش الأثر الأدبي ، وتقيم معه علاقة شهوة . فان نقرأ معناه ان نشهي الأثر (ص) ، وترغب في ان نكونه ، وان نرفض مضاعفته بمعزل عن كل كلام آخر غير كلامه هو ذاته : ان التعليق الوحيد الذي يمكن أن يتوجه قاريء محض وسيقى كذلك ، هو المعارضة (حسب ما يشير الى ذلك مثل بروست ، هاوي القراءات والمعارضات) . أما الانتقال من القراءة الى النقد فمعناه تغيير الشهوة . بحيث لا نعود نشهي الأثر الأدبي ، وإنما لغتنا الخاصة ، لكن ، من هناك أيضاً نعيد الأثر الى شهوة الكتابة التي صدر عنها . هكذا يلف الكلام حول الكتاب : القراءة ، الكتابة - من شهوة الى أخرى يذهب كل أدب . كم كاتب لم يكتب الا لأنه قرأ ؟ وكم ناقد لم يقرأ الا ليكتب ؟ . لقد قربا بين حافتي الكتاب وجهي الدليل ، حتى لا يصدر عنها سوى كلام واحد . إن النقد ليس سوى لحظة في هذا التاريخ الذي ندخله ، والذي يقودنا الى الوحدة ، أي الىحقيقة الكتابة .

شباط ١٩٦٦

ترجمة ابراهيم الخطيب
مراجعة محمد برادة

إشارات :

١) المراد تحرير فرنسا من الاحتلال النازي (المترجم) .

٢) ريمون بيكار : « نقد جديد أم تجديل جديد ؟ Nouvelle imposture » طبعة J.D. Pauvert ، باريس ، سلسلة « حريات » ١٩٦٥ ، ١٤٩ ، صفحة . ان هجمومات ريمون بيكار موجهة بالدرجة الأولى الى كتاب « حول راسين » Sur Racine (طبعة Seuil ، ١٩٦٣)

٣) لقد قدمت جماعة معينة ، من كتاب التعليقات اليومية ، لأهمية ر. بيكار ، مساندة بدون فحص ، ولا مبنية ، ولا اختلاف . فلنطلع لائحة شرف النقد القديم هاته (مadam هناك نقد جديد) Les Beaux Arts بروكسل ، ديسمبر ١٩٥٦ ; Carrefour ٢٩ ، ديسمبر ١٩٦٥ ; La Croix ١٠ ديسمبر ١٩٦٥ ; Le Figaro ، ٣ ديسمبر ١٩٦٥ ; L'Exxe Siecle ، ديسمبر ١٩٦٥ ; Pariscope ٢٣ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٢٠ ، ديسمبر ١٩٦٥ ; La Nation Francaise ، ٢٨ أكتوبر ١٩٦٥ باشارة رسائل بعض قراء هذه الصحيفة : ١٣ ، ١٣ ، ٢٧ ، ٢٧ ، ديسمبر ١٩٦٥ ؛ ١٥ La Revue Parlementaire ، ١٥ ديسمبر ١٩٦٥ ؛ Europe-Action يناير ١٩٦٦ . دون أن ننسى الأكاديمية الفرنسية ٢٧ (رد مازيل أشار M.Achard على تيري موني T.Maulnier في ٢١ Le Monde يناير ١٩٦٦) .

٤) « انه اعدام » La Croix ()

٥) ما هي بعض تلك الصور الطريفة الابداء : « أسلحة النفاهة » (Le Monde) « تنبية صارم اللهجة » (La Nation) ضربة صافية التسديد « افراغ القرب الشنيعة » (Le XXe siècle) « هجمة اللذعات القاتلة » (Le Monde) « مخاللات Francaise فكرية » (ر. بيكار : المصدر المذكور سابقاً) « بارل هاربر * النقد الجديد » (Revue de Paris) ، يناير ١٩٦٦ « بارت الى عمود التثمير »

- (١) L'orient ، بيروت ١٦ يناير ١٩٦٦) « قصصٌ عن النقد الجديد ، وبالتحديد قطع رأس عدمن الدجالية من بينهم رولان بارت - الذي ترافقون رأسه ، مفصولاً عن جسنه تماماً . Pariscope * وبارل هاربر ، قاعدة بحرية في جزيرة هواي ، كان يملكونها الأمريكان ، وتعرضت لهجوم ياباني عنيف إبان الحرب العالمية الثانية - المترجم) .
- (٢) « أني أعتقد ، من جهتي ، أن كتب السيد بارت ستشيخ بسرعة أكبر من كتب السيد بيكار » (Le Monde , E.Guitton ٢٨ آذار ١٩٦٤) « الذي رغبة في معانقة السيد ريمون بيكار لكونه كتب .. رسالتكم المجانية (هكذا) » . Pariscope, Jean cau
- (٣) « يرد ريمون بيكار هنا على التقد미 رولان بارت .. أنه يفتح أولئك الذين يضعون مكان التحليل الكلاسيكي فوضى هذينهما اللفظي ، وكذا جانين فاك الألغاز ، الذين يعتقدون بأن الناس جميعاً يفسرون ، مثلهم ، اعتقاداً على القبلانية Kabbale وأسفار موسى الخمسة والستون أداً موسن . إن سلسلة « حريات » الرائعة ، التي يديرها جان فرانشواريفيل (ديدرو ، سيلس ، روحي روسيل) ستصدر من المزيد من الأسنان ، لكن ليس أساسنا بالتأكيد » Europe-Action (كانون الثاني ١٩٦٦) .
- (٤) ر. بيكار . المصدر المذكور سالفاً . ص ٥٨ و ص ٣٠ و ص ٨٤ .
- (٥) نفس المصدر ، ص ٨٥ و ص ١٨٤ .
- (٦) Le Monde, J. Piatier ١٣ نوفمبر ١٩٦٥ - ر. بيكار : المصدر المذكور سالفاً . ص ١٤٩ - ٢٣ أكتوبر ١٩٦٥
- (٧) أكد خمسة من أنصار L.J.Tixier-Vignancour « عزمهم على « مواصلة عملهم على قاعدة منتظمة مناضلة ، وابدأ بولوجية وطنية .. قادرة ، بفعالية ، على مواجهة كل من الماركسية والتكنوقراطية الرأسمالية » ، (٣١.٣٠ كانون الثاني ١٩٦٦) .
- (٨) راجع ، فيما بعد ، القسم الثاني ، الفقرة الأولى .
- (٩) « آراء هي التعبير التي نعمت بها . بيكار النقد الجديد : « تدجيل » « المخاطر والأخرق » (ص ١١) « بحذفة » (ص ٤٧) « الحقيقة المرضية لهذا القول » (٥٠) « سخافات » (٥٢) « مخاللات فكرية » (ص ٥٤) « كتاب يتتوفر على ما يشير التمرد » (ص ٥٧) « افراظ في ميوعة راضية عن نفسها » « حصيلة استدلالات زائفه » (٥٩) « تأكيدات مجنونة » (٧١) « أسطر مخيفة » (٧٣) « معقولية زهيدة ونخرة » (٧٥) « نتائج تحكمية ، ومائة ، وسخيفية » (٩٢) « سخافات ومغربات » (ص ١٤٦) « غباء » (ص ١٤٧) . وأضيف : « عدم دقة متكلفة » ، « أخطاء شنيعة » ، « رمي عن النفس يدفع إلى الاستسلام » ، « تعتقدات في الشكل » ، « تدقيقات تتفق متقدمة » العـ ، غير أن ذلك لم يرد على لسان ر. بيكار وإنما لسان سانت بيف في محاكاة بروست له ، وفي خطاب السيد دونوربوا وهو « يجهز » على بيرغوت (وهذا الأخير ، شخصيات رواية بروست) « البحث عن الزمن الضائع » - المترجم) .
- (١٠) أحد قراء Le Monde اعلن في لغة دينية شديدة ، ان كتاباً معيناً من كتب النقد الجديد « ممثل بثام ضد الموضوعية » (٢٧ نوفمبر ١٩٦٥) .
- (١١) ر. بيكار . المرجع المذكور سالفاً . ص ٨٨ .
- (١٢) « الموضوعية : مصطلح الفلسفة الحديثة . خاصية ما هو موضوعي . وجود الأشياء خارجاً عنا » (معجم Littré) .
- (١٣) ر. بيكار . المرجع المذكور سالفاً . ص ٧٩ .
- (١٤) مع أنني غير ملتزم ب الدفاع خاص عن « حول راسين » . فاني لا يمكن أن أدع البعض يكرر ، مثلي فعلت جاكلين بياتي في Le Monde ٢٣ أكتوبر ١٩٦٥ بانياً ارتكتب أخطاء منطقية بخصوص لغة راسين . فإذا كنت مثلاً قد لاحظت ما في فعل Respirer من معنى التنفس (ر. بيكار . المصدر المذكور سالفاً . ص ٥٣) فليس ذلك لتجاهلي المعنى الذي أعطاه العصر لتلك الكلمة (الاسترخاء) ، كما قلت ذلك سابقاً (« حول راسين » ص ٥٧) ، وإنما لأن المعنى المعجمي لم يكن مناسباً . للمعنى الرزمي الذي هو ، في هذا السياق وبشكل بالغ المكر ، المعنى الأول . حون هذه النقطة ، كما حون نقط أخرى - حيث تلم أهمية ر. بيكار ، المتبع من طرف أنصاره بدون وازع ، بالأشياء في مستواها المنحط . سأرجو بروست أن يجيب ، مذكراً بما كتبه عن بول سوداي الذي اتهمه بارتكاب أخطاء لغوية : « إن كتابي يمكن أن يكتشف عن آية موهبة لكنه يفترض على الأقل ، أو يتطوّي ، على قدر من الثقة يكتفي لكي لا يكون هناك احتفال أخلاقي يجعلني أرتكب أخطاء ، فالحشة مثل تلك التي أشرت إليها » (« رسائل مختارة » ، Plon ، ١٩٦٥ ، ص ١٩) .
- (١٥) ر. بيكار المرجع المذكور سالفاً ، ص ٣٠ .
- (١٦) حول هذه الموضوعية الجديدة ، راجع ، فيما بعد ، القسم الأخير من فقرة « علم الأدب » .
- (١٧) ر. بيكار . المرجع المذكور سالفاً . ص ٤٥ .
- (١٨) ر. بيكار . المرجع المذكور سالفاً . ص ٧٥ .
- (١٩) المصادر نفسه . ص ١٧ .

- ٤٤) Revue Parlementaire (١٥ نوفمبر ١٩٦٥) .
- ٤٥) د. بيكار المرجع المذكور سالفاً . ص ٣٣ .
- ٤٦) المصدر نفسه . ص ٢٢ .
- ٤٧) المصدر نفسه . ص ٣٩ .
- ٤٨) المصدر نفسه . ص ٢٣ .
- ٤٩) المصدر نفسه . ص ١١٠ و ١٣٥ .
- ٥٠) راجع مقدمات د. بيكار لمتأي راسين «الأعمال الكاملة» Pléiade المجلد الأول ، ١٩٥٦ ، ٣١) مفرطة الرمزية ، في الواقع .
- ٥٢) د. بيكار المرجع المذكور سالفاً . ص ٣٠ .
- ٥٣) هل بالإمكان أن نقيم ، فوق راسين البالغ الوضوح ، طريقة جديدة غامضة للحكم وفكك التبرغ . (Revue Parlementaire ، ١٥ نوفمبر ، ١٩٦٥) .
- ٥٤) د. بيكار . المرجع المذكور سالفاً . ص ١٣٥ - ١٣٦ .
- ٥٥) مادمنا بصدق الأحجار ، فلتشهد بهذه الجوهرة : «ان الإلحاد على العثور ، بأي ثمن على وسعة لدى كاتب معين ، يعرضنا لأن نتغافل عنها في الأعيق» ، حيث يمكن أن تجد أي شيء ، وحيث تعرض أنفسنا لأن نعتبر الحصوة حجراً كريباً (Midi-Libre ، ١٨ ، نوفمبر ١٩٦٥) .
- ٥٦) د. بيكار . المرجع المذكور سالفاً . ص ١٢٢ - ١٢٣ .
- ٥٧) المصدر نفسه ص ١٤٢ .
- ٥٨) المصدر نفسه . ص ١٢٨ .
- ٥٩) استشهد به على سبيل التقرير من طرف Midi-Libre (١٨ نوفمبر ١٩٦٥) . ولا نزال بحاجة إلى دراسة صغيرة عن المخلفات الحالية لجولييان بinda .
- ٦٠) سأنازل عن ذكر كل الاتهامات بـ«الرطانة الشخينة» التي كنت موضوعاً لها .
- ٦١) كل ذلك قيل ، وفي الأسلوب اللائق ، من طرف ريمون كنو «إن جبر العقلانية البيروتية هذا ، وهذا الاسبرانتو الذي سهل المسابقات فيما بين فريدريك بروسيا وكاثرين روسيا ، وأرقة الدبلوماسية ، واليسوعيين والمهندسين الأيقليديين - يبقى في الظاهر المنوج المحذى ومثال ومقاييس كل لغة فرنسية» . (عصي ، وأرقام ، وحرف) ، غاليمار ، سلسلة (Idées ، ١٩٦٥ ص ٥٠) .
- ٦٢) راجع شارل بالي : «اللسانيات العامة والسانيات الفرنسية» (بزنس ، فرانش ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٥) .
- ٦٣) عدم الخلط بين مزاعم الكلاسيكية ، في اعتبارها تركيب اللغة الفرنسية أفضل تعبير عن المطلق الكوني ، ووجهات نظر البور روایال العميقة بخصوص اشكالات المنطقية للغة بصفة عامة (وهي وجهات النظر التي استوفيت اليوم من طرف د. شومسكي) .
- ٦٤) أ. بارون : «الجغرافية» ، قسم الفلسفة ، طبعة L'école ، ص ٨٧ .
- ٦٥) مثلاً : «المسيحي الالاهية ! إنها تعمل على سقوط كل الاتهامات ، وكل الانزعاجات التي تولدت عن أثر ما سبق . حيث كان أورفوس قد راح يخطم شبابه ، الخ » وكل ذلك لكي يقال لنا ، بدون شك ، أن « مذكرات » مورياك الجديدة أفضل من القديمة (جاكلين بياني ، Le Monde ، ٦ نوفمبر ١٩٦٥) .
- ٦٦) إشارة إلى عملية التوسيع باتجاه الغرب الأمريكي وكاليفورنيا في أواسط القرن التاسع عشر حيث سمع للمهاجرين الجدد بالاستيلاء على الأرضي المذكورة . وواضح أن استعمال هذه الاشارة ، هنا ، مجازي (المترجم) .
- ٦٧) يقول السيد دونوربيا ، وهو وجه يرمز للنقد القديم ، عن لغة بيرغوت : «هذا اللامنطق الذي يعمل على رص كلمات باللغة البروسية مع عدم الاهتمام بضمونها إلا فيما بعد » (البحث عن الزمن الصانع ، Pléiade المجلد الأول ، ص ٤٧٤) .
- ٦٨) لغة يهودية المانية (المترجم) .
- ٦٩) ر.م. البريس ، Arts ديسمبر ١٩٦٥ (تحقيق حول النقد) . هذا وتُستثنى من هذه اليديشية فيما يبدو ، لغة الصحافة والجامعة . وللعلم فالسيد البريس صحفي وأستاذ .
- ٧٠) في المدرسة الوطنية لللغات الشرقية .
- ٧١) لغة باطنية esoterique ، خاصة بجماعة معينة من الناس ، داخل مدرسة أو حزب أو أنصار طائفة (المترجم) .
- Programme de travail pour les tricolores : structurer le pack, travailler le talommage, rvoir le problème de la(٦٢

touche .

- ٥٣) ب. هـ. سيمون Le Monde , P.H.Simon ، ايلول ١٩٦٥ . ترج. بيتي Le Monde ، ٢٣ أكتوبر ١٩٦٥ .
- ٥٤) بالإنجليزية ، في الأصل (المترجم) .
- ٥٥) ر. بيكار . المرجع المذكور سالفا . ص ٥٢ .
- ٥٦) منها الشباب إلى « الأوهام الأخلاقية والخلط الأخلاقي » اللذين تشرها « كتب العصر » .
- ٥٧) ر. بيكار . المرجع المذكور سالفا . ص ١١٧ .
- ٥٨) ر. بيكار . المصدر نفسه . ص ١٠٤ .
- ٥٩) ... تحريرية هذا النقد الجديد غير الإنساني والمضاد للأدب » Revue Pratémentaire ١٥ نوفمبر ١٩٦٥ .
- ٦٠) راجع مقالته : « عن الواقعية الفنية » في الكتاب الجماعي : « نظرية الأدب » ، Seuil ، ص ٩٨ (المترجم) .
- ٦١) ر. بيكار . المرجع المذكور سالفا . ص ٣٢ .
- ٦٢) م. بروست : « البحث عن الزمن الصانع » ، Pléiade مجلد الأول ص ٩١٢ .
- ٦٣) ر. بيكار . المرجع المذكور سالفا ، ص ٣٠ . ومن الديهي أنني لم أجعل من « اندرورماك » دراما وطنية . ففرق النوع هذه لم تكن غائبة - وهو ما أوحدت عليه بالضبط . لقد تحدثت عن رمز الأدب في « اندرورماك » فقط لا غير .
- ٦٤) R.Angelergnes,H.Hécaen : « علم أمراض القول » ، Larousse ، ١٩٦٥ ، ص ٣٢ .
- ٦٥) راجع : « حول راسين » تاريخ أم أدب ؟ من ١٤٧ ، Seuil ، ١٩٦٣ .
- ٦٦) يقول رامبو لوالدته ، التي لم تفهم قصيدة « فصل في الجحيم » : « لقد أردت أن أقول ما ي قوله ذلك ، حرفيًا وفي جميع الاتجاهات » ، « الأعمال الكاملة » ، Pléiade ص ٦٥٦ .
- ٦٧) راجع مقالة جيرارجنيت : « البلاغة والتعليم في القرن العشرين » ضمن كتابه II Figures ، سلسلة Tel Quel ص ١٩٦٩ ، ص ٢٣ .
- ٦٨) « الشعر والروايات والقصص القصيرة هي تحف قديمة شاذة لم تعد تخدع أحداً اليوم ، أو تقرّبنا . لماذا نكتب قصائد وحكايات ؟ لم تبق غير الكتابة » J.M.G.Le Clézio (مقدمة : « الحلم ») .
- ٦٩) فيليب سولز : « دانتي وعبور الكتابة » ، مجلة Tel Quel عد ٢٣ خريف ١٩٦٥ .
- ٧٠) ... عند هذا الخد سترى المعنى الثاني لكلمة مسرحة dramatiser : أنها ، حينما تضاف إلى الخطاب ، اراده عدم التثبت بالعبارة ÉL'enonce والارغام على الاحساس بثلاجة الرابع ، والبقاء عارياً ... في هذا الصدد فإنه خطأ كلاسيكيربط « مارلين » سأن إنسان بالطبع الطاطبي ، « التجربة الباطنية » ، Gallimard ، ١٩٥٤ ، ص ٢٦ .
- ٧١) تغنى كلمة Bruler في الفرنسيية إحراق وانتهاء شيء - (المترجم) .
- ٧٢) في مسنته ، بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا .
- ٧٣) آلان جيرار A.Girard ، ١٩٥٥ P.U.F. Le Journal Intime - موريس بلاشتو : « الفضاء الأدبي » ، Gallimard ، ١٩٥٥ .
- ٧٤) راجع : « الأثر المفتوح » l'oeuvre ouverte أو ميرثويك ، Seuil ، ١٩٦٥ .
- ٧٥) إنني لا أنكر أن كلمة « رمز » Symbole لها معنى مختلف تماماً في علم الدلالة Sémiologie حيث الأنظمة الرمزية هي ، على العكس ، تلك التي يمكن أن يوضع فيها شكل « واحد » مقابل فيه واحدة التعبير مقابلة تطورية وحدة محتوى » في مقابل الأنظمة الدلالية (القول والحلم) حيث يكون من الضروري « مصادرة شكلين مختلفين أحدهما للتعبير والأخر للمحتوى دون تطابق بينهما » N.Ruwet : « اللسانيات العامة حالياً » - الأرشيفات الأوروبية لعلم الاجتماع ، ٥ ، ١٩٦٤ . من الديهي أن رموز الأثر ، حسب هذا التحديد ، تنتهي إلى نظرية للدلالة وليس إلى نظرية للرموز Symbolique ، ومع ذلك فإننا أحافظ هنا موقفنا ، بكلمة « رمز » في المعنى العام الذي يعطيه إياها (ب. ريكو P.Ricoeur) والذي يكتفي في الآراء التي ستلتوه . (يكون هناك) رمز ، عندما تنتج اللغة علامات من درجة مركبة حيث يعين المعنى ، دون الرضي بتعيين شيء ، معنى آخر لا يمكن الوصول إليه إلا في غاية و بواسطتها - « عن التأويل : مقالة حول فرويد » ، ١٩٦٥ Seuil ص ٢٥ .
- ٧٦) المعنى الحرفي literal والتثيلي Allégorique والأخلاقي Moral والتأويلي Anagogique . يبقى ، بدأه ، عبر موجه للمعاني نحو المعنى التأويلي .
- ٧٧) راجع : « البحث عن الزمن الصانع » ، الجزء ٣ و ٤ : Le coté de Guermantes (المترجم) .

- ٧٨) كتب مالارميه الى Francis Vielé-Griffin يقول : « اذا كنت قد فهمت فأنت تساند الخطوة الحالية للشاعر على نقص الأداة التي يجب أن يلعب بها . ان لغة ملائمة فرضاً لترجمة فكرة ستمحو التأدب ، وسيغدو اسمه ، بقوة الفعل ، الرجل العام » (ورد لدى جان بيير ريشار في كتابه « عالم مالارميه المتخيل » Seuil ١٩٦١ ص ٥٧٦)
- ٧٩) لقد أخذت النقد الجديد ، حالياً وفي عدة مناسبات ، على معاكسة مهمة المربى التي هي في جوهرها ، حسب ما يظهر ، « تعليم القراءة ». ولقد كان للبلاغة القديمة طموح هو « تعليم الكتابة » حيث كانت تقدّم قواعد للخلق (للمحاكاة) وليس للتنقّي . ويمكنا بالفعل أن نتساءل عن إذا لم يكن تقليضاً للقراءة أن ننزل عنها على هذا النحو قواعدها . أن نحسن القراءة ، معناه افتقاضياً ، أن نحسن الكتابة ، أي أن نكتب حسب الرمز .
- ٨٠) راجع : A.J.Greimas : « محاضرات في نظرية الدلالة » وتحديد الفصل السادس عن (isotopiedudiscours)
- ٨١) تحقيق الكاتب حول القول : لقد استخلص هذا الموضع وعلق من طرف مارث رو بيرنخوسن كافكا (خاصة في « كافكا » ، Gallimard ، المكتبة المثلية » ١٩٦٠) .
- ٨٢) إنني أذكر هنا ، بدأهنا ، في أعمال شومسكي ، وفي اقتراحات النحو التحويلي .
- ٨٣) « الأسطورة كلمة يبدو أنه لا مرسل لها يتحمل تبعه محتواها ويطالب بالمعنى ، فهي إذن لغزية (Sebag : « الأسطورة : قانونها وأرساليتها » ، مجلة « الأمونة الحديثة » ، مارس ١٩٦٥) .
- ٨٤) « إن ما يجعل الحكم البعدي على الفرد أكثر سلاماً من حكم المعاصرين له يترك في الموت . فنحن لا ننمو على هوانا إلا بعد الموت ... » (ف كافكا : « استعدادات لفترة عرس في القرية » Gallimard ١٩٥٧ ص ٣٦٦) .
- ٨٥) ث ، تودوروف : « الشووهات الدلالية » ، مجلة Languages .
- ٨٦) إن التحليل البنوي للمحكي يتيح المجال حالياً لأبحاث تميذية ، تتجزّء خاصة في مركز الدراسات الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري التابع للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا - اعتناداً على أعمال ف . بروب ، وكلود ليفي شتراوس . حول الارسالية الشعرية راجع : ر. جاكوبسن : « مقالات في اللسانيات العامة » ، Minuit ١٩٦٣ . الفصل الثاني . « نيكولا ريفي : « التحليل البنوي للشعر » Linguistics 2 ، ديسمبر ١٩٦٣ . وتحليل بنوي لقصيدة فرنسيّة » ، 3 ، يناير ١٩٦٤ . راجع كذلك : كلود ليفي شتراوس ودر. جاكوبسن : « قطط شارل بودلير » Homme ١٩٦٢/١١ . وجان كرهن : « بنية القول الشعري » فلا ماريون ، ١٩٦٦ .
- ٨٧) تهمة وجهها إلى النقد الجديري ، بيكار (المرجع المذكور سالفا ، ص ٤٦) .
- ٨٨) هل يجب التذكير بأن الجنون له تاريخ ، وأن هذا التاريخ لم يتنه بعد ؟ (ميشال فوكو : « الجنون واللاعقل : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي » Plon ، ١٩٦١) .
- ٨٩) ر. بيكار المرجع المذكور سالفا . ص ٦٤ .
- ٩٠) راجع رولان بارت : « حول كتابين لكولد ليفي شتراوس : علم الاجتماع والمنطق الاجتماعي » (UNESCO, Informations sur les sciences sociales ١٩٦٢ ، ١٩٦٢) .
- ٩١) ر. بيكار . المرجع المذكور سالفا . ص ٤٣ .
- ٩٢) المصد نفسه . ص ١٩ .
- ٩٣) المصدر نفسه . ص ٥٨ .
- ٩٤) المصدر نفسه . ص ١٥ وص ٢٣ .
- ٩٥) راجع : E.Benveniste ، « ملاحظات حول وظيفة القول في الوجهة الفرويدية » la Psychanalyse ، عدد ١ ، ١٩٥٦ .
- الصفحات من ٣ إلى ٣٩ .
- ٩٦) الاستمارة .
- ٩٧) الأرضيات .
- ٩٨) الجناس .
- ٩٩) الكتابة .
- ١٠٠) القلب .
- ١٠١) جان بيير ريشار . المرجع المذكور سالفا ص ٣٠٤ .
- ١٠٢) أنا تعرف هنا على صدى ، وان كان عمّقاً ، لتعليم الدكتور لا كان ، في س茅اته بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا .
- ١٠٣) يقول ر. بيكار : « مالا يعبر عنه هو الذاتي » (المرجع المذكور سالفا ، ١٣) انه تخلص سريع ، بعض الشيء ، من علاقات

- الذات والقول - هذه العلاقات التي جعل منها « مفكرون » آخرون ، غير يكاري ، مشكلة باللغة الصعوبة .
- (١٠٤) جـ. بـ. ريشار : المرجع المذكور سابقاً
- (١٠٥) مـلا رـمـيـهـ : مـقـدـمـةـ لـ « ضـرـبةـ نـزـلـنـ تـحـوـلـ الـحـظـ أـبـداـ » ، (« الأـعـمـالـ الكـامـلـةـ » *Pléiade* ، صـ ٤٥٥ . . .) .
- (١٠٦) في حدود وجود علاقة معينة بين الناقد والروائي ، فإن سخرية الناقد (إذاء قوله الخاص كشيء مُبدع) لا تختلف جوهرياً عن السخرية أو الدعاية السوداء التي تميز (حسب لوكاش ، وربينيه جيرار ، ولـ . غولدمان) الطريقة التي يتجاوز بها الروائي وعي أبطاله (راجع: لـ . غولدمان: « مدخل إلى مشاكل علم اجتماع الرواية » ، مجلة معهد علم الاجتماع ، بروكسل ، ١٩٦٣ ، ٢ ، صـ ٢٢٩ .
- (١٠٧) الـ بـارـوكـيـةـ ، أـسـلـوبـ فـيـ التـشـكـيلـ سـادـ خـاصـةـ فـيـ بـيـنـ ١٥٨٠ـ وـ ١٦٦٠ـ فـيـ إـيـطـالـياـ وـ إـسـپـانـياـ وـ فـرـنـسـاـ ، يـتـمـيزـ بـالـخـارـفـ وـ الـحرـيـةـ وـ الـحرـيـةـ فـيـ الشـكـلـ وـ الـغـرـابـةـ فـيـ الـأـخـرـاجـ (ـ التـرـجمـ)ـ .
- (١٠٨) انـ الزـرـعةـ الـكـونـكـورـةـ *Gongorisme* ، فـيـ مـعـناـيـهـ غـيرـ التـارـيـخيـ ، تـضـمـنـ دـائـيـاـ عـنـصـرـ تـأـمـلـيـاـ ، فـخـلـالـ نـعـهـاتـ يـمـكـنـ أـنـ تـنـتـعـنـ (ـ حـولـ كـثـيرـ ، مـتـواـحةـ بـيـنـ الـحـاطـيـةـ وـ مـخـضـ اللـعـبـ ، تـنـطـيـرـ الـصـيـاغـةـ الـمـبـالـغـةـ عـلـىـ تـأـمـلـ فـيـ الـقـوـلـ مـبـتـلـ فـيـ جـديـتـهـ (ـ Svero Sarduy ، كـونـكـورـاـ » ، مجلـةـ *Tel Quel* . . .) .
- (١٠٩) « انـ النـاسـ جـيـعـاـ لـاـ يـمـكـنـ رـؤـيـةـ الـحـقـيقـةـ ، لـكـنـ بـاـمـكـاـنـهـ جـيـعـاـ أـنـ يـكـوـنـوـاـ . . . » ، فـ.ـ كـافـكـاـ .ـ وـالـعـبـارـةـ اـسـتـشـهـدـتـ بـهـ (ـ مـارـتـ روـبـيرـ)ـ .ـ المـرـجـعـ المـذـكـورـ سـالـفـاـ صـ ٨٠ـ .ـ
- (١١٠) جـورـجـ بـولـيـ G.Pouletـ : مـلـاحـظـاتـ حـولـ الـزـمـنـ الرـاسـيـفـيـ » ، (« درـاسـاتـ فـيـ الزـمـنـ الـإـسـانـيـ » ، *Plon* ، ١٩٥٠ـ جـ.ـ بـ.ـ رـيشـارـ : تـفـاهـةـ فـيـلـينـ » ، (« الشـعـرـ وـ الـعـمـقـ » ، *Seuil*) ١٩٥٥ـ .ـ
- هـوـاـمـشـ اـضـافـيـةـ :
- أـ) الـإـمـراـطـوـرـيـةـ الـثـانـيـةـ .ـ حـكـومـةـ فـرـسـاـ منـ سـنـةـ ١٩٥٢ـ إـلـىـ ١٨٧٠ـ .ـ
- بـ) أحـدـىـ تـرـاجـيـدـاتـ رـاسـيـنـ ، فـيـ خـسـةـ فـصـولـ ، اـقـبـلـتـ مـنـ فـقـرـةـ مـنـ (ـ اـنـيـادـ)ـ فـيـ جـيلـ .ـ
- جـ) تـيـتوـسـ وـبـيرـينـسـ : شـخـصـيـاتـ مـنـ مـسـرـحـيـةـ رـاسـيـنـ » *Bérénice* .ـ
- دـ) بـيـرونـ وـجـيـجـيـ Junieـ : شـخـصـيـاتـ مـنـ مـسـرـحـيـةـ رـاسـيـنـ » *Britannicos* ،
- هـ) أـورـيـسـتـ شـخـصـيـةـ مـنـ مـسـرـحـيـةـ » *Andromaque* ، وـتـيـتوـسـ مـنـ » *Bérénice* .ـ
- وـ) اـبـرـيـفـيلـ وـأـخـيـلـ شـخـصـيـاتـ مـنـ مـسـرـحـيـةـ » *Iphigénie* .ـ
- زـ) سـكـانـ غـيـبـاـ الـجـدـيـدـةـ وـالـجـزـرـ الـمـجاـوـرـةـ هـاـ .ـ يـتـحدـثـونـ لـغـةـ لـاـ تـنـتـسـيـ إـلـىـ جـمـعـوـةـ الـلـغـاتـ الـمـلـايـوـ بـولـينـيـةـ .ـ
- حـ) أحـدـىـ تـرـاجـيـدـاتـ رـاسـيـنـ ، مـنـ خـسـةـ فـصـولـ ، مـقـبـسـةـ مـنـ حـكـاـيـةـ تـوـرـاـيـةـ .ـ
- طـ) أحـدـىـ تـرـاجـيـدـاتـ رـاسـيـنـ ، الذـيـ يـعـتـدـ بـانـ الـقـوـلـ مـشـتـقـ مـنـ اـنـتـفـاقـ ، سـانـدـ سـقـرـاطـ الرـأـيـ القـائلـ بـانـ الـكـلـمـاتـ تـعـرـعـ عنـ الـطـبـيـعـةـ الـحـقـيقـةـ لـلـاشـيـاءـ .ـ أـمـاـ ضـدـ كـرـاتـيلـ ، الذـيـ يـسـانـدـ الرـأـيـ القـائلـ بـتـسـمـيـةـ طـبـيـعـيـةـ ، فـانـ سـقـرـاطـ سـيـعـتـرـضـ بـانـ التـطـابـقـ بـينـ الـكـلـمـاتـ
- وـالـأـشـيـاءـ لـيـسـ كـامـلـاـ ، اـنـ هـذـهـ مـاـنـاقـشـةـ تـطـرـحـ مـشـكـلـةـ مـعـرـفـةـ الـوـاقـعـ ، أـيـ الـمـاهـيـاتـ .ـ
- كـ) الـ Pythieـ ، رـاهـيـةـ بـولـينـ ، كـانـتـ مـكـلـفـةـ بـنـقـلـ الـوـحـيـ الـأـلـهـيـ .ـ تـعـرـتـهاـ حـالـةـ اـنـجـذـابـ فـتـنـتـقـ بـكـلـمـاتـ غـيرـمـوـافـقـةـ ، يـجـمعـهاـ رـهـبـانـ
- الـمـعـدـ وـيـؤـلـونـهاـ كـجـوابـ الـهـيـ .ـ
- لـ) تـرـاجـيـدـاـ منـ خـسـةـ فـصـولـ ، أـلـفـهـاـ رـاسـيـنـ اـعـتـهـادـاـ عـلـىـ أـعـمـالـ (ـ أـورـيـبـيدـ)ـ وـ (ـ سـيـنـيكـ)ـ .ـ
- مـ) اـشـارـةـ إـلـىـ الـقـزـقـ (ـ فـيـدرـ)ـ بـيـنـ مـصـدـرـ أـمـهـاـ (ـ بـاسـيفـاـيـ)ـ (ـ الذـيـ هـوـ الشـمـسـ)ـ وـمـصـدـرـ اـبـيـهاـ (ـ مـيـنـوسـ)ـ (ـ الذـيـ هـوـ الـأـرـضـ)ـ .ـ
- نـ) Opopantiqueـ : مـصـطـلـعـ اـسـتـعـمـلـ مـنـ طـرفـ (ـ أـرـسـطـوـ)ـ لـيـمـيزـ ، فـيـاـ بـيـنـ الـعـبـارـاتـ الـتـيـ هـاـ مـعـنـىـ ، تـلـكـ الـتـيـ يـمـكـنـ أـنـ يـقـالـ
- بـاـنـهاـ صـحـيـحةـ أـوـ مـزـيـفـةـ (ـ فـيـ مـقـابـلـ التـمـنـيـ أـوـ الرـجـاءـ الـخـ)ـ .ـ
- صـ) لـقـدـ نـعـيـ رـولـانـ بـارـتـ هـذـهـ التـحـلـيلـ فـيـاـ بـعـدـ ، وـذـلـكـ فـيـ كـاتـبـهـ (ـ لـلـهـةـ الـنـصـ)ـ ، *Seuil, le plaisir du texte* ، ١٩٧٣ـ .ـ