بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

الحمد لله الذي هدانا لهذا و ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله.

إلى والدي الكريمين،

إن أجمل البحار بحر لم ترتده أشرعتنا بعد،

و أجمل أنهار العالم نهر لم نكتشفه بعد،

و أجمل شموس الدنيا شمس لم تشرق علينا بعد،

و أجمل أيام العمر يوم لم نعشه بعد،

عسى أن تجدا في هذا العمل المتواضع تعبيرا عن كل حبي و امتناني.

لذكرى مربيتي: نينة.

إلى إخوتي رياض، لبيب و فراس.

إلى عائلتي كلها في فلسطين المحتلة.

إلى كل أفراد عائلتي خصوصا خالتي نبيلة.

إلى أساتذتي في مرحلة الليسانس و ما بعد التدرج عرفانا لهم.

إلى كل زملائي و أصدقائي.

شكر

إن كل فعل بحث ليس إلا تجسيدا فرديا لعمل جماعي

- نشكر كل من ساهموا من قريب أو بعيد في إنجاز هذه المذكرة، سواء من وضعوا تحت تصرفنا مراجع كنا بأمس الحاجة لها و بخاصة الآنسة طاوطاو رزيقة، أو قدموا لنا توجيها أو أسدوا نصيحة أو كلمة تشجيع و مساندة، ليجدوا هنا خالص امتناننا.

- نشكر بخاصة الأستاذ الدكتور الطاهر روابنية مؤطر هذه المذكرة و المشرف على إنجازها، و ذلك على أكثر من صعيد في الحقيقة: قبوله الإشراف على عملنا المتواضع هذا رغم كثرة مشاغله؛ و اقتراحه علينا موضوع هذه المذكرة و هي ثقة نعتز بها و قراءته لما كتبناه طوال هذه المدة بصبر لا ينفد و بتواضع و حلم لا يليقان إلا بمثله؛ و قبل ذلك كله تدريسه لنا مادة "نظرية التلقي".

- لا يفوتنا أن نشكر أيضا الأستاذ الدكتور حسين خمري، على مساعدته في إنجاز المذكرة، و قبل ذلك على الفرصة التي منحها لنا بإخراج مسابقة الماجستير.

- نشكر أيضا إدارة قسم الترجمة بجامعة قسنطينة، و على رأسها الأستاذ عمار ويس.

- نوجه شكرا خاصا إلى الأستاذ لورسي لخضر عرفانا لجميله.

- و نشكر السادة أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم قراءة و تقييم هذا العمل المتواضع.

غسان لطفي

مقدمة:

إن الحقيقة، كل حقيقة تبدو عندما نسمعها بسيطة، بديهية. لكن هذه "البديهيات" كان دائما لزاما عليها أن تنتظر من يأتي ليقولها أو لتقول نفسها فيه و من خلاله.
لقد ظلت مدارس النقد الأدبي لمدة طويلة تخضع الأدب لقراءات سياقية على اختلاف أسسها لم يكن فيها النص إلا طريقا للعبور إلى الكاتب أو محيط الكاتب...الخ. و احتاج الأمر، لكي يحدث التغير في الدراسات النقدية و الجمالية، إلى زخم كل التيارات التي تعاقبت و خلخلت المعتقدات، من نيتشه إلى الفرويدية و الماركسية و الظاهرتية و منها انبثقت الوجودية، ثم البنيويات و ما بعد البنيوية و التفكيكية...الخ. هكذا تم العبور إلى النص أولا، ثم، لم تطرفت القراءة المحايثة في "تمجيد الداخل على الخارج" كما يقول أحمد يوسف*، بشكل ألغى القارئ و الكاتب معا، أصبح لزاما أن يحدث "انقلاب جدلي" أي الخروج مرة أخرى و لكن في اتجاه فكرة التفاعل بين النص و القارئ، هذا التفاعل الذي يؤسسه فعل القراءة و هو ما اهتمت به مدرسة كونستانس الألمانية. هكذا أصبح مصطلح "القراءة" مصطلحا نقديا، تفرقت به السبل بعد ذلك إلى تفكيكية ديريدا و تمرد بارث الذي أصبح معه النقد أدبا و القراءة كتابة ثانية.

ما هي القراءة؟ لماذا نقرأ نصا أدبيا؟ و كيف نقرأه؟ كيف يمكن أن "نتحدث" عن القراءة، أن نكتب عنها، أن "نكتبها"؟ كيف نقارب النصوص التي "قرأت القراءة"، أو "كتبت القراءة"؟ أي، بعبارة أخرى، كيف نقرأ "قراءة القراءة" أو "كتابة القراءة"؟ و كيف...نكتب قراءتنا لكتابة القراءة؟ الحقيقة أن سلسلة الأسئلة هذه لانهائية، سلسلة "متتالية جدلية" قوامها "نفي النفي" تبقى فيها القراءة و الكتابة كثابتين يؤسس كل منهما للآخر...يبدو أن ما أسماه غاستون باشلار "الرغبة في أن نكون كاتبا"، التي تغذيها و تكبتها- في آن واحد- القراءة، هي التي تقف وراء كل المتعة التي أحسسنا بها و نحن نكتب هذه المذكرة.

---

* أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم المحايثة، الجزء الأول، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص 26.

ثم هنالك الترجمة، أو بالأحرى "نقد الترجمة"، نقد ترجمة نصوص نقدية، و التي هي أيضا قراءة لكتابة القراءة، و كتابة لهذه القراءة...هذه العلاقة "الهيرمافرودية" إن صح التعبير، نعترف أننا لم نفهمها جيدا في البداية، عندما كنا نسأل عن "معنى" مذكرة في الترجمة، يكون موضوعها القراءة.

بطبيعة الحال، لن يكون الهدف من هذه المذكرة- و لن يكون بوسعها- أن تجيب عن أسئلة مفتوحة كتلك، لكنها- ضمن هذا الإطار- ستتناول استثمار و تلقي النقد العربي لمفاهيم القراءة انطلاقا من النقد الفرنسي، و ذلك عبر الترجمة تحديدا.

سنقسم مذكرتنا هذه إلى ثلاثة فصول، يكون أولها مدخلا نظريا و تأريخا للقراءة و تقديما لأهم الإرهاصات الفكرية التي أسست لمفهوم، أو بالأحرى مفاهيم القراءة الحديثة، و التي تتجاوز الحيز موضوع المذكرة- و هو النقد الجديد في فرنسا- و لعل أهمها و أكثرها تأثيرا هي "مدرسة كونستانس" الألمانية، ثم نستعرض مقولات عدد ممن أسسوا لهذا النقد: بلانشو، سارتر، جماعة groupe Tel Quel و على وجه الخصوص رولان بارث الذي أسهم بكتاباته في فتح سجال بلور خطاب النقد الجديد بل و "تنبأ" إلى حد ما ببعض المقولات التي جاءت بها فيما بعد جماليات التلقي.

أما الفصل الثاني، فسنخصصه للقراءة في مجموعة نصوص مختارة مما سنسميه "الفضاء النقدي" الفرنسي و هي تباعا لأربعة نقاد: رولان بارث و تزفيتان تودوروف و جان ستاروبنسكي و ميشال أوتن. هذه النصوص، سنحاول التعليق عليها و إقامة حوار نقدي معها يمكن أن يندرج فيما يعرف بنقد النقد، كخطوة نعتبرها ممهدة و شارحة لما سيأتي من الدراسة.

أما الفصل الثالث، فسنعالج فيه استثمار و تلقي مفاهيم القراءة في النقد العربي، عن طريق قراءة في ترجمات النصوص سالفة الذكر إلى اللغة العربية، الترجمات التي عبرت عن طريقها تلك المفاهيم. و سنتبع قراءاتنا بمحاولات لإعادة إنجاز ترجمات أخرى لهذه النصوص، تمثل وجهة نظرنا، خطوة اعتبرناها "ضرورية"، ربما لندفع

عن نفسنا تهمة "المتفرج الفارس" التي قد تلحقنا، هذا من جهة؛ و من جهة أخرى، تلبية لرغبة لا تقاوم، في "مناجزة" هذه النصوص.

لنختم هذه المذكرة بملاحظات عامة عن القراءة، و عن رؤيتنا للترجمة، أو فلنقل: المنظور، الأفق الذي نقارب الترجمة فيه و من خلاله و انطلاقا منه، في هذه المرحلة على الأقل.

و أخيرا يمكننا أن نقول إنه رغم ضيق الحقل الذي عملت فيه هذه المذكرة- و هذا كان مطلوبا-، لم يخل إنجازها من صعوبات، يمكن إدراجها تحت عنوان واحد هو: طبيعة الموضوع نفسه: لقد كنا ننظر إلى النقد و خطابات النقاد "المستغلقة" بتقنيتها كما كان ينظر "اللائيك" laïques إلى سجالات رجال الدين اللاهوتية و لاتينيتهم، بشيء من الرهبة التي تؤدي إلى النفور، و ربما هذا هو ما يسميه رولان بارث النفور الموجود في القراءة، و كبت القراءة. و حتى لو لم يحقق إنجاز هذه المذكرة سوى إزالة هذا الشعور و فتحنا على "النقد" و على مجموعة القراءات "الجانبية" التي قمنا بها، لاعتبرنا ذلك كافيا لنا. و حسبنا أن يحس قارئ هذه المذكرة، من جهته، بأننا لم نقف عاجزين تماما عن قراءة خطاب القراءة. و لن يسعنا أن ننهي دون أن نقول إن إنجاز هذه المذكرة لم يكن ممكنا لولا يد العون التي قدمها لنا عدد كبير من الأساتذة و الأصدقاء، لن يكون ممكنا ذكر أسمائهم في هذه العجالة، لكننا نعبر عن امتناننا لهم جميعا، و على رأسهم الدكتور حسين خمري الذي لم يبخل علينا بما طلبناه منه من مراجع و الآنسة طاوطاو رزيقة التي وضعت تحت تصرفنا جزءا مهما من أعمال رولان بارث، و بطبيعة الحال، الدكتور الطاهر روابنية، الذي نشكره لإمدادنا بكل ما احتجناه من مراجع، و لأنه قرأ ما كتبناه بصبر و وسعنا من حلمه و علمه ما وسعه من حيرتنا و جهلنا، و لأنه قبل ذلك كله شرفنا باقتراحه موضوع المذكرة و بقبوله الإشراف على إنجازها، و تلك ثقة نعتز بها، و نتمنى أننا كنا أهلا لها.

و الله من وراء القصد.

1

إن الحديث عن القراءة و جماليات التلقي يقودنا بالضرورة إلى إسهامات مدرسة كونستانس Ecole de Constance عبر مؤسسيها هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss و وولفغانغ أيزر Wolfgang Iser. هذه المدرسة التي عرفت باسم "مدرسة جماليات التلقي" وجهت اهتمامها منذ البداية إلى المتلقي و الدور الذي يلعبه في عملية القراءة و تشكيل المعنى من حيث أن معنى النص لا يتشكل بذاته بل نتيجة تأويل القارئ للمادة النصية ، و رغم محاولات التشكيك التي تعرضت لها و من ذلك مقولة رينيه ويليك:"لقد انشغل الناس ببقاء الأعمال الأدبية و آثارها و تأثيرها و من ثم فان الانشغال الحالي بالتلقي ما هو إلا موضة عابرة"[1]، فقد فرضت هذه المدرسة نفسها، من خلال كتب و مقالات المؤسسين، على الأقل كنقلة في مجال الاهتمام بتفاعل القارئ مع النص حيث أن روح المسارات النقدية الحديثة، كما يقول سامي إسماعيل،هي "روح تشكك و مساءلة و فحص و تحليل و تقييم لكل الفرضيات الموروثة"[2] و هي تنظر إلى التجربة الفنية كعملية لم يعد يعترف فيها للمبدع بسلطته كخالق للمعنى، بل صار عليه أن يتقبل لعب دور أصغر و هو دور المرسل الذي لا يعلم يقينا هل ستصل رسالته دونما تغيير، مهما كانت كفاءة صياغتها، أما المتلقي فيصبح على العكس،لزاما عليه أن يلعب دورا أكثر أهمية و عناء حيث أنه يشارك في ملء فراغات النص، و يحلل و يفسر الرسالة المنبثة إليه، بل و يفككها، فالقراءة عند الباحثين المعاصرين ليست سلبية يعتقد فيها المتلقي أن معنى النص قد صيغ فلم يبق إلا العثور

1- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، الطبعة الأولى، 2002،ص11
2- نفسه، ص12

عليه كما هو، بل هي"فعل خلاق، يضم الرمز إلى الرمز و العلامة إلى العلامة و يسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا و نتوهمها حينا فنختلقها اختلاقا"[1]. لكن هل تتفق هذه النظرة الحديثة مع رؤى الفلاسفة و المفكرين و المنظرين للأدب الذين تعاقبوا عبر الزمن؟يبدو أن القارئ كما لاحظ ميشال أوتن Michel Otten كان ذلك المنسي الكبير في نظريات الأدب الكلاسيكية جميعها، إذ أن مدارس النقد الأدبي على اختلافها لم تشمله في اهتمامها، و إذا كان المفكرون و الفلاسفة الأوائل قد اهتموا باستجابة الجمهور كأفلاطون و أرسطو و غيرهم فإن نظرتهم إلى رد فعل المتلقي تختلف تماما عن أطروحات النقاد المعاصرين، فلونجينوس Longinus مثلا هدف من دراسة الأدب إلى جعل المؤلف متمكنا من الكتابة و تقنيتها ليؤثر على جمهوره- و هو مفهوم سلطة المؤلف. و كذلك الأمر بالنسبة لأفلاطون الذي كان يعتبر الفن محاكاة لواقع هو ذاته محاكاة لعالم المثل الأعلى، و الذي ذهب إلى تجاهل الشعراء و تحقير الكتابة؛ هذا التحقير الأفلاطوني للكتابة الذي امتد عبر التاريخ و الذي رأى أن الكتابة في كل الأحوال ليست إلا شكلا من أشكال التعبير، اعتبره جاك ديريدا Jacques Derrida المصدر التاريخي للنموذج اللساني السوسيري و لما سماه المدلول المتعالي signifié transcendantal[*]، أثير المثالية الظاهرتية [**] التي تؤمن ب" نص حقيقي و أخير، معنى أصلي، إيديولوجيا الكتابة ك 'حقيقة'"[2] ،وهكذا فالكتابة، كما يلاحظ

1- نفسه، ص13

2- Philippe Sollers, le réflexe de réduction, in Tel Quel Théorie d'ensemble, Ed. du Seuil, 1968, p303.

* voir note page suivante

** نتذكر الموقف المتأخر الذي وصل إليه ادموند هوسرل Edmund Husserlفي كتاباته الأخيرة عن الذات المتعالية أو الأنا المطلق التي تفترض وجود هوية بين "الوجود الطبيعي للعالم" و "وجود العالم كما أفهمه" و يرد إليها دائما وجود العالم الطبيعي، و التي لم يوافق عليها تلاميذ هوسرل، بما في ذلك "أقربهم إليه"، مارتن هايدغرMartin Heidegger و رومان انغاردن.Roman Ingarden انظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية [هايدغر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، انغاردن، هوسرل]، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 2002.

جان جوزيف غوكس Jean-Joseph Goux ليست إلا "نظام استبدال لا قيمة له إلا من حيث أنه أن كلمة ما une parole تغطيه"[1] و من وجهة نظر القراءة النفسانية و الأخلاقية للأعمال الأدبية، التي لا تهتم إلا بمعرفة صدق الكاتب، "يتعلق الأمر دائما بمعرفة ما إذا كانت تغطية الكاتب من الذهب sa couverture-or توافق كلمته"[2]. أما أرسطو و إن كان قد خرج عن مفهوم المحاكاة الأفلاطونية و منح الكاتب حرية التحكم فيها بشرط الإقناع (مفهوم المحتمل le vraisemblable) و رغم أنه التفت إلى الجمهور، إلا أنه اعتبره مرآة يتمثل دورها في عكس قوة النصوص و العروض المسرحية التراجيدية، فهنالك فرق بين ما كان يعنيه هؤلاء الفلاسفة برد فعل الجمهور و بين ما يقصده النقاد الحداثيون-باختلاف اتجاهاتهم- الذين "على عكس القدماء،

1- Jean-Joseph Goux, Marx et l'inscription du travail, in Tel Quel, op.cit, p180
2- Idid.

** هذا المدلول المتعالي الذي يتحدث عنه ديريدا هو المعنى الذي يختصر جسد الحرف، تماما مثلما يحدث للسلع التي تسقط عنها قيمتها الاستعمالية في عمليات التبادل، كي لا تبقى إلا قيمتها التبادلية بحيث تختفي "كل الأشكال المختلفة المجسدة التي تميز نوعا ما من العمل عن نوع آخر" Marx, cité in Goux, p174 و هذا ما يحدث عندما تكبت الكتابة من حيث كونها "مصنعا للنص" و تمحى "تحت الشفافية (شفافية المعنى القابلة للمتاجرة".Goux, 174هكذا، و كما يقول غوكس، فهذا الفصل بين قيمة المنتج الاستعمالية و قيمته التبادلية يجد تعبيره، في مجال اللغة، في المقابلة بين الدال و المدلول بحيث أنه "ما يبقى في نهاية أية ترجمة ما (تبادل للدلائل signifiants) هو المدلول. هذا المدلول ينظر إليه عامة من حيث أنه (أفكارا، معنى، مضمونا) ما يمكن أن يظل سليما (غير متغير) رغم كل الأشكال التي يعبر عنه من خلالها. انه المضمون المنظور إليه بمثالية على أنه قابل لأن يفصل عن الشكل" 175 و كما أنه في عالم الاقتصاد أوجدت سلعة لتكون "تعبيرا عاما عن القيمة " لتصبح سلعة-عملة marchandise-monnaie، فكذلك الأمر بالنسبة للعلامات اللسانية، علامات الكلام التي "نسبت إليها بطريقة خاصة جدا القدرة على حمل معنى، فهي تساوي في مقابل أية علامة أخرى"177، و من هنا يأتي انتقاد مبدأ الترفيف: الدال/المدلول/المرجع و ل"نظام القيمة" الذي ينتقل من اعتبار العملة "تجسيدا ماديا و مفضلا للقيمة" [لتصبح] "مجرد علامة لهذه القيمة التي أصبحت الآن تتعالى عليها" 178(من حيث أن العملة كما يقول ماركس يمكن أن تستبدل بعلامة تدل عليها) و كذلك الأمر بالنسبة لنظام العلامة في اللسانيات الذي اعتبر المواد الصوتية أو الكتابية "مجرد علامات، مجرد دلائل(لمعنى خارجي، متعال) لتنكر عليها خاصيتها العاملتية opératoire كوسيلة إنتاج و خاصيتها المعمولةopérée كمنتوج" 178.
هذا التوجه إلى تمييز العملة عن باقي السلع يوازي فصل علامات الكلام عن باقي العلامات الأخرى ل"يجعلها [العلامات الاجتماعية] أشياء خارجة عن نظام العلامات (أي مرجعا) " 179 و هكذا، و كما يقول غوكس فثلاثية الدال/المدلول/المرجع تفصح عن تماثلها مع ذلك "الوهم النقدي" الذي يفصل بشكل نهائي المال عن القيمة، و القيمة عن السلعة" (Goux, 179)

يوحدون بين اللغة و الدلالة، لا اللغة و الحدث"[1]. أما في العصور الوسطى، فقد اكتفى النقاد بالتفسير الأخلاقي للأدب حيث لم تكن الكتابة ممارسة لذاتها بل كان هدفها الدفاع عن المسيحية و نشر أيديولوجيتها كما يقول سارتر، و كان الكاتب رجل دين un clerc يكتب لرجال دين مثله و ذلك تحت رقابة رؤسائه، و كان يجب انتظار عصر النهضة لتصبح غاية النقد الرئيسة هي تقييم الأعمال الفنية تقييما جماليا منظما، و كان هذا نتيجة لعلاقة جديدة بين الأدب و المجتمع الذي يعيش فيه المبدع، هذا الأدب الذي وصفته جين تومبكينز Tompkins بأنه "أدب رعاية" litterature of patronage، فالعمل المسرحي كما يرى ستيفن أورجل Stephen Orgel قد تم توظيفه بمختلف الطرق لخدمة السلطة الملكية، كما أن الشعر "بطبيعته تقليدا(...) نتج ليطابق هذا الواقع بأوثق قدر ممكن و ذلك لكي ينتج تأثيرات أخلاقية مرغوبة من قبل الأفراد و الدولة"[2]. هؤلاء الأفراد الذين هم قراء المبدع و محيطه المباشر لم يخرجوا من دائرة ضيقة هي جزء من القصر، من رجال الدين، من القضاة و من البورجوازية الثرية المهتمة بالأدب، و مارسوا رقابتهم باسم الذوق goût، فقد كانوا نقادا و كتابا أيضا و قيموا إنتاج الفكر استنادا إلى مجموعة من القيم محددة كان الواجب المحافظة عليها، لأن "المجتمع" la société لم يكن يريد من المبدع أن يكشف له عن صورته الحقيقية، بل أن يعكس له فيما يكتب ما يظن انه هو، فلم تكن القراءة إذا إلا "تأكيدا احتفاليا على أن الكاتب والقارئ ينتميان لنفس العالم و يتفقان بشأن كل شيء"[3].

في القرن التاسع عشر أصبحت إشكالية قراءة النص الأدبي محل اهتمام الكثيرين من الفلاسفة خصوصا الألمان و بصفة أدق الهيرمينوطيقا l'Herméneutique

---

1- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 35

2- نفسه، ص 38

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

التي لا يمكن فهم جماليات التلقي إلا بالعودة إليها، و إذا كان مصطلح و مفهوم الهيرمينوطيقا قد بدأ في دائرة الاستخدام اللاهوتي و تفسير الكتب المقدسة فالفضل كما يرى أنتوني كيربي، يعود إلى فريدريك شلييرماخر Friedrich Schleiermacher في تأسيس نظرية تأويل عامة لا تقتصر تطبيقاتها على النص الديني، ظلت قائمة في هيرمينوطيقا القرن العشرين التي استقى منها ياوس مفهومه عن جمالية التلقي. لكن العبور من مفهوم سلطة المؤلف الذي اعتبرته الدراسات النقدية طويلا "مركز التأويل و الموجه للقراءة و الفهم و التفسير"[1] و التقت عنده المناهج النقدية المختلفة، هذا العبور لم يكن تلقائيا إلى القارئ، بل ظهرت قبل ذلك اتجاهات نصانية انتقلت من مرجعية المؤلف و شخصية الكاتب في النص...الخ إلى مرجعية النص، كحركة النقد الجديد و الاتجاه البنيوي، فقد اعتبر النقد الجديد أن "مهمة الناقد الأدبي هي فحص الأعمال الأدبية المفردة و تقدير قيمتها و ذلك عن طريق القراءة الفاحصة الدقيقة"[2]، و ذهب الاتجاه البنيوي إلى القول ب"موت المؤلف" الذي لا يعني الموت الجسدي بل عدم الاعتداد بدوره في قراءة النص و تفسيره و هو ما عبر عنه رولان بارث Roland Barthes بقوله إن المؤلف "لم يعد صاحب امتياز أبوي أو صاحب حق لاهوتي، إنه ليس أكثر من أنا على الورق، لكن الغياب أو الموت يعني انتقال الاهتمام إلى النص"[3]؛ و هذا يحيلنا إلى تراث الشكلانيين الروس الذين تبنوا منذ بداياتهم مبدأ أن يكون النص هو مركز اهتماماتهم كما يقول تودوروف Todorov، فبالنسبة للشكلانيين " لا يمكن تفسير الأعمال انطلاقا من سيرة الكاتب و لا انطلاقا من تحليل للحياة الاجتماعية المعاصرة"[4].

1- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 27، نقلا عن أحمد أبو حسن، نظرية التلقي و النقد العربي الحديث، دراسة منشورة في كتاب نظرية التلقي إشكالات و تطبيقات، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993 ص 16.

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

3- نفسه، ص 29.

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

ما من شك أن مفهوم "موت المؤلف" قد أسهم في تشكيل مقولات و آراء وافتراضات أولية حول القراءة و الكتابة فالبنيوية أثارت من جملة ما اهتمت به من مكونات النص، القارئ و القراءة و التفاعل بين النص و القارئ، لكن دون الوقوف عندها و هو ما اهتمت به مدرسة كونستانس الألمانية حيث أن "الأساس النظري المركزي لجمالية التلقي هو أن الرسالة/النص ليست هي الحدث الوحيد و إنما هنالك أحداث أخرى تفرض نفسها مثل رد فعل القارئ أو الجمهور إزاء الرسالة"[1] فالقارئ الحقيقي عليه أن يعايش النص أما الناقد "فعليه أن يلتفت في النص إلى ما يسمح بتأسيس ذلك الحوار بين النص و القارئ و رعايته و أن يبحث فيه عن طريق اشتغال الاستراتيجيات النصية لكي تتيح (أو تعرقل) تحقق المعنى"[2] و نتذكر مفهوم "الأدبية" litteraturnustعند الشكلانيين الروس.

2

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

لعل أهم ما يميز كتابات ياوس هو- كما يقول جان ستاروبنسكي Jean Starobinski- ذلك الحقل الواسع جدا من مختلف العقائد الفلسفية و المنهجية التي تشير و تحيل إليها، ليس في نسق منهجي مغلق بل في حوار مفتوح يتكيف مع كل مسألة جديدة، فهانس

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

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

روبرت ياوس لم يكن يتردد - طوال سنوات- في أن يصحح نفسه و يتجاوز آراءه*، و هكذا نجد أن ياوس قد تعامل- سلبا أو إيجابا- مع الظاهرتية و الفكر الهايدغري و هيرمينوطيقا غادامر Gadamer، مع الماركسية، حلقة براغ، الشكلانية، البنيويات المتعددة...الخ.

انطلاقا من كون أن "كل ناقد، كل مؤرخ يتحدث من موقعه الحاضر"[1]، يطرح ياوس سؤاله الملح عن وظيفة الأدب اليوم و تصور علاقتنا بنصوص الماضي و المعنى الحالي الذي يمكن أن يصل إليه بحث يعمل على حقب منقضية، مع وعيه التام بأن هذا الماضي الذي لا تزال رسائله تصل إليه هو ماض مختلف، مستمدا دفاعه عن تاريخ الأدب من شعوره بمسؤولية ما تجاه الحاضر، لكن دفاعه هذا تصحبه مراجعة جذرية فهو يدعو إلى "زحزحة النقطة التي يرتكز الاهتمام المؤرخ l'introspection historienne "[2] منتقدا في"تاريخ الأدب:تحد للنظرية الأدبية" المقاربة البنيوية التي تخلت عن البعد التعاقبي** diachronique و إذ يستعرض ياوس الرومانسية التي قدست العبقريات القومية، و التاريخانية l'historisme التي اعتبرت التاريخ فترات و حقب منفصلة منغلقة على ذاتها، و الماركسية التي جعلت العمل الأدبي" إما انعكاسا

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

2- ibid.

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

** ينتقد ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine الفصل بين البعدين التعاقبي و التزامني، الذي أكدت عليه اللسانيات السوسيرية معتبرة أن الفرق بينهما هو هوة جدلية لا يمكن ردمها و الوصل بين طرفيها، بينما في واقع الأمر، كما يقول باختين: "بالنسبة لمؤرخ اللغة الذي يتبنى وجهة نظر تعاقبية، فالنظام التزامني لا حقيقة له و لا دور إلا دور الوتد الذي يستند على اتفاق ما une convention و يفيد في تسجيل الانحرافات التي تحدث في حقيقة الأمر كل لحظة. فنظام اللغة التزامني لا وجود له إلا من وجهة نظر وعي ذات المتكلم الذي ينتمي لتجمع لساني معين في لحظة ما من التاريخ.(...) كل نظام معايير اجتماعية système de normes sociales يجد نفسه في وضعية مماثلة(...) [و] كذلك هي أنظمة المعايير الأخلاقية و القانونية و الجمالية" Mikhaïl Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, les éd. de Minuit, 1977, p 97.

لا إراديا أو محاكاة مقصودة لواقع اجتماعي-اقتصادي يسبقه دائما"[1]، و الشكلانية التي تفترض الفن كونا منفصلا فهو كما يقول ستاروبنسكي يلاحظ أمرا مشتركا بينها و هو الأحادية أي عدم الانتباه لتعدد العوامل و بالتالي الجهل بأن هنالك علاقات معقدة بينها، هذه العلاقات تم تحجيم و اختصار نسقها و ذلك بسبب أن البحث تركز على الكاتب و العمل، بينما كان يجب أن نأخذ بعين الاعتبار القارئ، الجمهور، المتلقي بصفة عامة، و قد لاحظت حلقة براغ أن "تاريخ الأدب يجب ألا يتصور كتعليق متقطع على ظواهر خارجة عن الأدب"[2]. و لقد ظل القارئ و دوره التاريخي غير معترف به رغم أن خبرة أولئك الذين يستقبلون العمل الأدبي فيتمتعون به أو يحكمون به، هي التي تحول الأدب إلى صيرورة تاريخية. هؤلاء يمكنهم لعب دور فعال أكثر و ذلك بإنتاج أعمال جديدة، وهكذا، كما يقول ياوس، "يستهلك المسار التواصلي للأدب، فالمنتج هو نفسه متلق دائما بمجرد ما أن يبدأ في الكتابة"[3]؛ و يقول رولان بارث: " الكاتب هو إذا ذلك الشخص الذي، حالما يتكلم، يستمع إلى حديثه ذاته"[4].

لكن إذا كان القارئ يلعب عدة أدوار- سواء في الوقت نفسه أو تباعا- من حيث أنه يستقبل و ينتقد و يميز كما أنه قد يعيد الإنتاج فيحاكي عملا سابقا، أو يعيد قراءته و تفسيره مساجلا، فإن السؤال حول إمكانية و طريقة جعل القارئ موضوع دراسة موضوعية يطرح نفسه إذ أنه يجب الانتقال من إعلان مبدأ أن القارئ يرهن و يجسد الأعمال الأدبية إلى توصيف و فهم فعل القراءة ذاته("منطق القراءة" كما يسميه تودوروف) و هنا يبرز الدور الذي لعبه ياوس و أيزر و زملاؤهما، الذين يعود الفضل إليهم في رسم الخطوط العريضة. و تنطلق رؤيتهم من فكرة أن"وجه مستقبل العمل

1- Ibid, p 11

2- Cité in Sollers, op.cit, p 300

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

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

و كذا تلقيه موجود إلى حد كبير في العمل نفسه، في علاقته بالأعمال السابقة له"[1]- يتحدث ميخائيل باختين عن المبدأ الحواري principe dialogique بين النصوص- فالعمل الأدبي أو الفني، عندما يظهر، ليس "حداثة مطلقة" تظهر بصفة منفصلة و منعزلة، بل هو يستعيد أشياء و أعمال قد قرئت سابقا، لذلك فجمهوره قد تم إعداده لنظام تلق ما، و إذا فاستقبال نص ما ليس عملية اعتباطية بل انه يسير وفق مخطط دال محدد، فهو إذا رؤية موجهة، و هكذا فالنص الجديد"يستعيد لدى القارئ أفق انتظاراته و قواعد اللعبة، هذا الأفق الذي عودته عليه نصوص القراءة و الذي يتقدم القراءة، قد يتغير أو يصحح أو يعاد إنتاجه ببساطة"[2] و ياوس في هذه الصيرورة يعتد بالقارئ "العادي" لأن النصوص لم تكتب ليقرأها فقهاء اللغة، و التفسير التأملي يأتي بعد تجربة التذوق و يفيد منها.

إن أفق الانتظار هذا هو من بين أهم المفاهيم التي تستند عليها جمالية التلقي و لقد استمده ياوس من فيلسوف الظاهرتية ادموند هوسرل Edmund Husserl و بناه على قراء النص الأوائل كما يتجلون في العمل ذاته و الذين يفترض فيهم أن يكونوا مدركين لتعاقب النصوص و ما يولده هذا التعاقب من انزياحات في الجماليات القائمة و من خرق و تجاوز لآفاق الانتظار القديمة، و كذلك لما تثيره هذه الانزياحات و الخرق من ردود فعل نقدية لدى الجمهور، تؤدي إما إلى إقامة علاقات بين الآفاق القديمة و المعاصرة، أو إلى بناء أفق آخر جديد أو إلى أن تفتح النص على آفاق أخرى محتملة لم تبن بعد و لم تتخيل.

هكذا يؤكد ياوس أن تلقي عمل ما هو امتلاك يغير معناه عبر الأجيال إلى أن نتلقاه كقراء من منطلق أفقنا واهتمامنا و ثقافتنا، و هذا ما يسميه ياوس و هانس جورج غادامر انصهار(أو اندماج) الآفاق فعملية الفهم بالنسبة لغادامر"تتمثل بالأحرى في

1- Starobinski, op. cit, p 13
2- Ibid.

انصهار هذه الآفاق التي يراد لها أن تفصل عن بعضها*"[1].

و على الرغم من بعض التحفظات التي سجلها ياوس على غادامر فانه تبنى المسار الهرمينوطيقي- فجمالية التلقي كما يقول تمتهن و تمارس عقيدة هرمينوطيقية- ضد المناهج العلمية التي استبدلها بتبنيه منطق السؤال و الجواب، من حيث أنه "لا يكفي وضع العمل و مؤلفه و قرائه و مفسره الحالي كل منهم داخل دوره و أفقه بل يجب جعل هذه الأدوار و العلاقات قابلة للوصف"[2]. لكن إذا كانت هرمينوطيقا بدايات القرن التاسع عشر قد رسمت لنفسها هدفا هو الوصول إلى ذات المؤلف عبر العمل و هو ما فعله شلييرماخر حيث أنه "جمع بين هرمينوطيقا نحوية تهتم بسيمانطيقا اللغة الخاصة بالنص ذاته و هرمينوطيقا فنية أي تقنية تتجاوز اللغة إلى ذاتية المؤلف"[3] فان غادامر و بعده ياوس لا يوافقان على ذلك فغادامر يرى أن الهدف من تأويل النص ليس البحث في مقاصد المؤلف بل النص نفسه – متبنيا، كما يقول سامي إسماعيل، موقف هايدغر الذي صاغ هرمينوطيقا مناقضة للذات antisubjective، تفصل قضية الفهم عن البحث فيما ينطوي عليه ذهن شخص آخر- فمشكلة الهرمينوطيقا بالنسبة له تكمن في السؤال كيف لعمل تم انتزاعه من ثقافته و ملابساته التاريخية التي زالت، أن يتواصل مع جمهوره، و يكون قابلا لأن يفهمه هذا الجمهور. هكذا فالعمل بالنسبة لياوس و غادامر إجابة عن سؤال، و المشكلة التي يجب أن يجب أن يواجهها المفسر تتمثل في البحث داخل نص العمل عن السؤال الذي طرح و معرفة كيف فصلت الإجابة؛ و نتذكر حديث بارث عن ازدواجيتين، ازدواجية الكاتب الذي يسائل تحت غطاء المسائلة التي يجب أن تقابلها ازدواجية الناقد الذي يجيب تحت غطاء المسائلة

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

2- Starobinski, op. cit, p16

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

* يتحدث فيليب سوليرز عن "عدم قدرة ثقافتنا [بقصد فرنسا] على التفكير تاريخيا"، و يطالب كما يقول، "بالقراءة النسقية ل'متوالية أشكال جدلية' مع فهم الأشكال formes ك'كونها المضمون الحقيقي الذي يتبدل بلا توقف في علاقة مع أعمال الماضي' (ايخنباوم)" Philippe Sollers, op. cit,

هذا النص الذي هو وحده موضوع التفسير، ساءله قراؤه الأوائل فقدم إجابة ما و يسائله قراء آخرون ليجدوا معنى آخر للإجابة، و هكذا فالتلقي عملية تغير معنى العمل، و تفتح بذلك المجال تدريجيا أمام قارئ أصبح لا يقبل الإجابة المكرسة المقدمة له في العمل فينتج عملا آخر يقدم إجابة أخرى مختلفة، فالعمل الأدبي يتكون "كتفسير شعري" لمادة تمنح نفسها لتفسر و يصبح هو بدوره موضوعا لتفسير يقوم به "القارئ العادي" أو الناقد، و يركز ياوس على تجربة القارئ العادي الذي بدونه لا يتأتى لنا فهم مصير و معنى الأدب "الجيد" و "الرديء"، و هذا التقسيم يؤدي به إلى الفصل بين الأثر أو الوقع effet الذي يظل مرهونا بالعمل و بين التلقي réception الذي يتعلق بالمتلقي "الحر و الفعال الذي يحكم من خلال معايير جماليات عصره و يغير بحضوره قواعد الحوار"[1]. و الحقيقة أن هانس روبرت ياوس الذي سبق رولان بارث- كما يقول ستاروبنسكي- في الدفاع عن المتعة الجمالية يصف مفهومه الجديد في جملة فيقول " إن نظرية للتجربة الجمالية و تاريخا لها يمكن أن يفيدا في تجاوز ما في كل من المقاربة الجمالية الخالصة و المقاربة السوسيولوجية الخالصة من أحادية".[2]

3

إن تأخر ترجمة هانس روبرت ياوس إلى اللغة الفرنسية كما يلاحظ ستاروبنسكي (و الحال كذلك مع وولفغانغ أيزر) الذي يعتبر أن إعطاء كتابات ياوس الأهمية الكافية كفيل بدفع الأبحاث الأدبية في فرنسا قدما، هذا التأخر لا يعني انعدام البحوث و عدم اهتمام النقاد و الكتاب في فرنسا بالقراءة و التلقي و التأويل فكما يلاحظ ميشال أوتن Michel Otten، فقد جاء كتاب "القطيعة" مالارميه Mallarmé و نيتشه Nietzsche فطرحوا قضية التأويلات المتعددة و بالتالي أهمية القارئ و الدور

1- Starobinski, op. cit, p18
2- Ibid, p19

الذي يلعبه، و يشير بارث إلى ذلك فيقول انه "منذ مالارميه (...)ما يتبادل و يتداخل و يتوحد، هما وظيفتا الكتابة، الشعرية و النقدية"[1]، كما أن فاليري Paul Valéryقد طرح منذ ما قبل الحرب اقتراحات تأثر و استنار بها كتاب كبلانشو و بارث و ديريدا، فما يطلق عليه اسم النقد الجديد La Nouvelle Critique، كما يؤكد بارث من جهته، ليس وليدا جديدا تماما، فبفضل الاحتكاك الذي حدث بعد الحرب مع فلسفات جديدة، بدأ نوع من المراجعة للأدب الكلاسيكي في فرنسا. هذا النقد الجديد الذي "يعنى بتحليل الكتابة من حيث خصوصيتها الأسلوبية و علاقاتها بفضاءات أخرى أوسع و أرحب"[2]، مارسه بلانشو و سارتر و بارث، على اختلاف توجهاتهم.

4

و بالنسبة لموريس بلانشو Maurice Blanchot، فالكتابة فضاء للعدمية، للموت و العزلة، و حركة لا تتوقف و لا حد لها، هذه العزلة يوقعها العمل على الكاتب فيقصيه و يضعه جانبا إذ "لا يمكن لأحد يكتب عملا أن يبقى بجانبه فالعمل يجعل منه الساكن الذي لا تأثير له على الفن"[3]، فالكاتب ينتمي للغة "لا يتكلمها أحد و ليست موجهة لأحد، لا مركز لها و لا تكشف عن شيء"[4]. لكن ما يكتبه الكاتب لا يتحول عملا إلا عندما يصبح شيئا مشتركا بين من يكتبه و من يقرأه، كحميمية intimité. فعل القراءة هذا، يقصره بلانشو على المتلقي الذي عندما يقرأ العمل فانه يشارك في واقع الأمر في تأكيد عزلته ليس إلا، لأن العمل لا يقول شيئا إلا انه موجود Elle(l'œuvre) est، و من يريد أن يجد فيه تعبيرا عن شيء غير هذا "لا يجد شيئا بل يجد أنه لا يعبر عن شيء"[5]. هكذا فقد حرر بلانشو النص من الكاتب و القارئ معا معتبرا أن القراءة

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

2- الطاهر روابنية، ترجمة و تأويل الخطاب البارتي في النقد العربي، بحث مقدم للملتقى الدولي الثاني حول استراتيجية الترجمة / كلية الآداب، اللغات و الفنون، جامعة وهران / السانية، 7 و 8 أفريل 2002، ص 6

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

4- Ibid, p17

5- Ibid, p11

فعل حرية لا يضيف شيئا و ما يفعله القارئ هو أن يجعل النص بدون أي كاتب، بما في ذلك القارئ نفسه الذي عندما يقرا العمل فإن قراءته هي قراءة أولى، و قراءة وحيدة دائما. هذه الحرية "اللا مسؤولة" و كون القارئ بلا اسم، يشكلان ماهية القراءة "التي لا تفعل شيئا ليتم كل شيء"[1] و لهذا فالقراءة لا تحتاج لمواهب و قدرات و ما تتطلبه من الجهل أكثر مما تتطلبه و تحتاجه من معرفة، فهي لا تحاور ولا تسائل و لا تناقش بل هي حرية بلا مهام une liberté sans taches، و هي ليست حتى حركية فهم فليس لها أن تعرف إن كان النص، فضلا عن الكاتب، يحمل حقيقة أو رسالة.

هذه "الخفة" légèreté، كما يقول بلانشو، هي التي تبين عما في القراءة من"براءة"، لذلك فهو يعتبر "واقعية القارئ و شخصانيته sa personnalité (...) و إلحاحه على أن يظل هو ذاته أمام ما يقرأ"[2] تهديدا للقراءة لأن العمل لا يصبح قابلا للتواصل بفضل القراءة، بل إنه في حد ذاته تواصل – أو كما يقول بارث:" إن الوضوح la clarté ليس خاصية من خاصيات الكتابة بل هو الكتابة عينها"[3]- و لأن القارئ يحس بتحرر العمل الذي يفرض عليه مسافة تفصلهما و التي يعتبرها بلانشو منجزة العمل لأن القارئ يعترف أن العمل، في آخر المطاف، هو عمل بدونه، و بمعزل عنه.

5

أما جان بول سارتر Jean Paul Sartre، فقد قدم مقاربته للقراءة و الكتابة من منظور وجوديته الماركسية، مفرقا في البداية بين الكتابة و الفنون الأخرى، كالرسم و الموسيقى، التي تتخذ من الأشياء choses لا العلامات signes مادتها، و التي بالتالي لا تعبر أبدا عما يشعر به الفنان أو عما يستثيره؛ ثم فصل بين الشعر و النثر من هذه الناحية، فالشعراء هم "أشخاص يرفضون استعمال اللغة"[4] و الشعر يؤسس لكل

1- Ibid, p 262
2- Ibid, p 265
3- Barthes, Critique et vérité, op. cit, p 774
4- Jean Paul Sartre, op. cit, p 18

المعاني و لا يختار بينها- و نتذكر "رمزية اللغة" عند بارث التي تعني "تعايش المعاني"- و ذلك عكس كتاب النثر الذين لا يكتفون بالتأمل بل ينقلون نتاج ما يشعرون به- فالأمر بالنسبة لسارتر يتعلق، كما يقول جان ريكاردو Jean Ricardou، "بتوسيع ميدان الكتابة المتعدية والتداولية إلى أقصى حد ليتسنى له ضم الرواية له"[1] و الكاتب عند سارتر يكشف من أجل هدف و هو أن يغير، و من هنا كان التزام الأدب الذي يخدمه من حيث انه يقدم لغة و تقنيات جديدة لمتطلبات جديدة. أما المتعة الجمالية فتأتي بعد ذلك لأن الأسلوب و الجمال و التناسق ليس الغرض منها إلا أن "نرتب" أهواء القارئ.

نحن نكتب، كما يقول سارتر، لنكون"أساسيين" essentiels و لنخلق، و لهذا السبب فالكاتب لا يقرأ ما يكتبه لأن القراءة يمتزج فيها الأمل و الخيبة، بينما الكاتب قد أبدع قواعد الإنتاج نفسها؛ أما القارئ فهو مطالب بتجاوز المادة المكتوبة في عملية "إبداع موجه"، فالكتابة هي حرية الكاتب التي تستدعي حرية القارئ من أجل إنتاج العمل و هذه العلاقة تؤسس جدلية القراءة ف"كلما أحسسنا بحريتنا، كلما اعترفنا بحرية الكاتب"[2] فسارتر لم يحرر القارئ من تبعيته للكاتب فقد اعتبر أنه مهما تقدم القارئ، أي في القراءة و الفهم، فإن الكاتب بلا شك قد سبقه و تجاوزه و ذهب أبعد منه، أي بعبارة بسيطة، أن القارئ لن يستطيع أبدا أن يجد شيئا في العمل لم "يودعه فيه" الكاتب و لم "يقله". و يلخص سارتر العلاقة بين هذين القطبين فيقول إن "كل فن الكاتب هو من أجل أن يجبرني [أي القارئ] على أن أخلق ما يكشفه"[3].

حاول سارتر من خلال تساؤله "لمن نكتب؟" و عبر تتبعه و مساءلته للأدب الفرنسي في مراحل مختلفة رسم معا لم القارئ و انطلق من إجابة مبدئية و هي أننا

1- Jean Ricardou, Fonction critique, in Tel Quel, op. cit, p229
2- Sartre, op. cit, p 58
3- Ibid, p 68

نكتب للقارئ الكوني، معتبرا ذلك توصيفا مثاليا، فالحقيقة، كما يقول سارتر، هي أن الكاتب يكتب لمعاصريه أو مواطنيه...الخ، أشخاص يشاطرونه "السياق" ذاته، و ماثل بين قراءة و كتابة العمل الأدبي و بين ما يحدث في حوار يومي عادي يغني فيه السياق عن قول الكثير من الأشياء، عكس بارث الذي جرد العمل الأدبي من كل سياق، فكون قراء العمل الأدبي معلقين بين ما سماه سارتر الجهل التام و المعرفة التامة، هو الذي يضفي عليهم تاريخانيتهم، و إذا كانت الكتابة شعورا بالحرية، تبحث فيها حرية الكاتب عن حرية القارئ، فالعمل الأدبي يتضمن صورة القارئ المستهدف لأن اختيار الموضوع يحدد القارئ، فالقارئ الكوني إذا مستهدف عبر قارئ محدد.

اعتبر سارتر أن سيطرة طبقة معينة و الصراع معها تعبر عنه في الأدب قوى محافظة هم القراء الحقيقيون (المجسدون) و أخرى تقدمية و هم القراء الافتراضيون مقررا أن الوضع الأمثل هو "اتساع الجمهور الحقيقي ليشمل الجمهور الافتراضي"[1] و وظف سارتر هذين المفهومين في مساءلته لتاريخ الأدب و علاقة المؤلف بالجمهور عبر العصور، انطلاقا من عصر انعدام القراء الافتراضيين و وجود جمهور ينتمي لطبقة معينة تحكم على الأعمال وفق معايير أو جمالية معينة (العصور الوسطى و عصر النهضة)، مرورا بظهور الجمهور الحقيقي (الثورة البرجوازية) الذي وجد فيه الكاتب نفسه أمام مطالب لطبقتين متضادتين، وصولا إلى تيارات حديثة كالرمزية و الواقعية أو تلك التي دمرت اللغة في محاولة منها لتدمير العالم (السوريالية) ليخلص إلى القول إن الجمهور الحقيقي هو "الانتظار الذي على الكاتب أن يمسك به و يرضيه"[2]، و إذا فالأدب لا يمكن أن يحقق ماهيته إلا في مجتمع دون طبقات يتداخل فيه موضوع الكتابة بالجمهور المتلقي و هذا يعني كون الجمهور حرا في أن يغير كل شيء فالأدب هو "ذاتية لثورة مستمرة"[3] و إذا لم يكن هو فعلا فهو شرط من شروط تحققه.

1- Ibid, p 90
2- Ibid, p 160
3- Ibid, p 163

6

أما رولان بارث Roland Barthes فإنه قارب الكتابة ك "ممارسة تاريخنية تمد جسورا بين أشكال ماضوية مندثرة و أخرى في حالة ولادة جنينية"[1] لذلك غدا من الواجب علينا أن نراجع مفاهيمنا باستمرار و أن نعدل معاييرنا الجمالية، فالكتابة لم تعد أداة* و مدت روابط مع فلسفات كثيرة.

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

و على الرغم من أن الاختلاف بين هذين النقدين قد يبدو لأول وهلة مسألة تقسيم عمل، حيث يهتم النقد اللانسوني بتقرير الأحداث فيما يدع النقد الإيديولوجي حرا في أن

1-الطاهر روابنية، المرجع المذكور، ص 7

* يقول بارث إنه منذ الثورة الفرنسية، لم يعد الكتاب les écrivains وحدهم من يتكلمون، فظهر "من يستخدمون لغة الكتاب لأهداف سياسية" Essais critiques, p403 و يسميهم "من يكتبون" les écrivants. و بداية، يقول بارث، فالفرق الأول الذي يظهر هو أن الكاتب écrivain يقوم بمهمة، يضطلع بوظيفة remplit une fonction، بينما "من يكتب" écrivant فهو يقوم بحركة، فعل، نشاط une activité، و الكاتب "هو من يعالج travaille لغته" (p 404) و هذا العلاج أو العمل يتحول هو ذاته إلى غاية، أدبا يصور العالم كمساءلة و "خيبة أمل لا تنتهي" (p 405) لذلك يقول بارث إن الأديب يمتنع عن الكلمة المذهب doctrine، أو الشهادة témoignage، بينما الذين يكتبون هم أشخاص"متعدون" transitifs و يضعون نصب أعينهم "هدفا(الإدلاء بشهادة، الشرح، التعليم) لا تكون الكلمة la parole إلا وسيلة له" (p 407) فاللغة إذا عند هؤلاء أداة اتصال، ناقلة للفكرة، بينما الكتاب قد ينطبق عليهم ما قاله بونالد: "لا يمكن للمرء أن يقول فكرته دون أن يفكر فيما يقوله" Bonald, cité in Roland Barthes, le bruissement de la langue, Points, Seuil, 1984, p11

يؤولها مستندا إلى مرجع إيديولوجي معين يعلن عنه، فالحقيقة أن الأمر يتعلق بإيديولوجيتين تتنافسان، لأن الوضعية اللانسونية هي إيديولوجيا يرى بارث أنها تفصح عن طبيعتها تلك في نقطتين، فمن جهة يحصر النقد الوضعي بحثه في ظروف العمل الأدبي و "يطبق فكرة متحيزة ترفض التساؤل حول كينونة الأدب"[1] و هذا يعني اعتبارها سرمدية بديهية، فالأدب هو ترجمة لأحاسيس و عواطف و الكاتب يكتب ليعبر عن نفسه، و هنا تكشف سيكولوجيا النقد الوضعي عن بدائيتها من حيث أنها تمتهن فلسفة حتمية جبرية. من جهة أخرى يرى بارث أن النقد الوضعي ينطلق من "مسلمة التماثل" postulat d'analogie فهو يبحث عن "المصادر" أي عن إقامة "علاقة بين العمل الأدبي و شيء خارج عنه، قد يكون عملا أدبيا(سابقا)، ظرفا سيريا أو أيضا عاطفة حقيقية يحسها الكاتب و يعبر عنها"[2] فالكتابة ليست إذا إلا استلهاما و استنساخا أما ما يلاحظ من تباين بين العمل و النموذج فهو يعزى إلى "العبقرية" le génie و هنا تتحول الوضعية فتنحني أمام سحر الإبداع الغامض، لكن العمل الأدبي كما يقول بارث "يبدأ تحديدا من حيث يحرف نموذجه"[3] و من ذلك قول غاستون باشلار Gaston Bachelard و تعريفه للخيال الشعري بكونه بالأحرى تحريفا، تشويها déformation للصور لا تشكيلا formation لها. و يشير بارث إلى أن علم النفس بين أن "ظواهر النفي لها على الأقل نفس الأهمية التي لظواهر التوافق"[4] فالعاطفة قد تنتج تمثلات عكسية كما "يمكن لدافع حقيقي أن ينعكس عذرا يكذبه"[5].

من هنا يصل بارث إلى القول إنه كان للعمل نموذج فهو العمل نفسه، و العلاقة بين العمل والكاتب هي " علاقة بين كل الكاتب وكل العمل، علاقة علاقات"[6].

1- Roland Barthes, Essais critiques, in Œuvres Complètes, op. cit, p 497
2- Ibid, p 498
3- Ibid.
4- Ibid.
5- Ibid, pp 498-499
6- Ibid, p 499.

لكن النقد القديم انفتح بعد مقاومة على النقد التأويلي عندما اعترف بالتحليل النفسي مثلا، بقبوله أطروحة قدمها شارل مورون Charles Mauron الفرويدي الصرف*.

و يرى بارث أن هذا التكريس هو في الحقيقة طريقة النقد الجامعي في المقاومة لأن النقد النفسي-التحليلي (الأرثوذوكسي) يسلم "بوجود خارج عن العمل(طفولة الكاتب)، سر أخفاه الكاتب، مادة لتفسر(...)و هكذا فالتعالي السيري لم ينتقص منه شيء"[1].

و إذا فالنقد الوضعي يقبل النقد الإيديولوجي لكنه يرفض أن يحصر التأويل عمله في مجال منتم تماما إلى داخل النص، فالنقد الجامعي يرفض المحايثة l'immanence

و يقدم بارث لذلك ما يسميه تفسيرات احتمالية منها خضوع النقد الجامعي للايدولوجيا الجبرية التي تدعي بإصرار أن العمل نتيجة لسبب ما، و منها أن "الانتقال من نقد مبني على الوظائف يقتضي تحولا عميقا في معايير المعرفة"[2]، و كذلك في آليات القراءة، و كانت هذه الإجابات هي نقطة بداية نقد جديد.

1- Ibid, p 500
2- Ibid, p501

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

7

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

في هذا الكتاب، قدم بارث قراءته على أنها محاولة في رسم انثروبولوجيا راسينية، و تحليل للإنسان الراسيني بدءا بالفضاء الذي يتواجد فيه و هو مكان بين مكانين، الأول غامض و سري و الثاني هو "الخارج" le dehors الذي هو مكان اللامأساة، مكان الموت والحدث، فالموت الجسدي لا ينتمي لمجال اللغة فهي فقط مجال المأساة و الإنسان لا يموت في المأساة طالما أنه لم يتوقف عن الكلام ففي المأساة، انتفاء الكلام هو الموت. كما أن الفعل يبقى خارجها حيث لا تذهب إليه إلا شخصيات "محايدة" لتعود و تروي مقاطع منه لأنه "في مواجهة مجال اللغة هذا الذي هو وحده المأساة، الفعل هو الدنس عينه"[1] و هكذا فالبطل الراسيني محبوس، "الحدود امتيازه و الأسر قدره"[2].

ثم يأتي بارث إلى توصيف العلاقات التي تحكم "قبيلة الشخصيات" داخل المأساة و هي في مجموعها تجسيد لنظرية فرويد عن القبيلة البدائية Horde primitive (في كتابه Totem et tabou) فالعلاقة إذا هي علاقة تسلط و رغبة بين "أب" مستبد و جماعة "أبناء" انقلبوا عليه ليتحرروا من استبداده و من الحرمان الجنسي الذي أرغمهم على العيش فيه، و لعل هذه النقطة هي أحد أهم ما أثار النقاد الجامعيين الذين وصفوا النقد

1- Roland Barthes, Sur Racine, in Œuvres Complètes, op. cit, p 53
2- Ibid, p 63

الجديد بأنه يصدم المنظومة الأخلاقية بإدخاله "جنسية لا محدودة، وقحة واستحواذية"[1]. هذه الشخصيات إذا تنقسم إلى أقوياء و ضعفاء، أسارى و آسرين و هذا التقسيم ينطبق أيضا على الجنس فالجنسانية sexualité الراسينية ليست متعلقة بالشخصيات ذاتها بل بالأوضاع situations التي تكون فيها و إذا فليس الجنس هو الذي يحدد منحى الصراع بل العكس تماما، و الشخصيات اللاجنسية asexuées هي شخصيات لامأساوية non-tragiques من حيث أنها خارج علاقة القوى rapport de force التي تقوم عليها المأساة. هذا الإيروس الراسيني هو إذا علاقة استلاب يؤدي إلى الاضطرابات النفسية التي هي امتياز بطل المأساة وحده، و أعلى صورها هي الامتناع عن الكلام، الذي "يعبر عن عقم العلاقة الإيروسية"[2]- و نلاحظ هنا علاقة اللغة بالإيروسية لدى بارث- كما أن "الإيروس الراسيني لا يكون سعيدا إلا عندما يكون لا حقيقيا"[3] أي عندما يكون ذكريات تستعاد و تروى.

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

إن علاقة و الإلزام و التفضل هذه l'obligeance داخل الزوج الراسيني- الذي يخوض صراعه في عالم خال إلا منه – بين مستبد و أسير، تؤدي إلى النكران، فالجريمة، التي لا سبيل غيرها لإفتكاك الحرية و الولادة مرة أخرى؛ و هذا يعيدنا إلى نظرية فرويد عن القبيلة البدائية التي انطلق في بنائها من فكرة داروين Darwin عن

1- Barthes, Critique et vérité, op. cit, p 760
2- Barthes, Sur Racine, op. cit, p 70
3- Ibid, p 71

الجماعات الإنسانية الأولى التي قدمها في كتابه "أصل الإنسان" The Origin Of Man، و اعتمادا على بحوثه (أي فرويد) عن الجماعات الطوطمية التي يعتبر أفرادها أنهم ينحدرون من سلف واحد (الطوطم totem، الذي هو غالبا نوع espèce من الحيوانات أو النباتات) و يقول روبن أوزبورن Reuben Osborn إن "العلاقات الجنسية داخل الجماعة الطوطمية يعاقب مرتكبها بصرامة"[1]، لكن هنالك "حفلات طوطمية fêtes totémiques تنظم دوريا و يسمح فيها برفع هذه المحرمات و ترافقها مظاهر متناقضة من الحداد و الفرح"[2] لأنه خلال هذه الحفلات الطوطمية، يتم قتل الطوطم و يأكل كل فرد من الجماعة جزءا منه، و يقول فرويد إنه "بفعل الابتلاع هذا، فهم [الأفراد] يحققون تماثلهم معه identification و يمتلك كل منهم جزءا من قوته، فالوجبة الطوطمية repas totémiques التي قد تكون أولى حفلات الإنسانية هي ربما تمثيل و نوع من الاحتفال التذكري بهذا الفعل [فعل تحالف الأبناء ضد الأب لقتله و أخذ مكانه و التحرر من ربقته] المشهود و الإجرامي"[3]. و يذهب بارث إلى القول إن البطل يحس بأن الأب يعاقبه ظلما و دونما ذنب ارتكبه فيقوم بافتدائه بأن يحمل خطيئته و يذنب ليكون جديرا بالغضب و العقاب، و المأساة الراسينية في النهاية "هي أساسا محاكمة للرب، محاكمة لا تنتهي، محاكمة معلقة و معكوسة. كل راسين يقوم على تلك اللحظة اللامعقولة التي يكتشف فيها الطفل أن أباه سيئ و يريد مع ذلك أن يظل ابنا له*"[4]. و إذا كان البطل حرا في أن يقبل العبودية أي أن يحمل عل كاهله خطيئة لم يرتكبها فهو غير قادر عل افتكاك حريته: داخل المأساة الراسينية، تحل الكلمة- اللوغوس- محل الفعل – البراكسيس.

1- Reuben Osborn, Marxisme et psychanalyse, trad. Annette Stronck, pbp, 1965, p 67
2- Ibid.
3- Freud, Totem et tabou, cité in Osborn, p 68
4- R. Barthes, Sur Racine, op. cit, pp 94-95

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

8

عندما كتب ريمون بيكار "نقد جديد أم دجل جديد؟" علق أحد القراء قائلا: "لقد أفحم بيكار هؤلاء الذين يستبدلون التحليل الكلاسيكي بالانطباع الزائد surimpression لهذيانهم الكلامي، و كذا مهووسي فك الرموز الذين يظنون أن العالم كله يفكر مثلهم تبعا للقبلانية و أسفار موسى و نوستراداموس"[1]. جاء إذا كتاب "النقد و الحقيقة" ردا على انتقادات بيكار و تحليلا الأسس التي يقوم عليها نقد الجامعة.

يبدو أن أحد أهم نقاط الخلاف هي في التوصيف الذي أعطاه بارث للناقد و لمهمة النقد فهو يعتبر أنه منذ مالارميه تداخلت الوظيفتان النقدية و الشعرية و بقي فضاء واحد هو الكتابة. و قد كتب جيرارد جينيت Gerard Genette في مقاله "منطق النقد الصرف" Les raisons de la critique pure: "يبدو لنا من البديهي أن الناقد لا يمكن أن يدعو نفسه ناقدا بأتم معنى الكلمة إذا لم يدخل هو أيضا فيما لا مناص من أن نسميه دوار، أو إن أردنا، لعبة الكتابة، الخلابة و القاتلة"[2]، و هو ما يسميه جان ريكاردو "الوظيفة النقدية" للأدب.

ما يريد النقد الجامعي الحجر عليه هو إذا كون أن اللغة قادرة على أن تتحدث عن اللغة، أو كما كتب ديريدا Derrida "كتابة عن الكتابة، كتابة داخل الكتابة"[3]، لأن "إبداع كتابة ثانية بجوار الأولى هو فتح للمجال أمام بدائل لا يمكن التنبؤ بها، لعبة المرايا اللانهائية"[4].

لكن النقد الجامعي ينطلق مما أسماه بارث "المحتمل النقدي" le vraisemblable critique الذي يوجه و يحكم العملية النقدية و المستعار من مفهوم أرسطو عن المحتمل في عمل أدبي و هو كل ما لا يتعارض و أية سلطة سواء أكانت التقاليد أو الآراء

1- Cité in Critique et vérité, op. cit, p 760
2- Cité in Ricardou, op. cit, p 251
3- Jacques Derrida, La Différance, in Tel Quel, op. cit, p 43
4- Barthes, Critique et vérité, p 761

المتداولة و ليس حتما أن يتفق المحتمل مع ما قد كان -أي التاريخ- أو مع ما يجب أن يكون -أي العلم- بل يجب ألا يخالف ما يظن الجمهور أنه ممكن، و هو مفهوم الإقناع الذي تحدثنا عنه آنفا. و المحتمل النقدي ينبني على ثلاثة أسس هي:

أ) الموضوعية l'objectivité التي تعني بالتعريف كون الأشياء موجودة خارج ذاتيتنا، و يقول بارث إن هذا الخارج "المهم لأنه الكفيل بأن يلجم جموح الناقد و الذي من المفروض أن يكون الاتفاق حوله ممكنا"[1] قد أعطي معاني مختلفة فلقد كان في الماضي العقل، الذوق ثم في الأمس القريب سيرة الكاتب، قوانين النوع les règles du genre و التاريخ، و هو الآن -أي حين كتب بارث "النقد و الحقيقة"- ما يتضمنه العمل من بديهيات، هذه البديهيات التي يمكن استنتاجها اعتمادا على "يقينات اللغة و تضمينات الترابط السيكولوجي و ضرورات بنية النوع الأدبي"[2]. و ينتقد بارث هذه المعايير فيقول إنه صحيح أن قراءة راسين و كورناي Corneille و غيرهما لا يمكن أن تستغني عن معاجم اللغة الكلاسيكية لكن "اللسان ليس أبدا إلا مادة*للغة أخرى لا تناقض الأولى، لغة عميقة، واسعة، رمزية(...)، لغة المعاني المتعددة"[3].

بيد أن النقد الكلاسيكي لا يعترف إلا بسنن الحرف و هذا يعني أن للكلمات معاني يجب المحافظة عليها كما يقول بيكار، و الكلمات ليس لها إلا معنى واحد و هو المعنى "الصحيح" le « bon » sens، إما "الصورة" l'image فترفض و تزدرى، و هكذا يتعجب بارث من كون أنه صار لزاما قراءة الشعراء دون استحضار، فالكلمات "ليس لها قيم إحالية référentielles بل قيم تجارية marchandes، و يتمثل دورها في

1- Ibid, p 763
2- Ibid, p 764
3- Ibid.

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

الإبلاغ لا الإيحاء كما في أبسط عملية تبادل"[1].

ثم يأتي الأساس الثاني و هو الذوق le goût، منظومة المحرمات كما يسميه بارث، فالنقد يجب إذا أن يقوم و يتأسس على القيم valeurs، و الذوق خادم للأخلاق و للجمالية و من هنا الحجر على الحديث عن الجنس و الامتناع عن مناقشة أي دور للجنسية sexualité و يعزو بارث ذلك إلى جهل الناقد الكلاسيكي بفرويد.

ثم يأتي الوضوح la clarté الذي يمنع اللغات الأخرى و يفرض نفسه كلغة مقدسة idiome sacré منطلقا من فكرة "عبقرية اللغة" le génie de la langue. هذه "المركزية العقلية" التي "وضعت [يقول ديريدا] دائما بين قوسين و علقت و قمعت(...) كل تفكير حر حول أصل الكتابة"[2]، تنادي بضرورة أن"نطهر" اللغة مما هو غريب عنها، مكتسية بطابع الماضوية le passéisme- و هنا يصر بيكار على قراءة فعل respirer كما كان يفهم في عصر راسين: se reposer أي "يرتاح" و يرفض أن يقرأه كما بارث بمعنى "يتنفس" الذي لم يكن قد اكتسبه بعد- و يقول بارث إن هذه اللغة، لغة النقد القديم، ليس واضحة إلا من حيث أنها تحظى بالقبول، بينما "الوضوح ليس خاصية من خاصيات الكتابة بل هو الكتابة عينها منذ اللحظة التي تتشكل فيها ككتابة"[3]، هذه الكتابة ليست مجرد علاقة سهلة يقيمها الكاتب مع معدل ما لكل القراء المحتملين، لأن الكاتب "ملزم تجاه 'كلمة' une parole هي حقيقته، أكثر منه تجاه الناقد"[4]؛ كتب والتر بنيامين Walter Benjamin في "مهمة المترجم" La tache du traducteur " ما من قصيدة شعر وضعت من أجل من يقرأها، ما من لوحة من أجل من يتأملها، ما من سيمفونية من أجل من يسمعونها"[5] و يبدو أن هذه القيم الثلاثة، العقلية جزئيا و الجمالية جزئيا، تتراوح بين العلم و الفن، و يتجلى هذا الغموض في مقولة إنه من

1- Ibid, p 766
2- Derrida, De la grammatologie, cité in J-J-Goux, op. cit, p 173
3- Barthes, Critique et vérité, op. cit, p 774
4- Ibid, p 774
5- Cité in Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain, Ed. du Seuil, 1999, p 30.

الضروري احترام خصوصية الأدب، فالنقد الجديد متهم بأنه يهمل ما هو أدبي في الأدب كما يقول بيكار و بـأنه يقضي على الأدب كحقيقة أصلية، و يتسائل بارث عن هذه الحقيقة التي لم يفسر ماهيتها أحد.

هكذا فالنقد القديم كما يقول بارث يتبع البنيوية دون أن يعلن ذلك، لأنه حدد لنفسه هدفا هو إجراء دراسة منهجية للعمل صرفة، مع الامتناع عن كل ما هو خارجه، بينما تتطلب القراءة المحايثة الإلمام بمعارف عدة كالتاريخ و التحليل النفسي...الخ أي أنه "لكي نعيد العمل إلى الأدب، علينا تحديدا أن نخرج منه و أن نستعين بثقافة أنثربولوجية"[1]. أما القول بأن الأدب هو الأدب فهو يعني شيئين متكافئين، أي شيئا واحدا: الصمت و الثرثرة- و نتذكر وصف ياكوبسون Jakobson لتاريخ الأدب بأنه كان "محادثة" une causerie – لذلك يقول بارث إن النقد القديم لم ينجح في وصف الظروف التي تجعل العمل ممكنا، و ترك هذه المهمة للكتاب أنفسهم الذين اضطلعوا بها معترفين و مؤكدين بأن مادة الأدب هي اللسان le langage و كان بوسع النقد القديم- الشيء الذي لم يفعله- "تحرير النقد ليخبرنا عن المعنى الذي يعطيه قارئ معاصر لأعمال من الماضي"[2]، و هذا يذكرنا بالهيرمينوطيقا و مفهوم انصهار الآفاق.

يقول بارث إن رفض النقد القديم أن يتخلى عن لغته تلك و تمنعه عن إعادة كتابة تاريخ الأدب يمكن وصفه باللارمزية asymbolie أي العجز عن "إبصار الرموز و التعامل معها؛ الرموز التي تعني تعايش المعاني"[3] بينما كان من الأحرى مناقشة إمكانيات النقد الرمزي و معرفة حدوده، و طرح أسئلة مثل علاقة الحرف بالرمز فهل يقصيه حتما؟ هل للعمل الأدبي دلالة حرفية أم رمزية؟ أم أن العمل الأدبي يعني "حرفيا و بكل المعاني" كما قال رامبو Rimbaud عن "فصل في الجحيم"une saison en enfer؟ و يصل بارث إلى القول إن هنالك أزمة يمر بها التعليق crise du commentaire،

1- Barthes, Critique et vérité, p 775
2- Ibid, p 777
3- Ibid.

إذ أن الناقد أصبح كاتبا، فهو كاتب "كل من تشكل له اللغة مشكلة فيحس بعمقها، لا بأداتيتها instrumentalité و جمالها"[1]، و كان مارتن هايدغر قد كتب: "يتصرف الإنسان كما لو كان خالق اللغة و سيدها بينما اللغة على العكس هي سيدته و تظل كذلك، و عندما تنقلب علاقة السيادة هذه، تخطر على الذهن مكائد غريبة فتصبح اللغة وسيلة تعبير.(...) بالمعنى الحرفي للكلمات، اللغة هي من تتكلم و الإنسان يتكلم فقط من حيث أنه يجيب اللغة و يسمع ما تقوله له"[2].

من هنا نصل إلى أعمال نقدية "تقدم نفسها لتقرا كأعمال أدبية"[3] و بذلك فالنقد الجديد يستمد حقيقته من حيث أنه هو ذاته فعل كتابة، و يقول بارث إن كل ما هو خطاب فكري أصبح كتابة، فكما يقول تودوروف "لا يتعلق الأمر إذا، في ميدان العلم، بأن نوصل معرفة أخذت شكلها النهائي، بل بأن نبدع عملا، أن نكتب كتابا"[4]. أزمة التعليق هذه تعني أن النقاش يجب أن يوجه في اتجاه معرفة علاقة العمل باللغة و معرفة قواعد قراءته و معرفة إلى أي حد يمكن للخطاب النقدي ذاته أن يكون خطابا رمزيا.

هذه اللغة الرمزية المتعددة plurielle هي التي تفسر "خلود" العمل رغم أن كل عصر يظن أنه يمتلك حقيقته و لذلك فالعمل ظاهرة أنثروبولوجية كما يقول بارث، و الرمز ثابت بينما ما يتغير هو وعي المجتمع به، و العمل يقترح معاني مختلفة لإنسان واحد"[5] و ليس العكس.

إن تعدد المعاني هذا لا يعني عجزا ما في من يقرأ العمل، بل هو شيء في بنية العمل ذاته، لذلك فالعمل يجب أن تخضع قراءته لقواعد لسانية و ليست فيلولوجية. هذه اللغة المتعددة التي ينتمي إليها العمل هي أيضا صفة اللغة العملية (أي اللغة اليومية) مع فارق وجود السياق، و يقول بارث إنه حتى لو جلب القارئ معه سياقه، فهو لا يعثر على

1- Ibid, p 782

2- Cité in George Steiner, Après Babel, Albin Michel, Paris, 1978 (page non numéroté)

3- Barthes, Critique et vérité, op. cit, p 782

4- T. Todorov, Théorie de la littérature, op. cit, p 22

5- Barthes, critique et vérité, op. cit, p 785

العمل بل يبنيه، و العمل إذ أخلع عليه معنى ما، فهو لا يمكنه أن يؤكده أو يناقشه.

و إذا كان العمل يحمل معاني متعددة، فيجب إذا أن يولد خطابات مختلفة: و هنا يفرق بارث بين "علم الأدب" science de la littérature الذي عليه أن يهتم "ليس بإعطاء أو حتى بالعثور على أي معنى، بل بوصف المنطق الذي تحمل من خلاله المعاني"[1]

و بين النقد الذي لا يتحدث عن المعاني بل يقوم بإنتاج معنى، و هو محكوم بقواعد رسمها لنفسه كما أنه لا يمكن أن يغني عن القراءة التي فصلها بارث عنه لأنه "حتى لو عرفنا الناقد بأنه قارئ يكتب، فهذا القارئ يصطدم بوسيط خطر هو الكتابة"[2]؛ و لأن خطاب القارئ للعمل يظل سرا لا يعلمه أحد، فالقراءة هي وحدها من "تحب" العمل و تقيم معه علاقة رغبة و لذة - فكأنها غرام سري- فأن نقرأ، يقول بارث، هو "أن نشتهي العمل، أن نريد أن نكونه، أن نرفض مزاوجة العمل خارج أية كلمة أخرى غير كلمة العمل ذاتها"[3].

1- Ibid, p 791
2- Ibid, p 799
3- Ibid, p 801

9- جماعة "كما هو": «Groupe «Tel quel

قدم فيليب سوليرز Philippe Sollers في مقاله "حركة التقليص اللاإرادية" Le réflexe de réduction دفاعا عن كتابات و اتجاه جماعة "كما هو" Tel Quel ضد منتقديها- في شخص بيرنار بانغو Bernard Pingaud- و جاء مقاله أيضا استعراضا مقتضبا لسيرة الجماعة.

يقول سوليرز إنه منذ بداياتها، ركزت الجماعة على "التطبيق المحايث للنص و على القطيعة مع كل التبريرات خارج-الأدبية التي تعطى للأدب"[1] و تم التشكيك بعمق في مفهوم الكتابة كتعبير و تجاوز السوريالية و الأدب الذي يدعي الالتزام بينما هو بعيد عن الالتزام و الأدب، و الرواية الجديدة كذلك. و رسمت الجماعة لنفسها منهجين يتمثل أولهما في "إنتاج نظم شكلية جديدة، أي إخراج السرد من النقل الذي يزعم نفسه واقعيا pseudo réaliste أو [من] النقل الخيالي"[2]، فالأدب كما يقول جان ريكاردو، لا يقوم "بنقد العالم" من حيث أنه ينقله أو يقدم صورة عنه بل من حيث أنه "يستطيع بنصيته أن يضع في مواجهته نظام عناصر و علاقات مختلفا تماما"[3]؛
و يتمثل المنهج الثاني في التنظير لهذا الإنتاج عبر نصوص و كتابات.

و يرى سوليرز أن اللسانيات قد أسهمت في تسليط الضوء على ما قامت به الجماعة أساسا بانتقاده و هو الخلط confusion الذي وقع فيه سارتر بين المدلول signifié و المرجع référent، و الذي يسميه ريكاردو "تضخم الأشياء" inflation des choses، فما حصل مع سارتر هو أن العلامة signe خسرت مدلولها الذي ابتلعه الشيء*"[4]. و هكذا ظهرت الحاجة إلى زعزعة الظلامية l'obscurantisme التي تلف

1- Philippe Sollers, Le réflexe de réduction, op. cit, p 298
2- Ibid, pp 298-299
3- Jean Ricardou, op. cit, pp 242-243
4- Ibid, p 237

* كتب بارث أن النقاشات حول درجة 'حقيقة' المدلول "كلها تتفق على التأكيد على أن المدلول ليس شيئا" Cité in Ricardou, op. cit, p 236

الأدب و لاستعراض و مناقشة الفكر الناتج من التفكير حول الكاتبة و فيها. و الحقيقة أن هذا الفكر ليس حديثا و يستمد وجوده من القطيعة التي حدثت في نهاية القرن التاسع عشر- مالارميه، فرويد، ماركس و غيرهم- و التي جلبت معها مفاهيم جديدة كالنص، التناص و الكتابة، و هكذا يقول سوليرز إن النصوص "التدميرية" subversifs التي كتبت في فرنسا طوال قرن لم تقرأ و ذلك لعدم قدرة "الثقافة" الفرنسية على التفكير بطريقة تاريخية.

و يصل سوليرز إلى ما اعتبره مركز السجال، و يتمثل فيما اتهم به بانغو Pingaud جماعة "كما هو" أي رفض المدلول refus du signifié و إلغائه لوضع الكتابة وجها لوجه أمام العالم بينما يرد سوليرز قائلا إن الجماعة لم تتوقف عن دراسة حركية التحول التي تموضعهما و تعرفهما. و إذا كان بانغو يتهم كتابات الجماعة بأنها غير قروءة illisble فهذا الاتهام موجه أساسا للكتابات التي تعمل على المدلول المأخوذ كدال"[1]، و من جهته يقول بارث: "إن المتكلم المتخيل (هنا) لا يعيش وسط الأشياء (...)بل وسط المداليل (من حيث أن المدلول تحديدا لم يعد المرجع referent)"[2].

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

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

1- Sollers, op. cit, p 302
2- Ibid.

فالكتابة "هي- تحديدا- كل ما يدين كل تقديس، بدءا ب"الكتابة"، بالمعنى الجمالي للكلمة"[1]. أي أن الثورة التي يمثلها الأدب حقيقة، الثورة التي يجب أن يفكر الكاتب حين يكتب أنه هي و إلا فإنه لا يكتب، كما يقول بلانشو، هي في واقع الأمر هذه الكتابة ذاتها، التي عندما تحرر من ربقة هذه "الإيديولوجيا البرجوازية"- أي عقيدة الكتابة كتعبير- التي تنكر الأثر la trace و العمل le travail الذي ينتجها، فهي تمتلك القدرة على النقد، نقد المرئي le visible و التخيل l'imagination و اللغات القسرية les langages coercitifs و الجامعة... ونقد الأدب أيضا.

1- Ibid.

10 و بالعودة إلى ترجمة و استقبال خطاب جماليات التلقي و نظرية القراءة الذي جاءت به مدرسة كونستانس فسنقول إنه إذا كان جان ستاروبنسكي قد لاحظ تأخر ترجمة كتابات هانس روبرت ياوس الرئيسة إلى اللغة الفرنسية فإن ياوس نفسه يلاحظ أن "الكلمة الألمانية rezeptionastetik [جمالية التلقي] تثير سوء تفاهم- للأسف- في اللغة الفرنسية و اللغة الإنكليزية، إذ لا تعثر على كلمة "الاستقبال" réception إلا في اللغة الفندقية"[1] و لذلك فياوس يدعو إلى توضيحه من حيث أنه يتضمن معنى مزدوجا يشمل الأثر الذي ينتجه العمل و طريقة استقباله، و هكذا يلاحظ روبرت هولب Robert Holub أن إحدى أكثر المعضلات إلحاحا تتمثل في الاختلاف بين التلقي rezeption و الأثر wirkung فكلاهما متعلق بأثر العمل في الشخص، و رغم أنه لا يمكن الفصل تماما بينهما، فإن وجهة نظر شائعة ترى أن التلقي متعلق بالقارئ، بينما يفترض في التأثير أن يختص بالمعالم النصية و هو ما لا يوافق عليه هولب.

و الحقيقة أن تلقي الخطاب النقدي و ترجمة أو تعريب مصطلحاته لم ينعتق هو أيضا من هذا اللبس و سوء الفهم في تعامله مع النصوص الواردة من اللغة الفرنسية، و تزداد صعوبة ترجمة الخطاب النقدي، خصوصا إذا كف صاحبه عن ممارسته كذلك، والحال تلك مع رولان بارث مثلا الذي أعلن "لقد هجرت الخطاب المدعو نقدا لألج إلى خطاب القراءة، خطاب الكتابة-القراءة"[2].

و كما يقول الدكتور روابنية فإن "غياب التنسيق بين الباحثين و هيمنة العمل الفردي و غياب البحوث الجماعية"[3] قد أدى إلى فوضى في وضع المقابلات، هذه الفوضى راجعة لإهمال أمر مهم هو علاقة المفاهيم بحمولاتها، و كذلك بأنساقها المعرفية و الجمالية في اللغة-المصدر، فالمشكلة إذا هي مشكلة فهم، مشكلة هرمينوطيقية إن جاز

1- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 46، نقلا عن: ياوس، جمالية التلقي و التواصل الأدبي، تر. سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38، بيروت، 1989، ص .106

2- الطاهر روابنية، ترجمة و تأويل الخطاب البارثي في النقد العربي، المرجع المذكور، ص 12

3- الطاهر روابنية، الترجمة الأدبية و تعريب المصطلحات السردية، مجلة المترجم، جامعة وهران، العدد 08، جويلية- ديسمبر 2003، ص 8

لنا قول ذلك، فكما يقول شلييرماخر "فن الترجمة يرتبط إذا بفن الفهم، أي بالهرمينوطيقا"[1]. و من هذا التعدد في ترجمة المصطلحات السردية على سبيل المثال، مصطلحا "قواعد السرد" و "نظرية القصة" في مقابل Narratologie الذي صاغه تودوروف، و الذي نجده عند الدكتور رواينية مترجما ب "السرديات".

تعدد المصطلحات العربية هذا، يلاحظ على سبيل المثال أيضا في ترجمة الخطاب البارثي الذي ينزع إلى "التمرد المتطرف على المعيار النقدي و الخرق المتعمد لجماليات الخطاب المتخصص"[2] ليتحول من خطاب نقدي إلى كتابة، الكتابة التي يقول عنها بارث إنها انتصبت كبوتقة وحيدة ذابت و تداخلت فيها وظيفتا اللغة، الشعرية و النقدية، لينادي بتطبيق قراءة للنص النقدي على اعتباره نصا أدبيا.

و هنا أيضا، فإن الترجمات المغربية و المشرقية لا تواصل بينها فلا تحيل ترجمة منها إلى أخرى، و هذا ينم عن غياب سياسة ترجمية تندرج في إطار نسقي منظم و استراتيجية علمية.

و إذا كان خطاب النقد البارثي استعاريا متعددا pluriel فإن ترجمته كما يرى الدكتور رواينية عليها أن تتموقع "على تخوم القراءة البارثية لتمارس الترجمة كقراءة حول القراءة"[3]، و أن تظل على اتصال بكل الحركات الفكرية و المفهومية التي استمد منها مفاهيمه، و من هنا صعوبة التعامل مع نصوص كهذه و كون أن الترجمات التي أنجزت لها، كما وصفها المترجمان فؤاد صفا و الحسين سبحان، مغامرة قدمت "قراءة [ل]النص الفرنسي من تحت النص العربي"[4] و هذا يحيلنا إلى قضية الترجمة الأدبية المركزية المتمثلة في السجال حول فعل الترجمة نفسه le traduire، من حيث كونه علاقة مع الآخر l'Alter و مع لغة و ثقافة الأجنبي l'Etranger، هذا السجال يلخصه

1- Cité par Christian Berner in Des différentes méthodes du traduire et autre texte, Glossaire, article : comprendre (verstelen), traduits par A. Berman et C. Berner, Seuil, 1999, p 113

2- رواينية، ترجمة و تأويل الخطاب البارثي في النقد العربي، المرجع المذكور، ص 12

3- نفسه، ص 13

4- نفسه، ص 14

شلييرماخر بقوله إن هنالك منهجين méthodes (methoden) تصب فيهما كل اتجاهات ترجمة الخطاب الأدبي و يتمثلان في كون أنه "إما أن المترجم يدع الكاتب و شأنه قدر المستطاع و يعمل على أن يذهب القارئ للقائه أو يدع القارئ و شأنه قدر المستطاع و يعمل أن يذهب الكاتب للقائه"[1] معتبرا أن المنهج الأول هو الصحيح من حيث أنه يجب ترجمة النص كما لو كان قارئ الترجمة يتكلم لغة النص؛ و كان والتر بنيامين قد تساءل: " هل توضع [تقدم] ترجمة ما ل[يقرأها] قراء لا يفهمون العمل الأصل؟" [2] كما تطرح أيضا مشكلة توطين النص الأصل أو ضرورة أن تفرض اللغة المترجم منها أو النص المترجم على اللغة المترجم إليها، كما يريد أيضا جاك ديريدا الذي ينطلق من فكرة اتصال اللغات بعضها ببعض و فكرة اللغة الكبرى المتخفية وراءها- و لعلها الفكرة التي حاول فريدريك شلييرماخر أن يرسم معالمها، بخصوص الفلسفة، في مقاله "حول الفكرة الليبنيزية، غير المكتملة بعد، عن لغة فلسفية كونية".

و هذا يوصلنا إلى ما يعتبره عبد الغني بارة قضية إشكالية في نقل المصطلح النقدي و هي "هيمنة دلالة المصطلح الغربي الأصل، بكل ما يحمله من زخم معرفي، في الممارسة النقدية، على المفاهيم المصطلح عليها في الثقافة الأصلية، أي العربية"[3]، مرجعا ذلك إلى ما أسماه "ثقافة المركز" الغربية التي "فرضت سياقاتها الفكرية، الأمر الذي أدى إلى ضمور الدلالة للمصطلح كما نشأ في أرض النشأة"[4] و من ذلك مصطلح herméneutique و الخلاف بين من يترجمونه ب"هرمينوطيقا" و من يفضلون مصطلح "التأويلية".

1- Friedrich Schleiermacher, Des différentes méthodes du traduire, trad. A. Berman, op. cit, p 49

2- Cité in Antoine Berman, La traduction et la lettre, op. cit, p 73

3- عبد الغني بارة، المصطلح النقدي في الثقافتين الفرنسية و العربية، قراءة في الأنساق المعرفية، مجلة المترجم، جامعة وهران، ع 08، جويلية- ديسمبر 2003، ص .21

4- نفسه، ص 22

و خلاصة القول، فإن ترجمة الخطاب النقدي الفرنسي و تلقيه لدى النقاد العرب (مشارقتهم و مغاربتهم) يطرح مشكلة التعامل من حيث محموله العلمي- يتحدث باختين Bakhtine عن "الشحنة الإيديولوجية" للعلامة- في الثقافتين "المصدر" و "الهدف" و من ثم مشكلة تعدد المقابلات و فوضى المصطلحات، و كل هذا يندرج، في رأينا، تحت قضية أهم تتعلق بمقاربة خطاب الترجمة للخطاب النقدي في كليته، خصوصا إذا كان نزاعا للانفلات و الانزياح، قاصدا خرق معايير لغة النقد، أو أية لغة متخصصة أخرى.

مقدمة:

سنحاول فيما يلي التقديم لقراءة عدد من النصوص المختارة، المتعلقة بصفة أو بأخرى، بالقراءة و التلقي. و الحقيقة أن سؤالا قد يطرح هنا، و هو: ما علاقة، و ما أهمية فعل كهذا، قراءة في نصوص فرنسية، في بحث يتعلق بترجمة و استثمار مفاهيم القراءة في النقدين العربي و الفرنسي؟ و قد يكون الجواب البديهي لذلك هو أننا سنتعامل مع هذه النصوص و مع ترجماتها فمن الواجب إذا تقديمها!

لكن هذا قد لا يبرر أن نفرد لها فصلا رئيسا في مذكرة في الترجمة؛ و لذلك فسنقول إن علاقة فعل القراءة، أو "التعليق" commentaire كما يسميه أنطوان بيرمان Antoine Berman، مع الملاحظة هنا أننا هنا لا نتحدث عن "التعليق" بمفهومه النقدي التقليدي و الذي أعلن رولان بارث أزمته، و الذي يعني إصدار الأحكام على النصوص، أيا كانت المرجعيات التي نستند إليها، و المناهج التي نتبعها لإصدار هده الأحكام؛ بل بالأحرى عن قراءة النصوص الأجنبية، من حيث أن لهذا الفعل، تحديدا، علاقة بالترجمة، بفعل الترجمة l'acte de traduire، أو على الأقل بفعل الترجمة كما نظن أنه يجب أن يكون، و كما يقاربه أنطوان بيرمان، والتر بنيامين، مارتن هايدغر- في انفتاحهم (بيرمان و بنيامين) على أفق الرومانسيين الألمان الذين اهتموا بتراث القبلانية و أعادوا قراءته- أي كفعل فلسفة وفعل تأويل من حيث أن التأويل أو الهرمينوطيقا، هو فن مساءلة و ملاقاة كل النصوص التي لا تمنح لنفسها، و لا تقطع تلك "المسافة" إلينا، و خصوصا النصوص الأجنبية étrangers، من أجل التغلب على الشعور بالاغتراب؛ سواء أكان ذلك في الهرمينوطيقا الجديدة، هرمينوطيقا هايدغر و غادامر و غيرهما، أو حتى في هرمينوطيقا فريدريك شلييرماخر الذي يعتبر أن فن الترجمة يتعلق بفن الفهم، بالهرمينوطيقا؛ هذه العلاقة هي علاقة وثيقة، بل هي كما يرى بيرمان أعمق من ذلك، ف"هنالك علاقة جوهرية un lien d'essence بين

الترجمة و التعليق تعود (دون أن تتوقف عنده) للتقليد الفلسفي و اللاهوتي (أو الديني).
كل تعليق على نص *أجنبي* يتضمن عمل ترجمة، و إذا ذهبنا أبعد، هو ترجمة؛
و بالعكس، كل ترجمة تتضمن عنصر تعليق، كما يمكن أن نلاحظه في عمليات "النقل" translations في العصور الوسطى"[1]

و تظهر هذه العلاقة بشكل أوضح، أو بشكل آخر مختلف، عندما نقرأ ما كتبه بنيامين: "إن التعليق و الترجمة يقيمان مع النص نفس العلاقات التي يقيمها الأسلوب style و المحاكاة la mimésis مع الطبيعة: الظاهرة نفسها مبصرة بطريقة مختلفة.
على شجرة النص المقدس sacré، ليس كلاهما إلا تلك الأوراق التي تحف أزليا؛
و على شجرة النص الدنيوي profane، [هما] الثمار التي تسقط عندما تأتي اللحظة [لسقوطها]"[2].

هذا التوصيف الذي يعطيه بنيامين لعلاقة الترجمة و التعليق مع نص ما، يستلزم، كما يقول بيرمان، أن التعليق على النص يجب ألا يكون إلا انطلاقا من النص الأصل، من "العمل- في- لغته" l'œuvre dans sa langue و ليس من نص الترجمة؛ ليس فقط لأن هذا الأخير لا يمكن الوثوق به، بل أيضا لأن التعليق "ينبسط" se déploie داخل البعد الترجمي، أي أنه "يعتمد في آن واحد على إيضاح [النص] الأصلي و على ترجمته "قطعة قطعة"، كلما تقدم"[3]. هكذا- و كما يقول بيرمان- فإننا كلما شرحنا كلمة أو عبارة أو صيغة جملة ما، نحن نترجمها*.
فالتعليق هو إذا لا محالة "تعليق- على- الحرف" commentaire-sur-la-lettre، لأن علاقة الحرف و المعنى في نص الترجمة لا تسمح به، و لن يكون المجال الذي نعمل فيه في هذه الحالة إلا مجال المعنى.

1- Antoine Berman, L'Age de la traduction, in La traduction-poésie, textes réunis par Martine Broda, PU de Strasbourg, 1999, p 12
2- Walter Benjamin, cité in Berman, op. cit, p 13
3- Berman, op. cit, p 14

* و هو تماما ما أحسسنا، و قمنا، به أثناء قراءتنا في نصوص بارث، أوتن، تودوروف، و ستاروبنسكي.

لكن أنطوان بيرمان تحدث أيضا عن نمط آخر من التعليق (و هو ما حاولنا القيام به في هذه المذكرة) هو التعليق على النص الأصلي، مصحوبا بتحليل لترجمته (أو ترجماته) و هو ما اعتبره أكثر ثراء، لأنه يفتح النص لكل من لا يعرفون اللغة التي كتب بها، ثم إنه أكثر "راديكالية" لأنه "بعمل[ه] على النص الأصلي و على ترجمته، فهو يوصل[نا] في الوقت نفسه إلى لغة النص الأصلي- إلى الطريقة التي ينبسط فيها الشعر و الفكر- و إلى العمل الترجمي الخاص"[1]؛ و يجب أن يؤدي هذا العمل على النص و الترجمة، لا محالة، إلى إعادة الترجمة أو كما يقول بيرمان إلى أن نترجم على طريقة إعادة الترجمة traduire sur le mode du re-traduire. و يذهب بيرمان أبعد فيقول إن تعاملنا مع نص ما في لغته و في لغة أخرى يضيء éclaire النص بطريقة تعددية و يقربه من جوهره الترجمي.

و لا يقوم بيرمان- الذي يرفض مصطلحات مثل "نظرية" théorie- بتحديد "منهجية" méthodologie للتعليق، لكنه يقول إننا كلما تقدمنا فيه، اكتشفنا أن هذا النوع من العلاقة مع النصوص له هو أيضا قوانينه، و هو ما يعيدنا إلى المصطلح الأول الذي استخدمناه و هو "القراءة في النصوص" من حيث أنها هي أيضا علاقة مقننة إن صح هذا التعبير.

1- Ibid.

II-1 قراءة في نص رولان بارث Roland Barthes:

حول القراءة Sur la lecture

"حول القراءة" Sur la lecture هو عنوان مداخلة رولان بارث Roland Barthes التي وجهها لمؤتمر "لوشون" للكتابة la *writting conference* de Luchon. هذا العنوان الذي يبدو بسيطا لأول وهلة يذكرنا بعنوان آخر لرولان بارث هو عنوان كتابه "حول راسين" Sur Racine. هل كانت هذه التسمية مجرد مصادفة؟ أم أن رولان بارث، الذي يقول إن الكاتب هو من يعلم أن العلامات signes في واقع الأمر ليست اعتباطية، تقصد هذا الاختيار؟

و الحقيقة إن التقارب- في رأينا- لا يقف عند مسألة العنوانين؛ فإذا كان "حول راسين" محاولة في وضع أنثروبولوجيا راسينية كما يقول كاتبه، و دراسة للإنسان الراسيني داخل المأساة التي تشكل مجموعة شخصياتها "قبيلة" انطلق في تحليل علاقاتها من نظرية فرويد عن الإنسان الأول كما بناها (أي فرويد) انطلاقا من ملاحظاته عن الطوطم le totem، أي أنه إذا كان "حول راسين" قراءة نفسية تحليلية محايثة للمسرحيات فإن قراءتنا لنص "حول القراءة" ستكشف لنا أن بارث قارب القراءة- في محيط واسع و ليس فقط في سياقها الفينومينولوجي كفعل- من منظور نفسي تحليلي أو أنه على الأقل انطلق من هذه الخلفية و ظل يحيل إليها- إن تلميحا
أو تصريحا- خلال نصه، و هذا ما نلاحظه- على الأقل- في المصطلحات التي هي إما مستعارة مباشرة من التحليل النفسي كالرغبة Le Désir و الكبت refoulement...الخ أو أنها توحي بذلك كالاضطهاد oppression...الخ.

لقد بدأ بارث مداخلته بأن فصل بين تجربته الشخصية و الفردية و بين المحيط الأكاديمي الذي لم يعد ينتمي إليه منذ زمن- كما يقول- لذلك فقد أعلن امتناعه عن أن يجاري تلك الكفاءة "المدرسية" التي لا يمتلكها، و نحسب أنه لا يشعر بنقص تجاه ذلك

رغم نبرة التواضع في هذه الجملة فهو لا يفتأ يهدم أسس "الجامعة" و دوغماتيتها الإيديولوجية، فكان حديثه إذا عن "القراءة [التي تقوم بها] الذات التي أكونها، [الذات] التي أظن أني هي "[1].

و يفصح بارث منذ البداية عن حيرة يشعر بها إزاء المسألة، فهو كما يقول لا يملك عقيدة معينة عن القراءة بينما يلاحظ أنه "في المقابل، فقد بدأت ترتسم شيئا فشيئا عقيدة ما عن الكتابة"[2] و هو ما يوصله إلى التساؤل عن جدوى وجود عقيدة كهذه أصلا عن القراءة التي يعتبرها حقلا منفتحا، مكونا من مجموع ممارسات و تأثيرات لا تختزل ولا تختصر، و إذا كانت القراءة كذلك، فإن الحديث عن القراءة، أو القراءة الواصفة la méta-lecture هو كذلك حقل متعدد من قطع متناثرة، جمع من أفكار عن القراءة، و ما تثيره من متعة أو كبت أو خوف أو رغبة، لذلك حدد بارث هدفا لمداخلته، ليس دفع الحيرة le désarroi بل محاولة فهمها و وضعها في سياقها و اختار كنقطة بداية ما سماه: مفهوم الملاءمة la pertinence.

و الملاءمة في اللسانيات، كما يقول بارث، هي "وجهة النظر التي نقرر أن ننظر و نساءل و نحلل من خلالها مجموعة هجينة كما هي اللغة"[3]، ففرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure استطاع أن يؤسس لسانيات جديدة عندما اختار وجهة نظر- هي المعنى- و قرر أن ينظر إلى اللسان من خلالها فقط – و هو ما يقوله بوضوح سوسير نفسه: "وجهة النظر هي التي تخلق الموضوع"[4] c'est le point de vue qui crée l'objet. و كذلك تروبتسكوي Troubetskoï و ياكوبسون Jakobson عندما نظرا إلى الأصوات من وجهة نظر المعنى فساهما في دفع علم الصواتة Phonologie قدما، و كذلك بروب Propp- الذي يعد الشكل وجهة نظره- مع

1- Roland Barthes, Sur la lecture, in Le bruissement de la langue, op. cit, p 37
2- Ibid.
3- Ibid, p 38
4- Cité in Les linguistiques contemporaines, Catherine Fuchs et Pierre Le Goffic, Hachette, 1992, p 16.

السرديات. و إذا فإن اختيار ملاءمة ما للمساءلة هو السبيل للوصول إلى ما يسميه بارث "تحليل القراءة" أو "تحليل للتأويل"، أو للمعرفة une analyse de l'anagnose؛ و هذا يعيدنا، من جهة، إلى الحيرة التي عبر عنها في بداية النص، و من جهة أخرى، علينا ألا نفارق هذه الفكرة، فكرة التحليل، لنفهم الخوف و الكبت، و الرغبة أيضا التي يتحدث عنها بارث، من حيث أن كلا منها وليد اللامعرفة، فالتحليل (النفسي) يهدف إلى التغلب (مع "المريض") على مكبوتاته و استجلابها من اللاوعي لكي يعرفها ويراها، فتصبح بذلك جزءا من الوعي.

لكن بارث يرى أن القراءة لم تصادف بعد ذلك الشخص الذي يؤسس لفهم جديد و يجد وجهة النظر المنشودة تلك ف"الملاءمات القديمة لم تعاد تلاءم القراءة، أو على الأقل أن هذه تتعداها"[1]؛ فمن ناحية موضوع القراءة، فعل القراءة المتعدي transitif عكس فعل التكلم كما يرى بارث، هو فعل يمكن أن يقع على أشياء عديدة تكون مفاعيل له، كالصور و المشاهد و حتى المدن، فضلا عن النصوص، و هو يرى أن هذه التفاصيل و الأشياء شديدة التباعد، لا يجمع و يوحد بينها إلا كون أن "الشيء l'objet الذي أقرأه يؤسسه فقط قصدي في أن أقرأ: فهو بكل بساطة [وجد] ليقرأ à lire"[2]؛ و هو ما يراه باختين Bakhtine بخصوص فعل، أو عملية، التواصل، منتقدا النظرة "التقنية" للعملية في اعتبارها وجود مرسل و مستقبل- أي وجودهما قبلا، خارج العملية- يتعاملان مع سنن، يقومان بالتشفير و التفكيك لإرسال الرسالة و فهمها، حيث يرى باختين أن "الواقع الخطابي" la réalité discursive "يؤسس، في علاقة مع الآخر، كلا من المتكلم و المرسل إليه [أو المستقبل] اللذين لا وجود لهما- بحصر المعنى- في ذاتهما قبل التلفظ l'énonciation"[3]؛ من ناحية أخرى، تتجلى هذه الصعوبة أيضا في تحديد مستوى القراءة (pertinence de niveau) أو بعبارة

1- Barthes, op. cit, p 38
2- Ibid, p 39
3- Christiane Achour- Simone Rezzoug, Convergences critiques, OPU, 1995, p 111

أخرى إلى أي مدى يمكن الذهاب بالقراءة و عند أي حد يتعين- أو نضطر- إلى الوقوف. و إذا كان مستوى القراءة الأول، أصلها son origine، هو تعلم الحروف لقراءة الكلمات، فهنالك قراءات لا تستوجب مثل هذه المعرفة و هذا التعلم التقني، كقراءة الصور مثلا؛ و عندما نتجاوز هذا المستوى*، يطرح سؤال آخر ف"نحن لا نعلم أين ينتهي عمق القراءة و تبددها: هل عند الإمساك بمعنى؟أي معنى؟المعنى المشار إليه dénoté؟المعنى الموحى connoté؟"[1]، و ينسف بارث هذه التصنيفات التي ينعتها بالمصطنعة artefacts لأن المعنى المشار إليه يفترض، كما يقول، معنى حقيقيا و صحيحا- و هو المعنى الوحيد، البديهي، الذي لا يعترف نقد الجامعة إلا به- كما أنه "يؤسس قانونا" fonde une loi، أو ما يسميه جان ريكاردو Jean Ricardou "اللغة القسرية" langage coercitif، التي يمتلك النص الأدبي في الحقيقة القدرة على نقدها من حيث كونه نشاطا منتجا، ف"الأدب بالتعريف حر من كل معنى سابق لممارسته(...). بالتالي هو لا يفترض أبدا تلك القراءة الشائعة التي يهب فيها نثر شفاف وضوحه فورا"[2]. فبدل هذا المعنى الصحيح "يسمح التضمين بتأسيس الحق في المعنى المتعدد و بتحرير القراءة"[3]، و يرى بارث أن هذه الحرية لا متناهية، لا تحدها بنية ما، فبالنسبة له ما من شيء ليس قابلا للقراءة في الحقيقة، لكن و من جهة أخرى، يظل دائما في كل نص ما ليس قابلا لأن يقرأ- فيه و بعد القراءة- و هو ما يسميه ميشال أوتن Michel Otten "البواقي" les restes، فالقدرة على القراءة، أو "معرفة- كيف-نقرأ" Le savoir-lire لا يمكن الإمساك بها و تحديدها لأنها "سرعان ما تصبح بلا قاع،

1- Barthes, op. cit, p 39
2- Jean Ricardou, Fonction critique, op. cit, pp 244-245.
3- Barthes, op. cit, p 39

* كتب جان ريكاردو: "باختصار، أن نفك الرموز déchiffrer، معناه أن نجتاز أميتين، الأولى مرئية(فنحن لا نعرف القراءة)، تدرك نصا و ليس معنى، و الثانية مخفية(فنحن نظن أننا نعرف القراءة)، تدرك معنى و ليس نصا، ف[أن نفك الرموز] هو أن ندرك المعنى و النص. أن نعرف كيف نحس بكل إجراءات الإنتاج" "procédures de production" Ricardou, op. cit, p 245

قواعد، بلا درجات و بلا حد"[1].

إن غياب وجهة النظر التي تسمح بتأسيس تحليلية للقراءة une analytique de la lecture- و هنا يبدو أنه يجب أن نأخذ كلمة "تحليل" بالمعنى الفرويدي للكلمة- راجع جزئيا في رأي بارث للإنسان الذي يفتقد للعبقرية- أي بلغة أخرى، أنه لم يأت بعد شخص مثل فرويد ليحلل القراءة- لكنه يعتبره أيضا شيئا "خلقيا" في القراءة، فهنالك شيء ما داخل القراءة يمنع التأسيس لتحليل منطقي يستند إلى وجهة نظر ملائمة pertinente بل و ينسف مفهوم الملاءمة من أساسه، هذا الشيء يسميه بارث الرغبة le Désir (أو مقابلها النفور)le Dégoût ف"لأن كل قراءة تتخللها الرغبة (أو النفور) بعمق، يصبح [تأسيس] علم تحليل القراءة Anagnosologie صعبا، بل ربما مستحيلا"[2] و هذا يعني أن الرغبة التي يرى بارث أن القراءة تمثلها، تقوم بما يمكن أن نسميه خداعا، فمن المفترض و المنتظر أن يتم التحليل على مستوى البنية structure، و بارث يعترف بذلك فهو يقول إنه رغم كونها فضاء متعددا مفتوحا فالقراءة تتم دائما داخل بنية، لكن القراءة و إن خضعت للبنية، و إن احتاجت لها فهي تفسدها elle la pervertit و هنا يصف بارث- في إشارة واضحة- القراءة بأنها حركة الجسد le geste du corps. هذه الرغبة الكامنة جوهريا في القراءة، أو "إرادة- أن- نقرأ" le vouloir-lire، يحجم بارث عن مساءلتها، واصفا السؤال عن سبب عدم رغبة الفرنسيين اليوم في القراءة بالسؤال المغضب؛ و لعلنا نحن العرب أحوج لطرح السؤال نفسه على ذواتنا، و لأن نمارس تحليلية للقراءة.

و هنا يتحدث بارث عن مفهوم الكبت le refoulement - لنذكر فقط في عجالة أن الكبت هو عملية دفع الغريزة pulsion و منعها من التحقق و إعادتها إلى اللاوعي inconscient أو ما يسميه فرويد "الهو" le ça، و الفرق بين الحالة الطبيعية و الحالة

1- Ibid.
2- Ibid, p 40

المرضية، هو كون عملية الرفض هذه لاواعية، أي أن الغريزة تكبت قبل الوصول إلى الوعي فلا نعلم أننا كبتناها و لكنها تعود لتظهر بعد ذلك على شكل أعراض symptômes، و هذا هو الفرق بين الدفع، الرد، الكبت، الظاهرة اللاواعية، و القمع répression، الظاهرة الواعية. و يذكر بارث نوعين من الكبت، أولها "ينتج من كل الاكراهات الاجتماعية، أو المدمجة عبر عدة مراحل* و التي تحول القراءة إلى واجب"[1] و هو يخضع القراءة لقوانين، هذه القوانين تفرضها إيديولوجيات و نظم قيم معينة، حتى التي تسمى "طليعية" منها d'avant-garde – فالإيديولوجيا كما يقول سارتر Sartre تحررية طالما كانت تبني نفسها، مستبدة ما أن تنتهي من ذلك! و هكذا "عندما كانت القراءة نخبوية بصرامة، كانت هنالك واجبات لقراءة كونية"[2]، و هذه الفترة تمتد على عدة عصور، ففي العصور الوسطى كان الكاتب رجل دين يكتب لرجال دين، و في عصر النهضة ظل الكتاب و الشعراء يكتب بعضهم لبعض، و إذا كانت "الإنسانوية" l'Humanisme قد أخذت معها برحيلها إكراهاتها و واجباتها تلك، فلقد جاءت إكراهات أخرى لتفرض قوانين جديدة، قوانين خاصة بكل مجموعة lois de groupe، و يرى بارث أنه يجب التحرر منها أيضا و يذهب في دعواه تلك بعيدا، ف"حرية القراءة، مهما كان الثمن الذي ندفعه لأجل ذلك، هي أيضا حرية ألا نقرأ، فمن يدري إن لم تتغير أشياء ما، إن لم تحدث أشياء مهمة (في العمل travail، في تاريخ الذات الإنسانية) ليس فقط عن طريق الأثر الذي تحدثه القراءات، بل أيضا الأثر الذي يحدثه نسيان أن نقرأ"[3]، و لعل بارث هنا يلتقي مع هانس روبرت ياوس H.R.Jauss، ليس فقط في مقاربته التاريخية للقراءة، بل أيضا في حديثه عن نسيان القراءة، فهو

1- Ibid.
2- Ibid, p 41
3- Ibid.

* و هو ما يسميه فرويد "الإسقاط الداخلي" Introjection الذي يتمثل في تسجيل و إدماج أوامر و نواهي الآباء- أو أي شخص يمارس سلطة- داخل نفس الطفل، فيتشكل ما يسميه فرويد "الأنا الأعلى" Surmoi و هذا المفهوم يفسر بقاء تأثير هذه الأوامر و النواهي في نفس الشخص و توجيهها لحياتها البالغة حتى بعد غياب الأشخاص الذين أصدروها بزمن طويل.

يعتد إذا بالقراء العاديين، لا فقهاء اللغة أو المؤرخين، مثل ياوس الذي يقول: "بدون هؤلاء، لن يكون بالإمكان أن نفهم(...)استمرار أو سقوط بعض النماذج أو المنظومات"[1].

أما النوع الثاني من الكبت، فهو الذي تسببه المكتبة، و الذي ينبع من "تلك الخاصية الأساس و الحتمية في المكتبة العامة(أو ببساطة، المشتركة): تصنعها sa facticité"[2] و يرى بارث أن هذا التكلف يكبح الرغبة في القراءة، و ذلك لسببين، الأول هو وضع المكتبة نفسها فهي لانهائية من حيث أنها في الوقت نفسه تعجز عن الوفاء بالطلب و تزيد عنه، فالمتوجه إليها لا يجد ما ينشده لكنه يجد كتابا آخر ينتظره، فالمكتبة هي " فضاء بدائل الرغبة. و في مواجهة مغامرة القراءة، هي الواقع"[3]؛

و نتمثل هنا العلاقة بين "الأنا" Le Moi و "الهو" Le ça فالأول يضع "مبدأ الواقع" principe de réalité في مواجهة "مبدأ اللذة" principe de plaisir الذي يحكم الثاني. هذا الواقع يفرض حدوده و قيوده على الرغبة، و أيضا على الذات التي عليها أن تلجم خيالها، أي أن تعيش و تمر بمرحلة أوديب Œdipe التي تمر بها الذات كلما أحست برغبة كما يقول بارث الذي يلاحظ أنه في حالة المكتبة فإن "وفرة الكتب هي ذاتها القانون، الخصاء la castration"[4]؛ و لنعد إلى فرويد لنفهم أكثر، فهو يقسم صيرورة التطور الجنسي إلى ثلاث مراحل، المرحلة ذاتية الإيروسية auto-érotique و المرحلة النرجسية Narcissique ثم المرحلة الثالثة، و هي المرحلة الحرجة و التي تهمنا هنا، ففيها يتحول اهتمام الطفل من جسده إلى من حوله فيحاول أن يصب طاقته العاطفية- و الجنسية بالمعنى الفرويدي، أي الواسع، للكلمة- فيهم، و من الطبيعي أن تكون العائلة هي محط نظره، و هنا يأتي ما يسميه فرويد "عقدة أوديب" Complexe d'Œdipe التي يعبر عنها كالآتي: "أنا أعني ذلك التنافس العاطفي الذي تلعب فيه

1- Cité in Jean Starobinski, préface à H .R . Jauss, op. cit, p 17
2- Barthes, op. cit, p 41
3- Ibid, p 42
4- Ibid.

العناصر الجنسية دورا بديهيا. فالولد le fils و هو لا يزال طفلا بعد، يبدأ في إظهار حنان مميز تجاه أمه التي يعتبرها ملكيته، و أن ينظر إلى أبيه كغريم ينازعه ما يعتبره ملكا له حصريا [أي الولد]"[1] و العكس بالنسبة للبنت. و يرى فرويد أن قمع هذه النزعات مهم في التطور النفسي اللاحق. والشيء الذي يساعد في تحقيق ذلك بشكل يؤدي إلى اختفاء عقدة أوديب هو ما يسميه فرويد "عقدة الخصاء" Complexe de castration التي يطلقها المربون في الطفل عندما يهددون ببتر العضو التناسلي عندما يلاحظون أنه بدأ استكشافه، و هكذا تساعد عقدة الخصاء في التخلص من عقدة أوديب من حيث أن الطفل يجد نفسه في حالة ضعف مع والديه. بقي فقط أن نقول إن المعادلة بين العقدتين عكسية لدى البنت من حيث أنها تتجه في البداية- مثل الولد- إلى أمها و لكن "عندما تكتشف اختلافها عن الولد [غياب القضيب] فهي تعتبر ذلك إجحافا و تلقي باللوم على أمها(...)و تجد ملاذا في عقدة أوديب"[2]. كان من الضروري أن نبتعد قليلا لنرى بوضوح ما كان يقصده بارث عندما استعار مصطلحات فرويدية للتعبير عن الرغبة في القراءة و الخوف الذي تواجه به في مؤسسة كالمكتبة، كما يرى، و من ثم الكبت.

السبب الثاني هو كون أن "المكتبة فضاء نزوره لكننا لا نسكنه أبدا"[3]، و هنا يفرق بارث بين كتاب المكتبة، والكتاب الذي نملكه، ال"كتاب-عند-المرء" livre-chez-soi الكتاب الذي نمسك به و نستميله attiré؛وهنا إشارة إلى علاقة الرجل بالمرأة، علاقة الإغواء و الرغبة؛ هذا الكتاب الذي يصبح موضوع رغبة، يشبهه بارث بالتيمة أو الحرز le fétiche – و الحرز حالة خاصة من الطوطم totem الذي يشعر نحوه أفراد الجماعة الطوطمية ليس فقط بالعبودية، بل أيضا بالانتماء و الانحدار من حيث أنه جد الجماعة، و كذلك أيضا بالتملك من حيث أنه هو نفسه يصبح مادة للاستهلاك في فترات

1- Cité in Reuben Osborn, , op. Cit, p 26.
2- Ibid, pp 27-28
3- Barthes, op. cit, p 42.

منتظمة، فترات الحفلات الطوطمية les fêtes totémiques، في فعل مشاركة و تقرب يذكرنا، كما فعل مع فرويد، بالمنسك المسيحي- و هذا عكس الكتاب الذي نستعيره، كما يقول بارث، فنكون مضطرين لإعادته. و حتى إن لم يكن الكتاب الذي نملكه "قطعة رغبة خالصة"[1] من حيث أننا نصل إليه عن طريق وسيط هو المال، فهو مع ذلك يظل موضوع رغبة لأن "المال هو نفسه تصريف بينما المؤسسة ليست كذلك"[2]، و هكذا فالكتب التي نشتريها هي كتب "يغطيها إنفاق ما فتتحرك الرغبة: شيء ما قد تحرر"[3]؛ هذه العلاقة التي أسسها بارث بين الإنفاق والمال، الرغبة والجنس تذكرنا بحالة أخرى هي علاقة "الزبون" ببائعة الهوى التي هي أيضا و إن كانت ليست قطعة رغبة خالصة بسبب الوسيط، المال، إلا أن شعور الزبون بأنه أنفق يحرك لديه رغبة من جهة و يعطيه شعورا بتملك هذه الأنثى من جهة أخرى فيتحرر لديه شيء ما هو "انحرافه" و جنونه الجنسي ليمارسه، و سنرى أن بارث تحدث تحديدا عن "القراءة المجنونة".

هذه الرغبة، يسائلها بارث، يبحث عن وجودها و محلها في القراءة رغم أنها لا تفصح عن نفسها، لكن القراءة مع ذلك فيها نوع من الشبق érotisme، و يسرد بارث كمثال عن ذلك، رواية مارسيل بروست Marcel Proust الشهيرة "البحث عن الزمن الضائع" La recherche du temps perdu التي يحبس فيها الراوي نفسه في غرفة ليقرأ، معتبرا هذه الغرفة ملاذا له ينصرف فيه إلى "كل مشاغل[ه] التي تطالب بوحدة لا يجب أن تهتك: القراءة، أحلام اليقظة la rêverie، الدموع و اللذة"[4].

انطلاقا من هذه العزلة و السرية التي يحيط بها الراوي نفسه- فكأن القراءة "عادة سرية" تمارسها الذات القارئة و تمتزج فيها اللذة و أحلام اليقظة أو فلنقل الاستيهام و الدموع أيضا، دموع الخجل- يستخلص بارث سمتين مؤسستين لما يسميه القراءة

1- Ibid
2- Ibid
3- Ibid
4- Ibid, p 43

الراغبة أو المشتهية أولاهما أنه، أي القارئ، "عندما ينعزل ليقرأ، عندما يجعل من القراءة حالة un état معزولة تماما، سرية، يلغي فيها العالم كله، فالقارئ le lecteur و الذي يقرأ le lisant يتقمص ذاتين إنسانيتين أخريين(...)الذات العاشقة و الذات الصوفية*"[1] اللتين تنفصلان عن العالم، الأولى في تدله بموضوع العشق- الكتاب- و الثانية في جعلها من القراءة صلاة و تأملا و هذا يعني بالنسبة لبارث أن الذات القارئة تنفى تماما إلى سجل المتخيل و أن لذتها تنحصر في هذه العلاقة الثنائية التي تقيمها مع الكتاب فهي حبيسة و إياه- و كأنهما بطلا راسين، طرفا الزوج الراسيني le couple racinien- في علاقة عشق و حميمية يلتصق كل منهما فيها بالآخر.

أما السمة الثانية، و هي في نظرنا محورية و مهمة لإدراك مفهوم الرغبة و اللذة، لذة النص، في القراءة عند بارث، فهي كون أنه "في القراءة، كل انفعالات الجسد حاضرة(...)فالقراءة تنتج جسدا مبلبلا"[2] و يرى بارث أن هنالك ما هو أعمق من ذلك، و هو علاقة القراءة بالشرجية l'Analité، إذ "يبدو أن مجازا واحدا يربط القراءة، البراز l'excrément و –كما سبق و رأينا- المال"[3] و هنا لا بد لنا من التوقف، لأن ربط عناصر كهذه بعضها ببعض، و كل ذلك في إطار الرغبة-أي الجنس- لا يمكن فهمه إلا في ضوء المفاهيم الفرويدية...يقول روبن أوسبورن Reuben Osborn :

"تسود في مراحل العمر الأولى في الحياة الجنسية، الغرائز المكونة للجنسية(...) [و] تطور الجنسية يشهد توحدها، لكن يحدث أحيانا أن تسود غريزة مكونة instint constitutif حياة البالغ الجنسية مجبرة إياه على أن يبحث عن إشباع جنسي ذي سمة طفولية infantile.(...) في وصفه للغرائز المكونة للجنسية، ركز فرويد خصوصا

1- Ibid
2- Ibid
3- Ibid, p 44

* لعله إذا يتقمص... ذاتا واحدة؛ قال نبي جبران لمن سألته عن الحب: "...و حينئذ يسلمكم لناره المقدسة، ليكون لكم أن تصبحوا خبزا مقدسا في مأدبة الله المقدسة"..."عندما تحبون، عليكم ألا تقولوا: إن الله بداخل قلبي، بل بالأحرى، أنا بداخل قلب الله".

على تلك الغرائز المرتبطة بالمنطقتين الفمية و الشرجية. هكذا، و كما يقول، فإن فعل المص و العض يوافق تمظهرا مبتسرا للإشباع الجنسي.(...) إن إثارة منطقة الجسد الموجودة حول الشرج، و المسماة المنطقة الشرجية zone érogène anale هو شكل الإشباع الذي تبحث عنه مجموعة أخرى من الغرائز المكونة. إنه لمن المعروف أن السلوك الذي يتبعه الآباء و الطفل تجاه وظائف التبرز يؤثر بصفة أكيدة على تطور شخصيته في المستقبل. فالطفل يفهم أن أبويه يوليان أهمية لأداء هذه الوظيفة و ينشأ لديه شعور بالقوة من تمكنه من إرضائهما أو خذلانهما. و البراز هو أول شيء يمكن لطفل أن يهبه للعالم و يرى علماء التحليل النفسي أن ردات فعله في المستقبل تجاه مسائل المال، العلاقات الإنسانية، العمل و كذلك تجاه الفن و الحياة بصفة عامة يمكن أن تتأثر إلى حد كبير بالسلوك الذي سلكه، عندما كان في سن الطفولة، تجاه عمليات التبرز"[1].

و يصل بارث إلى طرح السؤال حول إمكانية وضع نمذجة typologie للرغبة، ليقول إن هنالك ثلاثة أنماط على الأقل، ثلاثة سبل "تستطيع عن طريقها القراءة أن تأسر الذات القارئة"[2]؛ في الحالة الأولى "يقيم القارئ مع النص الذي يقرأ علاقة ضمنية فهو يجد في الكلمات لذة"[3] أي أن القارئ هنا يكون هو من يذوب و يندثر أمام النص و فيه: إنها القراءة "الشعرية" poétique كما يسميها بارث الذي يقول إنه ما من حاجة للتبحر في اللغة من أجل خوض التجربة التي يمثلها هذا النمط من القراءة، لأن الطفل يعرف هو أيضا "إيروسية اللغة، هذه الممارسة الشفهية و الصائتة المتاحة للغريزة"[4]؛ يقول فرويد: "عندما يتعلم الطفل مفردات لغته، يحلو له أن يختبر هذا التراث بطريقة لعبية (غروس Groos). فهو يزاوج الكلمات دون أن يهتم لمعناها لكي يتمتع بلذة الإيقاع و القافية. هذه اللذة تحرم تدريجيا على الطفل إلى أن يأتي يوم لا يسمح فيه في

1- Reuben Osborn, op. cit, pp 23-24
2- Barthes, op. cit, p 44
3- Ibid
4- Ibid

نهاية المطاف إلا باقتران الكلمات حسب معانيها "[1].

أما في الحالة الثانية، فالعكس هو الذي يحدث فالكتاب يزول رويدا رويدا، و تكمن لذة القراءة في هذا "الاستنزاف" أو "الاستهلاك" l'usure كما يسميه بارث، و هي أيضا ترتبط بمراقبة حدث النص و كشف ما هو مخبوء، و كأن القارئ كما يقول بارث ينصت و يشاهد "المشهد الأصلي" la scène originelle-أي لحظة الكتابة- و لا يريد أن ينتظر النص و ما يسفر عنه، بل يريد أن يذهب هو إليه و "يفاجئه".

أما الحالة الثالثة فهي المغامرة aventure كما يسميها بارث، و هو يعني بالمغامرة "الطريقة التي تأتي بها اللذة القارئ"[2]- و كلمة aventure تعني أيضا الصدفة hasard- و هنا فالقراءة تجر الرغبة في الكتابة و هذا لا يعني أن القارئ عندما يقرأ لكاتب ما تتولد عنه الرغبة في أن يكتب "مثله"، بل في أن يكتب و حسب، أي أننا "نرغب ما أحس به الكاتب و هو يكتب، من رغبة في القارئ"[3] فتصبح القراءة نوعا من الإنتاج، إنتاج نصوص أخرى، أو ببساطة "إنتاج عمل travail (...)وعد و رغبة في الإنتاج"[4]؛ و نحن هنا أمام مفهومي القيمة الاستعمالية valeur d'usage (ماركس) و الإرجاء الفرقي la différance (ديريدا).

و يسائل بارث لذة الإنتاج هذه، فهل هي مقصورة على نخبة تتمثل في الكتاب المحتملين؟ و يرى أن المجتمع الاستهلاكي الذي يعيش- و نعيش- فيه، "مجتمع فعل القراءة و الرؤية والسمع لا مجتمع فعل الكتابة و النظر و الإنصات"[5] يؤدي بكل من لهم رغبة في الكتابة إلى الاختباء أو الخضوع لإكراهات كثيرا ما تكون بداخلهم هم أنفسهم- أي أنها انتقلت من كونها إكراهات اجتماعية متمثلة في أشخاص أو مؤسسات لتصبح إكراهات نفسية، إنها سلطة الأنا الأعلى- لذلك يقول بارث "لن يكون أبدا من

1- Cité in Jean-Joseph Goux, Marx et l'inscription du travail,op. cit, pp 194-195 (note n°63)
2- Barhes, op. cit, p 45
3- Ibid
4- Ibid
5- Ibid, p 46.

الممكن تحرير القراءة إذا لم نقم، بحركة واحدة، بتحرير الكتابة "[1].

و يأتي بارث في الأخير ليتحدث عن القارئ، أو الذات le sujet (و لكن، ألم يكن حديثه حتى الآن حديثا عن الذات؟) و هو يقاربها من منظور السرد نفسه أي من ناحية وجهات النظر المتعددة التي يقف كاتب منها لكي يقص حكاية ما، أي أنه، كما يقول بارث، يمكن أن يكون التفكير حول القارئ جزءا من نظرية السرد و ذلك "باعتبار أنه يشغل هو ذاته زاوية ما، أو عدة زوايا أي، بعبارة أخرى، أن نعامل القارئ كشخصية [في رواية]"[2] ولعل هذا هو ما فعله تودوروف Todorov في نصه "القراءة كبناء" La lecture comme construction لكن ربما بطريقة مختلفة إذ أنه انطلق من استخراج السبل التي تبني بها الشخصيات العالم المتخيل داخل الرواية و "تقرأ" الأحداث و الشخصيات الأخرى، ليفترض أنها السبل نفسها التي يسلكها قارئ الرواية، بينما يعتبر بارث القارئ شخصية "تسمع لوحدها كل ما لا يسمعه طرفا الحوار على حدة"[3]، و كأن القارئ- إن صح هذا التعبير- شخصية جامعة Archipersonnage، فهو شخصية متعددة. من هنا يقول بارث إن القراءة الحقيقية هي القراءة المجنونة دون أن يعني هذا أنها تختلق معاني غير متوقعة أو غير موجودة، بل أنها تتم مع اعتبار تعدد المعاني "فضاء يمتد خارج القوانين التي تحظر التناقض"[4]. و يلاحظ بارث أن مفهوم "النص" هو أساس فضاء كهذا. تعدد المعاني و البنى ذاك الذي يؤسس له النص و يحققه و "يراه" القارئ الشامل lecteur total- و لعله القارئ المثالي الذي تحدث عنه أيزر- يفسر كما يقول بارث ما يسميه "مفارقة القارئ" paradoxe du lecteur فإذا كان "متفقا عليه بصفة عامة أن القراءة هي فك الرموز(...)لكنه عندما يجمع عمليات التفكيك هذه(...) [و] يفتح فرضة توقيف المعنى cran d’arrêt du sens

---

1- Ibid
2- Ibid
3- Ibid
4- Ibid, p 47

(...) فالقارئ يجد نفسه داخل انقلاب جدلي"[1]؛ و لنشرح:

فتفكيك الأسنن ينطلق في مسيرة تطور كمي développement en quantité إلى أن يصل إلى ما يسميه هيغل Hegel اللحظة الجدلية moment dialectique فيتحول التطور الكمي إلى تطور نوعي développement en qualité، فكما يقول بارث: "بالنهاية، هو [القارئ] لا يفك أسننا بل يسنن زيادة il surcode، و هو لا يفك الرموز بل ينتج [رموزا أخرى]"[2]؛ و هكذا فنحن أمام صيرورة جدلية كاملة، فإذا كانت الكتابة وضعا لأسنن و بنى و كانت القراءة نفيا (تفكيكا) لهذا البناء في البداية، فإنها تحمل هي ذاتها نفيا لنفسها، أي أنها تصبح نفيا للنفي négation de la négation دون أن يعني ذلك مجرد العودة إلى المرحلة الأولى، بل مرورا إلى حالة "أعلى" من الحالتين-أي التركيب synthèse- فالقارئ "يكوم اللغات" كما يقول بارث، و يضيف إلى لغة النص لغات أخرى يخلعها عليه و هو "يسلم نفسه بلا نهاية و بلا هوادة لتخترقه [اللغات] و هو هذا العبور"[3] و كان بارث قد كتب في س/ز S/Z: "هذه "الأنا Moi التي تقترب من النص هي منذ الآن في تعدد من نصوص أخرى، من أسنن لانهائية أو بدقة أكثر: ضائعة (التي يضيع أصلها)"[4]؛ تحدث كارل غوستاف يونغ Carl Gustave Jung- في محاولته تجاوز نقائص نموذج فرويد عن اللاوعي الفردي Inconscient personnel- عن ما أسماه النماذج المثالية أو الكبرى Archétypes التي تشكل "كوكبات نفسية" داخل طبقة أعمق في اللاوعي، هي اللاوعي المشترك Inconscient collectif، الذي سجل كل خبرات الإنسانية العاطفية، طوال التاريخ.

و إذا فبارث لا يعتبر تعدد اللغات و النصوص جزءا من القارئ و عناصر تكونه، بل القارئ هو موجود فيها (*en* pluralité) أو أنها الخبرة، التجربة التي يمر بها

1- Ibid
2- Ibid
3- Ibid
4- Cité in Michel Otten, Sémiologie de la lecture, in Méthodes du texte, Paris, Duculot, 1987, sous la direction de Maurice Delacroix et Fernand Hallyn, p 342

و يسلم نفسه لها، فيكون بذلك هو ذاته محل العبور. و عن التجربة كتب هايدغر Heidegger: "أن نمر بتجربة faire une expérience مع أي شيء كان(...) هذا يعني: أن ندعه يقدم علينا، أن يصيبنا، يفاجئنا، يقلبنا، و يجعل منا آخر rende autre. في هذه العبارة، كلمة "مر" faire تحديدا لا تعني أننا فاعلو التجربة opérateurs de l'expérience. "مر" faire تعني هنا كما في العبارة "مر[أو "أصابه"]بمرض، أن نمر عبرها، أن نكابد من البداية إلى النهاية، أن نتحمل و نستقبل ما يصيبنا و نحن خاضعون له"[1].

و يقول بارث إن حالة العبور و الاستسلام تلك، هي بالضبط حالة الذات الإنسانية، و ذلك على الأقل كما قاربتها الفلسفة النفسية التحليلية و نظرت إليها، فهي ذات "محرومة من كل وحدة، ضائعة في جهلها المزدوج بلاوعيها و إيديولوجيتها، و لا تتماسك إلا بتشكيلة لغات"[2]. و هنا يؤكد بارث على محورية الذات في كل قراءة، فهي تأتي من الذات و تبقى لصيقة بها حيث تعود لنجدها تتمظهر في بنيتها سواء "الفردية: إما مشتهية أو منحرفة أو ذهانية أو خيالية أو عصابية و بطبيعة الحال في بنيتها التاريخية: رهينة الإيديولوجيا و رهينة تقاليد الأسنن."[3]؛ و هنا يبدو أننا وضعنا يدنا على الفكرة الرئيسة، أو فلنقل إننا وجدنا المكان الذي وقف فيه بارث لينظر إلى القراءة كفعل و حالة و ذات، من وجهة نظر ذاتية (فرويدية) و اجتماعية(ماركسية) من حيث أن هاتين الفلسفتين الكبيرتين، كلتاهما، كما يقول أوسبورن "تريان في الإنسان كائنا خاضعا لقوى لاعقلانية تتصدى لتطور حياته و تعيقه. بالنسبة للماركسيين، هذه القوى تفصح عن نفسها في العالم الاقتصادي و الاجتماعي(...). بالنسبة لتلاميذ فرويد، تستمد لاعقلانية البشر جذورها في بقاء نظم تفكير و تصرف طفولية أثناء مرحلة البلوغ.

1- Cité in Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, op. cit , p 16.
2- Barthes, op. cit, p 47
3- Ibid.

و لاعقلانيات irrationalités العالم الاجتماعي الخارجي هي على شاكلة تلك الداخلية في الحياة النفسية، و هاتان الحالتان، إنسان لاعقلاني في مجتمع لاعقلاني، هما مرتبطتان بطريقة وثيقة و مبهمة"[1].

عندما يتحدث بارث عن ارتهان الذات هذا، فهو يفعل ذلك ليعلن عن يأسه في إمكانية أن يتأسس، يوما ما، علم للقراءة أو سيميولوجيا للقراءة، لأن القراءة هي اللاتعب l'inépuisement و الانزياح le déplacement الدائم، فكأنها جرح ينفتح على البنية و على النص، يحدث نزيفا تنهار عبره البنية.

1- Reuben Osborn, op. cit, pp 5,6.

II-2 قراءة في نص تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov

القراءة كبناء La lecture comme construction

في هذا النص الذي جاء خاتمة لمجموعة مختارة من النصوص جمعت تحت عنوان "شعريات النثر" poétique de la prose، قدم تودوروف محاولة في مقاربة و فهم ما سماه "منطق القراءة" من حيث أنه رغم بديهية القراءة كتجربة و فعل، أو ربما تحديدا بسبب كونها كذلك، فلقد تم تجاهلها إذ بدا دائما "أنه ليس ثمة ما يقال عنها"[1].

يرى تودوروف أنه نادرا ما اهتمت الدراسات الأدبية بالقراءة، و إن حدث، فقد كان ذلك إما من حيث "صورة القارئ" كما تتمثل في نصوص معينة أو من حيث تعدد و اختلاف القراء تاريخيا و اجتماعيا...الخ لكن ما ظل حقلا بكرا هو "منطق القراءة، غير المتمثل في النص، و الذي هو مع ذلك سابق للاختلاف الفردي"[2]، حيث نجد أن تودوروف قد ركز اهتمامه على نمط واحد من أنماط القراءة اعتبره أحد أهمها و هو قراءة النصوص الكلاسيكية- و تحديدا النصوص التي توصف بالنموذجية représentatifs- معتبرا أن هذه القراءة دون غيرها هي فقط التي تتم كبناء، فرغم أنه قد تم تجاوز الفكرة القديمة للأدب كمحاكاة، تبقى النظرة إلى الرواية كتمثيل لحقيقة سابقة في الوجود، يقول تودوروف، لم يتم التخلي عنها بعد، و هو ما اعتبره عائقا حتى لو قصرت هذه النظرة مهمتها على أن تصف مسيرة الخلق أو الإبداع لأن الرواية "لا تحاكي الحقيقة بل تخلقها"[3] و لهذا فهو يعتبر أن البناء وحده قادر على تفسير عمل النصوص النموذجية و هو ما يوصله إلى طرح مشكلة القراءة في اتجاه معرفة كيف يدفعنا نص إلى بناء عالم متخيل و ما هي خصائصه التي تحدد البناء و كيف تفعل ذلك؟

1- Tzvetan Todorov, La lecture comme construction, in Poétique de la prose, Seuil, 1978, p 175.
2- Ibid.
3- Ibid.

انطلق تودوروف في إجابته من التمييز بين نوعين من الخطاب و الجمل فهنالك الجمل الإحالية référentielles و الجمل غير الإحالية بحيث أن الأولى هي وحدها التي تسمح بالبناء. و من خلال مثالين ساقهما من رواية "أدولف" Adolphe، عرف الجمل الإحالية بأنها تذكر حدثا و الأخرى بكونها حكما une sentence. و إذا كان الفصل بين هذين النوعين حتميا- إذ أن الجملة هي "إما إحالية و إما ليست إحالية و لا وجود لدرجة وسط بينهما"[1]- فالكلمات داخل الجملة الإحالية ليست كذلك بنفس الدرجة، و هنا يميز تودوروف بين ما يسميه "المحسوس"le sensible أي وصف الوقائع التي يمكن ملاحظتها، و غير المحسوس أي المشاعر التي نفترض وجودها استنتاجا؛ و بين العام أي الوصف الخالي من التفاصيل، و الخاص أي الوصف المستفيض، و هكذا فالجمل الإحالية تنتج بناءات تختلف مع اختلاف هذه الخصائص التي ذكرت.

لكن هذه الخصائص، كما يرى تودوروف، يمكن دراستها خارج كل سياق لأنها مكونة للجمل ذاتها بينما نحن لا نقرأ جملا منفصلة بل نصوصا بأكملها فعلينا إذا أن نقارن الجمل بعضها ببعض؛ يقول وولفغانغ أيزر Wolfgang Iser: "علينا أن نولي اهتمامنا أساسا للعلاقات بين الجمل لأن عالم النص الخيالي يبنى بواسطة هذه العلاقات القصدية بين الجمل"[2]، و تكون مقارنة هذه الجمل من حيث العالم المتخيل الذي تشارك هذه الجمل في تأسيسه و بناءه، فنجد أنها تختلف بحسب الزمن le temps و الرؤية la vision و الصيغة le mode.

فيما يتعلق بالصيغة، يقول تودوروف إن الأسلوب المباشر style directe "يلغي كل اختلاف بين الخطاب السردي و العالم الذي يستحضره(...)فالبناء يكون مباشرا و آنيا"[3] لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة للأسلوب غير المباشر style indirecte، الذي الذي يدعوه ميخائيل باختين "خطاب الغير" le discours d'autrui، فداخل هذه

1- Ibid, p 176
2- Wolfgang Iser, l'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique, Trad. Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga, 1985, p 202.
3- Todorov, op. cit, p 177.

الجملة التي استقاها تودوروف من رواية "أدولف": "قال لي مضيفنا الذي كان قد تحدث مع خادم من نابولي كان يقوم على خدمة ذلك الغريب دون أن يعرف اسمه، إنه لم يكن يسافر من أجل إشباع فضوله البتة، لأنه لم يكن يزور لا الخرائب و لا المواقع و لا الصروح و لا الرجال"، داخل هذه الجملة درجات مختلفة من حيث حرية البناء بحسب ما أثير من تفاصيل و هذا مثلا في الحوار الذي دار بين الراوي و المضيف من جهة والذي دار بين المضيف و الخادم من جهة أخرى؛ يقول ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine إن "الخطاب المنقول le discours rapporté و السياق السردي le contexte narratif مرتبطان بعلاقات ديناميكية معقدة و متوترة"[1] لذلك فإن دراسة البناء الذي يتم انطلاقا منه يجب-في رأينا- أن تأخذ هذا الأمر في الحسبان فكما يلاحظ باختين: "الخطأ الأساس الذي ارتكبه الباحثون الذين اهتموا بأشكال نقل خطاب الغير هو أنهم فصلوه بطريقة منهجية عن السياق السردي"[2]. و يتحدث باختين عن اتجاهين تسير فيهما هذه العلاقة الديناميكية بين الخطاب السردي و الخطاب المنقول فيمكن أولا أن "نعمد إلى المحافظة لهذا الأخير على تماميته و أصالته فتحاول اللغة أن ترسم للخطاب المنقول حدودا واضحة و مستقرة"[3] و في هذا الإطار يمكن أيضا لخطاب الغير "أن لا يفهم إلا كفعل اجتماعي قائم بذاته، كموقف اتخذه المتحدث غير قابل للتحليل أي أن "ماهية" le quoi ? الخطاب وحدها هي مادة الفهم، بينما تظل "كيفيته" le comment ? خارج مجال الفهم"[4].

أما الاتجاه الثاني فمعاكس تماما حيث أن "اللغة تعد وسائل أكثر حذقا و مرونة ليتسنى للكاتب دس ردوده و تعليقاته في خطاب الغير كما أن الخطاب السردي يجتهد أن يفكفك

1- Mikhaïl Bakhtine, op. cit, p 166.
2- Ibid
3- Ibid
4- Ibid, p 167.

بنية الخطاب المنقول المضغوطة و المغلقة، و أن يبتلعه و يمحو حدوده*(...)فليس معناه الموضوعي أو القول المتضمن فيه هو ما يلتقط، بل أيضا كل الخصوصيات اللسانية [المتضمنة] في تحققه اللفظي"[1].

أما خطاب الراوي، خاصة إذا تمثل في النص، فيمكن-كما يرى تودوروف- اعتباره أسلوبا مباشرا، و هنا تصبح الأحكام- الجمل غير الإحالية- قابلة للبناء، "ليس من حيث كونها ملفوظا énoncé بل من حيث كونها تلفظا énonciation"[2]، فكون الراوي قد أصدر حكما ما- بغض النظر عن مضمون الحكم- ينبئنا عن شخصيته، و هذا بدوره ينبئنا عن العالم المتخيل الذي ينتمي إليه الراوي.

أما في ما يتعلق بزمن القصة le temps de l'histoire فان تودوروف يميز بين زمن العالم المتخيل الذي يخضع للنظام الكرونولوجي و بين ترتيب الجمل الذي يخالف حتما هذا النظام، و هنا فالقارئ يقوم بإعادة الترتيب**. ثم تأتي رؤيتنا للأحداث المذكورة فنحن نفرق مثلا بين الحدث المنقول ذاته و بين ما يعبر عنه مشاهد الحدث تجاهه، أي موقفه منه.

هنا يصل تودوروف إلى التأكيد على طبيعة النص الخيالي التكرارية، هذا التكرار الذي تطوعه المراشح السردية الثلاثة filtres narratifs، يلعب دورا مهما في البناء

1- Ibid, pp 168-169
2- Todorov, op. cit, p 178.

* لننظر مثلا إلى هذه الآيات الكريمة (سورة طه) أين يتوعد فرعون سحرته لإيمانهم باله موسى و هارون فيردون عليه قائلين: "إنا آمنا بربنا ليغفر لنا خطايانا و ما أكرهتنا عليه من السحر، و الله خير و أبقى¤ انه من يأت ربه مجرما فان له جهنم لا يموت فيها و لا يحيى¤ و من يأته مؤمنا قد عمل الصالحات فأولئك لهم الدرجات العلى¤ جنات عدن تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها، و ذلك جزاء من تزكى"(صدق الله العظيم) فهنا مثال عن هذا الاتجاه الثاني الذي وصفه باختين، حيث تصبح الحدود واهية بين خطاب الغير(السحرة) و "تعليقات" منتج الخطاب(الله جل و على و له المثل الأعلى): آيات الوعد و الوعيد. و يمكن رؤية ذلك في سور قصصية أخرى مثل لقمان، نوح و غيرهما. و الجدير بالذكر أن ترجمة للقرآن الكريم كترجمة الدكتور صلاح كشريد، دار الغرب الإسلامي للطباعة و النشر، بيروت، ط5، 1990، تتجاهل مثل هذا الأمر و تترجم خطاب الغير بأسلوب مباشر، ضمن حدوده الواضحة، و تفصل بينه و بين "تعليقات" منتج الخطاب و بين الخطاب السردي.

** انظر الهامش في الصفحة 64

أثناء القراءة من حيث أن مهمتنا تكمن في أن نبني حدثا واحدا و ذلك انطلاقا من عدة روايات؛ يقول وولفغانغ أيزر إن "التنظيم الداخلي للنص يخضع هو أيضا لمبدأ المنظور la perspective"[1]، و في الأدب السردي حيث يتجلى هذا النظام في أوضح صوره، "يتعلق الأمر بمنظور الراوي و منظور الشخصيات و منظور الفعل أو الحبكة و كذلك المنظور الذي يشير إلى القارئ المتخيل(...)[و] كمنظورات مختلفة، يقدم كل واحد منها وجهة نظر خاصة لشيء واحد مما يعني أن أيا منها لا يمكن أن يتمثل الشيء المعني في كليته"[2]، و إن تعدد وجهات النظر هذا يؤدي إلى أن الموضوع الجمالي l'objet esthétique يبنيه القارئ- كما يرى آيزر- تباعا، معتمدا على مجموعة وجهات النظر تلك، التي يصفها بالمتكافئة.

يقول تودوروف إن هذه الروايات المتعددة قد تكون متطابقة كما قد تكون متضادة، و "التطابق المادي لا يعني حتما تطابق المعنى"[3]، و هذا يعني أن للتكرار وظائف متعددة تمتد من تقرير الوقائع إلى نسفها، و من هنا التأكيد على أن بناء عالم متخيل من قراءة نص ما يعتمد على كون هذا النص-أي في كليته- نصا إحاليا، و عندما نقرأ، فنحن نعمل خيالنا و ننتقي ما يرد إلينا من معلومات و ذلك عندما نعرف مدى دقة وصف العالم المتخيل-أي الصيغة- و نعرف الترتيب الذي وقعت به الأحداث-أي الزمن- و نعرف مدى إمكانية الاعتماد على التحريفات التي أدخلها- أي تسبب بها- من "عكس" الرواية-أي الرؤية-. و الحقيقة أن الصيغة و الرؤية (و كذا الزمن) لا يمكن الفصل بينها تماما؛ يقول باختين: "الخطاب المنقول هو خطاب داخل الخطاب(...)لكنه في الوقت نفسه خطاب عن الخطاب"[4]، و الخطاب غير المباشر له دلالة لسانية خاصة به تكمن في "النقل التحليلي لخطاب الغير فاستعمال الخطاب غير المباشر أو أحد بدائله

1- W. Iser, op. cit, p 180
2- Ibid
3- Todorov, op. cit, p 179
4- M. Bakhtine, op. cit, p 161

يستلزم ضمنا تحليلا للملفوظ متزامنا مع فعل النقل و لا يمكن فصله عنه"[1]، فالخطاب (أو الأسلوب) غير المباشر "يعير أذنا مختلفة لخطاب الغير"[2].

كيف يمكننا أن نعرف ما يحدث أثناء القراءة؟ يرى تودوروف أننا نفعل ذلك بالاستبطان par introspection ثم إذا أردنا أن نعرف صحة أو خطأ انطباع ما، لجأنا إلى ما نجده من روايات يقدمها آخرون عن قراءاتهم هم، لكنه يلاحظ أن هذه الروايات لا تتطابق أبدا لأنها "لا تصف عالم الكتاب نفسه، بل[تصف] هذا العالم محرفا، كما يتمثل في نفسية كل شخص"[3]؛ و الحقيقة أن هذه الروايات-في رأينا- لا تصف هذا العالم حتى كما يتمثل في نفسية القارئ لأنه و كما يقول بارث "حتى لو عرفنا الناقد كقارئ يكتب، فهذا القارئ يصطدم بوسيط خطر، ألا و هو الكتابة. أن نكتب هو بطريقة ما، أن نكسر العالم(الكتاب) و نعيد تشكيله"[4].

و قد وضع تودوروف الترسيمة التالية لوصف صيرورة التمثل:

حيث يتساءل عن وجود بناءات أخرى غير فردية- أي التي لا تشملها الاختلافات الفردية- و يبدو أنه إذا اتفق القراء كلهم على كل الأحداث المتوالية في رواية (السفر، اللقاء...الخ) فليس الحال كذلك بالنسبة لمعرفة ما إذا كانت شخصية ما ضعيفة أو غير ذلك، و هذا لأن النص كما يرى تودورف يستحضر الأحداث وفقا لصيغتين

1- Ibid, p 177
2- Ibid, p 178
3- Todorov, op. cit, pp 179-180
4- Roland Barthes, Critique et vérité, op. cit, p 799

سماهما: التدليل signification و الترميز symbolisation، فسفر شخصية ما مثلا هو حدث يدل عليه signifié بينما ضعف شخصية أخرى ترمز إليه أحداث أخرى في العالم المتخيل، هذه الأحداث تدل عليها الكلمات، و هكذا فنحن نفهم الأحداث التي دل عليها بينما نفسر تلك التي رمز إليها و لهذا فتودورف يفرق بين الفهم و البناء

و يعتبرهما عمليتين من البناء، و هو ما عبر عنه بول ريكور Paul Ricœur بقوله إنه يجب "أن نميز بين عتبتين من الفهم: عتبة المعنى sens و هو ما قد قيل، و عتبة الدلالة signification و هي اللحظة التي يمسك فيها القارئ بالمعنى و يفعله في الوجود"[1]؛

و من هذا المنظور، يقول تودوروف إن العلاقة بين المرحلتين 2 و 3 هي علاقة ترميز- و الأخرى علاقة تدليل- و هي في الحقيقة مجموعة علاقات متداخلة تنطلق من الاختصار- أي أن العالم المبني يكون "أفقر" من العالم المستحضر- إلى الخطأ. هذه التغييرات التي تحدث أثناء المرور بين المرحلتين 2 و 3 من الترسيمة تطرح السؤال حول سبب احتفاظ القارئ بوقائع دون أخرى، لكن تودوروف يضع هذا جانبا ليهتم بتحويرات يعتبر أنها أهم لأنها تقدم لنا معلومات عن عملية القراءة نفسها و يقول إن فعلي الترميز و التفسير يفترضان وجود ما سماه "جبرية وقائع" déterminisme de faits و إن الترميز في النصوص الخيالية، و خاصة الرواية، "يقوم على القبول إن صراحة أو ضمنا بمبدأ سببية ما"[2] أي أن القارئ يسائل الوقائع التي يواجهها (المرحلة2) عن أسبابها و تأثيراتها و يضيف الأجوبة عن هذه الأسئلة ليبني عالمه المتخيل (المرحلة3)

يذكر تودوروف نمطين من العلاقات السببية اعتبرهما شائعين في عملية القراءة كبناء حيث أن "الحدث ينظر إليه كنتيجة (و/أو سبب) إما لسمة شخصية un trait de caractère أو لقانون عام une loi impersonnelle"[3]؛ و قد يكون من الجدير

1- Cité in W. Iser, op. cit, p 271
2- Todorov, op. cit, p 181
1- Ibid, pp 181-182

بالذكر هنا مجموعة العلاقات السببية التي ذكرها "دي بوغراند" De Beaugrande و "دريسلر" Dressler، و التي صنفاها ضمن الترابط المنطقي coherence، كالآتي:

1- وقع جاك أرضا و كسر تاجه

Jack fell down and broke his crown

- في هذا المثال "حدث السقوط هو سبب cause [وقوع] حدث الانكسار من حيث أنه خلق الشروط الضرورية لحدوثه"

2- ملكة القلوب صنعت كعكات في يوم صيف

ولد القلوب سرق الكعكات و أخذها بعيدا.

The Queen of Hearts, she made some tarts, all on a summer day

The Knave of Hearts, he stole the tarts, and took them quite away

- في هذا المثال "فعل الملكة خلق الشروط الكافية و لكن ليس الضرورية لفعل الولد (جعله ممكنا لكن ليس إجباريا) فيمكن أن نسمي هذه العلاقة، التمكين enablement"

3- لن يحصل جاك على بنس واحد في اليوم،

لأنه لم يعد قادرا على العمل أسرع

Jack shall have but a penny a day

Because he can’t work any faster

- هنا "الأجر المنخفض في الحقيقة لم يتسبب به أو يمكنه العمل البطيء، لكنه نتيجة منطقية و متوقعة، يمكننا أن نستعمل كلمة "مبرر" reason عندما يتعلق الأمر بعلاقة يأتي فيها فعل كرد فعل عقلاني لحدث سابق"

4- ذهبت العجوز "هوبارد" لتأتي لكلبها المسكين بعظم.

Old Mother Hubbard, went to the cupboard,

to get her poor dog a bone

هنا "فعل العجوز هوبارد الأول يمكن enables من حدوث الفعل الثاني، لكن الفرق المهم الموجود بين العينتين 8 و 10 [المثالان 2 و 4 عندنا هنا] هو أن مخطط الفاعل agent's plan متضمن في المثال 10 [4 عندنا]، في حين أن الملكة لم تصنع ما طبخته من أجل السماح بوقوع سرقة. يمكننا أن نستعمل كلمة "هدف" purpose من أجل التدليل على حدث أو وضع خطط له أن يتحقق عبر حدث أو وضع سابق له"[1*].

بعد مرحلة بناء الوقائع و الأحداث، نصل إلى المرحلة التي نقوم فيها بإعادة التفسير réinterprétation التي تمكننا من "بناء الشخصيات من جهة، و نظام الأفكار و القيم الواقعة تحتيا في النص sous-jacent au texte من جهة أخرى"[2] و يقول تودوروف إن هذه العملية لا تتم اعتباطا و إنما تحكمها سلسلتان من الضوابط، الأولى متضمنة في النص نفسه، حيث أن الكاتب يعلمنا كيف نقوم بتفسير الوقائع التي يذكرها، و ذلك لمدة معينة، ثم نقوم نحن بذلك على نفس الطريقة، فلهذا التفسير الذي يتضمنه النص إذا وظيفتان: وظيفة تفسيرية fonction exégétique- أي تحديد سبب واقعة بعينها- و وظيفة تفسيرية واصفة fonction méta-exégétique، أي تعويدنا على

1- Robert-Alain de Beaugrande- Wolfgang Ulrich Dressler, Introduction to Text Linguistics, Longman, London and New York, English translation, Robert de Beaugrande, 1981, p 5.
2- Todorov, op. cit, p 182.

* يذكر الكاتبان-دي بوغراند و دريسلر- وجهة نظر أخرى يمكن أن ننظر من خلالها إلى الأحداث events و الحالات situations و هي ترتيبها في الزمن their arrangement in time ف"السبب، التمكين و المبرر لها اتجاهية تقدمية forward directionality أي أن الحدث أو الحالة الأبكر [أي الأول] يسبب، يمكن أو يبرر [الحدث] الأخير.أما الهدف purpose فله اتجاهية خلفية backward أي أن الحدث أو الحالة الأخيرين هما هدف الحدث أو الحالة الأولين". هذه العلاقات في الزمن قد تكون على درجة كبيرة من التعقيد و التداخل، فالمثال 4، عندنا هنا، يكتمل بجملة: "عندما وصلت هناك، كانت الخزانة فارغة" و يقول دي بوغراند و دريسلر: "معرفتنا عن العالم تخبرنا أن فعل 'الوصول هناك' حدث بعد فعل 'الذهاب إلى الخزانة' (...)لكنه حدث في نفس الوقت مع حالة 'كون الخزانة فارغة' cupboard being bare". هذا النوع من العلاقات، يسميه دي بوغراند و دريسلر: القرب الزمني Temporal proximity

طريقة التأويل. و تتمثل سلسلة الضوابط الثانية في السياق الثقافي أي ما هو متعارف و متفق عليه في مجتمع ما (المحتمل الأرسطي)؛ و كأن تودوروف يخضع التأويل لجبرية متعالية على الاختلافات الفردية في حين يقول آيزر إن "السنن الأول code premier لا يصف بأي حال من الأحوال تأويلات يحددها النص بل، و من حيث كونه نموذجا لفعل الفهم فهو يحدد احتمالات التأويل العديدة المتضمنة فيه، و حتى إن كان السنن الثاني code second الذي ينتجه القارئ منبثقا من نموذج فعل الفهم الذي أعده السنن الأول، فالإدراك الفردي يتعلق دائما بالسنن الثقافي-الاجتماعي المتعلق valable بكل قارئ"[1]؛ و تتحدث ترسيمة كربرات أوريكيوني Kerbrat-Orecchioni التواصلية عن الكفاءات الموسوعية encyclopédiques و الإيديولوجية idéologiques الخاصة بكل طرف من طرفي العملية التواصلية، حيث أن: "الكفاءات اللسانية و شبه اللسانية paralinguistiques لا يمكن أن يحاط بها علما إلا في التحديدات déterminations النفسية و النفسية التحليلية(...) (و هو ما يسمى العامل "النفسي" « facteur « psy الذي له تأثيره على الخيارات و مواضع الاستماع اللسانية)"[2] و كذلك في علاقتها مع الكفاءات الموسوعية التي هي "مجموع المعارف الضمنية عن العالم التي يمتلكانها [أي طرفا العملية التواصلية]"[3] و مع الكفاءات الإيديولوجية التي هي"مجموع أنساق التفسير و التقييم للعالم المرجعي référentiel"[4]

يعود تودوروف إلى مفهومي الترميز و التدليل ليقول إن الأفكار و الطبائع caractères قد تذكر مباشرة (التدليل) أو بطريقة غير مباشرة (الترميز) و هكذا فالقارئ عليه أن يقابل بين ما يستخرجه من معلومات قد تتطابق و قد تتعارض، و يشير تودوروف إلى أهمية التفريق بين الطبع caractère و الشخصية personnage التي تشكل قسما من هذا العالم المتمثل زمنيا و مكانيا، و يكفي أن يدل عليها اسم أو ضمير

1- W. Iser, op. cit, p 174
2- Christiane Achour- Simone Rezzoug, op. cit, p 100
3- Ibid
4- Ibid

و قد لا يكون لها أي بعد و لا تعدو عن كونها تقوم بعدد من الأفعال، لكن هذه الشخصية تتحول إلى طبع "حالما تظهر هنالك حتمية سيكولوجية ما"[1] أي أن الشخصية تتحرك وفقا لسببية ما، تتصرف بطريقة ما لأنها مجبولة على طبع ما؛ و تبدو هذه الحتمية السيكولوجية السببية خطية نوعا ما، و لعل الاستفادة مما قدمه التحليل النفسي في قراءة محايثة للنص مهم جدا، و يبدو أن كتاب رولان بارث "حول راسين" Sur Racine مثال جيد لذلك.

و تذكر الشخصيات و تشخص بطرق متعددة و مختلفة في آن واحد، هذا من جهة، و من جهة أخرى فهي تستجيب لجبرية سببية و تتشكل تبعا لها، و لذلك فبناؤها، كما يقول تودوروف، هو عبارة عن تسوية بين الاختلاف و التكرار و إذا فمن الممكن أن يكون الطبع نتيجة من نتائج القراءة، لكن تودوروف يشدد على أن هذه النتيجة ليست اعتباطية أبدا فالنص "يتضمن دائما في طياته إعلانا عن طريقة استعماله"[2].

يعود تودوروف مرة أخرى إلى القول بصعوبة دراسة القراءة، الناجمة من صعوبة ملاحظتها، ليصل إلى ما نعتبره فكرة رئيسة في مقاله و هي أننا "نكتشف عمل البناء متمثلا داخل نصوص الخيال ذاتها"[3]، و هنالك يكون من الأسهل ملاحظته. فالنصوص تتضمن البناء و تجعل منه تيمة بصفة حتمية لأن الشخصيات تجد نفسها مجبرة على بناء الوقائع و الشخصيات المحيطة انطلاقا مما تحصل عليه من معلومات و هي في ذلك "مثل القارئ الذي يبني العالم المتخيل انطلاقا من معلوماته هو(النص، المحتمل)"[4] لكن هذه الموضوعاتية thématique، كما يرى تودوروف، يتفاوت تكريسها و استغلالها من نص لآخر، لهذا فهو يتخلى عن النص الذي استقى منه أمثلته و مادته لحد الآن، رواية "أدولف" Adolphe، لأنه "لاستخدام النصوص الخيالية

1- Todorov, op. cit, p 183
2- Ibid, p 184
3- Ibid
4- Ibid.

كمادة لدراسة البناء، يجب اختيار تلك التي يصبح فيها البناء أحد المواضيع الرئيسة"[1]؛ رواية "آرمانس" Armance لستاندال Stendhal مثلا، التي تخضع الحبكة فيها كلها لمسيرة بحث عن المعرفة و يكون بناء خاطئ نقطة بدايتها، إذ يظن أوكتاف Octave أن آرمانس مادية ثم تظن آرمانس الشيء نفسه بأوكتاف؛ هكذا، و انطلاقا من هذه النقطة، ترتسم صورة البناءات التي ستلي و تتحدد، فتبني آرمانس بطريقة صحيحة ما تشعر به إزاء أوكتاف، لكن وقتا طويلا يمضي قبل أن يفعل أوكتاف الشيء ذاته، ثم يظن كلا البطلين أن الآخر لا يحبه و ينتهي الأمر بأوكتاف إلى أن ينتحر ظنا منه أن حبيبته كفت عن حبه، و يقول تودوروف إن هذه النهاية المأساوية "لا تعزى إلى العجز impuissance بل إلى اللامعرفة inconnaissance"[2].

يرى تودوروف أنه انطلاقا من هذا الملخص فإن عملية البناء قد تتخذ أشكالا مختلفة فالشخصية قد تكون عاملة أو جامدة agent ou patient، مرسلة أو متلقية للمعلومة كما يمكن أن تتداخل هذه الخصائص كما يبرز الفرق أيضا بين بناء واقعة "من الدرجة الأولى" أو أن نبني بناء شخص آخر لفكرة ما(درجة ثانية) و هكذا فآرمانس تعود عن رغبتها في الزواج من أوكتاف لأنها تتخيل- أي تبني- ما يمكن أن يقوله الآخرون عن ذلك، و هو ما يسميه الدكتور لاينغ Dr. R. D. Laing المنظورات الواصفة méta-perspectives حيث يقول: "إن حقل الخبرة الخاص بي لا يتكون فقط انطلاقا من الإدراك المباشر الذي أكونه عن نفسي (الأنا ego) و عن الآخرين (الغير alter) و لكن أيضا انطلاقا مما سنسميه منظورات واصفة: الطريقة التي أتصور أنا أن الآخرين بها... يروننني"[3] la façon dont je perçois que les autres…me voient

و يخلص تودوروف إلى القول إن نصا كرواية "آرمانس" يكشف شيئا هاما هو أن

1- Ibid
2- Ibid, p 185
3- R. D. Laing, cité in W. Iser, op. cit, p 292

البناء معرض أيضا لأن يفشل، و هذا الفشل قد يتوزع على عدة درجات، من الجهل المطلق إلى العلم بصفة سطحية دون تفاصيل، ثم درجة الوهم illusion فالعامل agent لا يخفي بل يحرف و الجامد patient لا يجهل بل يخطيء و في هذه الحالة الأخيرة قد تكون الشخصية في الوقت نفسه العامل و الجامد إزاء التحريف، فأوكتاف يخفي عن نفسه أنه يحب آرمانس. و في الأخير يكشف العامل الحقيقة و يعلمها الجامد. هذه الدرجات التي تعبرها مسيرة البحث عن المعرفة إلى أن تصل بالشخصية إلى إتمام البناء نهائيا، يقول تودوروف إنها يمكن أن تحدث أيضا في عملية القراءة إذ أن "القراءة المتمثلة في النص مماثلة للقراءة التي تتخذ من النص ذاته نقطة انطلاق، فما تجهله الشخصيات، يجهله القارئ أيضا"[1] مع أن هنالك حالات أخرى تجتمع فيها شخصية تبني كما يفعل القارئ مع أخرى تتقدمها في عملية البناء.

و إذا كانت للقراءة كبناء نقاط ضعف فهذه لا تلغيها لأن حصولنا على معلومات ناقصة لا يمنعنا تماما من فعل البناء بل "إن نقاط ضعف كهذه و على العكس، تفعل عملية البناء"[2]؛ يقول آيزر إن "غياب الإطار المرجعي المشترك عن العلاقة بين النص و القارئ(...) [هذا العيب هو] أساسا ما يحفز إقامة علاقة"[3].

لكن هذا لا يمنع وجود نصوص يستحيل البناء منها، فتأتي أنماط أخرى من القراءة.

و يرى تودوروف أنه خلافا لما قد يظن، فإن اختلاف القراءة لا يكون حتما في النصوص غير الأدبية- و الحديث عن النصوص الإحالية طبعا- فما يفعله المؤرخ انطلاقا من وثائقه أو القاضي انطلاقا من الشهادات التي يستمع إليها لا يختلف عما يفعله قارئ رواية ستاندال مثلا.

و يلاحظ تودوروف أن ميدان الرواية نفسه يقدم أمثلة عن نصوص تجبرنا على نمط آخر من القراءة، فهو يقول إن هنالك نصوصا أدبية لا تسمح بأي بناء و لا تقودنا

1- Todorov, op. cit, p 186
2- Ibid
3- W. Iser, op. cit, p 295

إليه، و هي نصوص يصفها بأنها غير نموذجية، و من ذلك الشعر الغنائي poésie lyrique الذي "لا يسرد أحداثا و لا يذكر شيئا خارجا عنه"[1]؛ يتساءل والتر بنيامين Walter Benjamin: "و لكن ما الذي "تقوله" قصيدة شعر؟ ما الذي تخبرنا عنه؟ القليل جدا لمن يفهم، فما هو أساس فيها ليس تواصلا و ليس تلفظا énonciation"[2].

ثم هنالك الرواية الجديدة التي ترغمنا على أن نقرأها بطريقة مغايرة فرغم كونها نصوصا إحالية إلا أن البناء لا يتم مع ذلك بسبب أن إحدى الآليات الضرورية للبناء قد اختلت، مثل هوية و استمرار الشخصية؛ و لعل آلان روب غرييه Alain Robbe Grillet هو مثال جيد عن ذلك رغم أنه يمثل اتجاها بين اتجاهات عديدة إذ أنه ليست هنالك مدرسة اسمها روب غرييه كما يقول رولان بارث الذي يلاحظ: "هنالك إذا في أعمال روب غرييه، على الأقل كنزعة، في الوقت نفسه رفض للقصة l'histoire و للنادرة l'anecdote و لسيكولوجيا المحفزات و رفض لدلالة الأشياء"[3]. أشياء روب غرييه يصفها بارث بأنها "حرفية، و لا تستعمل أية مشاركة مع القارئ"[4] فروب غرييه يعمد في فنه إلى"تحرير déconditionner الرواية من ردات فعلها التقليدية"[5].

و ينهي تودوروف مقاله بالإشارة إلى أهمية التنبه إلى أنماط القراءات الأخرى غير القراءة كبناء، فنحن نقرأ النص بطرق متعددة في الوقت نفسه أو تباعا و إذا فعلينا "أن نتعلم كيف نبني القراءة، سواء أكانت كبناء أو كإزالة بناء déconstruction"[6]، أي أنه ينتهي حيث بدأ، أو بالأحرى رفض أن يبدأ، ميشال أوتن مثلا، الذي استبعد التفكيك. و لنا أن نسأل: هل علينا أيضا أن نبني القراءة، حتى لو كانت إزالة بناء؟أم أن الحديث عن القراءة هو من "جنس" القراءة كما يقول بارث، فإذا كانت هي انهيارا، استنزافا، رغبة، خوفا، كبتا... إزالة بناء، كان هو كذلك؟

1- Todorov, op. cit, p 186
2- Cité in Antoine Berman, La traduction et la lettre, op. cit, p 73.
3- Roland Barthes, Essais critiques, op. cit, p 359
4- Ibid, p 361
5- Ibid, p 362
6- Todorov, op. cit, p 189.

II-3 قراءة في مقدمة جان ستاروبنسكي Jean Starobinski لكتاب هانس روبرت ياوس: Hans Robert Jauss Pour une esthétique de la réception

"مقدمة" préface، هو ببساطة عنوان النص الذي كتبه جان ستاروبنسكي Jean Starobinski كتصدير للترجمة الفرنسية لكتاب "من أجل جمالية للتلقي" Pour une esthétique de la reception الذي ألفه هانس روبرت ياوس H. R. Jauss، المؤسس الأول لمدرسة كونستانس التي اهتمت بجمالية التلقي و فعل القراءة، و الذي ظل "يتزعمها" حتى وفاته عام 1997.

و إذا، فما سيقال عن نص "سيميولوجيا القراءة" لميشال أوتن من حيث أنه يتميز عن النصوص الأخرى، يقال عن مقدمة ستاروبنسكي، من حيث أنه ليس خطابا واصفا بسيطا بل متراكبا، معقدا، درجة ثانية* إن صح التعبير، كما أن ستاروبنسكي، من جهة أخرى، يقدم لنا قراءة في مقالات كاتب كان- كما أسلفنا- مؤرخا للأدب بالدرجة الأولى، رغم أنه لا يمكن الفصل بين تأريخ الأدب و النقد النصاني في حقيقة الأمر.

يتحدث ستاروبنسكي في البداية عن نوع ما من الإهمال تعاملت به فرنسا تجاه كتابات ياوس التي ترجمت إلى لغات أوروبية عديدة، حتى تلك "المحلية" منها إن جاز لنا قول ذلك، كاللغة الصربية-الكرواتية، بل و إلى لغات يمكن أن نصفها بالبعيدة كاليابانية، بينما لم تترجم إلى الفرنسية إلا ثلاثة مقالات- و الحديث طبعا هو عام 1978، تاريخ كتابة مقدمة الترجمة الفرنسية- و ذلك دون "النصوص الكبيرة التي تهم عمل البحث الأدبي و وظيفة الأدب ذاتها"[1] و هو الشيء نفسه الذي حصل مع كتابات أخرى- سبيتزر Spizer، آورباخ Aurbach...- عانت من التأخر نفسه، لكن الفرق

1- Jean Starobinski, Préface de : Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, op. cit, p 07.

* و هو ما كان له أثره، و بصمته، على "قراءتنا" لهذا النص، حيث بدا أننا كنا نقرأ و نعلق لا على ما كتبه ستاروبنسكي، بل ياوس نفسه، و كانت قراءتنا غدوا و رواحا بين الاثنين في حقيقة الأمر.

بين الحالتين هو أن هذه الأخيرة، كما يرى ستاروبنسكي، كانت عاجزة عن منافسة هيمنة البنيوية و السيميولوجيا على النقاشات المنهجية خلال الستينات و السبعينات. لكن الأمر يختلف بالنسبة للحالة الأولى، ياوس، لأن الأسئلة التي يطرحها، يعتبرها ستاروبنسكي راهنة، أي أنها هي نفسها التي يدور حولها النقاش في فرنسا و البلدان الناطقة بالفرنسية، لذلك فهو يتنبأ بأن أفكار و نظريات ياوس و خصوصا كتاب "من أجل جمالية للتلقي" سوف تحظى باعتبار كبير و خاصة من "أولئك الذين يهمهم أن يروا تاريخ الأدب و نظريته تؤيد نشاطهما أكثر الحجج رسوخا"[1]، كما أنه يعتقد أن النقد و الأبحاث الأدبية في فرنسا ستستفيد جدا لو أعارت أذنا لما كتبه ياوس، و لعل تصديره للترجمة الفرنسية يأتي في هذا السياق.

هذا الاهتمام بكتابات ياوس الذي يبديه ستاروبنسكي و يقول إن على دراسات الأدب أن توليها إياه، يعزوه إلى سببين هما أولا جدتها و ثانيا العدد الهائل من مختلف العقائد، جمالية كانت أم فلسفية أم منهجية، التي أخذت منها هذه الكتابات أو دفعتها، و ستاروبنسكي لا يخفي إعجابه بكم المعلومات الكبير الذي يملكه و الذي - مع ذلك- لا ينظمها و لا يطرح أفكاره في نسق système بل يفتح السبيل دائما أمام نقاشات لاحقة، وبذلك لا يقع في فخ "عقائدية dogmatisme الأنساق المغلقة(...) [ال]جاهلة، بكل شموخ، بكل ما فكر به في أماكن أخرى أو أزمنة أخرى"[2]. فياوس الذي انفتح منذ البداية على الحوار و النقاش و المساءلة و الذي أراد أن يكون حقل النظريات الفلسفية التي يعالجها واسعا ليمكنه ذلك من الإحاطة بنموذجه و فكره على ضوء الرؤى الفكرية الأخرى، لا يتردد في تصحيح و تجاوز نفسه كما أنه لا يتردد في أن يجزم و أن "يعبر الروبيكون" cross the Rubicon- إن صح هذا التعبير- عندما يواجه مشكلات جديدة و يتبين له أن هنالك أجوبة جديدة مفيدة أكثر.

1- Ibid
2- Ibid, p 08

و يذكر ستاروبنسكي "التيارات العقائدية" courants doctrinaux التي تعامل معها ياوس عن قرب- إن اقتباسا أو انتقادا- و التي تنبثق من آفاق مختلفة لكنها، فيما يبدو أنها نقطة مهمة لدى ستاروبنسكي و باب آخر يندرج تصديره للترجمة تحته، تجد نفسها ممثلة في البلدان الناطقة بالفرنسية، و إن كان ذلك مع بعض التغييرات، فالأمر يتعلق ب"الظاهرتية (ظاهرتية هوسرل، انغاردن، ريكور)؛ الفكر الهايدغري في الامتدادات الهيرمينوتية التي يكتسبها لدى غادامر؛ الماركسية كما تتجلى لدى والتر بنيامين، جورج لوكاتش، لوسيان غولدمان و خصوصا في "نقد الايدولوجيا" الذي صاغته مدرسة فرانكفورت (أدورنو، هوبرماس)؛ أبحاث منظري براغ (موكاروفسكي، فوديكا) "الشكلانية"؛ البنيويات المتعددة (ليفي ستروس، رولان بارث)؛ "البلاغة الجديدة"...الخ"[1] و هو كما نرى أفق واسع جدا من الفلسفات
و التيارات الفكرية. و يرى ستاروبنسكي أن ياوس الذي لم ينعزل فكره عن الأفكار
و النظريات المعاصرة لم يسقط أيضا في فخ العزلة الذي سقط فيه أولئك الذين لم يقرءوا إلا عدد محدودا جدا من الأعمال اكتفوا بها ليقيموا أنساقهم، فهو من حيث تكوينه كمستروم romaniste يمتلك معرفة واسعة باللغة والأدب الفرنسيين و بتطورهما -
و لعله الشيء نفسه الذي نلاحظه بالنسبة لأيزر و الأدب الإنكليزي؛ و يذكر ستاروبنسكي مجموعة من الأعمال و الإسهامات التي قدمها ياوس و التي تكشف عن تلك الصلة الوثيقة عنده بين "النظرية" و البحث التطبيقي الذي يسبقها و يغذيها*
فخطاب ياوس الواصف يعرف جيدا ما الذي يصف و عم يتحدث و يطرح أسئلة

1- Ibid

* في حديثه عن الأفق horizon الذي يندرج فيه خطابه عن الترجمة، وضع أنطوان بيرمان نفسه، كما يقول، "خارج الإطار المفهومي الذي يقدمه الزوج نظرية/تطبيق" و استعاض عنه بزوج آخر هو الخبرة/التفكير expérience/réflexion من حيث أن "علاقة الخبرة و التفكير ليست نفس علاقة النظرية و التطبيق. فالترجمة خبرة بإمكانها أن تنفتح و أن تتملك نفسها se(re)saisir داخل التفكير"؛ و هكذا يعرف أنطوان بيرمان "علم الترجمة" traductologie بأنه "تفكير الترجمة حول نفسها انطلاقا من طبيعتها كخبرة".
Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, op. cit, pp 16-17

أساسية و مهمة عن "دور المؤرخ و سبب وجود التدريس الجامعي و وظيفة الإيصال و التحويل الاجتماعيين للأدب"[1].

و من هنا نبدأ؛ يقول ستاروبنسكي إن "كل ناقد، كل مؤرخ يتحدث انطلاقا من موقعه الحاضر"[2] رغم أن هذه الحقيقة تبدو غائبة عن كثيرين. و هكذا فياوس لا يفتأ يطرح سؤالا مركزيا، يبدأ منه و ينتهي إليه و يتعلق بمعرفة وظيفة الأدب اليوم و مقاربتنا للعلاقة مع نصوص الماضي ثم بمعرفة إلى أي معنى راهن يمكن أن يصل بحث و عمل يشتغل مع نصوص و حقب ماضية؟ و طرح هذه الأسئلة، كما يرى ستاروبنسكي، ليس مجرد محاولة إظهار قدرة تاريخ الأدب على التموقع في الزمن الراهن و تكييف نفسه مع متطلبات الحاضر بل يتعداها و يندرج في "المنظور الأوسع لتساؤل عن الحظوظ الراهنة لتواصل (...) كان في الوقت نفسه محررا و خالقا لمعايير الفعل المعيش"[3]، و هذا يعني أن توجه ياوس إلى الماضي ينبع من اهتمامه بالحاضر، من حيث كون أن هذا الماضي البعيد لم ينقطع عنه و من هنا أهمية الاستذكار المؤرخ la rétrospection historienne لأن "رهانات العالم الحاضر لا تصبح مفهومة تماما إلا لوعي قدر الإنزياحات و المعارضات و الانحراف"[4]، فما يسميه ستاروبنسكي شعور ياوس بمسؤولية تجاه الحاضر هو ما يدفعه ليكون مؤرخا للأدب في وقت فقد فيه هذا النشاط بريقه؛ و ذلك منذ زمن طويل قبل ياوس في الحقيقة، حيث شبهه ياكوبسون Jakobson بالمحادثة la causerie[5].

لكن ياوس إذ يدافع عن تاريخ الأدب فهو يدعو في الوقت نفسه إلى مراجعة جذرية و إلى "زحزحة نقطة ارتكاز الاهتمام المؤرخ l'attention historienne"[6]،

1- Ibid, p 09
2- Ibid.
3- Ibid, p 10
4- Ibid.
5- Roman Jakobson, Du réalisme artistique, (1921), in Todorov, op. cit, p 98
6- Starobinski, op. cit, p 10

و ذلك من المؤلف إلى القارئ و المتلقي بصفة عامة، و بهذا يصبح تاريخ الأدب قادرا على مناجزة و تحدي نظرية الأدب و ذلك، كما يقول ستاروبنسكي، ليس إنكارا منه على النظرية الأدبية شرعيتها، و لكن ليحاول تصحيح وضع خاطيء وضعت نفسها فيه نظرية الأدب عندما أهملت طويلا البعد التاريخي للأدب و اللغة، و هو ما فعلته البنيوية؛ ففرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure بنى نموذجه اللساني على أساس "الثنائيات" dichotomies و اعتبار اللسان ثنويا dualiste في كل مظاهره، و ذلك لدراسة كل وجه من وجهي هذه الثنائية بمعزل عن الآخر مع تفضيل أحدهما: اللغة la langue- أي اللسان le langage كحدث اجتماعي- على الكلام la parole أي الفعل الفردي؛ البعد التزامني synchronique- أي اللغة كنظام ثابت- على البعد التعاقبي diachronique، أي كونها نظاما يتطور. و قد أدى تقديم التزامني على التعاقبي بالبنيوية إلى اعتبار هذا التطور évolution مجرد انتقال من حالة état إلى أخرى. و الحقيقة إن هذه النظرة- التي تذكرنا بقوانين أرسطو Aristote الثلاثة: الهوية identité، التناقض contradiction و الثالث المرفوع exclusion du troisième terme- قد تعرضت للنقد و من ذلك ما قاله أندريه مارتيني André Martinet عن أن "المقطع التزامني coupe synchronique هو خيال لا بد منه، نقطة تثبيت مؤقتة داخل نسق يتطور، و لا وجود لها إلا من خلال الرؤية النظرية"[1]. و هكذا فإعادة الاعتبار للتعاقبي هي هدف و معنى النص "البرنامجي" programmatique الذي كتبه ياوس عام 1967: "تاريخ الأدب: تحد للنظرية الأدبية"، المقال الذي يمثل الجزء الأول- و الأهم كما يرى الكثيرون- من كتابه "من أجل جمالية للتلقي"، و هو دراسة يعتبر سامي إسماعيل أنها "تمثل دعامته [أي الكتاب] الأساس حيث تم النظر إليها على أنها المانيفيستو الذي بنى عليه ياوس نظريته الجمالية المسماة جمالية التلقي"[2]

1- Cité in Catherine Fuchs et Pierre le Goffic, op. cit, p 17.

2- سامي إسماعيل، المرجع المذكور،2002، ص 75.

و يمضي ستاروبنسكي فيقول إن ياوس ساجل "ضد كل ما يعزل و يختصر الحقيقة في ماهيات خيالية و جواهر يدعى لها الخلود"[1]: فالرومانسية اعتدت بالعبقريات القومية و اعتبرتها مطلقة، و هي فكرة "التفرد القومي" التي سعت لتجد و تثبت ذاتها في الأعمال الأدبية (لانسون Lanson، شيرر Scherer، جيرفينوس Gervinus و غيرهم)، و يرى ياوس، في حديثه عن جيرفينوس مؤلف "تاريخ الأدب القومي لدى الألمان"، أن تكريس فكرة الإيديولوجيا القومية Nationalist Ideology أدى إلى "خرافة أدبية تنص على أن الألمان هم الخلفاء الحقيقيون للإغريق بسبب فكرة أن الألمان وحدهم بسبب نقائهم العرقي هم خلقوا ليدركوا"[2]؛ أما التاريخنية l'historisme، فادعت التعامل مع حقب مغلقة على ذاتها منفصلة عن الحقب الأخرى، و يذكر ياوس عبارة رانكه Ranke التي كما يقول أسست لاهوتيا لهذه الفكرة و هي "لكني أذكر أن كل فترة زمنية هي تمثيل فوري لله، و أن قيمتها تعتمد ليس على ما يليها، بل على وجودها هي بنفسها"[3] و نجد هذه الفكرة أيضا عند لانسون الذي وجه الأبحاث الأدبية نحو التاريخ الأدبي مع محاولته وضع منهج يقوم على النسبية التاريخية relativisme historiqueأي وجوب ألا تعطى لعمل أدبي ما قيمة أو دلالة إلا في سياقه التاريخي؛ أما الوضعية le positivisme- و التي يمثل لانسون (أيضا) أحد أعلامها- التي حاولت الالتزام بحياد علمي ما، فقد اعتمدت إلى حد كبير في تفسير العمل الأدبي على مفهوم المصادر.

و نصل إلى الماركسية والشكلانية اللتين سنقف عندهما لبرهة لأن "جمالية التلقي" جاءت كمحاولة لتأسيس مفهوم جديد يتجاوز عيوب هذين التيارين و ينطلق منهما في محاولة لسد الهوة بين التاريخ و الأدب، التي خلفها الصراع بين المدرستين.

1- Starobinski, op. cit, p 1

2- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 59، نقلا عن: H. R. Jauss, Toward an Aestetic of Reception, Trans. Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota, press, 1982, p6

3- نفسه، ص 60.

أما الماركسية التي حاولت أن ترد للتاريخ اعتباره فلقد اعتبرت، يقول ستاروبنسكي، أن العمل الأدبي هو "إما انعكاس لا إرادي أو محاكاة مقصودة لواقع اجتماعي-اقتصادي يتقدمه دائما"[1]- و في هذه المعادلة، العامل المحرك هو البنية التحتيةinfrastructure، فالماركسية مادية تاريخية و جدلية- و يرى ياوس أن علم الجمال الماركسي ظل يرفض الاعتراف بقدرة الفن على تشكيل الواقع التاريخي، و ذلك حتى سنوات قليلة سابقة و التي ظهر فيها مع ذلك سجال حاول من خلاله علم الجمال الماركسي إعادة الاعتبار لشخصية الفن من حيث كونها تشكيلا للواقع. و يقول ياوس إن "الأدب في أكمل أشكاله، يسمح فقط بالرجوع إليه بطريقة جزئية و ليست مطابقة للظروف المجسدة للعملية الاقتصادية"[2]، و حيث أن الإنتاج الأدبي في البنية المتميزة، الذي يتسم بسرعة التغير، بقي دائما أكبر من عدد المحددات التي يمكن الإحاطة بها في البنية التحتية*، فقد قاد ذلك المذهب الاجتماعي إلى إعطاء الاعتبار فقط للكتاب الكبار و الروائع لأن الأجناس الأدبية و الأعمال كانت ترد دائما إلى نفس العوامل التاريخية كالإقطاع و ظهور البرجوازية و هذا يعني أن الأجناس "غير المقلدة" كان مصيرها الإهمال الظاهر،

و هذا يحيلنا إلى مفهوم "نظرية الانعكاس" Theory of reflection و إلى جورج لوكاتش George Luckacs الذي يرى أنه "حتى تأثير هوميروس اليوم، مازال مرتبطا بشكل لا يمكن فصله بعصر و أدوات الإنتاج التي بها، أو على التوالي تحتها، قام عمل هوميروس بالظهور"[3]. و هكذا فلوكاتش ينفي أن للشكل الفني استقلاليته و كما يقول ياوس، فإن المرء لو وافق لوكاتش على تفكيره هذا، فسيجد نفسه عاجزا عن "أن يفسر التأثير المتصل للعمل الفني كعملية تشكيلية للتاريخ"[4]. فالسؤال الذي يجب التعامل

1- Starobinski, op. cit, p 11

2- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 65

3- نفسه، ص 66

4- نفسه، ص 67، نقلا عن: Jauss, op. cit, p 13

* كتب كارل ماركس: "إن العلاقة غير متساوية بين تطور الإنتاج المادي و الإنتاج الفني" س. إسماعيل، ص 66، نقلا عن: K. Marx, Introduction to The Critique of Political Economy, in Selected Writtings, Oxford, 1977, p 359

معه يتعلق بمعرفة ما الذي يجعل عملا ما يمنحنا لذة جمالية إذا كان انعكاسا لنظم إنتاج و تبادل ولبنية اجتماعية بائدة و كيف لم يبد هو كذلك معها؟

و لا يسعنا أن نتحدث عن "النقد الماركسي" و جورج لوكاتش دون أن نذكر اسم لوسيان غولدمان Lucien Goldmann رائد المدرسة السوسيولوجية الفرنسية و تلميذ لوكاتش. و بالنسبة للوكاتش و غولدمان، فإن وظيفة البعد الاجتماعي للأدب تتمثل فقط في أن نتعرف مرة أخرى على واقع معروف سلفا، و هذا الواقع يتعرف عليه المتلقي عندما يجد نفسه فيه و هذا يعني أن تأثير العمل الفني يفترض بالفعل الخبرة الجماعية الصحيحة في جمهوره- و لعله مفهوم "الوعي الطبقي" في الماركسية- بينما يرى ياوس أن فكرة الانعكاس و التعرف تحول دون أن يمسك علم الجمال الماركسي بثورية الفن التي هي "سمة قد تؤدي بالبشر إلى ما وراء الصور و الأحكام المسبقة الثابتة لموقفهم التاريخي نحو إدراك جديد للعالم"[1].

و أما الشكلانية، فهي كما يقول ستاروبنسكي "لا تتصور تتابع الأسنن و الأشكال و اللغات الجمالية إلا داخل عالم الفن المنفصل"[2]، أي أنها فصلت تطور الأدب و الأنساق الأدبية عن التطورات التاريخية الأشمل و الأعم.

و الحقيقة أن الشكلانية التي بنت سمة الأدب الفنية على التعارض بين اللغة الشعرية langue poétique و اللغة العملية langue pratique قد حققت إنجازا هو إعادة التفكير في تاريخية الأدب و مبدأ "ثنائية الزمن" و ذلك بمعنى أن "حرفية الأدب يتم التحكم فيها أيضا(...) أيضا ثنائيا مع الزمن عن طريق التعارض مع معطيات النوع و الشكل السابق في السلاسل الأدبية"[3]، و هو مفهوم "جماليات العدول" esthétiques de l'écart الذي استعرضه أيزر و قام بنقده.

1- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 68، نقلا عن: Jauss, op. cit, p 14

2- Starobinski, op. cit, p 11

3- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 71

و هنا يبدو أنه لا بد من ذكر اسم تينيانوف Tynianov الذي حاول في مقاله "عن التطور الأدبي" De l'évolution littéraire أن يضع تصورا عن كيفية طرح مسألة الأدب تتأسس مقاربته على مفهوم الأشكال formes التي نستخرجها من عمل أدبي في مرحلة التحليل الأولى له و التي تجمعها علاقات متبادلة corrélations تعطيها دلالتها. هذه العلاقات يسميها تينيانوف "الوظائف" les fonctions، و هي نوعان: الوظيفة البناءة constructive التي يعرفها كالآتي: "ما أدعوه وظيفة بناءة لعنصر ما في عمل أدبي من حيث كونه [أي العمل] نسقا، هي قدرته [أي العنصر] على الدخول في علاقة متبادلة مع عناصر النسق الأخرى و بالتالي مع النسق كله"[1]؛ و الوظيفة التلقائية autonome و هي التي "تضع في علاقة متبادلة عنصرا ما من عمل (أ) مع عناصر من أعمال أخرى (ب)، (ج)، (د)...داخل مجموع الأدب، أو مع عناصر من مجاميع أخرى غير أدبية"[2]. و يتحدث تينيانوف عن العلاقة التطورية rapport évolutif بين الوظيفة و العنصر الشكلي élément formel و هذه العلاقة تتجلى في ثلاث صور فإما أن يؤدي تطور الشكل إلى تطور الوظيفة و إما أن الشكل الذي يمتلك وظيفة غير محددة يستحوذ على وظيفة أخرى و يحددها و إما أن الوظيفة هي التي تبحث عن شكل. و يتابع تينيانوف- في حديثه عن التطور- قائلا إن "وجود حدث ما كحدث أدبي متعلق بصفته التفاضلية"[3] فالحدث الأدبي له علاقة بالحياة الاجتماعية و بالأحداث الأدبية الأخرى و "ما هو حدث أدبي في حقبة ما سيكون ظاهرة لسانية بالنسبة لأخرى، و العكس، بحسب النسق الأدبي الذي يتموضع بالنسبة إليه هذا الحدث"[4].

و التطور يحكمه عامل آخر هو الاستهلاك l'usure أو التألية l'automatisation: في ذلك يقول تينيانوف: "سأستعير مثالا من اللسانيات: عندما تستهلك الصورة المعبرة،

1- Tynianov, cité in Christiane Achour et Simone Rezzoug op. cit, p 89.
2- Ibid
3- Ibid, p 92
4- Ibid

تصبح الكلمة التي تعبر عن الصورة تعبيرا عن العلاقة، كلمة-أداة un mot-outil، مساعدة auxiliaire؛ بعبارة أخرى، تتغير وظيفتها، و الحال كذلك مع التألية و مع "استهلاك" عنصر أدبي ما، فهو لا يختفي، وحدها وظيفته تتغير، تصبح مساعدة"[1].

و إذا كانت المدرسة الشكلانية حاولت رفع الدراسة الأدبية إلى مصاف الملاحظة العلمية*، فإنها قد طالبت القارئ بأبعد من الاستمتاع البسيط، أي بضرورة التعرف على الشكل و عملية إنتاجه و من هنا يأتي نقد ياوس لها، فإذا كانت الماركسية قاربت القارئ كما قاربت المؤلف من حيث أنها بحثت عن موقفه الاجتماعي أو بحثت عن هذا الموقف في العمل نفسه، فالشكلانية "تحتاج القارئ كمجرد مدرك يتبع تعليمات في النص بهدف تمييز الشكل "الأدبي" أو اكتشاف العملية الأدبية"[2].

هكذا، و بالعودة إلى ستاروبنسكي، فإنه يقول إن ياوس يستشف نزعة إلى الإطلاق لدى "من يبحثون في النص و في تكوينه المادي عن أصل أول (أو سلطة أخيرة)"[3]؛ هذا الأصل الأول هو في الماركسية مثلا انتماء الكاتب، و في التحليل النفسي، أعراض مرض الكاتب العصابية كما يقول فرويد، و هذه السلطة الأخيرة هي "معنى" العمل، المتعالي على الكتابة التي لا تكون إلا تعبيرا عن فكرة سابقة لها.

بعد استعراض هذه التيارات الفكرية، يلاحظ ياوس خطيئة مشتركة بينها و هي "إنكار تعدد المحددات و الجهل بالعلاقة القائمة بينها"[4]، فهذه التيارات الإيديولوجية، نظر كل منها إلى مسألة الإبداع الأدبي من زاوية واحدة بينما كان حريا بها، كما يرى ستاروبنسكي، أن تأخذ بعين الاعتبار كل الأطراف المشاركة في العملية لفهم صيرورة

1- Ibid

2- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 72

3- Starobinski, op. cit, p 11

4- Ibid

* أو على حد تعبير ليون تروتسكي Léon Trotski في قوله إنه بفضل شكلوفسكي Chklovski، "فإن نظرية الفن، و، إلى حد ما، الفن نفسه، وجدا نفسيهما قد ارتقيا أخيرا من طور الألخيمياء alchimie إلى طور الكيمياء "chimie
Léon Trotski, Littérature et révolution, trad. Pierre Frank, Coll. 10.18,1964, pp 189, 190

تطور الأدب. و الخطيئة مزدوجة، فمن جهة "لقد افترضت كيانات و ماهيات حيث كان من الواجب أن تغلب الروابط الوظيفية و العلاقات الديناميكية"[1]، و من جهة أخرى، فالبحث الأدبي قد تركز على العمل و مؤلفه بينما أغفل القارئ و المتلقي، "السلطة الثالثة" Tiers état كما يقول ستاروبنسكي. فتاريخ الفن و الأدب كان، كما لاحظ ياوس، لمدة طويلة تاريخا للأعمال و الكتاب و حسب، و ما تم إغفاله بصورة أخص هو الدور التاريخي للمتلقي، من حيث أن الفن و الأدب يتحولان إلى صيرورة تاريخية فقط عندما تدخل "خبرة من يستقبلون الأعمال، يتمتعون بها، يحكمون عليها- و بالتالي يعترفون بها أو يرفضونها- يختارونها أو ينسونها"[2]، لكن الأهم من ذلك هو أن هؤلاء يمكنهم أن ينتجوا أعمالا جديدة انطلاقا منها – وهو ما يسميه ياوس "المسار التواصلي للتاريخ الأدبي". و كما يقول ستاروبنسكي، فياوس لا يتردد في الاستشهاد بفلاسفة كأرسطو و كانط- اللذين اهتما بالمتلقي- و من ذلك تشبيه كانط Kant ب"العقد الاجتماعي" Contrat social- عقد روسو Rousseau بين الأمير و رعاياه- ذلك "النداء الذي يوجهه العمل الفني للتوافق الحر و للتواصل الكوني"[3].

و إذا فهذا القارئ قد يؤدي عدة أدوار، إن كان ذلك تباعا أو في الوقت نفسه، فهو متلق أو ناقد أو منتج، سواء حاكى العمل أو أعاد تأويله سجاليا، و هنا يقول ستاروبنسكي إن السؤال الذي يستوقفنا هو معرفة إمكانية إجراء دراسة موضوعية و ملموسة عن القارئ، و السبيل إلى ذلك؛ فهل يمكن تجنب "التخمينات السيكولوجية" les conjectures psychologiques- و نتذكر هنا مفهوم "الاستبطان" introspection لدى تودوروف- أم هل علينا، يتابع ستاروبنسكي، أن نقرأ كل تلك التقارير التي عاصرت ظهور العمل- و هنا نطرح سؤالا هو: هل يمكن أن "نكتب القراءة"؟- أم سيكون علينا أن ننجز تحقيقا حول القراء، بطبقاتهم و أنواعهم و طوائفهم،

1- Ibid
2- Ibid
3- Ibid, p 12

من وجهة النظر الاجتماعية و التاريخية؟ و نقل ستاروبنسكي فقرة لألبير ثيبودي Albert Thibaudet طرح فيها هذه المشكلة- بنظرة مثبطة نوعا ما- قبل أن يذكر إسهام فوديكا Vodicka- و هو من جماعة براغ- الذي قدم اقتراحات حول "وصف الوجه 'الملموس' الذي يتخذه العمل في وعي من يتلقونه"[1] – و لعله في ترسيمة تودوروف يوافق المرحلة الثالثة، أي: العالم المتخيل كما بناه القارئ. و هذا يوصل ستاروبنسكي إلى التأكيد على فضل هانس روبرت ياوس و وولفغانغ أيزر و غيرهما من المشاركين في "مدرسة كونستانس"، الذين أرسوا اللبنات الأولى و الخطوط العريضة لجمالية التلقي.

يقول ستاروبنسكي إن إحدى الأفكار المؤسسة للمدرسة هي أن "وجه المرسل إليه و وجه تلقي العمل مسجل إلى حد كبير في العمل نفسه، في علاقته بالأعمال السابقة"[2] لأن العمل ليس حدثا جديدا على الإطلاق، بل إن جمهوره معد سلفا لتلق معين، أي أن التلقي عملية موجهة تبعا لترسيمة ما un schéma، و يتحدث ياوس عن عملية متصلة يتم فيها تأسيس الأفق و تبديله، فالنص الجديد الذي يقرأه المتلقي يثير لديه "أفق التوقعات و قواعد اللعبة التي عودته عليها النصوص السابقة"[3] و هذا الأفق، كما يقول ياوس، عرضة لأن يتغير أو يتم تصحيحه أو لأن يعاد إنتاجه. فالعلاقة بين الأدب و القارئ قائمة على نوعين من الصلات، الجمالية و التاريخية، و "تكمن الصلات الجمالية في حقيقة أن التلقي الأول للعمل الأدبي بواسطة القارئ يتضمن اختبارا لقيمته الجمالية Aestetic Value مقارنة بالأعمال الأدبية التي تمت قراءتها فعلا و الصلة التاريخية الواضحة لذلك هو أن الفهم الأول الخاص بالقارئ سيتم تعزيزه و تأكيده في منظومة التلقي من جيل لآخر"[4]، و يطلق ياوس مسمى المسافة الجمالية Aestetic Distance على "الفرق بين أفق توقعات معطى و مظهر العمل الأدبي الجديد، و الذي

1- Ibid, pp 12-13
2- Ibid, p 13
3- Ibid
4- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 88

قد يؤدي تلقيه إلى تغير في الأفق change of horizon من خلال تجاهل الخبرات المألوفة أو من خلال رفع الخبرات الحديثة إلى مستوى الوعي"[1]. و يرى ياوس أن التلقي عندما يبلغ مرحلة التأويل، يتضمن دائما الإدراك الجمالي- تحدثت الشكلانية عن الإدراك الفني Artistic Perception- و هنا يصل إلى طرح مشكلة الذاتية في التأويل و أذواق القراء و انتماءاتهم ليقول إن هذه المسألة لا يمكن أن تطرح بشكل صحيح إلا "إذا استطعنا مسبقا أن نتعرف على أفق الفهم عبر الذاتي Trans-subjectif الذي يحدد وقع Wirkung النص"[2]، و يسجل ستاروبنسكي أن القارئ اعتد بالقارئ العادي Ordinaire؛ فما من نص كتب، كما ذكر والتر بالست Walther Bulst "لتتم قراءته و تفسيره فيلولوجيا على يد الفيلولوجيين"[3]، و لا تاريخيا على يد المؤرخين، يردف ياوس. كما أن ياوس اعتبر التذوق عملية أولى لا يأتي التأويل التأملي إلا بعدها و لا يسعه أن يتخطاها، بل إنه يفيد منها.

و يشير ستاروبنسكي أيضا إلى أنه لكي نعرف خبرة تلقي أي عمل، يجب أن نعرف الأفق السابق، بكل ما فيه من قواعد، و كذلك مجموعة قيمه الأدبية و الأخلاقية، و ذلك حتى يتسنى للدارس التعرف على كل آثار الدهشة و "الفضيحة" scandale أو تطابق العمل مع توقع القارئ، و هذا يعني معرفة فيلولوجية و تاريخية واسعتين، بالإضافة إلى امتلاك القدرة على إجراء تحليلات شكلية دقيقة، يكون موضوعها الانزياحات و التغيرات.

و يصل ستاروبنسكي إلى الحديث عن "أفق الانتظار" Horizon d'attente- أو أفق التوقعات Horizon of Expectations- و هو مفهوم مركزي في فكر ياوس و نظرية التلقي، حيث أن ياوس "يحاول أن يتبين 'محتويات وعي' contenus de conscience، و ذلك داخل نسق وصفي سليم من كل نفسانية"[4]، و هذا المفهوم مستمد

1- نفسه، ص 95

2- Hans Robert Jauss, cité in Starobinski, op. cit, p 14

3- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 72

4- Starobinski, op. cit, p 14.

من فيلسوف الظاهرتية ادموند هوسرل Edmund Husserl الذي يدع له ستاروبنسكي الكلمة، فيقول هوسرل: "عبارة الأفق المعيش لا تعني فقط (...) أفق الزمنية الظاهرتية (...) بل أفق الاختلافات التي تدخلها نظم معطيات تستجيب لنموذج معين. (...) ما يتم الإمساك به بصيغة 'الانتباه' أو حتى بوضوح متنام، يكون أفقه خلفية من اللاإنتباه تقدم اختلافات نسبية من الوضوح و الغموض و كذا من البروز و الاختفاء"[1]، و في ضوء هذا يتضح مأخذ ياوس على أولئك المؤرخين الذين يعتقدون بإمكانية فهم عمل أدبي ماض "عن طريق إعادة تأسيس نظام التقاليد و التوقعات و المعتقدات السائدة في عصر ظهورها على أساس الأحداث المسجلة أدبيا و واقعيا"[2] حيث أنه يرى- كما يقول بول دي مان Paul de Man في مقدمته لكتاب "من أجل جمالية للتلقي"- أن "الوعي التاريخي Historical consciousness لفترة زمنية ما، لا يمكن أن يوجد كنظام مصرح و معترف به أو مسجل للافتراضات المختلفة (...) [بل] كأفق من التوقعات"[3].

و لقد حاول ياوس رصد التاريخ الاصطلاحي لمفهوم الأفق حيث يسجل أن عددا من المفكرين و الفلاسفة و النقاد قد استثمروا مفهوم الأفق و استخدموه، إن صراحة

أو ضمنا، و ذلك في علم اجتماع المعرفة، نظرية العلم، التحليل المنطقي، علم الدلالة البنيوي، اللسانيات التوليدية، السيميائيات، علم الكلام، الأسلوبية البنيوية، و في الفلسفة التحليلية.

و نعود إلى ستاروبنسكي الذي يقول إن مفهوم أفق الانتظار لدى ياوس ينبني على خبرة القراء الأوائل "كما يتسنى رؤيتها [أي الخبرة] 'موضوعيا' في العمل ذاته على خلفية التقاليد الجمالية، الأخلاقية و الاجتماعية، التي تحل عليها هذه التقاليد"[4] و هو يعتبر هذا التوقع عبر-ذاتيا transsubjectif إلى حد بعيد، شيئا يشترك فيه القارئ و الكاتب حتى في حالة العمال الأدبية التي "تخرق الانتظار الذي يوافق جنسا أدبيا معينا أو لحظة

1- Ibid.

2- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 86

3- نفسه، نقلا عن: Paul de Man's Introduction, pp xi-xii

4- Starobinski, op. cit, pp 14-15

أدبية معينة من التاريخ الاجتماعي-الثقافي"[1] و التي يعتبرها حالة مثالية تسمح لنا بأن نصوغ الأنساق المرجعية للتاريخ الأدبي، فهذه الأعمال تستثير لدى القارئ الانتظار المنبثق من التوافق على الجنس أو الشكل ثم تعمد بعد ذلك بطريقة تدريجية إلى خرق هذا الانتظار، و هنا يشير ستاروبنسكي إلى أن فكرة ياوس الذي يقول إن خرق الانتظار هذا يمكن أن يشكل هو ذاته أثرا شعريا جديدا، هذه الفكرة أعطت امتدادا ديناميا لعلاقة اللغة و الكلام كما صاغها دي سوسير و كذلك ياكوبسون- الذي سعى إلى "استبدال 'الوعي الجمعي' ب'الايدولوجيا الجماعية' في شكل نظام للمعايير موجودة لكل عمل أدبي كلغة langue و يتحقق ككلام parole و ميثاق ووعد بواسطة المتلقي"[2]- و كذلك لمفهوم سبيتزر Spizer عن العلاقة القائمة بين المعيار و الانزياح الأسلوبيين، فهذا الانزياح المسجل أولا في العمل ثم بعد ذلك في الموروث، في التقليد tradition بفعل التلقي الذي يجعل العمل "كلاسيكيا"- و هو مفهوم ركز عليه هانز جورج غادامر H. G. Gadamer- "هو عامل حركة تعاقبي diachronique، لا يمكن تقييمه إلا انطلاقا من اعتبار نسق من معايير و قيم 'تزامنية' synchronique"[3].

و يقول ستاروبنسكي إنه حتى إذا التزم عمل أدبي بما وضعه سنن سبقه إلى الوجود من قواعد تزامنية- أي ببساطة، حاول أن يفرض نفسه كنسق جامد مستعص على التطور- فالتلقي يأتي ليفرض تجسدات متغيرة، فتخلق بذلك مسيرة تاريخية و هكذا، يلاحظ ستاروبنسكي، فالخلاف بين المقاربتين البنيوية و التاريخية قد تم حله، فتلقي الأعمال الأدبية عملية فاعلة تغير معناها، وصولا إلى الحاضر حيث نقف أمام هذه الأعمال كقراء أو مؤرخين و ذلك ضمن أفقنا الخاص، و هذا هو ما يحصل دائما في الحقيقة، فإن محاولتنا فهم العلاقة التي قامت بين العمل و من تلقوه عبر الزمن تتم دائما انطلاقا من الحاضر و "يجب أن يقوم الناقد أو المفسر(...) بتشغيل خبراته الخاصة حيث أن

1- Ibid, p 15

2- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص ص 91-92

3- Starobinski, op. cit, p 15

الأفق الماضي للأشكال القديمة يمكن التعرف عليه فقط في تأمله داخل الأفق الحاضر للعمل المتلقى"[1]. و يرى ستاروبنسكي أنه إذا كان الإجراء الهيرمينوتي procédure herméneutique يفرض التمييز بين الأفق الحالي و أفق الخبرة الجمالية المنقضية، فهذا التمييز لا يعني أننا نصدق التاريخانية التي تدعي القدرة على إعادة تشكيل الأفق الماضي و وصفه كما كان- و هذا الاعتقاد قائم على فكرة الحقب التاريخية المفصول بعضها عن بعض، و التي تتخذ معناها، كما رأينا مع رانكه، من نفسها- و التفكير الهيرمينوتي يجب أن يضع نصب عينيه فهم "التوتر" tension بين أفق الحاضر و نص الماضي، و فهم نتائجه أيضا لأننا كقراء "لا يمكننا إلا أن نحاول الذهاب للقائه [أي نص الماضي]، مع الانشغالات و الثقافة- الأفق باختصار- التي هي لنا"[2]، و هنا يصل ستاروبنسكي إلى مفهوم "انصهار[أو اندماج] الآفاق" و، ليوضح هذا المفهوم، يرجع إلى غادامر الذي يقول "إن أفق الماضي في تشكل أبدي طالما أنه يجب دائما وضع أحكامنا المسبقة موضع اختبار (...) فأفق الحاضر لا يمكن على الإطلاق أن يتشكل دون الماضي"[3] و الحال كذلك مع آفاق الماضي التي لا يمكن أن نشكلها من جديد، و أن نعزلها و نفصلها كما ادعت التاريخانية. فالفهم كما يقول غادامر يتأسس على اندماج هذه الآفاق و ليس على فصلها، وهو يعتبر لحظة أو نقطة انصهار الآفاق تلك معبرا للتقليد، و يرى أن هذا العبور أو "الوساطة" la médiation خلال "المسافة الزمنية"، الأعمال "الكلاسيكية" هي التي تحققه، و هو ما لا يوافقه عليه ياوس الذي يفتح سجالا يرى فيه ياوس رفضا لكل "تصور مجوهر substantialisant و"مؤفلط" platonisant للعمل، الذي يكون بوسع الناس [حسب هذا التصور]، بفضل قوته المحاكاتية، أن يتعرفوا على أنفسهم فيه"[4]؛ و هو مفهوم "إعادة المعرفة" الذي فسره غادامر بقوله: "إن ما يكتسب به الإنسان خبرة فعلية في العمل و ما يتجه نحوه

1- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 103، نقلا عن: Jauss, op. cit, p 34

2- Starobinski, op. cit, p 16

3- Ibid.

4- Ibid

هو مدى حقيقته أي إلى أي مدى يعرف الإنسان و يتعرف على شيء ما و على ذاته"[1].
و يرى ياوس أن هذا المفهوم قد يكون صحيحا عن الفن في الفترة الكلاسيكية و لكن ليس على ما قبلها و لا ما بعدها حيث فقد الفن الانسجام البيئي كسمة إلزامية. و يرى ستاروبنسكي أن ياوس غير راغب البتة في التضحية "بالسمة الجدلية، المتحركة و المفتوحة للعلاقة بين الإنتاج و التلقي و بتتابع القراءة الذي لا ينتهي أبدا"[2]، هذه التضحية التي تؤدي إليها مسيرة غادامر في تعريفه لفعل الفهم من خلال مفهومه عن "عملية النقل" procès de la transmission.

لكن ياوس، رغم تسجيله هذا التحفظ على غادامر، يقتفي أثره في مجال الإجراء التأويلي و خصوصا "منطق السؤال و الجواب"، فلا يكفي، كما يرى ستاروبنسكي، أن نضع العمل و مؤلف العمل، و قراءه عبر العصور الماضية، و مؤوله في الحاضر، كلا منهم في أفقه و لكل منهم دوره، بل المهم أن نتمكن من وصف هذه العلاقات و الأدوار و أن نمتلك الوسائل لنبين عنها، فالفهم الهيرمينوتي، كما يقول أنتوني كيربي، "يمثل فعلا لفهم الذات و فهم واقعنا التاريخي و تواصله مع الماضي"[3]، و قد كتبت نبيلة إبراهيم: "الفينومينولوجيا تكشف شكل الوجود الذي يتخذه العمل الفني في حين تهتم الهيرمينوطيقا بفهم الملاحظ لنفسه عندما يواجه بالعمل"[4]. و إذا كانت هرمينوطيقا بدايات القرن التاسع عشر قد انشغلت بالولوج إلى وعي الكاتب الذي يعبر عنه عمله، فان غادامر و ياوس، كما يقول ستاروبنسكي، "لم يعودا مؤمنين بتأويل موجه نحو 'تكون' ذاتي و أصيل"[5] لأن النص هو ما ينبغي مساءلته، و العمل إجابة عن سؤال،

1- س. إسماعيل، ص 100، نقلا عن: Gadamer, Truth and Method, Trans. Carret Barden & John Cumming, New York, 1975, p 102

2- Starobinski, op. cit, p 16

3- س. إسماعيل، ص ص 84-85، نقلا عن: أنتوني كيربي، الهيرمينوطيقا، تر. سامح فكري، مجلة الفن المعاصر، العدد الأول، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000.

4- نفسه، ص 18، نقل عن: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984.

5- Starobinski, op. cit, p 17

فهذا السؤال هو ما يجب على المفسر التعرف عليه، في النص و عن طريقه، ثم كيف تبلورت الإجابة عنه، و هذا يعني أن ندع جانبا محاولة معرفة الغير-هيرمينوطيقا شلييرماخر*- وأيضا محاولة "أن نبني من جديد تجربة أنطولوجية مطلقة بالنسبة للعمل"[1]. إن عملية المساءلة هذه، قام بها قراء النص الأوائل فحصلوا على إجابة ما قد يكونون قد قبلوها أو رفضوها، و يرى ستاروبنسكي أن قبول الإجابة ليس بالضرورة موجودا فقط فيما كتبه معاصرو النص عنه، لأن بقاء النص هو في حد ذاته دليل على أنه حظي بقبول ما، و عندما يأتي قراء آخرون ينتمون لسياق مختلف، فهم يحملون أسئلة أخرى يطرحونها، ليجدوا في المعنى الأول الذي لم يعد يرضيهم، معنى جديدا مختلفا، فالتلقي إذا يغير معنى العمل لأن القارئ الذي لم يعد يقبل الإجابة التي يطرحها عليه العمل يجد الفرصة أمامه ل"يعيد، حول الموضوع نفسه، إنتاج عمل سيقدم إجابة جديدة كليا"[2] و من هنا نفهم ما يقصده ياوس و غادامر بمنطق السؤال و الجواب، لأن

1- Ibid.
2- Ibid

*الهرمينوطيقا في معناها التقليدي هي نظرية التأويل، المأخوذ اسمها من *hermeneuein* الإغريقية التي تعني تأويل و ترجمة ما يستعصي على الفهم كما كان يفعل الإله هرمس Hermès مفسر رسائل مفسر رسائل الآلهة للبشر(ليس صدفة اعتبار الميثولوجيا اليونانية الأحلام رسائل كانت آلهة الأولمب ترسلها إلى البشر مع هرمس، و المنهج الذي اتبعه التحليل النفسي في "تأويل" الأحلام و بناء دلالتها عن طريق مساءلة استراتيجية تكونها، و هو منهج يمكن اعتباره هرمينوتيا في تعامله مع "نص" الحلم) و من هنا نفهم ارتباط هذا المصطلح باللاهوت، خصوصا مع ثورة البروتستانت على الكاثوليكية و إصرارهم على أن النص المقدس ينطوي في ذاته على ما يضمن تأويله(ألم يقل البعض إن الانشقاق schisme هو "خصام مترجمين" querelle de traducteurs من حيث أن لوثر سمح لنفسه بترجمة الكتاب المقدس إلى لغة "محلية" vernaculaire و بالتالي بتأويله؟). و كان شلييرماخر- الذي صاغ مفهوم الدائرة الهرمينوتية- هو من وضع نظرية تأويل لا تقتصر على نصوص الدين كما أنه " نقل الهرمينوطيقا من تناول النصوص و مضامينها الفكرية إلى تناول العملية المركزية التي توجد مختلف التأويلات، بمعنى أنه نقل الدراسة من الاهتمام بطبيعة الموضوع المدروس الذي هو النص، إلى الاهتمام بالفعل الأساسي المعرفي لعملية التأويل ذاتها"س. إسماعيل، ص77. أما همبولت Humboldt فقد فتح اللغة على الفلسفة الهرمينوتية عندما "اعتبر أن اللغة تساهم بفاعلية كبيرة في تشكيل رؤية الإنسان للعالم من حوله"77 ثم جاء ديلتايDilthey الذي يرى أن الفهم "ينطوي على إسقاط المرء لذاته داخل عقل الآخر(المبدع) و ذلك من خلال تلقي التعبيرات الثقافية" و لذلك اتهم بالنفسانية، لأن الوعي، كما يقول هوسرل Husserl، هو ارتباط ذات بموضوع، و من ثم فقصد المؤلف لا يكون محصورا بداخل عقله. أما غادامر Gadamer- تلميذ هايدغر الذي عرف التأويل بأنه "التصريح بذلك الفهم المسبق pre-understanding الذي كوناه عن وجودنا في العالم being-in-the world"83- فكان يرى أن التفسير الذي ينطوي على الفهم لا يتم إلا من خلال حوار تنفتح فيه الذات على الموضوع أو الأنا على الآخر بهدف الوصول إلى اتفاق، أي إلى شيء مشترك نشعر معه بالألفة، و أننا لا نفهم إلا من خلال إنجازاتنا الثقافية و التاريخية، فلا معنى نهائي أو قطعي لعمل فني ما.

هذه الثنائية التي تسجل على الأعمال المتتابعة تشكل "الجواب الذي يقدمه الماضي للسؤال الذي طرحه المؤرخ"[1]. و كمثال عن منطق السؤال و الجواب هذا، يذكر ستاروبنسكي دراسة لياوس عن ايفيجيني راسين Iphigénie de Racine و ايفيجيني غوته Iphigénie de Goethe و يرى أنها تجاوزت أبعاد ما عودنا عليه المقارنون.

و يردف ستاروبنسكي مستنتجا أن "كل عمل فني ينجز بدءا كتأويل 'شعري' لمادة معدة للتأويل à interpréter و أن العمل الفني يصبح بدوره موضوعا للتأويل من طرف قراءة 'ساذجة' حينا، 'ناقدة' حينا آخر، هذه التي تنتج عملا جديدا، إما بأن تنظر إلى النص بطريقة مختلفة أو أن تزاوجه بتعليق أو أخيرا بأن تعيد كتابته كليا"[2]- وكأننا هنا ننتقل في درجات التناص intertextualité إلى أن نصل إلى التعلق النصي hypertextualité- و يعود ستاروبنسكي ليشير إلى اعتماد ياوس في سلسلة التأويل تلك على القارئ العادي الذي لا يعرف التأويل، و لا يحس بتلك الحاجة الماسة إليه، لأنه بدون هذا القارئ العادي لا يمكن، كما يرى ياوس، أن نفهم تاريخ الأجناس الأدبية و لماذا استمرت بعض النماذج و زالت أخرى، و نفهم مصير الأدب "الجيد" و الأدب "الرديء"، و يفرق ياوس إذا، كما يرى ستاروبنسكي، بين الوقع effet/wirkung المتعلق بالنص، الذي يحافظ بذلك على علاقته بالماضي و بين التلقي réception الذي "يتعلق بالمتلقي الحر و النشيط الذي، إذ يحكم تبعا لمعايير عصره الجمالية، يعدل بوجوده حدود الحوار"[3]، هذا القارئ الذي يرى ياوس أن من خلال عملية تأمله "يدخل العمل أفق الخبرة Horizon of Experience المتغير التي يتم فيها التحول الفعلي من التلقي البسيط إلى الفهم النقدي و من التلقي السلبي إلى التلقي الايجابي، ومن التعرف على المعايير الجمالية إلى إنتاج جديد يتخطاها بكثير"[4].

1- Ibid.
2- Ibid, p 18
3- Ibid.
4- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 88

و إذا، فلقد جاءت نظرية التلقي التي لخصها ستاروبنسكي باختصار شديد كما يقول، لتقف ضد كل المناهج التي تدعي لنفسها الشمولية رغم أنها كانت تطرح أسئلتها من وجهة نظر واحدة، و رغم اتساع الأفق المعرفي و الفلسفي و المنهجي الذي أسس فيه ياوس نظريته فهو لا يريد لها أن تكون علما منقطعا يكتفي بمنهجيته الخاصة و بنفسه ليحل مشكلاته؛ و الحقيقة أن منشأ "جمالية التلقي" نفسه في "مدرسة" ضمت إلى جانب ياوس و أيزر زملاء آخرين- بل وباحثين من اتجاه "نقد استجابة القارئ" Reader Response Criticism كميشال ريفاتير و ستانلي فيش، كما يقول بول دي مان- هو دليل على صحة مقولة ياوس، و ضامن في الوقت نفسه لبقائها صحيحة، و ياوس كما يلاحظ سامي إسماعيل، اختار طوعا أن يعمل في إطار جماعة و إن كان هو المتحدث باسمها، و هو أمر ليس معتادا في الدراسات الإنسانية الألمانية، فالتاريخ الفلسفي الألماني يحتفظ بأسماء لفلاسفة كبار أسسوا وحدهم مناهج و مذاهب خاصة بهم.

و بالعودة إلى ستاروبنسكي، نجده يقول إن ياوس حاول ألا يقصر عمله على "إعادة بناء أفق الانتظار داخل-الأدبي intralittéraire كما يتضمنه النص"[1] بل إنه كلما توفرت له المادة المعلوماتية الكافية فهو يبحث عن "تحليل للانتظارات، للمعايير و الأدوار خارج-الأدبية extralittéraires التي يحددها الوسط الاجتماعي الحي"[2] و يذكر ستاروبنسكي مثالا عن ذلك البحث، دراسة لياوس متضمنة في الكتاب، من خلالها "يكشف [البحث] بنية عالم معيش lebenswelt تاريخي من خلال نسق تواصل أدبي"[3]. إن اتساع الحقل الاجتماعي هذا الذي يسائله التحقيق، يتبعه اتساع في الحقل النفسي المستكشف كما يقول ستاروبنسكي الذي يلاحظ أن ياوس دافع عن المتعة الجمالية قبل بارث، سواء أكان ذلك ضد "الإدانة الأفلاطونية"- و احتقارها للكتابة- أم

1- Starobinski, op. cit, p 18
2- Ibid
3- Ibid

ضد نقاد الايديولوجيا الذين وصفوا لذة النص بأنها خضوع و امتثال لوضع اجتماعي قائم، بلا قيد أو شرط، و الذين نادوا كما أدورنو Adorno بفن ينبني على السلبية- التي يعرفها سارتر بأنها "قدرة على الانتزاع من المعطى"[1]-، فن "تقشفي و متهم"، بينما كان هدف ياوس كما يقول ستاروبنسكي هو الاقتراب أكثر من الخبرة الجمالية في حد ذاتها، و ليس فقط مجموع التأويلات عبر التاريخ. هذه التجربة أو الخبرة الجمالية تتطلب دراستها أن نتعرف على ما يتطلبه النص من نماذج مشاركة و تماثل، و يصل ستاروبنسكي إلى القول إن "الطريق انفتح لكي لا يصبح موضوع الدراسة، و القيمة التي يجب ترقيتها إلا انشغالا واحدا: وظيفة الفن التواصلية*"[2] فالفن، يتابع ستاروبنسكي، كان دائما عامل انفتاح و انطلاق و مشكلا للمعايير الاجتماعية و ما من سبب لكي لا يكون كذلك، و القدرة على فهم هذا الأمر ستمنح النقاد و المؤرخين جمهورا أوسع، بدلا من النخبة الضيقة التي حكموا على أنفسهم ألا يتوجهوا إلا إليها، في لغة مجردة لا يفهمها إلا هم؛ و نتمثل، في حديث ستاروبنسكي عن ما أنجزه ياوس في هذه النقطة بالذات، تلك الجملة التي قالها كارل ماركس عن "ملهمه" لودفيغ فويرباخ Ludwig Fuerbach، "مبشرا" به: "و لكن، من دمر جدلية المفاهيم، حرب الآلهة تلك، التي وحدهم الفلاسفة يعرفونها؟ فويرباخ."[3] !

1- Jean Paul Sartre, Qu’est ce que la littérature ?op. cit, p 162.
2- Starobinski, op. cit, p 19
3- Karl Marx, Critique de l’économie politique, coll. 10.18 (3v) U-G-E, p 13

* يقول روبرت هولب Robert Holub: "إن نظرية التلقي لا بد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال أو أن تصنف عن طريقها" - سامي إسماعيل، المرجع المذكور ص 207، نقلا عن روبرت هولب، نظرية التلقي، تر. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994.

و يختم ستاروبنسكي تصديره للترجمة الفرنسية بما ختم به ياوس نفسه تصديره للطبعة اليابانية لكتابه، حيث يقول ياوس: "إن الممارسة الجمالية في سلوكها كإعادة إنتاج، كتلق و كتواصل، تتبع دربا مائلا بين القمة العليا و التفاهة اليومية؛ و من ثم، فإن نظرية للخبرة الجمالية و تاريخا لها يمكن أن يفيدا في تجاوز ما في كل من المقاربة الجمالية الخالصة و المقاربة السوسيولوجية الخالصة، من أحادية؛ و قد يكون ذلك أساسا لتاريخ جديد للأدب و الفن يسترد، بهدف دراسته، اهتمام الجمهور العام تجاه موضوعه"[1]؛ و هي جمل يمكن أن نعتبرها ملخصا مكثفا لجمالية التلقي، من حيث الأصول العقائدية و الفلسفية التي انطلقت منها ثم تجاوزتها في فعل نفي جدلي، و من حيث المسار الذي رسمته لمقاربتها تاريخ الأدب، و لكن أيضا من حيث الأفق الذي انفتحت عليه و الإطار الأوسع الذي تموضعت فيه.

1- Hans Robert Jauss, cité in Starobinski, op. cit, p 19.

II-4 قراءة في نص ميشال أوتن Michel Otten:

سيميولوجيا القراءة Sémiologie de la lecture

يمكن القول إن "سيميولوجيا القراءة" Sémiologie de la lecture، نص ميشال أوتن Michel Otten هذا الذي نحن بصدده، يختلف و يتميز عن النصوص الأخرى (بارث، ستاروبنسكي، تودوروف) و الحقيقة إن كل نص من هذه النصوص متميز إذا اتخذناه مدخلا أو وجهة نظر و مقياسا معياريا للمقارنة، و لكن، من منظور "فعل القراءة" الذي يمثل في الوقت نفسه نقطة البداية و الهدف اللذين يوجهان قراءتنا لهذه النصوص، فهو أيضا متميز: فإذا كان نص تودوروف مقاربة لنوع معين من القراءة هو "القراءة كبناء" مطبقة على النصوص الكلاسيكية- "التمثيلية" كما يصفها- وحدها، و كان نص بارث نظرة عامة على القراءة، تقاربها كحالة أكثر منها كفعل، و كان نص ستاروبنسكي مقدمة و قراءة لنص آخر كتبه هانس روبرت ياوس الذي كان مؤرخا للأدب أكثر منه ناقدا نصانيا، فإن نص ميشال أوتن "جاء ليعقد لقاء بين القراءة باعتبارها ممارسة دالة و بين السيميولوجيا باعتبارها جهازا معرفيا نظريا واصفا لأنظمة العلامات"[1]، و ليقدم "مجموعة مقترحات"، كما سماها، عن القراءة كعملية و فعل و عن أسسها الثلاثة، النص و القارئ و التفاعل بينهما- و هي نفسها التي شكلت المحاور التي سار عليها وولفغانغ أيزر Wolfgang Iser في كتابه "فعل القراءة" L'Acte de lecture- و جاء نصه تفصيليا نوعا ما، و لكن دون أن يقع في فخ ما يمكن أن نسميه "التنقيطية" pointillisme بل استطاع إلى حد ما أن يقدم نظرة عامة، رغم أنه استبعد منذ البداية "القراءة التفكيكية التي أسس بارث و ديريدا نظريتها"[2].

1- الطاهر روابنية، مقدمة ترجمة نص Sémiologie de la lecture ل Michel Otten، مجلة الحداثة، العدد الرابع، جوان 1996، ص 227.

2- Michel Otten, Sémiologie de la lecture, in Méthodes du texte, op. cit, note n°1, p 340

يلاحظ أوتن في البداية أن "القارئ هو المنسي الكبير في كل نظريات الأدب الكلاسيكية"[1] و أن أمرا كهذا لم يتغير إلا منذ أمد قريب عندما أصبحت القراءة محل بحث في ميادين كاللسانيات و السيميولوجيا و نظرية الأدب، هذه الميادين التي اهتمت بكل ما له علاقة بالقراءة و ذلك انطلاقا من مسألة فك الحروف و وصولا إلى تلك المتعلقة بمشاكل التأويل و التلقي. و يشير أوتن إلى دور "كتاب القطيعة" écrivains de la rupture كما سماهم، مالارميه و نيتشه، الذين أسسوا لمفهوم التعدد و كانوا بمثابة الخلفية التي استند إليها النقاد الجدد و منظرو القراءة؛ و لنذكر رولان بارث الذي اعتبر-كما رأينا- كتابات مالارميه نقطة تحول و ميلاد عهد جديد يعتد بالكتابة و فضاء أوحد.

لكن مفهوم القراءة الجديد هذا لا يزال يجد صعوبة في أن ينتزع الاعتراف، و يعزو أوتن ذلك إلى حد ما إلى سعة حقل الإشكاليات التي يطرحها و إلى أنه يتسبب في خلخلة كثير من اليقينات القديمة، و أنه لسعة مجال عمله، لا يمكن اختزاله في شكل و هيكل عقيدة بسيطة، و هذا صحيح إلى حد كبير إذ يكفي أن ننظر إلى ما كتبه بلانشو، سارتر، بارث و ديريدا-مثلا لا حصرا- لكي نفهم هذا الأمر. و هكذا ففعل القراءة يبين عن صعوبة الإحاطة به، و هذه الصعوبة تبدو جلية منذ اللحظة التي ننطق فيها بالبديهيات التي تواضعت و اتفقت عليها نظريات التأويل الحديثة، و التي يلخص أوتن أهمها في مبدأين أولهما هو أن تأويلنا النص يبدأ مع بداية قراءتنا له، أي أنه من الخطأ و الوهم أن نظن أننا نبصر "ظواهر موضوعية" phénomènes objectifs في نص ما، كحدث سابق لعملية تأويله، و يذكر أوتن بعبارة فريدريك نيتشه: "ليس هنالك 'حدث في ذاته'، لكي يكون بالإمكان أن يكون حدث، لا بد من التدخل السابق لمعنى"[2]
و الحقيقة أن هذا المبدأ الأول على درجة كبيرة من الأهمية سنتبينها عند الوصول إلى

1- Ibid, p 340
2- Ibid, p 341

حديث أوتن عن نص القراءة. أما المبدأ الثاني فهو أن تأويلنا للنص الذي شرعنا في قراءته يتوجه فورا إلى معناه العام، أي أن "وحدة القراءة" إن صح هذا التعبير، ليست الكلمة و لا الجملة حتى و إن بدا لنا ذلك، بل هي النص، أو بعبارة أدق أننا نقرأ ضمن منظور النص كله و ذلك منذ البداية، و هذا يحيلنا إلى المفهوم الذي صاغه فريديريك شلييرماخر Friedrich Schleiermacher، مفهوم الدائرة الهيرمينوطيقية hermeneutic circle التي تعني أن فهم الجزء في أي شيء لا يتم إلا في ضوء الكل، و العكس صحيح.

و إذا، فالقارئ يبني بخصوص النص فرضية مبدئية أو أولية جامعة عن مضمونه العام، و هو ما يعبر عنه أيزر بقوله "إننا لا نستطيع أن نتلقى دون فهم مسبق"[1].

و يرسم أوتن خطا يربط بين عدة نقاط، أو عمليات، فهنالك ابتداء ما يسميه استباقا anticipation لما سيأتي، و هو ما عبر عنه أدموند هوسرل Edmund Husserl حين كتب: "إن كل عملية ذهنية يتم استيحاؤها بواسطة التوتر المسبق الذي يبني و يجمع بذور ما سوف يأتي كما أنه يقوم بإثماره"[2]؛ فإذا استجاب النص لتوقع القارئ حدث ما يسميه أوتن التأكيد la confirmation و الحقيقة أن هذا الاحتمال كما يرى أيزر، يحصل في صورته القصوى مع النصوص التي تصف موضوعا محددا و تريد استحضاره فما يحدث أن الارتباط العلائقي في تسلسل الجمل يسعى إلى "إحكام التوقعات الناجمة عن أسلافها، فإن مدى الأفق السيمانطقي المحتمل سيضيق بالتبعية"[3].

أما إذا ظهرت دلالات لم تكن متوقعة، يقول أوتن، فحينئذ يحدث الفعل الرجعي rétroaction أي أننا نصحح ما أدركناه سابقا و نعيد صياغته من جديد، و هو ما يقول

1- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 180، نقلا عن: Wolfgang Iser, The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978, pp 165-166

2- نفسه، ص ص 149-150 نقلا عن: Iser, op. cit, p 111

3- نفسه، ص 150.

عنه أيزر إنه يحصل في معظم النصوص الأدبية، و التي يبنى فيها تسلسل الجمل بحيث أن "الارتباطات العلائقية تعمل على تعديل و إجهاض ما تظهره من توقعات، و في قيامها بذلك فإنها تمتلك أثرا رجعيا على ما تمت قراءته فعلا"[1]. هذا الأخير الذي يتقلص في الذاكرة دون أن يمحى تماما و لكن دون أن يعود كاملا للحاضر، و هكذا و كما يقول أيزر، ف"كل لحظة قراءة ما هي إلا تفاعل ديالكتيكي بين الاستدعاء والتوتر المسبق، تفصح عن أفق مستقبلي مازال لم يشغل بعد مع أفق ماض (مستمر الخفوت) تم شغله حاليا"[2].

و يرى أوتن أن ما سماها "الفرضية التأويلية الأولى" التي تحدث عنها هي ما ينبغي مساءلته، معرفة كيف تنشأ و كيف يمكن توجيهها- حسب المسار الذي رسمه- مع اعتبار أنها هي ذاتها تحكم ما يليها من عمليات؛ هذه العمليات تصفها سوزان سليمان Susan Suleiman بأنها "الأنشطة التكاملية للاختيار و التنظيم و التقديم و التأخير و تكوين و تعديل التوقعات في مجرى عملية القراءة"[3].

و بناء على ما تقدم، فإن أوتن يرى أن مجهود القارئ النقدي يجب أن ينصب على عملية التأويل ذاتها لكي يقوم بتحليلها-فكأنه يقوم بقراءة لقراءته- و ذلك مع استمرار اتصاله بنص القراءة كما يشدد على ذلك أوتن. و هذه وجهة نظر فينومينولوجية في مقاربتها، من حيث أن الفينومينولوجيا- في تعاملها مع النصوص الأدبية- تسعى، كما يقول سامي إسماعيل "لوصف و تقييم العمليات العقلية التي تحدث مع تقدم القارئ عبر النص و تشتق منه-أو تفرض عليه- نسقا"[4].

و يبدو أن أوتن مهتم، قبل المرور إلى الحديث عن العناصر الثلاثة أسس فعل القراءة، بأن يعود إلى مسلمة ليس من السهل القضاء عليها، لينتصف منها، و هي

1- نفسه، ص 151، نقلا عن: Iser, loc. cit
2- نفسه، نقلا عن: Iser, op.cit, p 112
3- نفسه، ص 165، نقلا عن: Suleiman, Susan, The Reader in The Text : Essays on Audience and Interpretation, Princeton University, Princeton, New Jersey, 1980, pp 22-23.
4- نفسه، ص 165.

محايثة المعنى l'immanence du sens أي كون المعنى موجودا قبلا، مخبوءا في النص الذي لا يشكل حسب هذه الفكرة إلا شكلا "يحمل" المضمون و يعبر عنه فتأتي القراءة لتزيح هذا الشكل، هذا الوعاء، و تمسك بالمعنى*. و يرى أوتن أن الدلاليات البنيوية Sémantique structurelle أيضا، من خلال مفاهيم مثل "جوهر المحتوى" و "البنية الدلالية العميقة"- نستحضر هنا مفهوم تشومسكي Chomsky عن العلاقة بين "البنية العميقة" structure profonde و "البنية السطحية" structure de surface التي يصفها تشومسكي بأنها مضللة و غير دالة؛ و إذا كان بعض النحاة التحويليين يعتبرون أن الفهم هو عملية إدراك للبنية العميقة، بعد إزاحة البنية السطحية التي يعتبرونها مجرد قشرة، فوولفغانغ أيزر يشدد على أن "متتالية ردات الفعل التي تطلقها البنية السطحية لدى القارئ، غالبا ما تجد خصوصيتها في النص الأدبي، من حيث أن استراتيجيته تضل القارئ؛ فهكذا تطلق ردات فعل شديدة الاختلاف، [و] البنية السطحية تنتج لدى القارئ حدثا يجب أن يعاش حتى النهاية، قبل أن توصلنا إلى بنية النص العميقة"[1]- هذه الدلاليات البنيوية، بالعودة إلى أوتن، لم تبتعد هي أيضا كثيرا عن مسلمة محايثة المعنى، بينما تعتبر القراءة الحديثة أن المعنى هو ما ينتج عن لقاء نصين: نص القراءة و نص القارئ، أو أنه كما يرى أيزر "أثر يمكن ممارسته و ليس موضوعا يمكن تحديده"[2]، و الجدير بالملاحظة هنا هو أن أوتن اعتبر القارئ نصا في مواجهة نص القراءة، من حيث أنه مجموعة أسنن و معارف و خبرات، هذه المجموعة

1- Wolfgang Iser, l'Acte de lecture, op. cit, p 67.

2- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 120.

* يبدو أننا نصطدم هنا، مرة أخرى، بذلك المفهوم الذي يسميه أنطوان بيرمان Antoine Berman "القطع الأفلاطوني" la coupure platonicienne، فأفلاطون قد « أسس القطع [أو الفصل scission] الشهير بين *المحسوس* sensible و *المعقول* intelligible، ال"جسد" و ال"روح". و هو القطع الذي نجده عند القديس بولس مع مقابلة ال"فكر" esprit الذي "يحيي" vivifie و ال"حرف" الذي "يقتل" »
(A. Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, op.cit, p 32.)
هكذا، و كما يرى بيرمان، فعندما يطبق هذا القطع على الأعمال الأدبية، فالمعنى ينظر إليه "ككائن في ذاته، كمثالية صرفة، ك"ثابت" ما " Ibid, p 33.

يستخدمها القارئ أثناء عمليات التعرف reconnaissance على مظاهر نصية، و أثناء عمل الضبط ajustement أيضا. و القارئ ينطلق أيضا من رغبته désir، فهو مقارب أيضا من حيث كونه ذاتية أو ذاتا un sujet. هكذا، يقول أوتن، فإن أية نظرية مكتملة حول القراءة يجب أن تضع نصب عينيها وصف حقول ثلاث هي في الحقيقة مرتبطة، و هي "النص نفسه كمجموعة علامات يجب أن تأول؛ نص القارئ أو القارئ كنص؛ اللقاء بين النص و قارئه أي عمل الدلالة"[1]، و إذا:

I نص القراءة:

يبدأ أوتن بإثارة ملاحظة مهمة و هي أن النص-في منظور القراءة الحديثة- لم يعد من السهل الحديث عنه، و سبب ذلك هو أنه "إذا لم يكن للنص وجود إلا داخل القراءة و بها (...)أصبح من العسير جدا الحديث عن النص خارج القراءة التي تنجز له"[2]. لكن التحليل، كما يقول أوتن، يجب أن يتوصل- تحديدا- إلى معرفة ما يولد التأويل في النص نفسه، قبل فعل القراءة، و هو ما يسميه فيليب هوبسبوم Philip Hobsbum معايير الموضوعية التي تنسب إلى عمل فني ما.

و الحقيقة إن السؤال يطرح هنا: أليس ما يسميه أوتن "التحليل التأملي" analyse réflexive للنص هو أيضا قراءة له؟ أوليس مفهومنا عن النص هو دائما-و لا محالة- نتاج التأويلات؟ ما الفرق بين ما يحدث أثناء لقاء قارئ كميشال أوتن مع نصوص كالتي استقى منها أمثلته ليقدم لنا خطابه الواصف هذا المتضمن ملاحظاته حول القراءة و بين ما يحدث أثناء لقاء هذه النصوص ذاتها مع قارئ آخر؟ أليس الناقد أو المفسر هو أيضا قارئ يؤسس أحكامه على قدراته ليعطينا و يقرر المعيار الموضوعي؟ و الواقع أن المقاربة الفينومينولوجية للأدب من حيث كونها وصفا للعمليات العقلية و استنادها للاستجابة الجمالية للقارئ تعرضت، كما يلاحظ أيزر نفسه، لانتقادات اتهمتها بنوع

1- Otten, op. cit, p 342
2- Ibid, p 343.

من الذاتية*، حيث أن نظرية الوقع الجمالي، حسب هذه الاعتراضات، تتصرف بحيث "يخضع النص لاعتباطية القارئ الذاتية، لأن هذه النظرية تدرسه في ضوء تحققه و تنكر بذلك هويته الخاصة به"[1] و يرد أيزر بقوله إنه حتى لو كانت أبنية النص هي التي توجه فعل الفهم و الإدراك perception، فإن سيطرتها لا يمكن أن تكون كاملة، لأن نص الخيال texte de fiction لا يعيد إنتاج الواقع، و إذا "فالموضوعية التي يرسمها نص الخيال لا تمتلك الحدود الواضحة التي تمتلكها الأشياء الحقيقية؛ فالنص يحتفظ أيضا بمكونة من اللاتحديد composante d'indétermination"[2] و أيزر يعتبر عناصر اللاتحديد تلك شرطا أساسا لإقامة التواصل بين النص و قارئه فهي التي تسمح له، و تدفعه إلى إنتاج قصد النص؛ و هنا نعود إلى أوتن: فهو يتحدث عن وجود قطبين في النص يسميهما أماكن اليقين و أماكن اللايقين lieux de certitude, lieux d'incertitude. أما أماكن اليقين- النسبي كما يصفه أوتن- فهي ببساطة مناطق النص الواضحة الجلية التي يتخذ منها القارئ نقاط رسو points d'ancrage ينطلق منها ليؤول النص. و أما أماكن اللايقين "التي يمكن أن تمتد من التشوش البسيط إلى المقطع الأكثر انغلاقا"[3] و هي إن كانت تحرج القارئ كما كانت تقول النظريات الكلاسيكية بحسب أوتن، فهي في منظور المفاهيم الحديثة تمنح للقارئ حريته، و القارئ مطالب بالولوج إلى "مناطق العتمة" zones d'ombre هذه التي تكشف عن افتراضات و احتمالات النص العديدة، أو كما يقول أيزر إن "اللاتحديد يسمح بالوصول إلى مجموع من الممكنات الملموسة ensemble de possibles concrets"[4] و يقول

1- W. Iser, l'Acte de lecture, op. cit, p 54
2- Ibid, p 55
3- Otten, op. cit, p 343
4- W. Iser, l'Acte de lecture, p 55

* و الحقيقة أن الظاهرتية قامت أساسا على تجاوز ثنائية الذات و الموضوع، و على فكرة قصدية الوعي، أي كون الوعي قاصدا بالضرورة لموضوع ما، و كذلك على التوازي بين طرفي بنية الفعل القصدي: النوئيزس Noesis الفعل المتجه نحو موضوع قصدي، و النوئيما Noema الموضوع المشار إليه من خلال الفعل القصدي.

أوتن إنه من الصعب وضع نمذجة typologie لأماكن اليقين لاختلافها حسب العصور و سياق التلقي، لكنه يرتكز على التجارب المختلفة التي طبقت على عدد كبير من النصوص ليقترح النقاط التالية:

أ- العنوان الرئيس و العناوين الفرعية و عناوين الفصول التي تشكل نقاط إجبارية تنطلق منها القراءة لا محالة، و هو ما تسميه كريستيان عاشور و سيمون رزوق "الوظيفة المعيارية" fonction normative من حيث أنه "عبر شبكة القراءة التي ينتجها [أي العنوان] فهو يخفي القراءة الممكنة الأخرى"[1] و من هنا تكمن أهمية "قراءة تحليلية [له] و تفكيك عمل العنوان في علاقته مع النص و مع ما خارج النص hors-texte"[2].

ب- الأجناس و الجنيسات- كالرواية و السيرة...الخ- و ما يدل عليها، و التي تستدعي كفايات القارئ لتقدم له أو تقترح عليه "عقد قراءة" un pacte de lecture، أي أن علامات جنس أدبي ما تساهم في تحديد تلقيه، أو بصفة أدق، رسم أفق انتظار قد يتم تأكيده أو إلغاؤه.

ج- يأتي ما يسميه أوتن "متواليات الوحدات الدلالية"suites d'unités sémantiques التي تفهم تحت أنواع مختلفة من العلاقات، كالتشابه ressemblance –التكرار، المترادفات- و التضاد opposition و التوزيع distribution و الترتيب الزمني المنطقي logico-temporel أي وحدات الحدث المتتالية، ثم هنالك الوحدات أو المقاطع النصية الأكبر و التي تشكل "مكافئا مكثفا للمحكي"[3] رغم أنها- تحديدا لأنها تبلغ مثل هذا البعد- تتطلب هي ذاتها تأويلا مسبقا؛ فكأنها إذا نص داخل النص.

أما أماكن اللايقين، و التي هي بمثابة مولدة لتعدد و متعدد النص و التي قد تتخذ أشكالا مختلفة (التلميحات الضمنية، الرموز الغامضة، البياضات، المفارقات...الخ)،

1- Christiane Achour et Simone Rezzoug, op. cit, p 30
2- Ibid
3- Otten, op. cit, p 345.

يرى أوتن أن النظريات التقليدية عمدت إلى اختصارها، بحثا- مبالغا فيه- عن العقلانية و الترابط، و ذلك "بالاعتماد على يقينات أخرى تغترف من أماكن أخرى في النص"[1]، بينما تتجه القراءة المعاصرة، و على العكس، إلى هذه العقد nœuds لتستغلها.

و يقول أوتن إن جدلية اليقين و اللايقين تتجلى أكثر في النصوص المضللة déroutants و يذكر كمثال عن ذلك ما فعله فيليب هامون Philippe Hammon مع قصيدة رامبو Rimbaud، "حكاية" conte، معتمدا على ما أسماه القروئية و اللاقروئية lisibilité, illisibilité كما يشير أوتن أيضا إلى كون هذه الجدلية متعلقة بجمالية التلقي التي أسستها مدرسة كونستانس.

II نص القارئ:

نصل الآن إلى الطرف الثاني، القارئ الذي يقاربه أوتن بطريقة "تقنية" إن جاز لنا قول ذلك-على خلاف بارث الذي يتحدث عن "ذات تقرأ" un sujet lisant- و هو يرى قصور وجهة النظر القديمة التي "كانت تلح بالخصوص على ضرورة أن يسيطر [القارئ] على السنن اللساني"[2] - و الحقيقة أن هذه النظرة تذكرنا بالمقاربة التقليدية، "الياكوبسونية"، لعملية الاتصال بين شخصين حيث يتم افتراض سنن يؤمن الاتصال الدقيق، يتلقاه و يفكه المرسل إليه، بينما يقول باختين إن الرسائل messages تخلق لأول مرة أثناء عملية التواصل و "في الحقيقة لا يوجد هنالك سنن"[3] فالرسالة كما يرى باختين لا تنتقل من طرف إلى آخر بل تبنى بين الطرفين "كجسر إيديولوجي". و هي الفكرة التي يعبر عنها أيزر بخصوص الأعمال الأدبية حيث "تنتقل الرسالة في اتجاهين فالقارئ "يتلقاها" بواسطة "تأليفها"، و لا توجد شفرة عامة، و في أحسن الأحوال يمكن القول إن الشفرة العامة تظهر أثناء عملية القراءة"[4].

1- Ibid
2- Ibid, p 346
3- Cité in Achour et Rezzoug, op. cit, p 112

4- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص ص 112-113، نقلا عن: Wolfgang Iser, Interaction between Text and Reader, in Susan Suleiman, op cit, p 107

و يرى أوتن أن تلك النظرة القديمة قاصرة لأن الخطاب الأدبي خطاب رمزي، مداور، "يسود فيه التلميح و الاستشهاد بل و المحاكاة الساخرة la parodie"[1]- أي بعبارة واحدة، التناص l'intertextualité- و هذا يعني أن القارئ يجد نفسه دائما مجبرا على استدعاء "أسننه الثقافية" codes culturels، سواء أكانت محفوظة في ذاكرته، أو عاد ليسترجعها و يستكملها من الموسوعات التي يعرفها بأنها السجلات التي حفظت فيها الذاكرة الجماعية، التي تمثل بدورها أفق كل ذاكرة فردية. و إذا فنص القارئ المثالي يجب أن يضم:

أ- أسننا ثقافية واسعة، أي الرموز و الميثولوجيا، التلميحات الأدبية...الخ؛

ب- "معرفة الاكراهات و البرامج السردية الخاصة بالأجناس الأدبية الكلاسيكية و الجنيسات العصرية أو الشعبية"[2]؛

ج- جدولا غنيا كفاية بالبنى النصية المجردة"[3] و يضرب أوتن مثلا عنها "الترسيمات الاستدلالية" schémas argumentatifs و "السيناريوهات" scénarios التي من المفروض أن يتعرف عليها القارئ- و لو ضمنيا- ليتمكن من فهم السرد؛

د- التحكم في أشكال الربط المنطقي الممكن وجودها في النصوص، هذا التحكم يمكن القارئ من أن يقرأ على أفضل نحو متعدد النصوص و تعددها، و يذكر أوتن:

- المنطق الفاصل، في "العوالم البسيطة" les univers simples كالملاحم مثلا؛
- المنطق اللافاصل، في الرواية؛
- المنطق الرابط، الذي تحدث فيه وحدة الأضداد، كصورة الخنوثة مثلا؛
- المنطق المفارق، في الشعر المعاصر مثلا؛
- و المنطق الذي "يتقبل التناقض، بالنسبة للأعمال ذات الإلهام الحلمي œuvres d'inspiration oniriques"، كأعمال السورياليين و بعض كتاب الرواية الجديدة في

1- Otten, op. cit, p 346
2- Ibid.
3- Ibid.
4- Ibid, p 347

فرنسا، و لنذكر فقط هنا بما قدمه التحليل النفسي من إسهامات في مجال تفسير الأحلام، حيث تدع كلمة "تناقض"- على ضوء ذلك- مكانها لمفهوم "آليات نفسية" mécanismes psychiques، أو ما يسميه فرويد "تكوين الحلم" élaboration du rêve و هي باختصار- لا على سبيل الحصر- التكثيف condensation؛ الزحزحة déplacement؛ المسرحة dramatisation؛ و التكوين الثانوي élaboration secondaire.[1]

و الحقيقة، فإنه بعض استعراض "نص القارئ"، يتبادر إلى الذهن- في مفارقة- ما يقوله بلانشو Blanchot عن "خفة" القراءة التي لا تسائل النص و لا تناقشه و لا تحاوره و أنها لا تتطلب مواهب و قدرات من القارئ، بل أنها تحتاج جهلا أكثر مما تحتاجه من معرفة. أما القارئ- أو نص القارئ- كما تخيله أوتن هو كما يقول أسطورة، و الواقع أن مصطلح القارئ "المثالي"- و قائمة المعارف و الكفايات التي افترض وجودها فيه- يحيلنا إلى عدة مفاهيم أخرى عن القارئ وضعها نقاد و منظرون من اتجاهات مختلفة، و تعرض لها أيزر في كتابه "فعل القراءة" قبل أن يطرح مفهومه "القارئ الضمني" le lecteur implicite و نرى أنه قد يكون من المفيد هنا الحديث عنها و استعراضها و لو لاختصار:

يقول أيزر إن النقد الأدبي، كلما طرحت مسألة التلقي أو الوقع الجمالي في الأدب، يلجأ إلى ما أسماه "نماذج قراء" des types de lecteurs، و التي "هي في الحقيقة بناءات من أجل المعرفة"[2]. و هنالك نموذجان رئيسان هما القارئ المعاصر le lecteur contemporain و القارئ المثالي le lecteur idéal. و القارئ المثالي- فهو الذي يهمنا بالدرجة الأولى هنا- يبدو من الصعب جدا تحديد هويته و ماهيته، و هنالك من يذهب "إلى حد اعتبار الناقد الأدبي أو فقيه اللغة كجوهر لهذا المجرد"[3]،

1- voir à ce propos : Reuben Osborn, Marxisme et Psychanalyse, op. cit, pp 39-41
2- W. Iser, l'Acte de lecture, op. cit, p 60
3- Ibid, p 62.

لكنهما ليسا أكثر من قارئين على درجة ما من الثقافة، لأن من المفترض في القارئ المثالي أن يمتلك نفس سنن المؤلف، و هذا في الحقيقة غير ممكن، لأنه يعني أن القارئ المثالي يجب أن يتبع المؤلف الذي "ينقض المكافئات المتعارف عليها داخل السنن المسيطر"[1]، و إذا فعل ذلك، فهذا كما يقول أيزر ينسف مبدأ التواصل من حيث أنه يصبح غير ضروري، لأن التواصل يحدث لأن سنني المرسل و المستقبل، تحديدا، لا ينطبقان؛ و هنا نتذكر الانتقادات التي وجهت إلى ترسيمة ياكوبسون التي افترضت سننا متماثلا يملكه المرسل و المستقبل بينما يجدر الحديث بالأحرى عما يسمى في اللسانيات الاجتماعية sociolinguistique: "اللغات الفردية" idiolectes.

و هنالك تساؤل آخر يطرحه أيزر بخصوص القارئ المثالي، من حيث أنه "يجب أن يتمكن القارئ المثالي من أن يستنفد [إدراكا] طاقة المعنى potentiel du sens في نص الخيال"[2] و هو ما يثبت عكسه تاريخ الوقع، فالنص يتم تحيينه بطرق مختلفة، و المعاني المحتملة و المختلفة لنص ما لا يمكن أن تدرك مرة واحدة و في نفس الوقت، أي أن القارئ المثالي هو قارئ خارج التاريخ، و ذلك- تحديدا- كما لاحظ أيزر، ما جعله مفهوما عمليا، فهو "دائما يتم استحضاره عندما يصطدم تفسير النص بعقبات يعطي [القارئ المثالي] الانطباع بأنه قد يتجاوزها"[3]، فيتخذ خصائص تختلف بحسب المشكلة التي استدعي لحلها و من هنا نفهم ما يقوله أوتن عن أن هذا القارئ المثالي- رغم كونه أسطورة- هو من يستدعيه الكاتب و يناديه بكل قوته؛ و هذا يحيلنا إلى أحد المفاهيم التي طرحها النقاد في محاولة منهم، كما يرى أيزر، لتجاوز النماذج التقليدية للقراء، هو مفهوم القارئ المستهدف le lecteur visé (أو المقصود intended) عند وولف Wolff الذي حاول بهذا المفهوم، كما يقول، أن يبني "فكرة القارئ كما تشكلت في ذهن الكاتب"[4]، و يرى وولف ضرورة معرفة القارئ المعاصر و تاريخه

1- Ibid
2- Ibid
3- Ibid, p 63
4- Wolff, cité in Iser, l'Acte de lecture, op. cit, p 68

الاجتماعي من أجل تعريف فكرة القارئ، هذه المعرفة تسمح بسبر القارئ الخيالي كما سجل في النص، و إذا كان أيزر يعترف بوجود علاقة أكيدة بين شكل تقديم النص و القارئ الذي يتوجه إليه، فهو يطرح سؤالا مهما هو: "كيف أن قارئا ما بعيدا من الناحية التاريخية عن نص ما، يمكنه دائما أن يفهمه في حين أن هذا النص لم يتوجه إليه قطعا"[1]. لذلك يميز أيزر بين خيال القارئ، أو القارئ كخيال la fiction de lecteur و القارئ كدور le rôle de lecteur من حيث أن الأول ليس إلا أحد منظورات النص perspectives بينما القارئ كدور هو نتاج لتفاعل كل تلك المنظورات و لذلك ف"القارئ كخيال هو تحديد limitation لما يفعله القارئ"[2].

و سنمر في عجالة عبر قارئ ريفاتير Riffaterre الجامع Archilecteur (أو المتميز Superreader) و الذي "يظهر(...) كمفهوم-رائز concept-test من أجل إدراك الحدث الأسلوبي"[3] لنصل إلى قارئ فيش Fish المخبر informé (أو العارف informed) و الذي يعرفه بأنه خليط بين التجريد و القارئ الحقيقي، فهو قارئ حقيقي لا يألو جهدا ليصبح عارفا أو مخبرا، و هذا القارئ يتعين عليه أن "يراقب ردات فعله أثناء عملية التحيين"[4]، و هو بهذا يتقاطع مع قارئ أوتن الذي رسم له مهمته في بداية النص عندما رأى أن مجهود القارئ النقدي يجب أن ينصب على فعل التأويل ذاته. و يبدو لنا أن كلا من هذه النماذج التي ذكرناها موجود جزئيا و نوعا ما في قارئ أوتن "المثالي".

1- W. Iser, l'Acte de lecture, op. cit, p 68
2- Ibid, p 69
3- Ibid, p 65
4- Ibid, p 66

III علاقة النص بالقارئ:

يعتبر أوتن دراسة هذه العلاقة النقطة الأهم لأن اللقاء بين النص و القارئ يؤثر بحسب كيفية حدوثه على الدلالة التي ستنتج عنه، أي أن القراءة، كما يقول أيزر، "تدفع بالعمل الأدبي لكي يكشف عن شخصيته الديناميكية dynamic character"[1]. و يرى أوتن أن فهم نص ما يعني أن نكون بدءا فرضية دلالية شاملة بخصوصه، أو عدة فرضيات. لكن هذا يطرح أسئلة إذ كيف لقارئ أن يفعل ذلك في لحظة معينة؟

يبدو أن الإجابة المتاحة هي في افتراض تعرف القارئ بطريقة ضمنية كما يقول أوتن (و لنقل نحن:بطريقة لاواعية) في النص الذي يقرأه على نص أو مجموعة نصوص سبق له أن قرأها و فهمها، و هكذا فالقارئ، حتى و إن ظن أنه توصل لاكتشاف معنى ما، يتعرف في الحقيقة على ما سبق له و أن قرأه. و في نفس السياق، يستشهد أوتن بما قاله أميل بنفينيست Emile Benveniste في تعريفه لعلاقة الذات المتكلمة مع العلامة signe و الخطاب discours حين كتب "أما العلامة فيجب أن يتم التعرف عليها، و أما الخطاب فيجب أن يتم فهمه"[2]؛ و نتذكر مفهوم التدليل و الترميز signification, symbolisation عند تودوروف.

و يصل ميشال أوتن إلى محاولة لوضع ترسيمة لمراحل القراءة، على ما يشكله مبدأ الترسيمة من خطر التبسيطية، و هو لا يبدو غافلا عن ذلك. و إذا- تخطيطيا- تكون مراحل القراءة كما يأتي:

أ- "البحث عن فرضية دلالية عامة و اختيارها"[3] و ذلك بالتعرف على سيناريو ما في النصوص السردية و على موضوع نمطي thème stéréotypé في النصوص الشعرية و ذلك تبعا لما يسميه تشاكلا isotopie، هذا التشاكل، أو "بنية الدلالة الدنيا"،

1- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 113، نقلا عن: W. Iser, The Reading Process, A Phenomenological Approach, In Tompkins, Jane, P., : Reader-Response Criticism : from Formalism to Post-Structuralism, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980

2- Cité in Otten, op. cit, p 348

3- Otten, p 348.

يحكم ما يليه من عمل، و يرى أوتن أن على القارئ أن يقوم بمبادرات و يتخذ إجراءات مهمة منذ البداية، حتى و إن مدت له بعض النصوص يد العون- في مكان ما منها- لأن نماذج (خيارات) دلالية paradigmes sémantiques أخرى هي دائما ممكنة، و بالتالي فإن "متعددا أكيدا يظهر و يجبر القارئ على أن يختار"[1]، فالنص لا يقدم إلا ادعاءات معنى présomptions de sens كما يقول بارث.

ب- إن اختيار "أساس دلالي" base sémantique يجب أن يتبعه اختيار منطق معين يقوم بربط و مفصلة حدود و أطراف النموذج فيما بينها، مع العلم أن هنالك تعددا هنا أيضا، و أن النص لا يفصح بوضوح أبدا عن المنطق الذي يحمله و يضم أطرافه.

ج- بعد المرور بهاتين المرحلتين و انطلاقا منهما، فالقراءة بإمكانها أن تعمل على مجموع النص و تشغله لكي "تجعله يدل" le faire signifier؛ هكذا فالنصوص الأدبية، كما يقول أيزر، "تنفد 'أداءات' performances للمعنى بدلا من تكوين المعاني فعليا بنفسها، فخاصيتها الجمالية تقع في تلك البنية الأدائية، و التي لا يمكن أن تتطابق مع النتاج النهائي لأنه بدون اشتراك القارئ لا يمكن أن هنالك أداء"[2]، و نتذكر مقابلة ياكوبسون بين اللغة langue: معايير موجودة في العمل الأدبي، و الكلام parole: تحقيقها بواسطة المتلقي.

هذا العمل الذي يسميه أوتن "قولبة إيديولوجية" modelage idéologique يؤدي إلى إدخال تحويرات و تغييرات على النص الذي تطبق على "افتراضاته الدالة" عدة عمليات مختلفة، فالقارئ:

- يكثف condense، و يتعلق الأمر هنا بالاختصار الذي "يقرب و يربط نقاط النص التي يراها أساسية"[3]؛

- يضيف ajoute الروابط المنطقية غير المصرح بها في النص، و يملأ أيضا

1- Ibid, p 349

2- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 123، نقلا عن: W. Iser, The Rudiment of A Theory of Aesthetic Response, pp 26-27

3- Otten, op. cit, p 350.

فراغاته، و من الجدير بالذكر هنا، أن مفهوم الفراغات يشكل مفهوما أساسا في فينومينولوجيا التلقي عند أيزر، و هو إلى جانب النفي يمثل البنيتين الرئيستين للاتحديد indéterminance، المفهوم المستمد من رومان انغاردن Roman Ingarden؛

- يترجم traduit، ف"الغوامض تزال و التلميحات توضح و الرموز و الصور ترد إلى معنى*...الخ"[1]، و واضح أن ميشال أوتن يقصد بالترجمة هنا الشرح، أو ما يسميه ياكوبسون الترجمة داخل-اللغة la traduction intralinguistique؛

- يقطع retranche أي يغض الطرف عن عناصر يعتبر أنها تعيق عمله(قد نشبهها بلاقروئية فيليب هامون) أو يداورها بأن يعتبرها مجرد تفصيلات.

و يرى أوتن أن القراءة تترك دائما وراءها أماكن (أو كما يقول "ليدل هارت" Sir Basil Liddell Hart: "جيوب") مقاومة، يسميها البواقي restes، التي تشكل هي ذاتها نقاط انطلاق لقراءات أخرى.

و ينتهي النص بالحديث عن "العنف" violence الذي تشكله و تلجأ إليه القراءة "لكي تنتزع، مما تقوله الكلمات، ما تريد أن تقوله"[2] كما كتب هايدغر، خصوصا قراءة النص الأدبي، الذي تختلف لغته عن لغة التعليق commentaire (الذي أعلن رولان بارث "أزمته") من حيث كونها متعددة، رمزية.

1- Ibid.
2- Ibid.

* لا يسعنا المرور دون أن نلاحظ كم يتفق هذا "التعريف" الذي أعطاه أوتن لما يفترض فيه أن يكون ترجمة داخل لغة واحدة- أي شرحا، تفسيرا، "موازاة جمل" paraphrase- مع الترجمة كما يمارسها و ينظر لها التيار الغالب من المترجمين، بدعوى احترام "عبقرية اللغة" le génie de la langue المترجم إليها، و بدعوى "خدمة" قارئ الترجمة بتجنيبه كل ما يمكن أن يجعله يشعر بالغرابة و الغربة إزاء النص الذي يقرأه، مع أن الترجمة يجب في رأينا أن تفصح - تحديدا- عن هذه الغرابة و هذه الغيرية altérité فمهمتها "فتح الأجنبي étranger من حيث كونه أجنبيا، على فضاء لغتها الخاص" Antoine Berman, op. cit, p 46
و الأساليب هي ذاتها التي ذكرها أوتن، فالعبارات الاصطلاحية أو الأمثال إما أن يبحث لها عن مكافئات و إما أن تترجم ترجمة "شرحية" أي تختصر في معنى، هذا المعنى المفترض كماهية مستقلة يمكن فصلها عن جسد النص؛ و كل ما هو "غامض" يفسر بناء على فكرة "ما أراد الكاتب قوله" le vouloir dire de l'auteur الفكرة الأثيرة لدى "مدرسة باريس" l'école de Paris.

و القارئ، من أجل أن يفهم، يقوم بعملية "ترجمة"، فهو "يحاول أن يستدرج النص إلى عالمه، أن يدخله إلى إيديولوجيته"[1]- أي، إذا تحدثنا بلغة الهرمينوطيقا، أن يحاول قهر المباعدة بينه و بين النص، التي تؤدي إلى شعوره بالاغتراب- لكن دون جدوى، لذلك يقول أوتن: "كل قراءة منجزة كثيرا ما يصاحبها شعور بعدم الرضا"[2]؛ فكأن القارئ بفشله هذا، يحس بوجود ما سماه بلانشو "المسافة بينه و بين النص"، فيبقى النص بعيدا عن القارئ، متحررا، في "وحدته الأساسية" solitude essentielle.

1- Ibid.
2- Ibid.

مقدمة:

سنحاول الآن القيام بعملية "تحليل" لترجمات النصوص الأربعة التي تصدينا لقراءتها آنفا؛ "تحليل" أم "نقد" أم "قراءة في" الترجمات؟الحقيقة أن اختيار المصطلح ليس بمثل هذه السهولة لكننا سنداور هذه "العقبة" الأولى لأن الحديث فيها يتجاوز بكثير أبعاد مقدمة صغيرة كهذه.

لنقل أولا إن القيام بفعل "نقد الترجمات" هو- إن جاز لنا القول- حركة ارتداد، دخول في دوامة أو حلقة لا يعرف طرفاها: النقد- أي "قراءة" النصوص- و الترجمة: أولا لأن "نقد الترجمات" هو- كما يقول بيرمان- جزء لا يتجزأ من النقد، كمفهوم مطلق، و الذي يعتبر بيرمان أن مؤسسه كمفهوم حديث هو فريدريك شليغل Friedrich Schlegel؛ و ثانيا بسبب تلك العلاقة بين الترجمة (و نقد الترجمات كما سنرى) و بين النقد، فإذا كان التعليق commentaire على نص أجنبي ينبسط داخل البعد الترجمي، فان "النقد و الترجمة هما قريبان parents من حيث بنيتهما(...)[و] المترجم يتصرف كناقد على كل الأصعدة"[1]

و إذا كان نقد ترجمة ما يستلزم و يفترض أن نرسم أفق إعادة ترجمة أو أن نقدم ترجمة أخرى- كما سنحاول أن نفعل هنا- فأنطوان بيرمان يرى أنه عندما يتعلق الأمر بترجمة أخرى، أي إعادة ترجمة re-traduction، فهذه تكون "نقدا" للترجمات السابقة، سواء أكان ذلك بصفة ضمنية أم لا، و يصف بيرمان جيدا هذه العلاقة المركبة عندما يقول: "إن نقد ترجمة ما هو إذا نقد لنص ينتج- هو ذاته- من عمل ذي طابع نقدي"[2].

قد يبدو، للوهلة الأولى، أمرا سهلا أن نتحدث عن ترجمة نص ما، إذ نتصور أننا نجلس و تحت ناظرنا النصان (الأصل و الترجمة) و في يدنا قلم أحمر نخط به

1- Antoine Berman, Pour une critique des traductions: John Donne, Idées, Gallimard, 1995, p 40.
2- Ibid, p 41

ملاحظاتنا و نشطب و نصدر أحكامنا المعيارية على المترجم، فكأننا- في عظمتنا تلك- إله الأولمب زوش الذي يلقي صواعقه من فوق السحاب؛ أو كأننا طفل عابث بنار تحرق ما أمامه و يتلذذ بمرآها و هي تأتي عليه، في فعل تدمير احتفالي. و الحقيقة أنه من العسير على المرء ألا يستسلم للذة الإحراق و التدمير تلك، خصوصا إذا كان دارسا مبتدئا يمر لا محالة- في مواجهة أساتذته- بما سماه غاستون باشلار مركب (أو عقدة) بروميثيوس* complexe de Prométhée. هذه "التدميرية" هي ما يسميها والتر بنيامين: "اللحظة السلبية في هذا المفهوم [مفهوم النقد بصفة عامة]، التي لا مفر منها"[1].

لكن الأمر ليس بمثل هذا اليسر، فإذا كانت المقابلة الذهنية بين النصين و عملية تسجيل ما يدعى "المناطق الإشكالية" في النص تبدو سهلة، فإن طرح ذلك على الورق و كتابته ليسا كذلك، و نحن هنا أمام مشكلة منهجية على وجه التحديد، فهل على الدارس أن يقوم بمقابلة النصين سطرا، أو فقرة فقرة ثم يحوصل عمله على شكل ملاحظات في النهاية؟ ألا يمكن أن يؤدي به ذلك إلى الوقوع في شرك التنقيطية و تيه التفاصيل؟ ربما كان ذلك صحيحا إلى حد ما.

تتمثل خطوتنا الأولى لمقاربة هذه الترجمات في قراءة النص العربي بمعزل عن النص الأصلي، أي قراءته كنص في حد ذاته لنرى مدى استجابته أو (عدم استجابته) لما يمكن أن نسميه معايير النصية التي تؤسس نصا ما في اللغة المترجم إليها، أي بكل بساطة لنعلم هل هو "مكتوب جيدا" bien écrit. هذه القراءة (أو فلنقل القراءات) تجعلنا نكون انطباعا أوليا، يجب تجاوزه طبعا، و لكنه مع ذلك انطباع أساس لأنه سيقرر عملية "المواجهة" la confrontation كما يسميها بيرمان، و سيرسم مسارها المنهجي.

1- Walter benjamin, cité in A. Berman, op. cit, p 38

* « Le complexe de Prométhée est le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle », Gaston Bachelard, La psychanalyse de feu, Folio/Essais, Gallimard, 1949, p 31.

ثم تأتي، كخطوة ثانية، قراءة النصوص الأصلية، و التي من المفروض أن نترك فيها نصوص الترجمة (أي النصوص العربية) بدورها جانبا. هذه القراءة "تعمل على أن تعرف ما هي العلاقة التي تربط، في العمل، الكتابة باللغة، و ما هي الإيقاعيات rythmicités التي تحمل العمل في كليته"[1] و هي التي تسبق اختيار أو تسجيل الأمثلة الأسلوبية الملائمة للمواجهة و كذلك المناطق الإشكالية التمثيلية التي يخضع اختيارها لتأويل الناقد و فهمه للنص؛ و سنتوقف هنا لنقول إننا نستلهم هذه المراحل من أنطوان بيرمان الذي يربط "مشروعه النقدي" بالهيرمينوطيقا "بعد-الهايدغرية"-post heideggérienne أي "الهيرمينوطيقا كما طورها بول ريكور و هانس روبرت ياوس انطلاقا من كتاب هايدغر 'الكينونة و الزمن' "[2] و كذلك من النقد البنيامييني (نسبة إلى والتر بنيامين)؛ لكن علينا أن نردف بدون تأخير و نقول إن القارئ سيلاحظ أن النتيجة المكتوبة للنقد (أي "المواجهة") لن تكون بمستوى الهدف "النظري"، أي أن "أفق التوقع" الذي قد يخلقه "انتماءنا" المعلن آنفا قد يتم تخييبه، من حيث أن "تحليلاتنا" ستكون- أو هكذا نراها- أكثر تواضعا و أقل طموحا؛ و هذا في الحقيقة يعود أولا لسبب ذاتي واضح و بديهي هو افتقارنا للخبرة الضرورية- كمترجم و "ناقد" للترجمات- و للثقافة الواسعة التي لا تتأتى إلا بقراءات واسعة و "صبورة" و "مفكرة"؛ و ثانيا للإطار المحدود الذي يجب على هذه المذكرة ألا تتجاوزه؛ و ثالثا لأن طبيعة النصوص ذاتها التي نتعامل معها تساهم في ذلك، من حيث أنها خطابات واصفة "تقنية" إلى حد ما- إذا جاز لنا قول ذلك-، ربما مع تسجيل اختلاف نص ستاروبنسكي و خصوصا نص بارث الذي أسقط الحدود بين النقد و الأدب و برهن- كما يقول بيرمان- أن النقد العلمي (أي المتسم بالعلمية كمنهج و هدف) و النقد الأدبي(أي الذي يتخذ شكل المحاولة essai) يمكن أن يتعايشا.

1- Berman, op. cit, p 67
2- Ibid, p 15.

و لنقل أخيرا إن عملية المواجهة هذه ينبغي أن تتبعها ترجمة أخرى، أو بالأحرى محاولة في ترجمة أخرى. هذه المحاولات لا تأتي لتقدم "حلولا" أو لتسقط الترجمات الأخرى، بل أردناها قراءة أخرى، في النصوص الفرنسية، و في الترجمات.

III-1 قراءة في ترجمة نص رولان بارث Roland Barthes

Sur la lecture

الحقيقة أن قراءة الترجمة التي قام بها الدكتور منذر عياشي لنص رولان بارث Sur la lecture تجعل المرء يشعر بحيرة و- إن سمحنا لأنفسنا بقول ذلك- بخيبة أمل؛ كما أن أسئلة عديدة تقفز- لا محالة- إلى ذهن الدارس بإلحاح شديد حول خطاب الترجمة و تتمثل في أن نص الترجمة قد استوقفنا في أماكن عديدة منه اكتشفنا بعد عودتنا إلى النص الأصل، نص رولان بارث، أنها نتاج تلفيقية غريبة بين التصاق شديد بالكلمات و ترجمتها كلمة لكلمة، و بالتالي إهمال نسيج الجملة و تركيبها و إيقاعها و منطقها، و بين حرية منحتها الترجمة لنفسها في مداورة هذه التركيبية التي ربما رؤي أنها ستكون غريبة على الجملة العربية- و هي كذلك فعلا، فبارث كتب بالفرنسية! أو فلنقل إنه كتب بالبارثية...- و ثقيلة عليها، فكان أن أعادت تشكيل هذه التركيبية. لكن عددا كبيرا من هذه "المناطق الإشكالية" التي نتحدث عنها لا تتم ملاحظتها إلا بعد مقابلتها بالنص الفرنسي، فهي تركيبيا و نحويا "صحيحة" و هنا تكمن المشكلة تحديدا: فالقارئ العربي الذي لا يعرف الفرنسية أو الذي لا يجد كتب بارث متاحة له سيعتبر ما قرأه "سليما" إلى حد كبير و إن كان "غريبا" نوعا ما، كهذه الجملة مثلا- و التي سيأتي الحديث عنها لاحقا: "فالفعل اشترى يمكن أن يكون مطلقا للكبت، و لكنه لن يكون بالتأكيد مستعارا".

و هنا سنطرح سؤالا مهما، أو هو يبدو لنا كذلك، فهل يؤدي علم المترجمين بكونهم "المعبر الوحيد" لنصوص كهذه من اللغة الأجنبية إلى القارئ العربي إلى نوع من التساهل و التصرف في النصوص التي يترجمونها و إلى إحساس ما بأن "أحدا ما لن ينتبه لذلك"؟ أو بأن القارئ العربي، لا سيما غير المتخصص، لن يكون "بوسعه" مناقشة ما يقوله نص الترجمة؟ فكأنهم في ذلك يذكروننا بالأحبار و مفسري التوراة

الذين كانوا يقدمون "لعامة اليهود" شروحا باللغة الأرامية للكتاب المقدس، عندما حلت هذه اللغة محل العبرية حوالى القرن الخامس الميلادي؛ ألم تكن هذه الشروح تسمى في اللغة العبرية: تارجوم Targum ؟ ألا يؤدي هذا الإحساس لدى المترجمين، خصوصا إذا تعلق الأمر بنصوص على درجة كبيرة من الكنائية، كنص بارث هذا، إلى نوع من "اللاخشية" تجاه أي إحساس بالحيرة قد يشعر به القارئ أمام جملة أو مقطع ما، و كأنهم يقولون لأنفسهم إن القارئ سيقطب جبينه للحظة ما، لكنه سرعان ما سيهز كتفيه و ينسب ذلك إلى بارث نفسه، و إلى "تعمد" في الإغلاق hermétisme لديه، أو ربما...إلى نفسه، إلى عجز فيه هو كقارئ عن أن يفهم؟

ربما كان هذا شعورا مبالغا فيه من جهتنا و إجحافا في حق من قام بالترجمة، لكننا مع ذلك لم نشأ ألا نفصح عنه لأنه المدخل إلى قراءتنا للنص العربي و لأنه في الحقيقة يؤدي بنا إلى طرح سؤال آخر عن مدى ما تنتجه هذه الترجمات من نصوص، على رغبة أو بالأحرى نفور- و نحن هنا نستعمل كلمات بارث- القارئ العربي من نصوص النقد؛ و كذلك- و هي أيضا مسألة مهمة في رأينا- عن مدى "ثقتنا" في كل ما أنجز من ترجمات للنصوص الواردة إلينا من لغات أخرى: ألم يحن الوقت لكي نطلق حركة "رجعية"- لا تلغي بطبيعة مسار الترجمة- تقوم بإعادة "قراءة" للترجمات التي أنجزت للنصوص "الكبيرة" و المؤثرة على مشهدنا الفلسفي و العقائدي و المصطلحي؟

سنقوم أولا باستعراض "المناطق الإشكالية" مع مناقشتها، ثم نترك الملاحظات الأخرى- المتعلقة بحالات متفرقة- لنوردها كهوامش على نص ترجمتنا لنص رولان بارث، سواء أجاءت في أسفل الصفحات أم في ملحق آخر النص. يبقى القول إن عملنا هذا يبقى ناقصا و لم يرد لنفسه أن يكون جردا وافيا لنص، بل "تحليقا" فوقه، "قراءة" فيه، كما هو حال ترجمتنا التي نريدها قراءة لنص بارث، و لنص الترجمة التي أنجزت له.

1- المقاطع الترجمية:

لنبدأ بهذه الجملة:

1-**1** تقول الترجمة: "إن الملاءمة- أو هي كانت على الأقل- في اللسانيات هي وجهة النظر..." [1]

« La pertinence, c'est- ou du moine ce fut- en linguistique, le point de vue » [2]

لننظر إلى الجملة الاعتراضية: لماذا غيرت الترجمة مكانها؟ هل لأن الجملة العربية لا تقبل أن تفصل جملة اعتراضية بين المبتدأ "هي" و خبره "وجهة" من حيث أن ذلك يثقل الجملة؟ ربما، لكن الجملة الاعتراضية أصبحت في مكانها الجديد "غير ملائمة" impertinente: فالاعتراضية الفرنسية جاءت لتستدرك ما قالته الجملة الرئيسة و هو la pertinence, *c'est* أي أن "الملاءمة هي" بينما لم تقل جملة الترجمة أي شيء تستدركه الاعتراضية، فجاءت هذه بلا معنى أو غير مفهومة، فكان ينبغي القول: "إن الملاءمة هي في اللسانيات- أو على الأقل كانت- و جهة النظر...".

2-**1** تقول الترجمة:

"و لكن هنالك، من جهة أولى، قراءات من غير تعلم (الصور)- أو على الأقل من غير تعلم تقني، إنه بالأحرى ثقافي- كما أن هنالك، من جهة أخرى، تلك التقانة المكتسبة. و إننا لا نعلم أن يقف عمق القراءة و تشتتها..." [3]

« mais, d'une part, il y a des lectures sans apprentissage (les images)- du moins sans apprentissage technique, sinon culturel-, et, d'autre part, cette *technè* acquise, on ne sait ou arrêter la profondeur et la dispersion de la lecture… » [4]

1- منذر عياشي، عن القراءة، ضمن هسهسة اللغة، مركز الإنماء الحضاري،حلب، ط1، 1999، ص 46

2- Roland Barthes, Sur la lecture, op. cit, p 38

3- منذر عياشي، ص ص 47، 48

4- Barthes, p 39

لننظر أولا إلى ترجمة *sinon* culturel ب:"إنه بالأحرى ثقافي": فالجملة العربية تقول إن هذا النوع من القراءة يتم دون تعلم تقني، و يتم بالأحرى بتعلم ثقافي، بينما تقول الجملة الفرنسية إن هذه القراءة تتم بدون تعلم تقني حتما، هذا إن لم يكن sinon بدون تعلم ثقافي أيضا، فما جاءت الجملة العربية لتؤكده، الجملة الفرنسية تضعه موضع شك و تكاد تنفيه.

ثم إلى الشق الثاني من الجملة (d'autre part…) حيث فصلته الترجمة إلى جملتين و توقفت عند acquise فبترت المعنى- فما معنى أن "هنالك من جهة أخرى تلك التقانة المكتسبة."؟- و ذلك راجع لعدم احترامها نسيج الجملة، ثم لترجمتها acquise بكلمة "المكتسبة"، كصفة ملازمة لكلمة "التقانة"، بينما يتعلق الأمر بفعل، هو اكتساب التقانة حيث أن العلاقة المنطقية في الجملة تتأسس كالتالي:

Cette technè *ayant été* acquise, on ne sait…

أي أنه "[حتى] بعد اكتساب التقانة، نحن لا نعلم..."

3-**1** تقول الترجمة: "فقد حلت محلها واجبات خاصة، ترتبط "بالدور" الذي تعرف الذات نفسها في مجتمع اليوم" [1]

« S'y sont substitués des devoirs particuliers, liés au 'rôle' que le sujet se reconnaît dans la société d'aujourd'hui » [2]

هل يتعلق الأمر بدور "تعرف فيه الذات نفسها" و كأننا أمام مفهوم "تعرف" غاداميري من نوع آخر؟ و ما معنى ذلك؟ لقد تمت ترجمة se reconnaître بعبارة "تعرف نفسها" و هذه قراءة بين قراءات أخرى، فالفعل se reconnaître يعني أيضا الإقرار، الاعتراف، كما في عبارة se reconnaître coupable: اعتراف المرء بكونه مذنبا، و هو معنى قريب من معنى الفعل في هذه الجملة؛ فلقد ترجم الفعل مبتورا

1- منذر عياشي، ص 50

2- Roland Barthes, p 41

من باقي الجملة، أو بالأحرى كما لوكانت الجملة تقول:

liés au rôle *dans lequel* le sujet se reconnaît

بينما تقول الجملة: rôle que le sujet se reconnaît فالضمير que يعود على "الدور" الذي تعترف به الذات، و تعترف بكونه دورها *se*، أي بكونه دورها في مجتمع اليوم. و هذا مثال جيد عما تؤدي إليه قراءة تجزيئية للجمل تغفل عن المنطق الذي يؤسسها.

1-4 "إنه [القانون] يأتي من مقامات عديدة، كل مقام منها يؤسس قيمة أو يؤسس إيديولوجيا، فبالنسبة للمناضل الطليعي، يجب أن يكون قد قرأ 'المعركة' و 'أرتو' " [1]

« D'instances diverses, dont chacune est fondée en valeur, en idéologie : pour le militant d'avant-garde, il faut avoir lu Bataille, Artaud » [2]

و إذا، فالمقام لا يؤسس fonde قيمة أو إيديولوجيا، بل هو يتأسس *est* fondée كقيمة، كإيديولوجيا. من أين هذا "الانقلاب" الذي نراه في جملة الترجمة؟ هل من عدم الانتباه إلى صيغة est fondée، أم ببساطة من عدم قدرة على تصور أن مقاما يتأسس هو كقيمة و كإيديولوجيا؟

ثم لنقرأ الترجمة "المباشرة" لعبارة il faut avoir lu بعبارة "يجب أن يكون قد قرأ" التي تحيل في الجملة العربية على المناضل الطليعي، بينما أن صيغة il faut هي صيغة لا تتعلق بفاعل محدد impersonnelle فكان الأحرى أن تترجم ب"يجب أن يكون المرء قد قرأ" فليس الأمر متعلقا بالمناضل، بل بكون أنه بالنسبة له، قراءة "أرتو" هي واجب يجب أن يكون الناس قد أدوه. ثم هل يتعلق الأمر بقراءة "المعركة"؟ و ما ذاك؟ عنوان كتاب أو عمل؟كلا، فالمقصود هنا هو "باتاي"! جورج باتاي، الكاتب

1- منذر عياشي، ص 50

2- Roland Barthes, 41

الفرنسي المتوفى عام 1962، أي أن نقرأ لجورج باتاي. و إنه من المحير حقا أن لا ينتبه ناقد و مترجم لبارث إلى هذا الأمر. و حتى إذا كانت إمكانية الخلط واردة، فقد كان يكفي الانتباه إلى "التوازي" الموجود بين "الزوجين" اللذين ذكرهما بارث: "أميرة كليف" و "ضد- أوديب" و هما عملان أدبيان؛ و من جهة أخرى "جورج باتاي" و "أنتونين أرتو" (المتوفى عام 1948 و هو فرنسي أيضا) و هما كاتبان.

5-**1** تقول الترجمة:

"إن المقصود هو الاعتراف بكل بساطة فقط بأثر الكبت، و بأن في هذه السمة الأساسية و المحتومة شيئا من المكتبة العامة (أو الجماعية فقط): إنه تصنعها. فالتصنع ليس في حد ذاته مسلكا للكبت..." [1]

« Il s'agit seulement et simplement de reconnaître la trace de refoulement qu'il y a dans ce trait fondamental et inévitable de la bibliothèque publique (ou simplement collective) : sa facticité. La facticité n'est pas en soi une voie de refoulement… » [2]

يبدو أنه تمت- مرة أخرى- ترجمة الجملة دون فهم العلاقة التي تؤسسها، و هذا يعود دائما لقراءة "غير شاملة" لا تحترم نسيجها و إيقاعها؛ فلماذا الفاصلة التي خلقت جملتين بدل جملة واحدة؟ و لماذا حرف العطف: و بأن؟ تقول لنا الجملة العربية إن المقصود هو الاعتراف بشيئين هما أثر الكبت، و بأن "شيئا" من المكتبة العامة موجود في هذه السمة (ما هي؟): هذا الشيء هو تصنعها، و الحقيقة أن الجزء الثاني من هذا الاعتراف غير مفهوم. بينما لو قرأنا الجملة الفرنسية فسنفهم أن الضمير الموصول *qu'*il لا يحيل على "موضوع" الاعتراف، بل على أثر الكبت trace، الموجود هو في هذه السمة الأساسية، الملازمة للمكتبة، و أن هذه السمة هي تحديدا: تصنعها (المكتبة).

1- منذر عياشي، ص 50

2- Roland Barthes, p 41

ثم لننظر إلى حرف العطف الذي ربطت به الترجمة الجملة الموالية مع سابقتها، و هو "الفاء" الذي يؤسس علاقة غير منطقية تضع القارئ في حيرة من أمره، فحرف الفاء معناه هنا التعقيب مع الشرح، و لكن كيف نقول إن التصنع يحمل أثر الكبت ثم نقول: "فالتصنع ليس مسلكا للكبت"؟ إن بارث يقول إن التصنع في حد ذاته ليس في حقيقة الأمر كذلك، لكن سببين معينين جعلاه "مسلكا" للكبت؛ و إذا، كان يكفي، إذا رؤي أن الربط ضروري لتجنب الثقل، أن نستعمل ببساطة حرف العطف "و".

6-**1** "و هي لأنها إما كبيرة جدا و إما صغيرة جدا، فإنها غير ملائمة أساسا للرغبة: و لكي يستخلص المرء من المكتبة لذة، أو يسد فراغا، أو متعة (...). و يجب أن يستحوذ على أوديبه الخاص- فهذا الأوديب يجب أن لا يتم صنعه في الرابعة من العمر..." [1]

« Toujours trop grande et trop petite, elle est fondamentalement inadéquate au désir : pour tirer plaisir, comblement, jouissance d'une Bibliothèque, (…) il doit avoir fait son Œdipe – cet Œdipe qu'il ne faut pas seulement faire à l'age de quatre ans… » [2]

لنا أن نسأل: لماذا تؤسس الترجمة علاقة اختيار و تناوب alternance بقولها: "إما كبيرة جدا و إما صغيرة جدا"؟ بينما يقول النص، بوضوح شديد، إنها دائما أكبر **و** أصغر مما يجب، أي في الوقت نفسه، و هو ما قيل قبل ذلك بأسطر: فهي تحت الطلب و فوقه معا، و هذا ما يفسر الكبت في الحقيقة.

ثم هنالك جملة "يستخلص المرء من المكتبة لذة، أو يسد فراغا، أو متعة": هل "متعة" هو مفعول فعل "يستخلص"، أم فعل "يسد"؟ المهم هنا هو رؤية ما تؤدي إليه قراءة غير منتبهة، من تضعضع في الجمل، فالجملة الفرنسية في الحقيقة لها فعل واحد: tirer

1- منذر عياشي، ص 51

2- Roland Barthes, p 42

أي "يستخلص"، له مفاعيل ثلاثة، و من هنا نفهم أن comblement ليس فعلا (acte de combler) بل نتيجة، اسم substantif و هو هنا "إشباع".

ثم نأتي إلى عبارة faire son Œdipe التي تمت ترجمتها- في جملة واحدة- بمقابلين مختلفين تماما: مرة "يستحوذ" و مرة "يصنع" و كلاهما في رأينا لا يفي بالغرض فالأول بعيد جدا و الثاني "لصيق" جدا بالكلمة: فعبارة faire son... هي عبارة جاهزة، مكرسة، كما في faire son droit، و تعني قيام المرء بشيء، أو مروره بخبرة أو مرحلة، قررها لنفسه، أو هي "مقررة" عليه، فليس هنا معنى للاستحواذ (أي الملكية) أو للصنع بل المرور بمرحلة الأوديب التي عليه أن يمر بها (أو كما ترجمنا: المقررة عليه). هكذا تثبت لنا هذه الفقرة الصغيرة كيف تمنح الترجمة لنفسها حرية كبيرة تارة، ثم تعود لتترجم الجملة كلمة كلمة إلى حد أنها "تشطر أنوية" مثل عبارة faire son تارة أخرى.

7-**1** "...و كلمة بالنسبة إلى الكتاب في منزل الشخص (فلنضع عناوين، فهذا تركيب مستقل مرجعه موضوع خاص)" [1]

« l'autre pour le *livre-chez-soi* (mettons des tirets, c'est un syntagme autonome qui a pour référent un objet spécifique) » [2]

نجزم هنا بأن الجملة الواقعة بين قوسين قد أسيء فهمها كليا، و إلا لما رأينا هذه الترجمة "الغريبة". فما معنى أن نضع "عناوين"؟ أين نضعها و أين هي؟ ليس المقصود هنا الخطوط التي نضعها في بداية كل فكرة رئيسة نذكرها ضمن قائمة ما، بل خطوط صغيرة بين كلمات التركيب المذكور، و يشرح بارث قائلا إن هذا التركيب بشكل دالا واحدا مستقلا بذاته و يشير إلى شيء محدد كمرجع له (هذه الخطوط تسمى أيضا "خطوط وحدة" traits d'union)، و قد وضع بارث الخطوط الصغيرة فعلا، الشيء الذي لم تر الترجمة داعيا لفعله!و هذا مثال آخر عن القراءة "التقطيعية" للنص.

1- منذر عياشي، ص 51

2- Roland Barthes, p 42

8-**1** و تتابع الترجمة في نفس الفقرة فتقول:

"كلمة بالنسبة للكتاب 'المستعار' (...) و كلمة أخرى بالنسبة إلى كتاب محجوز (...). فكلمة الكتاب عندها شيء مستدان (يجب أن يعاد)، و كلمة الكتاب عندها موضوع رغبة" [1]

« l'un pour le livre 'emprunté' (…), l'autre pour le livre saisi (…); l'un pour le livre-objet d'une dette (il faut le rendre), l'autre pour le livre-objet d'un désir… » [2]

لنقل أولا إن الجملة العربية متضعضعة بوضوح، فما معنى: كلمة بالنسبة إلى الكتاب؟ الأحرى و الأسلم: كلمة للكتاب. هذا بالإضافة إلى فقدان بين "التوازي" بين الجمل، فالكتاب المستعار جاء معرفا بينما جاء "كتاب محجوز" نكرة، و لا شيء يبرر ذلك في النص.

أما الجملة الثانية فترجمت بطريقة غريبة حقا: فما معنى "فكلمة الكتاب عندها شيء مستدان"؟ هل "كلمة" مبتدأ و ما بعدها خبر، فيكون "شيء" عائدا على "كتاب": ما معنى أن الكتاب هو شيء مستدان "عند كلمة ما"؟ أم هل تكون "فكلمة الكتاب" جارا و مجرورا فتعود "شيء" على "كلمة الكتاب": ما معنى كون "كلمة الكتاب" شيئا مستدانا؟ و ما معنى "عندها هنا؟ عند ماذا؟ و الحقيقة إن هذه الجملة هي ببساطة "زوج آخر" في سلسلة أزواج (كلمة...و كلمة) تصف هذين النوعين من الكتب فكان يجب ترجمتها كسابقتها.

لنقل أخيرا إن بارث تحدث عن livre-objet d'une dette و livre-objet d'un désir فهذا أيضا تركيب مستقل بذاته، و هو ما لم تحترمه الترجمة التي وضعت أيضا مقابلين لكلمة objet هما "شيء" و "موضوع" و هذا الأخير هو السليم هنا.

1- منذر عياشي، ص 51

2- Roland Barthes, p 42

9-**1** "ولقد كان من الواجب أن يشترى، و مذ ذاك، يجب أن لا تشترى الأخرى. و بما أن الأشياء هي ما تكون، (...): فالفعل اشترى يمكن أن يكون مطلقا للكبت، و لكنه لن يكون بالتأكيد مستعارا: فالكبت، في اليوطوبيا الفورية، لا قيمة لها تقريبا..." [1]

« Il a fallu l'acheter, dès lors ne pas acheter les autres ; mais les choses étant ce qu'elles sont (…) acheter peut être défoulant, emprunter ne l'est sûrement pas : dans l'utopie fouriériste, les livres ne valent presque rien… » [2]

يلاحظ أن الترجمة قامت بقراءة تجزيئية للجمل، فتعاملت كلا على حدة و عالجت "المشكلات" التي تطرحها الجمل بمعزل عن النص، فكان أن اختارت أزمنة أفعال "متضاربة" فقدمت فقرة غير متسقة: و لقد كان من الواجب- فعل ماض- (...) يجب أن لا تشترى- فعل"حاضر"- و الحقيقة أن الزمن الحاضر في الفعل présent أعطى للجملة التي جاء فيها سمة الإطلاق، أو الحقيقة العامة vérité générale- و سنرى ذلك بشكل أوضح في الجملة التالية- و هو ما لا محل له هنا؛ بينما تتضمن الجملة الفرنسية فعلا محذوفا مقدرا كالآتي:

il a fallu l'acheter, dès lors *il a fallu* ne pas acheter…

و هكذا نفهم علاقة الاستلزام و الاستتباع، أي كون الحدث الثاني نتيجة للأول: "لقد توجب أن نشتريه، و مذ ذاك، أن لا نشتري الأخرى".

أما الجملة "بما أن الأشياء هي ما تكون" les choses étant ce qu'elles sont: جاءت جملة الترجمة بصيغة الحكم، القيمة، الحقيقة العامة، و لنا أن نسأل: ما معنى أن الأشياء "هي ما تكون"؟ و هذه النتيجة تعود، برأينا، إلى ترجمة elles sont بكلمة "تكون"، هنا بمعنى "توجد" exister، كما في عبارة ديكارت الشهيرة je pense, donc je suis بينما لا يتعلق الأمر هنا بفعل الوجود، بل بحالة، أمر واقع، أي حالة

1- منذر عياشي، ص 52

2- Roland Barthes, p 42

كون الأمور كما نلاحظها؛ و عل كل حال فالعبارة الفرنسية هي عبارة جاهزة، مكرسة، تعني- كما أسلفنا- "بما أن الأمور [أو الأشياء، إن أردنا] هي على ما هي عليه".

نأتي إلى: فالفعل اشترى يمكن أن يكون مطلقا للكبت، و لكنه لن يكون بالتأكيد مستعارا

acheter peut être défoulant, emprunter ne l’est sûrement pas

و لنا أن نسأل: كيف يكون فعل ما- بالمعنى "النحوي" لكلمة "فعل" كما نفهم من الجملة العربية- مطلقا للكبت؟ ما يقصده بارث ب: acheter ليس "الفعل اشترى" le verbe acheter بل "فعل الشراء" أو بكل بساطة "فعل أن نشتري" l’action d’acheter، ثم لننظر إلى الجملة الموالية و التي لا معنى لها، لأننا نفهم من قراءتنا لها أنه (أي الفعل) ليس مستعارا (!) و الحقيقة إننا لا نفهم ما الذي أدى إلى هذا اللامعنى، و كان يمكن على أقل تقدير ترجمة الجملة الثانية على غرار الأولى- فهما متوازيتان- مع الانتباه لكون الضمير (l’) يعود على "مطلقا للكبت"، كالآتي: "بينما الفعل استعار كذلك بالتأكيد"، و نحن نقترح: "فأن نشتري يمكن أن يكون صارفا، بينما أن نقترض ليس كذلك بالتأكيد".

ثم لدينا أخيرا ترجمة utopie *fouriériste* بعبارة "اليوطوبيا الفورية"، و هو مثال شبيه بمثال ترجمة Bataille "بالمعركة": فماذا تقصد جملة الترجمة بكلمة "الفورية"؟ هل تعني "المباشرة"؟ أم هل تعني النسبة إلى "فور"؟! و مرة أخرى، فإننا نرى أنه من المحير حقا أن لا يكون المترجم قد انتبه إلى أن fouriériste هي منسوبة إلى الفيلسوف و رجل الاقتصاد الفرنسي فوريه (شارل 1772-1837) و الذي تحدث عن تشكيل "مشارك" phalanstères و هي تجمعات إنتاجية اشتراكية يعيش فيها العمال بتناغم، و هي الاشتراكية المثالية أو الطوباوية التي جاء ماركس لينتقدها داعيا إلى اشتراكية علمية. و إذا فسنقترح ببساطة: اليوطوبيا (أو الطوباوية) الفوريرية.

10-**1** "فيمكن الافتراض بأن [اللذة] لها علاقة مع المسموع الخاص بالمشهد الأصلي. فأنا أريد أن أفاجئ، و إن خارت قواي من الانتظار" [1]

« On peut supposer qu'il a quelque rapport avec l'écoute de la scène originelle ; je veux surprendre, je défaille d'attendre » [2]

ماذا يعني أن للمشهد الأصلي "مسموعا" خاصا به؟ و أن اللذة لها علاقة بهذا المسموع؟ ثم ما هو هذا المسموع؟ يبدو أن الأمر يتعلق هنا بخطأ في القراءة، بالمعنى الحرفي و الأولي للكلمة: إذ يبدو أن الترجمة قرأت écouté: مستمع إليه، بدل écoute التي تعني موضع الاستماع أو فعل الاستماع، الإصغاء، التنصت، و هو المعنى هنا. هذه القراءة أدت إلى ترجمة de ب"الخاص" أي بمعنى التملك بينما يتعلق الأمر "بالاستماع إلى المشهد الأصلي".

ثم لدينا الجملة الثانية حيث ترجمت je défaille d'attendre ب"و إن خارت قواي من الانتظار": لقد أسست جملة الترجمة علاقة تعارض و تنازل concession لم تكن في جملة بارث، و ذلك بإضافتها "و إن"، حيث أنها تقول إنني أريد أن أفاجئ رغم أنني خارت قواي من الانتظار و هو نقيض ما تقوله جملة بارث التي تؤسس علاقة سببية- و إن كان ذلك بشكل ضمني- حيث أنني أريد أن أفاجئ، تحديدا لأنني لم أعد قادرا على الانتظار.

11-**1** "إننا نرغب الرغبة التي أرادها المؤلف من القارئ عندما كتب" [3]

« nous désirons le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait » [4]

هاتان الجملتان تقولان شيئين مختلفين تماما، و الحقيقة إن المشكلة هنا تكمن في ترجمة a eu du lecteur بعبارة "أرادها من القارئ"، فالجملة العربية تقول إن الكاتب عندما

1- منذر عياشي، ص 54

2- Roland Barthes, p 45

3- منذر عياشي، ص 55

4- Barthes, p 45

كان يكتب، أراد رغبة من القارئ du lecteur، أي أراد من القارئ إما أن يمنحه رغبة- و لنا أن نتساءل ماذا يعني ذلك؟- أو أن يشعر تجاهه برغبة؛ و هنا المشكلة، فعبارة avoir du désir تعني أن تكون لنا رغبة، أن نشعر برغبة و ليس أن "نريد رغبة" التي لا معنى واضح لها، أو أنها، إن صح هذا التعبير، عبارة عن عجمة un barbarisme. فالجملة الفرنسية تقول إننا "نشتهي [أو نرغب] ما أحس به الكاتب و هو يكتب، من رغبة في du القارئ" أي أن القارئ هو موضوع رغبة الكاتب الذي يشتهيه، "يريده" il le veut، بالمعنى الجنسي للكلمة.

12-**1** "و إن القراءة ضمن هذا المنظور لتعد فعلا إنتاجا: و هي ليست أيضا صورا داخلية، و لا إسقاطا و لا استيهاما، و لكنها عمل بكل دقة: فالمنتج (المستهلك) قد عاد إلى الإنتاج، و إلى الوعد و إلى الرغبة بالإنتاج. (...) فكل قراءة تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا نهاية" [1]

جملتان صحيحتان نحويا و تركيبيا، و لكن لنقرأ نص بارث:

« Dans cette perspective, la lecture est véritablement une production : non plus d'images intérieures, de fantasmes, mais, à la lettre, de travail : le produit (consommé) est retourné en production, en promesse, en désir de production, (…) chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini » [2]

و إذا، لدينا ترجمة non plus بعبارة "و هي ليست أيضا"، فجملة الترجمة تقول إن القراءة ليست صورا و لا إسقاطات... بل إن القراءة هي عمل. و هذا انحراف شديد عن جملة بارث، فالمقابل المقترح ليس صحيحا لأن non plus تعني "ليس بعد الآن" أو "لم يعد"، ثم إن الترجمة لم تصب العلاقة المنطقية التي تؤسس الجملة عندما غفلت

1- منذر عياشي، ص 55

2- Roland Barthes, pp 45, 46

عن الحرف préposition d’(e)، لأن الجملة الفرنسية تتضمن عنصرا محذوفا مقدرا كالآتي: non plus *une production* d’images…mais *une production* de travail. فبارث يقول إن القراءة إنتاج، لكنها لم تعد إنتاج صور و إسقاطات...الخ بل إنتاج عمل، فليست القراءة عملا بل إنتاجا لهذا العمل travail.

ثم لدينا ترجمة est retourné en بعبارة" عاد إلى" و التي هي في الحقيقة ترجمة لعبارة est retourné فحسب، و هكذا نرى مرة أخرى كيف تترجم الجمل كلمة كلمة و الأفعال معزولة: فالمنتج (النص) لا يعود إلى الإنتاج، بل إنه يتم تحويله أو قلبه إلى إنتاج est retourné *en* production، من طرف القراءة.أما ما حدث في الجملة الأخيرة، فهو بكل بساطة، قلب للمعنى، لأن الترجمة قرأت voulant بدلا من valant و هو ما كان يجب تجنبه لأننا نقول voulant *de* و ليس voulant *pour*؛ هذا الخلط جر ما وراءه، فجملة الترجمة تقول إن الكتابة تلد بلا نهاية و إن القراءة تنتظر منها ذلك، بينما يقول بارث إن كل قراءة تساوي، تكتسب قيمتها بحسب، أو تبعا للكتابة التي تلدها هي، أي أن القراءة هي التي تلد الكتابة، بلا نهاية.

13-**1** "أو هو [وضع الذات الإنسانية] كما يحاول على الأقل الإبيستيمولوجي و المحلل النفسي أن يتفهماه: إنها ذات لم تعد الذات المفكرة بالفلسفة المثالية، و لكنها (...) ضائعة في تجاهل مضاعف بين لاوعيها و إيديولوجيتها، و لا تتماسك إلا في ملعب فروسية اللغات" [(1)]

« tel du moins que l’épistémologie psychanalytique essaie de le comprendre : un sujet qui n’est plus le sujet pensant de la philosophie idéaliste, mais (…) perdu dans la double méconnaissance de son inconscient et de son idéologie ; et ne se soutenant que d’un carrousel de langages » [(2)]

1- منذر عياشي، ص 57

2- Roland Barthes, p 47

سنرى هنا إلام تؤدي الحرية "العجيبة" التي تمنحها الترجمة لنفسها في تغيير أو إضافة عناصر إلى النص دون أن يكون فيه ما يبرر ذلك، بل و مع وجود ما يمكن أن ينبه المترجم إلى انحرافه: لقد أضافت الترجمة حرف عطف "و" جعل لفعل "محاولة الفهم" فاعلين بدل فاعل واحد، و هما "الإبيستيمولوجي" و "المحلل النفسي"بينما يتحدث بارث عن "الإبيستيمولوجيا النفسية التحليلية"، و لنا أن نسأل أولا: كيف للإبيستيمولوجي (أي عالم الإبيستيمولوجيا) أن يحاول فهم الذات الإنسانية، بينما الإبيستيمولوجيا هي عام المعرفة، مبحث العلوم، فموضوعها ليس الذات أو أي موضوع آخر من المواضيع التي تبحثها العلوم، بل إن موضوعها هو العلوم ذاتها، مبادؤها و أصولها المنطقية. كما أن بارث لا يتحدث عن épistémologi*ste*- إن كان لهذه الكلمة وجود- و لا عن psychanal*yste*، و من المفروض أن هذا واضح. و لقد جاء الفعل essai*e* مصرفا بصيغة الفرد لا الجمع essai*ent*، فهو يعود على فاعل فرد، واحد.

ثم لدينا الجملة الموالية التي تقدم لنا مثالا واصفا- على بساطته- عن هذه "التلفيقية" syncrétisme التي نتحدث عنها: "ذات لم تعد الذات المفكرة بالفلسفة المثالية"

Un sujet qui n’est pus le sujet pensant *de* la philosophie idéaliste

فلقد ترجمت الجملة بطريقة "مباشرة"، كلمة كلمة، دون تغيير ترتيب الكلمات، هذا من جهة؛ و من جهة أخرى، "استبدل" الحرف de الذي يفيد الإضافة، إضافة sujet pensant إلى philosophie idéaliste لأنه لا يمكن- أو هكذا نظن أن الترجمة رأت- إضافة معرف (الذات) إلى معرف (الفلسفة) فاستعاضت عن de بحرف الجر (الباء) لكي "يستقيم" معنى الجملة. هذه العملية هي في الحقيقة نتيجة لكون الترجمة لم تتعامل مع نص له نسيجه texture كما يقول بيرمان- أو مع خطاب discours له إيقاعه rythme كما يقول ميشونيك- و لا حتى مع جمل، بل مع كلمات، و أدى ذلك بدوره إلى نتيجة هي هذا الانحراف بالمعنى الذي نشاهده: فجملة الترجمة تقول،

أو تتحدث عن الذات المفكرة، أي التي تفكر بالفلسفة المثالية، أي تتخذ منها وسيلة أو منهجا في التفكير، بينما يتحدث بارث عن مفهوم صاغته الفلسفة المثالية، ينتمي إلى منظومتها المصطلحية أي عن "ذات الفلسفة المثالية المفكرة". و حصل نفس الشيء تقريبا مع الجملة الموالية حيث ترجمت double méconnaissance *de* ب: "تجاهل مضاعف بين..." فأصبح الحديث عن ذات ضائعة بين مقامين (اللاوعي، الإيديولوجيا) يقومان بتجاهلها (كيف؟ ما معنى ذلك؟) بينما يتعلق الأمر في الحقيقة بذات ضائعة، ليس في "تجاهل" مزدوج، بل في جهل (أو إن شئنا الدقة، "سوء معرفة")، جهلها هي بلاوعيها و إيديولوجيتها.

ثم لننظر أخيرا إلى ترجمة carrousel ب"ملعب الفروسية" و هو مقابل بين مقابلات أخرى يقدمها المعجم، و لنسأل أولا: ما معنى أن الذات لا تتماسك إلا في ملعب فروسية اللغات؟! الحقيقة أن هذا الاختيار- فضلا عن غرابته الشديدة- غير سليم، و جملة بارث نفسها فيها ما يدفعنا لدحضه: فهي لا تقول ne (…) que *dans* un carrousel بل تقول: que *d'*un carrousel فالمقصود هنا هو "تشكيلة"- كما في عبارة "تشكيلة طائرات" carrousel d'avions- فبارث تحدث الفقرة السابقة لهذه التي نحللها عن أن القارئ يسلم نفسه لتعبره اللغات، و عن أنه هو المعبر.

14-**1** تقول الترجمة:

"إن القراءة هي هذه الطاقة تحديدا، و هذا الفعل الذي سيمضي ممسكا بهذا النص، و ذلك الكتاب. و إن هذا هو 'الذي لا يدع نفسه تنضبه أصناف الشعرية' " [(1)]

« La lecture, c'est, précisément cette énergie, cette action qui va saisir dans ce texte, dans ce livre, cela même 'qui ne se laisse pas épuiser par les catégories de la poétique' » [(2)]

1- منذر عياشي، ص 58

2- Roland Barthes, pp 47, 48

لم تقم الترجمة هنا "إلا" باستبدال فاصلة بنقطة، و لكن لنر ما حدث: تقول الجملة العربية (الأولى) إن القراءة تمسك بهذا النص و ذاك الكتاب، فهما موضوع فعل الإمساك (لماذا ترجمت ce مرة ب"هذا" و مرة ب"ذلك"، بينما النص و الكتاب هما هنا شيء واحد؟). ثم ابتدأت جملة ثانية تقول إن "هذا" هو الذي لا تنضبه أصناف الشعرية؛ و لكن، ما هو "هذا" الذي لا تنضبه الشعرية؟ هل هو النص أم الكتاب (فهما في جملة الترجمة شيئان منفصلان)؟ أم هو الفعل، أي القراءة؟ أم كون أن القراءة تمسك بالنص و الكتاب؟ و مرة أخرى، نرى أن المشكلة هي أيضا مشكلة "حروف" prép. فالجملة الفرنسية لا تقول: saisir ce texte بل saisir *dans* ce texte فالنص (الكتاب) ليس موضوع، مفعول فعل الإمساك، بل "ساحة" وقوعه، بينما موضوعه، مفعوله، أي ما تمسك به القراءة، في النص، هو "ذاك الذي لا يسمح بأن تنضبه أصناف الشعرية".

15-**1** تقول الترجمة:

"و هي [البنية] إذ تتطابق في هذا مع أي نظام منطقي، فلا شيء في النهاية يستطيع أن ينغلق" [1]

« …conforme en cela à tout système logique *qu*'en définitive rien ne peut fermer » [2]

ما حدث هنا هو أن الترجمة قامت بإضافة الفاصلة، و خلقت جملة ثانية لا سياق واضح لها هنا، و هي "لا شيء في النهاية يستطيع أن ينغلق" بينما العلاقة المنطقية جلية جدا، فالاسم الموصول يعود على النسق المنطقي "الذي لا شيء في النهاية بوسعه أن يغلقه"، فكلمة "شيء" هي ليست ما يقع عليه فعل الإغلاق، بل هي العكس فاعل الفعل.

1- منذر عياشي، ص 58

2- Roland Barthes, p 48

سنعرض الآن لترجمة بعض "المصطلحات"، بالمعنى العام للكلمة:

2- ترجمة المصطلحات:

2-1 جاء مصطلح phonologie مترجما ب:"الفونولوجيا (علم الأصوات الكلامية)" و هما في الحقيقة الشيء نفسه، فالفونولوجيا هي علم الأصوات الكلامية، أو "الصواتة" و هو المقابل الذي يقترحه "المنهل"، فكان ينبغي إما الاقتراض المباشر (فونولوجيا) أو الترجمة "الشارحة" أي: علم الأصوات الكلامية. و يبدو أن هذا المصطلح الأخير هو إضافة من المترجم موجهة لقارئ غير المتخصص، فلقد جاء بين قوسين في النص العربي، لكن المتعارف عليه هو أن هذه الإضافات تأتي بين معقوفين [] لتمييزها عما يأتي بين قوسين في النص الأصلي.

2-2 تمت ترجمة phénoménologie ب: "الظاهرية": و الحقيقة إن ترجمة هذا المصطلح تطرح مشكلة تتعلق بفهم الفينومينولوجيا ذاتها كفلسفة و كمنهج، فكما يرى سعيد توفيق، إن مصطلح فينومينولوجيا يترجم إلى ظاهرية، أو ظاهريات، أو حتى ظاهرياتية، و يقول "لكن دلالة هذه الألفاظ توحي بأن الفينومينولوجيا تعد بحثا فيما هو ظاهري، أو مجرد بحث في "ظاهر" الأشياء أو السطح الخارجي للظواهر، في حين أن الفينومينولوجيا تهدف (...) إلى دراسة "ماهيات" الظواهر لا ظاهرياتها، أو- بمعنى أدق- تهدف إلى دراسة هذه الماهيات كما تظهر للوعي أو في خبرة الذات. فالحقيقة أن الظواهر الفينومينولوجية ليست هي ما يظهر لنا من الأشياء باعتباره يمثل مظاهرها في مقابل ماهياتها و دلالتها، أو يمثل ظاهرياتها في مقابل بواطنها"[1]، ولذلك يهاجم هوسرل- كما يقول سعيد توفيق- تجريبية هيوم Hume بسبب نزعتها الظاهرية، فهو (أي هيوم) لم ير من الظواهر إلا ما يظهر للحس، لا ما يظهر للوعي كخبرات معيشة يمكن وصفها و تحليلها، و إذا كان هوسرل يتفق مع الظاهريين في أنه "ليس هنالك شيء وراء الظواهر"، فهو يرى فيها كل شيء، لأنها تكشف عن معان، عن ماهيات،

1- سعيد توفيق، المرجع المذكور، ص 26 (الهامش)

على خلاف الظاهريين الذين يرون أنه "ليس في المظاهر إلا المظاهر". و لذلك يرى سعيد توفيق أن المصطلحات المذكورة أعلاه تلائم في الحقيقة:phenomenalism بينما يقترح لمصطلح phenomenology: "علم وصف الظواهر الشعورية" أو "ظواهرية" أو "ظاهراتية"، و هو المصطلح الذي سنتعتمده.

2-3 تمت ترجمة impertinence ب: "تعذر الملاءمة"، لكن هنالك فرقا بين تعذر حصول الشيء و بين انعدامه أو استحالته، و الحقيقة أن هذه النزعة إلى ما سنسميه "الإذابة" أو "تخفيف التركيز" نلاحظها أيضا في المقابل "تعذر الترجمة" الذي وضع لمصطلح intraduisibilité، بينما يشير هذا المصطلح- عندما من ينادون به- إلى استحالة الترجمة: استحالة ترجمة الشعر مثلا، أو بعض المصطلحات و الكلمات التي تحمل شحنات و خصوصيات ثقافية خاصة جدا.

2-3 تمت ترجمة duel ب: "التناظرية"، لكن علاقة القارئ بالكتاب كما يصفها بارث ليست بمعنى التناظر (ربما المناظرة، نعم) أو التقابل، بل هي نوع من المبارزة، البراز الذي يكون فيه كل من "الخصمين" مركزا كل فكره و وجوده على الآخر.

2-4 ترجم paragramme ب: "القلب المكاني"، بينما ترجم paragrammatique ب: "الشاذ نحوا"، و لا نفهم سر هذه الازدواجية، فإما أن يكون paragramme هو "الشذوذ النحوي" و إما أن يكون paragrammatique هو "المقلوب مكانيا".

3- الترجمة المقترحة:

حول القراءة

أريد أولا أن أشكركم على استضافتي بينكم. ثمة أشياء كثيرة تربطنا، بدءا بذلك السؤال المشترك الذي نطرحه، كل من موقعه: ما هي القراءة؟ كيف نقرأ؟ لماذا نقرأ؟ لكن ثمة شيء يفرقنا مع ذلك، و هو شيء لن أحاول إخفاءه: ليس لي، منذ زمن بعيد جدا، أية ممارسة بيداغوجية: فمدرسة، و ثانوية، و إعدادية اليوم هي مجهولة بالنسبة لي كما أن ممارستي في التعليم- التي لها أهمية كبيرة في حياتي- في معهد الدراسات العليا، هامشية جدا، و فوضوية جدا، داخل التعليم بعد-المدرسي. و الحال كذلك، يبدو لي- بما أن الأمر يتعلق بمؤتمر- أنه من الأفضل أن يسمع كل منا صوته الخاص، صوت ممارسته؛ لن أجبر نفسي إذا على أن ألحق كفاءة بيداغوجية ليست لي و أن أحاكيها؛ سأكتفي بقراءة خاصة (مثل كل قراءة؟)، قراءة الذات التي أكونها، التي أظن أني هي.

إني بإزاء القراءة في حيرة عقائدية كبيرة: فأنا لا أملك عقيدة حول القراءة بينما في المقابل ترتسم عقيدة عن الكتابة شيئا فشيئا. هذه الحيرة تبلغ أحيانا حد الشك: إنني لا أعلم حتى إن كان يجب امتلاك عقيدة حول القراءة؛ و أنا لا أعلم إن كانت القراءة، من حيث تكوينها، ليست حقلا متعددا من ممارسات مبعثرة، من آثار لا يمكن اختزالها، و إذا كانت، تبعا لذلك، قراءة القراءة، القراءة الواصفة، هي نفسها ليست إلا شظايا أفكار و مخاوف و رغبات و متع و قمع، ينبغي أن نتكلم عنها مرة لمرة، تمثلا بمتعدد الورشات الذي يكون هذا المؤتمر.

لن أحاول أن أخفف من هذه الحيرة (على كل حال أنا لا أملك الوسائل لفعل ذلك)، لكني سأحاول فقط أن أموضعها، أن أفهم الفيض الذي يشكل مفهوم القراءة بوضوح موضوعه في نفسي. من أين نبدأ؟ و إذا، ربما مما سمح للسانيات المعاصرة أن تنطلق: من مفهوم الملاءمة.

1- الملاءمة

الملاءمة هي- أو على الأقل كانت- في اللسانيات، وجهة النظر التي نختار أن ننظر و نسائل و نحلل ضمنها مجموعة هجينة و مفرقة كما هو اللسان: ففقط عندما قرر أن ينظر إلى اللسان من وجهة نظر المعنى، و من وجهة النظر هذه وحدها، كف سوسير عن المراوحة و التدله و استطاع أن يؤسس لسانيات جديدة؛ و إنه عندما قررا عدم تأمل الأصوات إلا ضمن ملاءمة المعنى وحدها، سمح تروبتسكوي و ياكوبسون للصواتة أن تتطور؛ و إنه عندما قبل، دونما اكتراث لاعتبارات أخرى عديدة ممكنة، أن لا يرى في مئات الحكايا الشعبية إلا أوضاعا و أدوارا ثابتة، متكررة، أي باختصار أشكالا، أسس بروب التحليل البنيوي للمحكي.

إذا استطعنا إذا أن نعتمد ملاءمة نسائل ضمنها القراءة، سيكون لنا أن نأمل في أن نطور شيئا فشيئا لسانيات أو سيميولوجيا أو ببساطة (حتى لا نربك أنفسنا بالديون) تحليلا للقراءة، للآنانيوزيس*، للمعرفة، علم معرفة، لم لا؟

لكن القراءة لم تصادف بعد من يكون لها بروبا أو سوسيرا؛ و هذه الملاءمة المنشودة، التي هي صورة لتخفف ما لدى العالم، نحن لا نجدها – أو على الأقل ليس بعد: فالملاءمات القديمة لا تناسب القراءة، أو على الأقل هذه تتجاوزها.

أولا: داخل حقل القراءة، ليس هنالك ملاءمة مواضيع: فالفعل يقرأ الذي، كما يبدو، هو متعد أكثر بكثير من الفعل يتكلم، يمكن إشباعه و تحفيزه بألف مفعول به: فأنا أقرأ نصوصا، صورا، مدنا، وجوها، حركات، مشاهد...الخ. هذه المواضيع متنوعة إلى حد أنني لا يمكنني أن أوحدها تحت أية فئة جوهرية أو حتى شكلية، بل يمكنني فقط أن أجد لها وحدة قصدية: إن الشيء الذي أقرأه يؤسسه فقط قصدي في أن أقرأ: إنه ببساطة: ليقرأ، ليجيندوم، و متعلق بالظاهراتية لا بالسيميولوجيا.

* آنانيوزيس anagnosis و ردت هكذا في النص الأصلي، بالإغريقية، قبل أن ترد بالصيغة المفرنسة francisée و هي anagnose لكن الترجمة أسقطت الكلمة الإغريقية.

ثانيا: في حقل القراءة، و هذا أخطر، ليس هنالك أيضا ملاءمة مستويات، و لا إمكانية لوصف مستويات قراءة لأنه لا يمكن إغلاق قائمة هذه المستويات. طبعا، هنالك أصل للقراءة الخطية: هو تعلم الحروف و الكلمات المكتوبة، لكن، من جهة، هنالك قراءات دون تعلم (الصور)- على الأقل دون تعلم تقني، إن لم يكن دون تعلم ثقافي- و من جهة أخرى، نحن، بعد أن نكتسب هذه التخنى[1]، لا نعلم أين نوقف عمق القراءة و تشتتها، هل عند الإمساك بمعنى؟ أي معنى؟ المصرح به؟ المورى؟ هذه عوارض، سأقول أخلاقية، فالمعنى المصرح به يريد أن يكون المعنى البسيط، الحقيقي، و أن يؤسس قانونا (كم من الناس ماتوا من أجل معنى ما؟) بينما تسمح التورية (و تلك ميزتها الأخلاقية) بتأسيس حق للمعنى المتعدد و بتحرير القراءة: و لكن إلى أي حد؟ إلى ما لا نهاية*: فلا يوجد إلزام بنيوي لإغلاق القراءة؛ و يمكنني بنفس الدرجة أن أدفع إلى ما لا نهاية حدود القروء و أن أقرر أن كل شيء قروء بالنهاية (مهما بدا أنه غير قروء) و لكن يمكنني أيضا، بالعكس، أن أقرر أنه في عمق كل نص، مهما صمم ليكون قروءا، يوجد و يبقى ما لا يمكن قراءته. إن معرفة- كيف- نقرأ يمكن الإحاطة بها و التأكد منها في مرحلتها الأولية، لكنها سرعان ما تصبح بلا قاع، بلا قواعد، بلا درجات، و بلا حد**.

هذه الصعوبة في إيجاد ملاءمة نؤسس منها تحليلا منطقيا للقراءة، يمكننا أن نظن أننا نتحمل مسؤوليتها، من حيث أننا نفتقر للعبقرية. لكن بإمكاننا أن نفترض أيضا أن اللاملاءمة هي بشكل ما خلقية في القراءة: إذ يبدو أن شيئا ما يأتي، بصفة قانونية، ليشوش تحليل مواضيع و مستويات القراءة و يفشل بذلك ليس فقط كل بحث عن الملاءمة ما في تحليل القراءة، بل ربما أيضا مفهوم الملاءمة ذاته (إذ أن المغامرة ذاتها تبدو في سبيلها للحدوث للسانيات و السرديات). هذا الشيء، أظن أنه يمكنني أن أسميه (بطريقة عادية فضلا عن ذلك): إنه الرغبة. فلأن كل قراءة مشبعة بالرغبة(أو بالنفور)

* ترجمت ب: هل إلى ما لانهاية؟ لكن بارث لا يسأل هنا، بل يجيب.

** ترجمت ب: كلام، لكن المقصود هو النهاية، الحد؛ و عموما، فان terme تعني لفظ، عبارة، كلمة، و ليس كلام.

يكون علم المعرفة صعبا، أو ربما مستحيلا- أو على كل حال أنه يمكن أن يحدث حيث لا ننتظره أو على الأقل ليس حيث ننتظره تماما: فتبعا للتقليد- و هو حديث- نحن ننتظره من جهة البنية، و نحن بلا شك على حق جزئيا: كل قراءة تحدث* داخل بنية ما (حتى لو كانت متعددة، مفتوحة) و ليس داخل الفضاء الحر زعما لعفوية مزعومة: لا توجد قراءة "طبيعية"، "متوحشة": القراءة لا تتجاوز البنية؛ فهي خاضعة لها، و هي تحتاج لها، و هي تحترمها؛ لكنها تفسدها. فالقراءة قد تكون حركة الجسد (لأننا كما هو معلوم نقرأ بجسدنا) الذي بحركة واحدة يؤسس و يفسد نظامه: زيادة إفساد داخلية.

2- الكبت

إنني لا أسائل نفسي، بحصر المعنى، عن تحولات رغبة القراءة؛ و أنا، بخاصة، لا أستطيع الإجابة عن هذا السؤال المغضب: لماذا لا يرغب فرنسيو اليوم في القراءة؟ لماذا خمسون في المائة منهم، كما يبدو، لا يقرأون؟ إن ما يمكن أن يستوقفنا للحظة، هو أثر الرغبة- أو اللارغبة- الموجود بداخل كل قراءة، على فرض أن إرادة- أن- نقرأ قد تم الاضطلاع بها من قبل. و قبل كل شيء، كبت القراءة. وإنه ليخطر على فكري اثنان.

أما الأول فينتج من كل الإكراهات، الاجتماعية أو المدمجة عبر ألف بديل، التي تجعل من القراءة واجبا، حيث يكون فعل القراءة نفسه محددا بقانون: إنه فعل أن نقرأ، أو أفضل بعد، فعل أننا قرأنا *avoir lu*، و أثر المسارة الذي يكاد يكون شعائريا. فأنا لا أتحدث إذا عن القراءات "الأداتية"[2] الضرورية من أجل الحصول على معرفة أو تقنية ما و التي تختفي تبعا لها حركة القراءة تحت فعل التعلم؛ بل إنني أتحدث عن القراءات "الحرة" و التي يجب، مع ذلك، أن يكون المرء قد قام بها: يجب على المرء أن يكون قد قرأ (أميرة كليف، ضد-أوديب). من يأتي القانون؟ من مقامات عدة، يتأسس كل واحد منها كقانون، كإيديولوجيا: فبالنسبة للمناضل الطليعي، يجب أن نكون قد قرأنا باتاي

* se passe ترجمت بطريقة عجيبة ب"تمرر نفسها" بينما المقصود هو "تحدث"، بكل بساطة كما في العبارة المعروفة جدا ? que se passe-t-il (ما الذي يحدث[أو يجري]؟)، و المحير في الأمر أن أي قاموس كان سيقدم للمترجم هذا المقابل دون كبير عناء.

و أرتو. لمدة طويلة من الزمن، عندما كانت القراءة نخبوية بشدة، كانت هنالك واجبات لقراءة كونية، و أفترض أن انهيار القيم الإنسانوية قد وضع حدا لواجبات القراءة هذه، فجاءت واجبات خاصة، مرتبطة "بالدور" الذي تعترف الذات بأنه دورها في مجتمع اليوم؛ فقانون القراءة لم يعد يأتي من ثقافة ممتدة في الزمن بل من مقام غريب، أو على الأقل أنه لا يزال ملغزا، واقع على حدود التاريخ و الدرجة. ما أريد قوله، هو إنه توجد قوانين جماعات*، قوانين مصغرة، يجب أن يكون لنا الحق في أن نتحرر منها. أو أيضا: إن القراءة، مهما كان الثمن الذي يتعين أن ندفعه لذلك، هي كذلك الحرية في أن لا نقرأ. من يعلم أن أشياء ما لا تتغير، من يعلم أن أشياء مهمة لا تحدث (في العمل، في تاريخ الذات التاريخية) ليس فقط عن طريق أثر القراءة و لكن أيضا عن طريق نسيانات القراءة: عن طريق ما يمكن أن ندعوه خفة، طيش أن نقرأ؟ أو أيضا: في القراءة، لا يمكن أن نفصل القراءة، مهما كلف ذلك المؤسسات، عن سلبيتها الغريزتية الخاصة.

هنالك كبت ثان، هو ربما كبت المكتبة. و ليس المقصود هنا، بطبيعة الحال، أن نعترض على المؤسسة المكتبية و لا أن نكف عن الاهتمام بتطويرها الضروري؛ المقصود فقط و ببساطة هو أن نعترف بأثر الكبت، الموجود في هذه الخاصية الأساس و الحتمية للمكتبة العامة (أو المشتركة فقط): تصنعها. و التصنع ليس في حد ذلك مسلكا للكبت (فالطبيعة ليس فيها ليس فيها شيء محرر على وجه الخصوص)؛ و إذا كان تصنع المكتبة يفشل الرغبة في القراءة، فذلك لسببين:

1- إن المكتبة، بحالتها و مهما كانت سعتها، لا متناهية، من حيث أنها دائما (مهما كان تصميمها جيدا) في الوقت نفسه تحت الطلب و فوقه: فالكتاب الذي نرغبه هو، بطريقة ميلية، ليس فيها أبدا في حين أن كتابا آخر يقترح علينا**: المكتبة هي فضاء بدائل

* lois de groupe ترجمت ب"قانون الجماعة" بصيغة المفرد، لكن العبارة الفرنسية هي بصيغة الجمع و علامة أو إشارة الجمع (s) لا تأتي في عبارة كهذه إلا على "المضاف" loi بينما يبقى "المضاف إليه" مفردا.

** *vous* est proposé ترجمت مباشرة ب"يقترح عليكم" و هي ترجمة أنتجت نوعا من الركاكة و التشويش، بينما المقصود هو "علينا"، نحن معاشر القراء الذين يتوجهون إلى المكتبة.

الرغبة؛ و أمام مغامرة القراءة، هي الواقع من حيث أنها تعيد الرغبة إلى النظام:
و لأنها دائما أكبر مما يجب و أصغر مما يجب فهي أساسا غير ملائمة للرغبة: فلكي تستخلص من المكتبة لذة و إفعاما و متعة، على الذات أن تتخلى عن دفق خياليها؛
و يجب على المرء أن يكون قد مر بالأوديب المقرر عليه- هذا الأوديب الذي يجب المرور به ليس فقط في سن الرابعة، بل في كل يوم من حياتي أحس فيه برغبة. هنا وفرة الكتب هي ذاتها القانون، الخصاء.

2- المكتبة هي فضاء نزوره و لكننا البتة لا نسكنه. ينبغي أن تكون في لغتها، المحكمة مع ذلك كما يقال، كلمتان مختلفتان: إحداها لكتاب المكتبة، و الأخرى للكتاب-عند-المرء (لنضع خطوطا صغيرة، فهذا تركيب مستقل بذاته مرجعه شيء معين)؛ إحداها للكتاب "المقترض"- في أغلب الأحيان عبر وساطة ديوانية أو متسلطة- و الأخرى للكتاب المحتجز، المختطف، المستمال، المقتطع، كما لو كان حرزا؛ إحداها للكتاب موضوع-دين (فيجب إرجاعه)، و الأخرى للكتاب موضوع-رغبة، أو طلب مباشر (بلا وساطة).
إن الفضاء المنزلي*(و غير العام) ينتزع من الكتاب كل وظيفة من وظائف الظهور الاجتماعي، الثقافي و المؤسستي (ما عدا في حالة زوايا الاستراحة المثقلة بنفايات الكتب). صحيح أن الكتاب-عند-المرء ليس قطعة رغبة خالصة تماما: فهو(عموما) قد مر عبر وساطة ليست نظيفة بوجه خاص: إنها المال؛ فلقد وجب أن نشتريه، و إذن أن لا نشتري الكتب الأخرى؛ و لكن بما أن الأمور هي على ما هي عليه، فالمال هو ذاته صرف- و هو ما ليس حال المؤسسة: فأن نشتري يمكن أن يكون صارفا، بينما أن نقترض ليس كذلك بالتأكيد: و في الطوباوية الفوريرية، ليس للكتب أية قيمة تقريبا، لكنها مع ذلك تمر بوساطة بعض المال: إنها مغطاة بإنفاق ما و إذن تشتغل الرغبة: ثمة شيء ما قد أطلق.

* يبدو أن الترجمة قرأت aménagé فترجمت بكلمة "المهيأ" بدلا من "المنزلي": ménager !

3- الرغبة

ماذا يوجد في القراءة من رغبة؟ الرغبة لا يمكن أن تسمي نفسها، و لا حتى (بعكس الطلب) أن تقول نفسها. مع ذلك، من الأكيد أن هنالك شبق قراءة (في القراءة، الرغبة موجودة مع موضوعها، و هذا تعريف الشبق). عن شبقية القراءة، ربما ليس هنالك خرافة حكمية أكثر صفاء من ذلك المشهد في *البحث عن الزمن الضائع* أين يظهر بروست الراوي الشاب و هو يحبس نفسه في غرف "كومبري" لكي يقرأ(لكي لا يرى جدته تتألم، والتي يقال لها، على سبيل المزاح، أن زوجها سيشرب الكونياك...):

" كنت أصعد لأبكي في أعلى البيت بجانب قاعة الدراسة، تحت السقوف، في غرفة صغيرة تفوح برائحة السوسن، و التي كانت تعطرها أيضا كشمشة برية نبتت في الخارج بين أحجار السور و مررت غصن أزهار عبر النافذة المنفرجة. هذه الغرفة المخصصة لاستعمال أكثر خصوصية و أكثر ابتذالا و التي كان بوسع المرء في النهار أن يرى منها حتى البرج الرئيس لروسان فيل- لو-بان، كانت طويلا بمثابة ملاذ لي، و لكل اهتماماتي التي كانت تطالب بوحدة لا ينبغي أن تهتك: القراءة و أحلام اليقظة و الدموع و اللذة، و ذلك بلا ريب لأنها الوحيدة التي كان مسموحا لي أن أقفلها بالمفتاح"[-]

هكذا، تظهر القراءة الراغبة موسومة بسمتين مؤسستين: عندما يحبس نفسه ليقرأ، و عندما يجعل من القراءة حالة معزولة تماما، سرية، يلغى فيها العالم كله، فالقارئ- الذي يقرأ le lisant- يتماهى مع ذاتين إنسانيتين أخريين- في حقيقة الأمر قريبتين جدا من بعضهما- تتطلب*حالتهما كذلك انفصالا عنيفا: الذات العاشقة و الذات الصوفية؛ فتيريز دافيلا كانت بخاصة تجعل من القراءة بديلا عن الضراعة الذهنية؛ و الذات العاشقة، نحن نعلم ذلك، موسومة بانسحاب من الواقع، و هي تتنحى[3] عن العالم الخارجي. هذا يؤكد جيدا أن الذات القارئة هي ذات منفية بكليتها إلى سجل المتخيل؛

- Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1, 12.

* ترجمت ب"تكتسب"، الذي هو مقابل acquiert بينما يتعلق الأمر هنا ب requiert أي "تتطلب"، و الغريب أن حالات كهذه تكررت في نص الترجمة، و كأننا بالمترجم لم يكلف نفسه عناء البحث في قاموس ليتأكد.

فكل بنية اللذة عندها تتمثل في أن تعالج علاقتها البرازية مع الكتاب (أي مع الصورة)، و ذلك بأن تحبس نفسها معه لوحدهما، ملتصقة به، و أنفها فوقه، إن سمحت لنفسي بقول ذلك، كما الطفل ملتصق بأمه و العاشق بالوجه المحبوب. فالغرفة التي تفوح بأريج السوسن هي انغلاق المرآة نفسه، حيث يحدث[4] التلاحم الفردوسي بين الذات و الصورة – أي الكتاب.

السمة الثانية التي تكون القراءة الراغبة- و هو ما تقوله لنا بوضوح حادثة الغرف- هي الآتية: في القراءة، كل اضطرابات الجسد حاضرة، مختلطة، مقلبة: الافتتان و الخلو* و الألم و الشهوة؛ فالقراءة تنتج جسدا مبلبلا لكن ليس مقطعا (لولا ذلك لما كانت القراءة متعلقة بالمتخيل). مع ذلك، هنالك شيء أكثر إلغازا يمنح نفسه ليقرأ و يؤول، في الحادثة البروستية: فالقراءة- شهوة أن نقرأ- لها فيما يبدو علاقة ما مع الشرجية؛ إذ يبدو أن الكناية نفسها تربط القراءة، الغائط و- لقد رأينا ذلك- المال.

و الآن- دون أن نغادر حجرة القراءة- هذا السؤال: هل توجد لذائذ مختلفة للقراءة؟ هل توجد نمذجة ممكنة لتلك اللذائذ؟ يبدو لي أن هنالك، على كل حال و على الأقل، ثلاثة نماذج للذة أن نقرأ أو، لنكون أكثر دقة، ثلاثة سبل يمكن عبرها أن تأسر صورة القراءة الذات التي تقرأ. تبعا للصيغة الأولى، يقيم القارئ مع النص المقروء علاقة حرزية: فهو يلتذ بالكلمات، ببعض الكلمات، ببعض التنسيقات بين الكلمات؛ و في النص، ترتسم شواطئ و عوازل تزول الذات القارئة في افتتانها بها و تضيع: قد يكون هذا نموذجا لقراءة استعارية أو شعرية؛ هل نحن بحاجة، لكي نذوق هذه اللذة، لثقافة لغوية عريضة؟ هذا ليس أكيدا: فحتى الطفل اليافع جدا، في مرحلة الثغثغة، يعرف شبقية الكلمة، تلك الممارسة الشفوية و الصائتة المتاحة للغريزة. و حسب الصيغة الثانية، و التي هي على النقيض، القارئ، بطريقة ما، تدفعه إلى الأمام على طول الكتاب قوة تكون دائما، إن قليلا أو كثيرا، مقنعة و تكون من قبيل الترقب: فالكتاب يلغي

* إنه من المحير حقا أن يكون المترجم قد خلط بين الخلو، أي كون الشيء شاغرا *la* vacance و بين "العطلة" كما ترجم، *les* vacances.

نفسه شيئا فشيئا، و في هذا الاستهلاك العجل و الغاضب تكون المتعة؛ و يتعلق الأمر، بطبيعة الحال، باللذة الكنائية الموجودة في كل سرد، دون أن ننسى أن المعرفة نفسها أو الفكرة يمكن أن ترويا و أن تخضعا لحركة ترقب؛ و، لأن هذه اللذة مرتبطة بصورة جلية بمراقبة ما يحدث و بكشف ما هو مخبوء، يمكننا أن نفترض أن لها علاقة ما بالإصغاء إلى المشهد الأصلي؛ فأنا أريد أن أفاجئ، و أنا عاجز عن الانتظار: إنها الصورة البحتة للمتعة، من حيث أنها لا تندرج تحت نظام الإشباع؛ و يجب كذلك أن نسائل، بالعكس، حصر القراءة و قرفها: لماذا لا نكمل كتابا ما؟ لماذا لا يستطيع بوفار، الذي قرر أن يهتم بفلسفة التاريخ، "إتمام خطاب بوسويه الشهير[-]"؟هل هو خطأ بوفار أم خطأ بوسويه[5]؟هل هنالك آليات إغراء كونية؟هل يوجد منطق شبقي ما للسرد؟ينبغي هنا على التحليل البنيوي للمحكي أن يطرح على نفسه مشكلة اللذة: و أنا أظن أنه أصبح يمتلك الوسائل لذلك. أخيرا، هنالك مغامرة ثالثة للقراءة (أدعو بالمغامرة الطريقة التي تأتي بها اللذة إلى القراءة): إنها، إن أمكن القول، مغامرة الكتابة؛ فالقراءة ناقلة للرغبة في أن نكتب (نحن متأكدون الآن أن هنالك متعة ما للكتابة، و لو أنها لا تزال بعد ملغزة جدا بالنسبة لنا)؛ هذا لا يعني أبدا أننا نريد بالضرورة أن نكتب مثل الكاتب الذي تعجبنا قراءته؛ ما نريده، هو فقط الرغبة في أن نكتب، التي أحس بها الناسخ ، أو أيضا: نحن نرغب ما أحس به الكاتب و هو يكتب، من رغبة في القارئ، و نحن نرغب ال أحبوني الموجودة في كل كتابة. هذا ما قاله بوضوح شديد، الكاتب روجيه لابورت: "إن قراءة محضة لا تستدعي كتابة أخرى هي بالنسبة لي شيء لا يمكن أن أفهمه...إن قراءة بروست و بلانشو و أرتو لم تعطني الرغبة في أن أكتب مثل هؤلاء المؤلفين (و لا حتى، أضيف، مثلهم)، بل في أن أكتب". ضمن هذا المنظور، القراءة هي حقا إنتاج: ليس إنتاج صور داخلية و إسقاطات و استيهامات، بل حرفيا، إنتاج عمل: فالمنتج (الذي تم استهلاكه) قد انقلب إلى إنتاج، إلى وعد، إلى رغبة في الإنتاج، و سلسلة الرغبات

- Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », p 819

بدأت تتجلى، من حيث أن كل قراءة تساوي مقابل الكتابة التي تلد، بلا نهاية. هل لذة الإنتاج هذه نخبوية، مخصصة للكتاب الافتراضيين وحدهم؟ كل شيء في مجتمعنا، مجتمع الاستهلاك لا الإنتاج، مجتمع فعل القراءة و الرؤية و السمع، لا مجتمع فعل الكتابة و النظر و الإنصات، قائم من أجل حبس الإجابة: فهواة الكتابة مبعثرون، سريون، يسحقهم ألف ضغط، حتى الداخلية[6] منها.

إن هذه مشكلة حضارة: لكن، فيما يخصني، فقناعتي العميقة و الثابتة هي أنه لن يكون أبدا ممكنا أن نحرر القراءة إذا لم نقم، بحركة واحدة، بتحرير الكتابة.

4- الذات*

لقد دار الحديث كثيرا، و قبل حدث التحليل البنيوي، عن وجهات النظر المختلفة التي يمكن لكاتب أن يضع نفسه فيها ليحكي قصة- أو ببساطة يصدر نصا. ثمة طريقة لربط القارئ بنظرية في السرد، أو بشكل أوسع بشعرية، هي ربما أن نعتبر أنه يشغل هو ذاته وجهة نظر (أو تباعا عدة وجهات نظر)؛ بعبارة أخرى، أن نعامل القارئ مثل شخصية، أن نجعل منه إحدى شخصيات (ليست حتى مفضلة بالضرورة) الخيال أو/ و النص. و لقد أقيم الدليل فيما يخص المأساة الإغريقية: فالقارئ هو تلك الشخصية الموجودة في المشهد (و لو كان بصفة سرية) و التي تسمع لوحدها ما لا يسمعه كل من أطراف الحوار؛ و استماعها مزدوج (و بالتالي متعدد افتراضيا). بعبارة أخرى، المكان الخاص بالقارئ هو القلب المكاني، كما استحوذ على سوسير (ألم يكن يحس بأنه أصبح مجنونا، و هو العالم، لأنه آنذاك كان القارئ كليا و حصريا؟)؛ و إن قراءة "حقيقية"، قراءة تضطلع بتأكيد نفسها، ستكون قراءة "مجنونة" ليس من حيث أنها تبتدع معاني غير متوقعة("معاني عكسية")، و ليس من حيث أنها "تهذي"، بل من حيث أنها تدرك التعدد المتزامن للمعاني، لوجهات النظر، للبنى، مثل فضاء يمتد خارج القوانين التي

* جاء- في نص الترجمة- العنوان الأول معرفا (الملاءمة) لكن العناوين الثلاثة الأخرى جاءت نكرة (كبت، رغبة، ذات) و لا نفهم لماذا. و عموما، فإن كون العناوين جاءت دون تعريف (le) و لا تنكير (un, une) يعني إضفاء نوع من "الإطلاق" عليها، و بالتالي أدعى- في رأينا- لتأتي معرفة في الترجمة.

تحظر التناقض ("النص" هو تمثيل هذا الفضاء ذاته).

إن تخيل قارئ كلي- أي متعدد كليا، مقلوب مكانيا كليا- له ربما فائدة تكمن في أنه يسمح باستشفاف ما يمكن أن نسميه مفارقة القارئ: فأن نقرأ، كما هو متعارف عليه عموما هو أن نفك أسننا: حروفا، كلمات، معاني و بنى، و هذا لا جدال فيه، لكنه عندما يكدس عمليات تفكيك الأسنن، بما أن القراءة لانهائية حتما، و عندما يرفع فرضة توقيف المعنى، و عندما يضع القراءة في عجلة حرة (و هذا هو قدرها كبنية)، فالقارئ يجد نفسه و قد أخذ في انقلاب جدلي: بالنهاية، هو لا يفك السنن بل يضاعفها؛ و هو لا يفك الرموز، بل ينتج، ويكدس اللغات، و يسلم نفسه لها بلانهاية و بلا ملل لتعبره: إنه ذلك العبور[7].

و الحال إن هذا هو وضع الذات الإنسانية نفسه، على الأقل كما تحاول الإيبيستيمولوجيا النفسية التحليلية أن تفهمها: ذات لم تعد ذات الفلسفة المثالية المفكرة، بل بالأحرى، المحرومة من كل وحدة، الضائعة في جهلها المزدوج بلا وعيها
و إيديولوجيتها، و التي لا تتماسك إلا بتشكيلة لغات. و أعني بهذا أن القراءة، هي قراءة الذات المطلقة (بالمعنى المادي الذي يمكن أن تحمله الآن هذه الكلمة المثالية القديمة): كل قراءة تصدر عن ذات، وهي لا تنفصل عن هذه الذات إلا عن طريق وساطات نادرة و دقيقة، كتعلم الحروف* و بعض الرسميات البلاغية، و بعد ذلك، فالذات هي التي تجد نفسها سريعا في بنيتها الخاصة، الفردية: إما مشتهية، أو منحرفة، أو ذهانية، أو خيالية أو عصابية- و بطبيعة الحال في بنيتها التاريخية كذلك: مستلبة بإيديولوجيتها و بنمطيات قوانين.

هذا لكي نشير إلى أنه لا يمكن أن نأمل بصواب في الوصول إلى علم للقراءة، إلى سيميولوجيا للقراءة، إلا إذا تصورنا أن يصبح ذات يوم ممكنا- و هذا تناقض في الكلمات- أن يكون علم للاتعب و للزحزحة اللامتناهية: فالقراءة هي تحديدا تلك الطاقة،

* lettres: ترجمت ب: الآداب، و لكن الأمر لا يتعلق بالآداب، بل و كما هو واضح جليا، و بكل بساطة، بالحروف!

ذلك الفعل الذي يتجه ليمسك في هذا النص، في هذا الكتاب، بذلك "الذي لا يسمح بأن تنضبه أصناف الشعرية[-]"؛ و القراءة هي ربما في النهاية النزف الدائم، الذي من خلاله تنهار البنية- التي يقوم التحليل البنيوي بتحليلها بصبر و فائدة- و تنفتح و تضيع، متطابقة في ذلك مع كل الأنساق المنطقية التي، بالمحصلة، لا شيء بوسعه أن يغلقها- تاركة ما يجب حقا أن نسميه حركة الذات و التاريخ كاملة غير منقوصة: فالقراءة ربما تكون حيث تجن البنية.

- Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil, coll. «Points Essais », 1972, p 107

ملحق هوامش:

1- التخنى technè ترجمت "بالتقانة" لكننا نفضل اقتراض الكلمة الإغريقية، لأن الإغريق، كما يقول سعيد توفيق، "كانوا يستخدمون كلمة (تخنى) technè للدلالة على الصنعة أو الحرفة و الفن معا" (المرجع المذكور، ص 112)، فاختيارنا "التقانة" كمقابل يعني إذا أننا نمسك بنصف الكلمة و نترك النصف الآخر؛

2- الأداتية instrumentale جاءت في نص الترجمة: "الآلية" التي هي بالأحرى مقابل: mécanique، فليس المقصود هنا هو القراءة الآلية، أي التي تحدث آليا، "لوحدها"، بل القراءة "الأداتية"، أي التي تتخذ كأداة في سبيل الحصول على معرفة أو التمكن من تقنية؛

3- تتنحى se désinvestir ترجمت ب: "تزيل ولايتها" التي نجدها طويلة و ركيكة فضلا عن أنها لا تؤدي- برأينا- المعنى، ففعل investir يعني: ولى (أسند ولاية)، و كذلك "ركز نفسيا" (و هذا ضمن مقابلات أخرى) و يبدو أن الترجمة قد بنت على المقابل الأول، ثم على كونه جاء بصيغة انعكاسية (se) و "سالبة" (dé) لتعطينا هذا المقابل، لكننا نرى أن "تتنحى" هو الأفضل لأنه يجمع الفكرتين معا و يؤدي المعنى دون إحداث تشويش على القراءة؛

4- يحدث: se produit التي ترجمت ب: "يتم إنتاج"، و هذا المثال شبيه بأمثلة أخرى تحدثنا عنها (se passer)؛

5- بوسويه Bossuet التي ترجمت ببروست! و لا ندري و لا نرى أي سبب لهذا التداخل و الخلط! فالأمر يتعلق بجاك بينيني بوسويه Jacques Bénigne Bossuet، الكاتب الفرنسي (1627-1704) و عضو الأكاديمية، و "الخطاب"Discours الذي ذكر في نص بارث (بالخط المائل italique و الذي كان يجب تمييزه في النص العربي، و هو ما لم تحترمه الترجمة على طول النص) هو عنوان كتابه "خطاب حول التاريخ العالمي" Discours sur l’histoire universelle؛

6- « intérieures, même » ترجمت- ولا نفهم كيف- ب: "و إنهم لباطنيون كذلك"!
و يبدو أن الترجمة لم تفهم أن intérieures, même تعود على "الإكراهات"، فما هو "باطني" هي الإكراهات التي تسحق هواة الكتابة، و ليس هواة الكتابة أنفسهم. ثم إن ترجمة intérieurs ب"باطنيون" ليست دقيقة، و خلقت- إضافة إلى تحويل مرجعها من الإكراهات إلى الكتاب الهواة- معنى غريبا هنا؛

7- traversée: العبور، لكن الترجمة اختارت "المعبر"، أي الذي يعبر عن شيء و هو ما لم تقله بحال جملة بارث؛

* في ما يخص عبارة livre-chez-soi فقد فضلنا ترجمتها بعبارة الكتاب-عند-المرء بدلا من "الكتاب في منزل الشخص"، لأنها أولا أقرب من "حرفيتها" من حيث الكلمات، عدد الكلمات و شكل العبارة، و ثانيا لأن عبارتنا تجمع المعنيين اللذين نرى أن عبارة بارث تشير إليهما: الملكية و كون الكتاب في المنزل لا المكتبة.

كما ترجمنا vouloir-lire ب: "إرادة-أن-نقرأ" و savoir-lire:"معرفة-كيف-نقرأ" عوضا عن معرفة القراءة، لأن القراءة lecture تدل على حقل كامل متعدد، بينما lire تشير إلى الفعل بصفة أدق.

* و لنلاحظ أخيرا أن هذه الفقرة لم تترجم بل أسقطت:

C’est là un problème de civilisation : mais pour moi, ma conviction profonde et constante est qu’il ne sera jamais possible de libérer la lecture si, d’un même mouvement, nous ne libérons pas la lecture. (R. Barthes, p 46).

III-2 قراءة في ترجمة نص تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov

La lecture comme construction

الحقيقة أن قراءتنا للترجمة التي أنجزها محمد أديوان لنص تزفيتان تودوروف "القراءة كبناء" la lecture comme construction، تبين بصورة جيدة ما يمكن أن تؤدي إليه ترجمة "حرة"، أي ترجمة تعتبر المكتوب أو الكتابة مجرد وعاء و وسيلة تعبير أو قشرة.

و الغريب أن هذه الترجمات- في أماكن معينة- تنسف نسيج النص نسفا، و تمنح نفسها صك غفران تتصرف بموجبه كيف تشاء، بينما نراها في أماكن أخرى تلتصق التصاقا شديدا بالجملة و بالكلمة، فتتصرف حيالها "بمعجمية"، و كل ذلك ينطلق من إهمال كلي ل"شعرية" النص الخاصة، و لإيقاعه rythme من حيث أنه- كما يقول هنري ميشونيك Henri Meschonnic- "تنظيم ذات لخطاب" organisation d'un discours par un sujet[1]. و يؤدي ذلك إلى إنتاج نص مهتز، لا إيقاع خاص له.

و هذا ما لاحظناه على نص الترجمة الذي نحن بصدده، انطلاقا من الطريقة التي ارتأى أن يقطع بها نص تودوروف، أي تشكيل الفقرات، و هي نقطة لا تكتفي بكونها "شكلية" فقط؛ و وصولا إلى حالات سوء فهم أدت إلى ترجمات مجانبة، و أحيانا معاكسة للمعنى بسبب الابتعاد أو الالتصاق المعجمي، فكان أيضا أن أفقدت النص "صرامته المصطلحية، أو المفهومية" إن صح هذا التعبير. و سيكون من المفيد و المثير للاهتمام أن نستعرض تلك الحالات و المواضيع، كلا في الإطار الذي يندرج فيه، مع التعليق و الشرح طبعا؛ و لكن لنلاحظ أولا أن نص الترجمة جاء مشفوعا

1- Henri Meschonnic, Poétique du traduire, Editions Verdier, 1999, p 131

بمقدمة كتبها المترجم، و لكن دون أن نجد معلما يخبرنا أين تنتهي المقدمة، و أين يبدأ نص تودوروف؛ و إذا:

1- المقاطع الترجمية:

1-**1** "هذه الطريقة من النظر، التي تحدونا على اعتبار الرواية مجرد تمثيل و نقل للحقيقة الواقعية، التي تعد بالطبع قبلية و سابقة، هذا بالرغم من كون الرواية تهدف إلى وصف عملية الخلق فقط، فهذه الطريقة من النظر تثير إشكالا"[1]

« [La manière de voir], qui consiste à penser le roman en termes de représentation, de transposition d'une réalité- qui lui serait préexistante. Même si elle ne cherche à décrire que le processus de création, cette vision fait déjà problème » [2]

لنلاحظ ترجمة serait ب"تعد بالطبع" التي نفهم منها التأكيد من تودوروف على كون الرواية تتبع الواقع الذي يسبقها، بينما الفعل serait جاء بصيغة معينة و هي Le mode conditionnel و التي هي صيغة الشرط التي تفيد أحيانا الإثبات المخفف أو غير الأكيد affirmation atténuée، هنا بمعنى أن قبلية الواقع على الرواية هي بحسب تلك الطريقة من النظر، لا بحسب تودوروف. فكان يمكن ترجمتها إذا ب"التي تكون سابقة لها" أو بإضافة عبارة "شارحة" كما نجد في أماكن أخرى في النص:"التي تعد- بحسبها- سابقة".

ثم لننظر كيف تعاملت الترجمة مع الجملة الثانية (même si elle ne cherche…) فتوقفت بها عند création و فصلتها عما يليها و ألحقتها بسابقتها، و أدى ذلك إلى تحريف خطير للمعنى، فالجملة العربية تقول لنا إن هنالك طريقة معينة بالنظر إلى الرواية، رغم كون هذه الأخيرة لا تقوم إلا بوصف عملية الخلق (خلق ماذا؟)! بينما لو

1- محمد أديوان، القراءة كبناء، ترجمة نص: Tzvetan Todorov :La lecture comme construction، مجلة الفكر العربي المعاصر، ك 2/ شباط 1989، ص 106

2- Tzvetan Todorov, La lecture comme construction, op. cit , p 175.

قرأنا الجملة الثانية كلها كوحدة، فسنفهم أن الحديث هو عن تلك النظرة- لا عن الرواية- و التي تهدف إلى وصف عملية خلق الرواية و أنه: "حتى لو لم تهدف إلى أن تصف إلا عملية الخلق، فهذه النظرة تثير إشكالا". و إذا قارنا المقطعين اللذين اخترناهما فسنجد أن كليهما يحتوي جملتين، لكن "تقطيع" الترجمة للفقرة الفرنسية و توقفها حيث لم تتوقف قدم جملتين مختلفتين، و خلق "وحدتي معنى" unités de sens مغايرتين، و ذلك راجع- برأينا- إلى القراءة "التجزيئية" داخل الجملة نفسها، في نص يقول كاتبه، تودوروف، إننا لا نقرأ جملا، بل نصا بأكمله! و لنتابع:

2-**1** تقول الترجمة:

"ما هي مظاهر النص التي تحدد البناء الذي ننتجه خلال قراءتنا لذلك النص، و بأية طريقة ننتج ذلك البناء" (1)

« Quels sont les aspects du texte qui déterminent la construction que nous produisons lors de la lecture, et de quelle façon. » (2)

و إذا فعبارة [ننتج ذلك البناء] هي عبارة "زائدة" أضافتها الترجمة بهدف الشرح و إزالة ما رأته "غامضا"- مثلما أضافت "لذلك النص"- لتنتج جملة "عربية" بما فيها من تكرار و إطناب، على طريقة الأسلوبية المقارنة. لكن المشكلة أن هذه الإضافة جاءت نتيجة لقراءة غير دقيقة، لأن السؤال في الجملة العربية هو عن الطريقة التي ننتج بها (أي نحن، القارئ) البناء، بينما هو في الجملة الفرنسية عن الطريقة التي تحدد مظاهر النص البناء الذي ننتجه، فكان يجب الانتباه إلى التوازي parallélisme بين أدوات الاستفهام لفهم ما جاء مقدرا و محذوفا في الجملة الفرنسية، و كان يمكن إذا الاكتفاء ب" و بأية طريقة تفعل ذلك" إذا رأينا أنه يجب- لا محالة- أن "نتم" الجملة.

1- أديوان، المرجع المذكور، ص 107

2- Todorov, op. cit, p 176

1-3 "هنا نشاهد تقاربا بين الأحداث المحسوسة و غير المحسوسة: الابتسام و الصمت، و هي أحداث مشاهدة، و الشفقة و قلة الصبر و هي افتراضات بدون شك، مبررة لأحاسيس لا يمكن إدراكها بشكل مباشر" [1]

« On voit une juxtaposition d'évènements sensibles et non-sensibles : le sourire, le silence sont des faits observables ; la pitié et l'impatience sont des suppositions- sans doutes justifiées- auxquelles on n'a aucun accès direct » [2]

لنقل أولا إن "تقارب" ليست مقابلا دقيقا ل juxtaposition بل ل rapprochement، و التي تعني قربا "معنويا" أي تماثلا و تشابها، بينما يتحدث تودوروف بالأحرى عن قرب "موضعي"، أي في جملة "أرمانس" التي أوردها، أي عن "التجاور".

ثم لننظر كيف نسفت الترجمة الجملة الاعتراضية، و استعاضت عنها بفاصلة وضعتها في قلب العبارة: "بدون شك، مبررة..." مترجمة بالإضافة إلى كل ذلك justifiées باسم الفاعل "مبررة" بدل "مبررة"؛ فأصبح معنى الجملة أن الافتراضات تقوم بتبرير أحاسيس لا تدرك مباشرة، بينما تقول الجملة الفرنسية إن الشفقة و قلة الصبرافتراضات حول أحاسيس لا تدرك، مجرد افتراضات، رغم أنها بلا شك تجد ما يبررها هي!

1-4 تقول الترجمة (عن الخطاب المباشر):

"الكلمات تتحد هويتها مع غيرها من الكلمات" [3]

« Les mots sont identiques aux mots » [4]

و إذا، فقد ترجمت و "شرحت" عبارة aux mots ب "مع غيرها من الكلمات"، ولنا أن نسأل هنا: عن أية كلمات أخرى تتحدث جملة الترجمة؟ و الحقيقة أن قراءة السياق

1- أديوان، ص 107

2- Todorov, p 177

3- أديوان، ص 107

4- Todorov, p 177

الذي جاءت فيه هذه الجملة، و قراءة الجملة السابقة لها- و التي جاءت جملتنا هذه "شارحة" لها بعد النقطتين- تفسر لنا الأمر: فتودوروف يقول إن الفرق بين الخطاب السردي و العالم الذي يذكره هذا الخطاب، يلغيه تماما الأسلوب المباشر؛ فالأسلوب المباشر يختلف عن خطاب الغير الذي- كما رأينا مع باختين- يحمل بعدا تحليليا، فهو خطاب عن الخطاب. فالكلمات في الأسلوب المباشر ظلت كما هي، مماثلة لنفسها، و هذا هو- تحديدا- ما يجب أن تقوله الجملة.

1-5 "إن ضيفنا الذي كان يتحدث مع أحد الخدم النابوليتانيين (napolitain)، و الذي يقدم خدمات لهذا الضيف دون أن يعرف اسمه، أخبرني..." [1]

« Notre hôte, qui avait causé avec un domestique napolitain, qui servait cet étranger sans savoir son nom,… » [2]

و هكذا فقد ترجمت cet étranger ب "هذا الضيف" و ألغيت بذلك شخصية من المشهد، حتى لو كانت ثانوية. و نحن نورد هذه الجملة قبل الحديث عن المقطع الذي يليها في النص لأنه يتحدث-تحديدا- عن أنواع البناء المختلفة بحسب درجة نقل جملة "أدولف" لحوارات ثنائيات مختلفة من الشخصيات؛ لنقرأ هذا المقطع من نص الترجمة:

1-6 "إننا نستطيع أن نتصور الحوار الذي دار بين الضيف و الراوي على الرغم من أنه ليس من المحتمل أن يستعمل الضيف- و هو الإيطالي- و لو جملة في هذه الصيغة التي هي: "قال لي". فبناء هذه المحاورة التي دارت بين الضيف و الخادم ليس محددا بشكل كبير. و إذن فنحن نتمتع بحرية أكبر إذا شئنا بناء الحوار بكل تفاصيله.

و على كل حال، فالحوارات و باقي الأفعال المشتركة بين أدولف و الخادم، تبدو غير معددة كلها، و لا يصلنا منها إلا انطباع عام." [3]

1- أديوان، ص ص 107-108

2- Todorov, p 177

3- أديوان، ص 108

« Nous pouvons nous imaginer la conversation du narrateur avec l'hôte, bien qu'il ne soit pas probable que celui-ci ait employé, serait-ce en italien, une phrase identique à celle qui suit la formule « me dit que ». La construction de la conversation entre l'hôte et le domestique, également évoquée, est beaucoup moins déterminée, nous disposons donc d'une liberté plus grande si nous voulons la construire dans ses détails. Enfin les conversations et les autres activités communes du domestiques et d'Adolphe sont entièrement indéterminées ; seule une impression globale nous en est transmise. » [1]

لقد أوردنا المقطع على طوله نسبيا لأنه يقدم مثالا جيدا عن القراءة "التجزيئية" التي قامت بها الترجمة للنص، و التي أنتجت جملا مفككة و ألغت الروابط بينها، فقدمت فقرة لا تكاد تقرأ: فما معنى أن الضيف (و هو ليس ايطاليا كما تقول الترجمة فالحديث هو عن اللغة الإيطالية) لم يستعمل و لا حتى جملة واحدة في "هذه الصيغة التي هي قال لي"؟ إن جملة تودوروف تتحدث عن إمكانية بناء المحاورة بين الضيف و الراوي حتى و لو كان من شبه المؤكد أن ما جاء **بعد** صيغة "قال لي إن"، أي الخطاب المنقول، غير متطابق البتة مع ما استعمله حقا صاحب الخطاب، الضيف، من كلمات. و لنلاحظ هنا أن تودوروف، للحديث عن الأسلوب غير المباشر، ذكر صيغة « me dit que » التي ترجمت ب "قال لي"، فأغفلت que (إن) رغم أنها- إذا استعرنا تعبير ميشونيك- هي التي "تحمل المشكلة" porte le problème.

1- Todorov, pp 177-178

لننتقل إلى الجملة التي تلي (la construction de la conversation…) التي بدأت في الترجمة بحرف الفاء (فبناء المحاورة...) فكأنها جاءت تعقيبا و استطرادا لما قبلها، بينما انتقل تودوروف في واقع الأمر إلى مستوى آخر من البناء، يحصل في ثنائية أخرى هي الضيف و الخادم، لا الضيف و الراوي، يقول إنه أقل تحديدا؛ و هذا يوصلنا إلى الجملة الثالثة، التي جاءت في الترجمة منفصلة تماما و ابتدأت بها فقرة أخرى، فترجمت Enfin ب"و على كل حال" و هو اختيار معجمي خاطيء (بمعنى:الحاصل) و عندما نقرأ الجملة العربية فإننا نفهم أن الجملة الأخيرة جاءت كتعليق و حوصلة لسابقتيها، بينما انتقل تودوروف في واقع الأمر، هنا أيضا، إلى مستوى ثالث من بناء الخطابات المنقولة، في ثنائية ثالثة، هي أدولف و الخادم، فكلمة enfin كان الحري بها أن تترجم ببساطة ب"و أخيرا". و نرى مرة أخرى كيف تِؤدي القراءة الملاصقة للجمل جملة جملة، دون اعتبار "العلاقات القصدية" بينها على حد تعبير أيزر[1]، إلى ترجمة تدمر "إيقاع" النص، و هو هنا تدرج تودوروف في مدى دقة بناء الحوارات أو الخطابات المنقولة بحسب درجة تحديدها في النص.

7-**1** تقول الترجمة:

"إن كون الشخصية نفسها، في أزمنة متقاربة، تنظر إلى فعل واحد نظرات متقاربة، يجعلنا نفهم أن الحالات النفسية لا توجد في حد ذاتها، و إنما هي موجودة باعتبار شخص يعاني منها، و يحس بها" (2)

1- Wolfgang Iser, L’ Acte de lecture, op. Cit, p 202

2- أديوان، ص 108

« Le fait que le même personnage, à des moments très rapprochés, peut avoir des visions contradictoires d'un même fait, nous amène à comprendre que les états psychiques n'existent pas en eux-mêmes, mais toujours par rapport à un interlocuteur, à un partenaire » [1]

سنعتبر أن حديث الترجمة عن "نظرات متقاربة" بدل "متناقضة" هو مجرد خطأ مطبعي. لكن المهم في هذه الجملة هو ترجمة العبارة المسطر تحتها أعلاه ب"و إنما هي موجودة باعتبار شخص يعني منها، و يحس بها" و ذلك بحرية لا تستند إلى سبب واضح. هذه الترجمة، ببساطة، جاءت لتعكس معنى الجملة الأصلية! فتودوروف يقول إن الحالات النفسية لا تتأسس وجوديا إلا بالنسبة لمحاور interlocuteur، لشريك partenaire، و نتذكر تعبير هوسرل عن الوعي الذي لا يوجد في حد ذاته، بل هو دائما وعي بشيء ما، بينما تقول الترجمة إن هذه الحالات النفسية موجودة باعتبار من يحس بها، و هو العكس تماما! بل إن ذلك يناقض ما تقوله الجملة نفسها في البداية، من أنه لا وجود لحالات نفسية في حد ذاتها؛ لأنه- وهذا بديهي- لا يمكن تصور حالة نفسية منفصلة عمن يحس بها!

8-**1** تقول الترجمة:

"كيف نتعرف على ما يحدث أثناء عملية القراءة؟ إذا شئنا التأكيد على انطباع ما و التحقق منه بواسطة الاستبطان الذاتي، فإننا نرجع إلى ما قاله الآخرون في قراءتهم"[2]

1- Todorov, p 179

2- أديوان، ص 109

« Comment connaissons-nous ce qui se produit lors de la lecture ? Par introspection ; et, si nous cherchons à confirmer une impression, nous avons recours aux récits que d'autres peuvent nous faire sur leur lecture. » [1]

نرى، مرة أخرى، إلام يؤدي تدمير نسيج الجملة، من أجل التصرف فيها و"إعادة صياغتها" مع تغيير ترتيب مكوناتها، الشيء الذي يؤدي إلى تغيير العلاقات المنطقية، لأن ترتيب الكلمات له علاقة وثيقة بالتركيب syntaxe، فجملة الترجمة تقول إن الاستبطان الذاتي introspection هي العملية التي تسمح بالتحقق من الانطباعات (و هذا في حد ذاته تناقض!) فهما عمليتان متلازمتان، و من جهة أخرى، الوسيلة التي تسمح لنا بالتحقق من انطباع ما، هي الرجوع إلى ما يرويه آخرون عن قراءاتهم، و التناقض هنا مضاعف إذا، إذ كيف نقول إننا نتحقق من انطباع ما عن طريق عمليتين متناقضتين، في الوقت نفسه، إحداهما نفسية بحتة (الاستبطان) و الأخرى موضوعية (الإطلاع على قراءات الآخرين)؟. و الحقيقة إن جملة تودوروف تجيب عن السؤال الذي طرحته و ترتب الأمور بشكل مختلف، فالاستبطان الذاتي أو استبطان الذات هو عملية منفصلة تماما، قائمة بذاتها و سابقة لكل العمليات الأخرى، فنحن نقوم أولا باستبطان أنفسنا، هذا الاستبطان ينتج انطباعات معينة، ثم إذا أردنا أن نتحقق موضوعيا من تلك الانطباعات، لجأنا إلى روايات الآخرين عن قراءاتهم، فعبارة par introspection كانت الجواب المباشر و الأول عن السؤال الذي سبقها مباشرة، ثم تليها قراءتنا لروايات الآخرين كعملية لاحقة، لا تحدث إلا بشرط بحثنا عن التحقق من انطباع ما، و هذا التسلسل بين العمليتين، أسسته علامة وقف يبدو أن الترجمة لم تعرها اهتماما، و هي النقطة-الفاصلة point-virgule.

1- Todorov, p 179

9-**1** "ففي النص الخيالي دائما، يعتمد الترميز على افتراض الظاهر أو الباطني على أساس مبدأ السببية" [1]

« Dans le texte de fiction, la symbolisation repose sur l'admission, implicite ou explicite, d'un principe de causalité » [2]

إن القراءة التي ترفض أن تتعامل مع تركيب الجملة، تقع لا محالة في سوء الفهم و تقدم ترجمة لا تقرأ. فالجملة العربية تقول إن الظاهر و الباطني هو ما يفترضه الترميز (أي ظاهر و باطني؟) على أساس- أي عن طريق- مبدأ السببية، بينما تقول جملة تودوروف العكس: فالترميز يفترض، أو بالأحرى ب[وجود] مبدأ سببية ما، و هذا الافتراض قد يكون ضمنيا أو صريحا، و جاء هذان النعتان في جملة "اعتراضية" بين فعل الافتراض أو الاعتراف admission و موضوعه principe de causalité.

10-**1** "لنفرض جدلا أن هذه الحتمية هي حتمية عالمية و عامة- و هذا ليس حقيقيا بالتأكيد- إن الشكل الأبسط هو الذي ستتخذه هذه الحتمية، باعتباره الشكل الأبسط و المنتشر قليلا في ثقافتنا، بوصفه معيارا للقراءة. و هذا الشكل يكمن في بناء حدث آخر من نفس طبيعة الحدث الأصلي" [3]

« Admettons que ce déterminisme est universel ; ce qui ne l'est assurément pas, c'est la forme qu'il prendra dans tel ou tel cas. La forme la plus simple, mais peu répandue dans notre culture en tant que norme de lecture, consiste en la construction d'un autre fait de même nature » [4]

1- أديوان، ص 110

2- Todorov, p 181

3- أديوان، ص 110

4- Todorov, p 181

يبدو أن العكس حدث هنا، فقامت الترجمة بتدمير الفواصل و خلق جملة اعتراضية عكست معنى الجملة و أسست تناقضا لا يفهم، إذ كيف نفترض جدلا قضية ما، ثم نقول إنها بالتأكيد ليست حقيقية؟! و ما نلاحظه هو أن الترجمة قرأت الجملة عبارة عبارة، مع إصرارها- و هو أمر حدث على طول النص- على ألا ترى العلاقات التي تربطها، ثم إن جملة بأكملها قد تم بترها و هي c'est la forme qu'il prendra dans tel ou tel cas: فتودوروف قد سلم جدلا بكون الحتمية عامة، ثم ابتدأ فكرة ثانية (النقطة- الفاصلة) بقوله إن هنالك شيئا آخر ليس **كذلك** ce qui ne l'est pas، أي ليس عاما universel و هو الشكل الذي ستتخذه تلك الحتمية في هذه الحالة أو تلك. و ترجمة الجملة الثانية (la forme la plus…) تسير على نفس المنوال: أولا نلاحظ ترجمة La forme la plus simple ب"إن الشكل الأبسط هو الذي ستتخذه هذه الحتمية"، فالجملة العربية تفرض شكلا وحيدا تتخذه الحتمية هو الشكل الأبسط، بينما تتحدث جملة تودوروف عن أبسط الأشكال، ليس الوحيد بالضرورة. ثم إن الترجمة توقفت بالجملة عند lecture و بدأت جملة جديدة بينما الجملة الرئيسة هي تحديدا la forme la plus simple و باقي الجملة الفعلية (consiste…nature) و الجملة الواقعة بينهما هي "اعتراضية" تقدم "معلومات تكميلية" و هنا أيضا نتوقف عند ترجمة mais ب"باعتباره" حيث خلقت علاقة منطقية أخرى، فالحتمية تتخذ شكلا بسيطا ليس باعتباره- أي لأنه- منتشر قليلا بل إن هذا الشكل بسيط **لكنه** منتشر قليلا، فالعلاقة علاقة استدراك، مجرد استدراك، و ليست علاقة سببية؛ و لنتوقف مرة أخرى عند ترجمة peu répandu حيث انتقل مكان الحال .adv: peu فأصبح "منتشرا قليلا" بدل "قليل الانتشار" فأدى إلى تغيير وجهة نظر الجملة و حول "شحنتها" من سالب لموجب، لأن عبارة peu répandu تعني "قليل الانتشار" أي أقل مما يجب و هو عكس ما تعنيه "منتشر قليلا" من ناحية نظرتنا ل peu.

11-**1** "إن الطبائع و الأفكار، لا يمكن إثارتها إذن بطريقتين: مباشرة و غير مباشرة. إن الأخبار المستخرجة من كلتا الطريقتين ستواجه القارئ أثناء قيامه بعملية البناء" [1]

« Les caractères et les idées peuvent donc être évoquées de deux manières : directement et indirectement. Les informations tirées de l'une et de l'autre source seront confrontées par le lecteur, lors de son travail de construction » [2]

سنعتبر، مرة أخرى، خطأ مطبعيا قول الترجمة "لا يمكن إثارتها" بينما العكس هو الصحيح. لقد تم ترجمة seront confrontées par le lecteur ب"ستواجه القارئ" فأصبح الفاعل مفعولا و العكس. فالمعلومات المستخرجة بطرق مختلفة يقوم القارئ بمواجهتها بعضها ببعض لاستخراج ما هو متطابق و ما هو متعارض، من أجل البناء، و ليست هي التي "ستواجه القارئ".

12-**1** "و قد حدث ذلك [تغير مقدار هدين النوعين من الأخبار] بصفة تلقائية على مر التاريخ الأدبي" [3]

« Le dosage relatif de ces deux espèces d'information a grandement varié, cela va de soi, au cours de l'histoire littéraire » [4]

جملة عربية متصلة بلا فواصل، و جملة فرنسية تتضمن جملة "اعتراضية" بفاصلتين، فقالت الجملة العربية ما لم يقله تودوروف، فهذا التغيير لم يحدث بصفة تلقائية على مر تاريخ الأدب، و إلا لما أمكن الحديث عمن أسماهم أوتن "كتاب القطيعة". بل إنه حدث و فقط، و جملة cela va de soi لا تصف فعل حدوث التغير، بل إنها اعتراضية تعني

1- أديوان، ص 111

2- Todorov, p 183

3- أديوان، ص 111

4- Todorov, p 183

أن حدوث الفعل أمر بديهي، أي أنها تقول إن الفعل حدث، و لكن ليس كيف حدث.
و هنالك شيء آخر أدى إلى هذه النتيجة و القراءة كلمة كلمة للعبارة الاصطلاحية expression idiomatique و من ثم ترجمتها بطريقة ليست حتى معجمية، لأن المعجم يقدم مقابلا هو "هذا مسلم به" كان سيفي بالغرض تماما، بينما تمت الترجمة هنا هكذا: "بصفة تلقائية"←——— "إنه يحدث من تلقاء نفسه"———→ cela va de soi.

1-13 "إن الأمثلة تتقاطر على الذهن في يسر و سهولة كبيرة، بحيث يلزم تذكرها" [1]

« Les exemples viennent trop facilement à l'esprit pour qu'il soit nécessaire de les rappeler » [2]

تتضمن الجملة العربية تناقضا يحير القارئ، إذ كيف تحضر الأمثلة إلى الدهن بيسر ثم نقول إنه يلزم تذكرها (أو بالأحرى: التذكير بها)؟! و هنا أيضا كان يجب قراءة الجملة كلها كوحدة دلالية لا تتجزأ لنفهم أن عمادها الذي يؤسس العلاقة المنطقية فيها هو الصيغة (trop…pour que) التي تفيد انتفاء الفعل الثاني لوجود الفعل الأول بزيادة trop و إذا ف"تقاطر الأمثلة على الدهن أسهل من أن يكون لزاما علينا أن نذكر بها".

1-14 "هكذا تصبح القراءة، حتما، إحدى الموضوعات الأساسية للكتاب. لكن هذه الموضوعاتية (thématique)، تكسب قيمة ضئيلة أو مهمة، و تستثمر أيضا" [3]

« Cependant cette thématique peut être plus ou moins valorisée, plus ou moins exploitée » [4]

نجد في جملة الترجمة نوعا من التناقض، أو غياب العلاقة المنطقية، سببه عدم الانتباه

1- أديوان، ص 111

2- Todorov, p 184

3- أديوان، ص 111

4- Todorov, p 184

إلى التوازي parallélisme في الجملة الفرنسية، و هو في الجملة العربية مفقود بين كون الموضوعاتية تكتسب قيمة صغيرة أو كبيرة، و كونها "تستثمر أيضا"، هكذا بالمطلق؛ فاستثمار الموضوعاتية هو نتيجة للقيمة التي تكتسبها؛ ترجمتنا: "بيد أن هذه الموضوعاتية قد يتفاوت تقويمها، و يتفاوت استثمارها".

15-**1** " باستطاعتنا بناء فعل من 'الدرجة الأولى'، أو بناء هذا الفعل نفسه بواسطة إنسان آخر، و في هذه الحالة يكون بناء الفعل من 'الدرجة الثانية' " [1]

« On peut construire un fait (du « premier degré ») ou la construction par quelqu'un d'autre de ce fait (au deuxième degré) » [2]

في هذا المثال أيضا، أدت قراءة جملة تودوروف كلمة كلمة و دونما اعتبار لعلاقة التوازي المنطقية بين ضفتيها (ou أو) إلى إنتاج جملة عربية غامضة انحرفت بالمعنى تماما. و لننجز ترسيمة صغيرة، و لكن قبل ذلك، لنلاحظ أن ما أدى أيضا لغموض جملة الترجمة و انحرافها بالمعنى، هو إهمالها للدقة في المقابلات، فترجم الفعل construire و نتيجته construction بكلمة واحدة "بناء"؛ و إذا:

تقول الجملة العربية:

باستطاعتنا بناء ← فعل من الدرجة الأولى (أي نحن نبنيه)

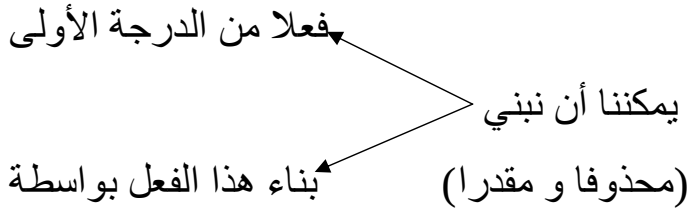
باستطاعتنا بناء ← هذا الفعل نفسه بواسطة إنسان آخر

و في هذه الحالة، فالجملة تتحدث بالأحرى عن بناء "مباشر" و "غير مباشر" بينما

1- أديوان، ص 112

2- Todorov, p 185

يقول تودوروف:



و من هنا نفهم معنى "الدرجة الثانية" فالأمر يتعلق ب "بناء البناء"، أو ما يسميه الدكتور لاينغ Dr. Laing المنظورات الواصفة méta-perspectives. و جدير بالذكر أن الترجمة- هنا تحديدا- كان يمكنها إزالة الغموض بترجمة "تحليلية" إن صح هذا التعبير، تفصح بها عن هذه الترسيمة، و تتجنب بذلك سوء الفهم الذي حصل.

16-**1** " توجد بعض النصوص الأدبية التي لا تقودنا إلى أي بناء، كالنصوص غير التمثيلية مثلا" [1]

« Il existe bien des textes littéraires qui ne nous conduisent à aucune construction, des textes non représentatifs ». [2]

هنا يلاحظ أن الترجمة رفضت أن تقرأ الجملة تبعا "لمخططها" الذي لا يعاني من أي لبس حيث ترجمت des textes non représentatifs بعبارة"كالنصوص غير التمثيلية مثلا"، التي نفهم منها أن تودوروف يتحدث عن أنواع متعددة من النصوص الأدبية التي لا تقود للبناء، و من بين هذه الأنواع النصوص غير التمثيلية، جزءا من كل، بينما تكرار عبارة des textes في جملة des textes non représentatifs يعني أن هذه الجملة تحيل على كل الجملة السابقة، كل النصوص الأدبية التي لا تقود إلى أي بناء، فهي "بدل" منها، بدل كل، و هذه هي- تحديدا- الصيغة التي كان يتعين أن

1- أديوان، ص 113

2- Todorov, p 187

نترجم بها الجملة: "توجد نصوص أدبية كثيرة [و ليس بعض النصوص] لا تقودنا إلى أي بناء، نصوص غير تمثيلية"؛ فكل النصوص الأدبية التي لا تقود إلى بناء، هي نصوص غير تمثيلية. و في نفس السياق، لنلاحظ ترجمة des textes بالنصوص، معرفة؛ و كأن تودوروف يتحدث عن تسمية مكرسة لنوع معين من النصوص و يقوم فقط بذكرها، بينما أن صفة "غير تمثيلية" هي تسمية أطلقها تودوروف نفسه في هذا النص؛ أو فلنقل إن تسمية "غير تمثيلية" لا تشير إلى "جنس" genre أدبي محدد، كأن نقول "الرواية" أو "القصة القصيرة"، بل إلى "عنوان" ينضوي تحته كل نص أدبي لا يقود إلى أي بناء.

1-17 "إننا لا نبني الخيال انطلاقا من الواقع" [1]

« On ne construit pas la ‘fiction’ autrement de la ‘réalité’ » [2]

و إذا، فترجمة autrement ب"انطلاقا" (و هو اختيار لا نفهم سببه) قدمت جملة مختلفة تقول شيئا آخر، فتودوروف لا يتحدث عن بناء المتخيل انطلاقا من الواقع، بل عن مقارنة بنائين، بناء المتخيل و بناء الواقع، و يقول إنهما لا يتمان بطريقة مختلفة.

1-18 "ترغمنا الرواية الحديثة بدورها على قراءة مغايرة: فالنص مرجعي، غير أن البناء لا يمكن القيام به، لأنه غير قار بشكل من الأشكال" [3]

« Le roman moderne, à son tour, nous oblige à une lecture différente : le texte est bien référentiel, mais la construction ne se fait pas, car elle est, en quelque sorte, indécidable. » [4]

1- أديوان، ص 113

2- Todorov, p 187

3- أديوان، ص 113

4- Todorov, p 187

قد يبدو الانحراف هنا غير ذي أهمية، و المعنيان متقاربين، لكننا أوردنا هذا المقطع لأنه يقدم مثالا آخر عما تؤدي إليه قراءة غير دقيقة، لا تحترم تركيب الجمل الفرنسية و تدعي لنفسها الحرية في التصرف في الترتيب و إعادة صياغتها. و لنقل أولا إن "بشكل من الأشكال" ليست المقابل الصحيح أو الدقيق لعبارة en quelque sorte التي بالأحرى تترجم ب"بشكل ما" أو ب"نوعا ما" (يقدم المعجم اقتراحات منها: إن صح القول)؛ و لكن حتى لو احتفظنا بالاختيار نفسه، فإن الأمر كان سيختلف بمجرد تغيير موقع العبارة، فالجملة العربية يفهم منها أن البناء في الرواية الحديثة غير قار أبدا، بأي شكل من الأشكال، بينما تقول جملة تودوروف إنه بشكل ما، نوعا ما، غير قار.

19-**1** تقول الترجمة، في مجال ما تجبرنا عليه الرواية الجديدة من قراءة مغايرة:
"لنتخيل الآن أنه في نص ما تدعى الشخصية بمجموعة من الأسماء بشكل متوال (...) إن عملية البناء تستحيل، لأن النص سيكون غير قار على مستوى تمثيليته. إننا نرى الاختلاف **و** العيوب **في** عملية البناء المشار اليها أعلاه: إننا ننتقل من غير المقدر إلى غير المعروف." [1]

« Imaginons maintenant que, dans un texte, le même personnage soit évoqué à l'aide de plusieurs noms (…) La construction ne sera plus possible, car le texte sera représentativement indécidable. On voit la différence **avec** les défaillances de la construction, évoquées plus haut : on passe du méconnu à l'inconnaissable » [2]

كان يجب أن نعود قليلا إلى ما قبل الجملة التي تهمنا حتى نضعها في إطارها قدر الإمكان، و الحقيقة أن ما وقع هنا هو إنتاج معنى معاكس contresens تسبب فيه عدم

1- أديوان، ص 113

2- Todorov, pp 187, 188

انتباه الترجمة لحرف هو avec؛ فالجملة الفرنسية تتحدث عن نوع من عيوب البناء تطرحه الرواية الجديدة بتعمدها الإخلال بهوية الشخصية، و عن أننا نرى في هذه الحالة عيوبا تختلف عن تلك التي تطرقنا لها مع رواية "أرمانس"، و إذا، فنحن نرى عيوبا تختلف عن أو بالنسبة لتلك المشار إليها أعلاه. بينما تقول جملة الترجمة إننا نرى الاختلافات(؟) و العيوب في عملية البناء، أي هذه العيوب نفسها المشار إليها أعلاه؛ أي أننا نستعيدها، أي أن المشكلة التي يثيرها اختلال هوية الشخصية تذكرنا بتلك التي في رواية "أرمانس" و تحيلنا إليها، و هو العكس تماما!

و في هذا السياق، لنمعن النظر في ترجمة الكلمتين méconnu ب"غير المقدر"؛ inconnaissable ب"غير المعروف" في الجملة "إننا ننتقل من غير المقدر إلى غير المعروف" و هما ترجمتان معجميتان غير دقيقتين فيما نرى. فتودوروف يقول إننا ننتقل من المشاكل التي ناقشناها مع رواية "أرمانس": méconnu، إلى مشكلة جديدة أي: inconnaissable، و إذا كانت كل الحبكة في رواية أرمانس تقوم على "بحث عن المعرفة" كما يقول تودوروف، فالأمر لا يتعلق فيها إذا ب"غير المقدر" أي الذي لم يعط حق قدره، بل بما أسيئت معرفته (درجتا الخطأ و الوهم)، و هو معنى السابقة mé=mal، بينما في الرواية الجديدة يجدر الحديث لا عن غير المعروف، بل عما تستحيل معرفته inconnaissable.

20-**1** تقول الترجمة، على لسان أدولف:

"إنني أعتبرها و أحس بأنها (...) أكثر أهمية من نفسي، إنني أحتقر نفسي لكوني لا أستحقها. إنه لأمر عظيم و مرعب ألا نحب عندما نحب، لكن أن نحب بكل شغف عندما نفقد الحب، فهدا شيء عظيم و مكسب مهم" [1]

1- أديوان، ص 107

« Je la sentais meilleure que moi ; je me méprisais d’être indigne d’elle. C’est un affreux malheur que de n’être pas aimé quand on aime ; mais c’en est un bien grand d’être aimé avec passion quand on n’aime plus. » [1]

لنقل أولا إن تودوروف فرق مباشرة بعد فقرة "أدولف" هذه التي أوردها، بين الجمل الإحالية و بين الحكمة sentence التي- على عكس الجمل الإحالية – تفرض استعمال الزمن الحاضر le présent، لكن الترجمة لم تأخذ بعين الاعتبار هذا الفرق فجاءت أفعال الجمل الإحالية في فقرة "أدولف": sentais, me méprisais مصرفة هي أيضا في الزمن الحاضر، و ليس أدل من ذلك على فقدان الكلية و الشمولية في قراءة نص تودوروف.

لكن سبب إيرادنا لهذه الفقرة هو اشتراكها مع سابقتها في أن إغفال الترجمة للضمير pronom personnel :en أدى إلى ترجمة غير مفهومة: فترجمت un bien grand ب"مكسب مهم"، بناء على ترجمة bien ب"مكسب" أي "مال، ثروة" كما نجدها في المعجم مقابلا لbien الاسم (substantif) ! بينما bien هي هنا حال adv. ملحق بالنعت grand فأصبحت عبارة un bien grand صفة للضمير en التي تحيل على malheur؛ و هكذا تحولت المصيبة الكبيرة إلى مكسب مهم في جملة الترجمة!

2- ترجمة المصطلحات:

2-1 لنتحدث الآن عما يمكن أن نسميه "فقدان الصرامة المصطلحية" التي لحقت بنص تودوروف جراء الترجمة، و الحقيقة أن ذلك لم يقتصر على "المصطلحات" بالمعنى الضيق للكلمة، بل لقد لاحظنا نزعة نحو "تمييع" المقابلات، ربما رغبة في الإطناب

1- Todorov, p 176

و الشرح و إضفاء نوع من "صبغة الجملة العربية" على النص، و الأمثلة عديدة:

- تتحقق و تتشخص: s'identifie

- يصوره و يثيره: évoque

- المماثلة الظاهرة أو التماثل في الشكل: l'identité matérielle

- شاذة و استثنائية: exceptionnelle

- التأكيد على و التحقق من: confirmer؛ و في هذه الحالة مثلا، المقابلان يؤديان معنيين مختلفين لأن التحقق من الشيء يعني معرفة إن كان صحيحا أم لا، أي التأكد منه و ليس التأكيد عليه، لأن التأكيد على الشيء يعني الإلحاح عليه و تثبيته و هو ما لم تقله جملة تودوروف.

- ترجمت كلمة narratif ب"الروائية" و "السردية" (المصافي filtres) جنبا إلى جنب رغم أن الترجمة لم تستعمل بعد ذلك إلا "روائية".

- و نفس "التعدد" حصل لمصطلح construction حيث ترجم مرة ب"نتبين" nous construisons و مرة أخرى ب"يشيد" il construit، فضلا عن "البناء" و حتى لو اعتبرنا هذه المقابلات الثلاثة متماثلة متساوية بإزاء الكلمة الفرنسية- و الحال ليست كذلك، ففعل "يبني" يفترض تدخل قارئ يبني شيئا (عالما) لم يكن موجودا، حتى و إن استمد "مادته" من النص الذي يقدم دليل قراءته، بينما "التبين" يعني أن دور القارئ يقتصر على اكتشاف ما هو موجود سابقا في نص- فترجمة construction بمقابلات مختلفة تدمر- في رأينا- نسيج النص، لأن استعمال تودوروف لهذه الكلمة التي نجدها في أماكن مختلفة من النص، ليس فقط مجرد اختيار "اصطلاحي" بل هو اختيار "أسلوبي"، فهي كالخيط الهادي الذي يبقي النص مربوطا بموضوعه و بعنوانه "القراءة كبناء".

2-**2** لنقرأ الآن هذا المقطع:

" يرجع السبب في هذه الازدواجية المشار إليها، إلى كون النص يثير الأحداث وفق كيفيتين أقترح تسميتهما بالتدليل la signification و الترميز la symbolisation. فسفر الينور Ellénore إلى باريس يفهم من خلال كلمات النص، و ضعف أدولف المحتمل يرمز إليه بواسطة أحداث أخرى في العالم الخيالي. و هذه الأحداث بدورها، تفهم من خلال الكلمات. فعلى سبيل المثال، إن أدولف يسيء الدفاع عن الينور في خطاباته، هذا يفهم من الكلمات. و هذا الحدث بدوره يرمز إلى عجز أدولف عن الحب و العشق. فالأحداث المعنية signifiés تفهم..." [1]

« La raison de cette dualité est que le texte évoque les faits selon deux modes, que j'ai proposé d'appeler : signification et symbolisation. Le voyage d'Ellénore à Paris est signifié par les mots du texte. La faiblesse (éventuelle) d'Adolphe est symbolisée par d'autres faits de l'univers imaginaire, qui eux, sont signifiés par des mots. Par exemple, le fait qu'Adolphe ne sait pas défendre Ellénore dans ses discours est signifié ; à son tour, ce fait symbolise son incapacité d'aimer. Les faits signifiés sont compris … » [2]

سنقول أولا إننا نعتبر اختيارا صحيحا ترجمة signification ب"التدليل" بدل المقابل المكرس لها "الدلالة" لأن هذا الأخير قد يحدث لبسا بإحالته على نتيجة الفعل أي "المعنى" بينما يتحدث تودوروف عن الصيغة التي يقوم بها النص بذكر أحداث ما، أي الفعل، فعل التدليل. لكننا و مع ذلك نرى أنه في آخر الفقرة عادت الترجمة لتستعمل

1- أديوان، ص 109

2- Todorov, p 180

مقابلين متجاورين لنفس الكلمة، و هما "التدليل أو الإفهام" و هنا يجب أن نقول إن الترجمة سمحت لنفسها في أماكن عديدة بأن تضيف إلى نص تودوروف دون أن تفصل بين ما أضافته و ما هو من النص (عادة ما يتم ذلك بوضع الإضافة بين معقوفين []).
لكن المهم هنا هو أن الترجمة، طوال هذه الفقرة، قابلت signifié ب "يفهم" بدل "يدل عليه" و هذا تبديل لوجهة النظر التي يقارب بها تودوروف المسألة، لأنه يتحدث عما يقوم به النص، و ليس عن عملية الفهم التي هي عملية يقوم بها القارئ مع هذا النوع من الصيغة (أي صيغة التدليل)، فالقارئ "يفهم" الأحداث التي دل عليها كما تقول آخر جملة في المقطع أعلاه و هنا وجدت الترجمة أنها لا يمكن أن تستعمل كلمة" تفهم" في مقابل signifiés فاستعملت "المعنية"؛ و هذه، برأينا، فوضى مصطلحية.

2-3

سنختم بقائمة قصيرة من المصطلحات نلقي عليها نظرة سريعة:

- narrataire ⇐ راو: بينما العكس هو المقابل الصحيح: المروي له، أو بالأحرى: المسرود له، على اعتبار أن مقابل narration هو "السرد".

- récit ⇐ السرد، بينما أن المقابل المعتمد هو "المحكي" أو "الحكاية".

- poétique ⇐ إنشائية؛ المقابل المعتمد: "شعريات".

- intrigue ⇐ ترجمت مرة بالدهشة، و هو "استنباط" معجمي غير دقيق، اعتمادا على مقابل الفعل intriguer: حير؛ و مرة ب"الحبكة" و هو المقابل الصحيح هنا.

- référentiel ⇐ مرجعي، و هو أيضا "استنباط" معجمي غير دقيق برأينا، فالمعجم يقدم مقابلا لـréférentiel الاسم (substantif) و هو: نظام المراجع، بينما الكلمة هنا هي صفة .adj، فصاغت الترجمة "مرجعي". بينما نرى أنه كان من الممكن الاعتماد

على الفعل référer أحال، و اعتماد المقابل إحالية و هو برأينا الأقرب، لأن الكلمة جاءت في سياق الجمل التي لها صفة إثارة و تصوير أحداث و الإحالة إليها- بعكس الحكمة sentence- فهي جمل إحالية، تقوم هي بفعل الإحالة، و ليست "مرجعية" تكون هي ذاتها مرجعا نحيل إليه.

- déconstruction ⇐ هدم، و ذلك بالتوازي مع construction ⇐ بناء، في آخر جملة في النص؛ و نرى أن اعتماد "هدم" قد أخفى هذا التوازي الموجود في الجملة، ثم أنه غيب الجذر construction، الكلمة المفتاح برأينا. ثم أن الهدم مقابله destruction التي تعني dé البنية "struction" بينما déconstruction هي "إزالة البناء"، أي أنها ليست قراءة تهدم بناء النص، بل إنها تعمد إلى نفي عملية بناء عالم ما انطلاقا من النص، أي أنها في واقع الأمر "منهجية"، تقوم ببناء "معاكس" أو بناء "مغاير" (و هو قد يكون المقابل الأقرب ربما)، تفرضه نصوص "مغايرة"، تقدم هي أيضا دليلا notice على طريقة التعامل معها، و لذلك يقول تودوروف إنه يجب بناء القراءة، و لو كانت هي عملية "لا بناء" أو "إزالة بناء".

3- الترجمة المقترحة:

القراءة كبناء

إننا لا ندرك الحاضر مستمر الحضور. ليس أكثر شيوعا من تجربة القراءة، و ليس ثمة ما نجهله أكثر منها. فأن نقرأ: ذلك أمر مسلم به حتى أنه يبدو، للوهلة الأولى، أنه ليس ثمة ما يقال عنه.

في الدراسات الأدبية، حدث- نادرا- أن تمت مقاربة مشكلة القراءة، من وجهتي نظر مختلفتين جدا: الأولى تضع في الحسبان القراء، في تعددهم التاريخي أو الاجتماعي، الجماعي أو الفردي؛ الثانية، صورة القارئ كما تتمثل في بعض النصوص، أي القارئ كشخصية أو حتى ك"مسرود له" narrataire. لكنه يبقى ميدان لم يكتشف بعد، ميدان القراءة، الذي لا تمثل له في النص و الذي هو مع ذلك سابق للاختلاف الفردي.

هنالك أنماط متعددة من القراءة لن أتوقف هنا إلا عند واحد منها، لكنه ليس أقلها شأنا: قراءة نصوص المتخيل الكلاسيكية، و بدقة أكثر، النصوص التي تدعى تمثيلية. هذه القراءة، و هي وحدها، التي تتم كبناء.

رغم أننا قد كففنا عن اعتبار الفن و الأدب محاكاة، نحن نواجه صعوبة في أن نتخلص من طريقة في النظر، محفورة فينا حتى عاداتنا اللغوية، تتمثل في أن نتصور الرواية تمثيلا، نقلا لواقع – يكون سابقا لها. و حتى لو لم ترد أن تصف إلا صيرورة الإبداع، هذه النظرة مشكلة، و هي محرفة بوضوح إذا ما ارتبطت بالنص نفسه. إن ما هو موجود أولا هو النص، و لا شيء غيره، و فقط عندما نخضعه لنمط معين من القراءة، نبني انطلاقا منه عالما خياليا. إن الرواية لا تحاكي الواقع، إنها تخلقه: إن صيغة قبل الرومانسيين هذه ليست مجرد تجديد لفظي فوحده منظور البناء يمكننا من أن نفهم بطريقة صحيحة عمل النص المدعو تمثيليا représentatif.

و هكذا، فإن مسألة القراءة تحدد على النحو التالي: كيف يقودنا نص ما إلى بناء عالم خيالي؟ ما هي مظاهر النص التي تحدد البناء الذي ننتجه عند القراءة، و بأية طريقة تفعل ذلك؟

لنبدأ بالأبسط.

الخطاب الإحالي le discours référentiel

وحدها الجمل الإحالية تتيح البناء؛ غير أن الجمل ليست بالضرورة إحالية كلها. تلك مسألة معروفة جدا عند اللسانيين و المناطقة، فلن يكون من الضروري أن نطيل الوقوف عندها كثيرا.

إن الفهم عملية تختلف عن البناء. لنأخذ جملتي أدولف هاتين: "لقد كنت أحسها أفضل مني؛ و كنت أحتقر نفسي لكوني غير جدير بها. إنها لمصيبة مريعة أن لا نحب عندما نحب؛ لكنها مصيبة كبيرة جدا أن نحب بشغف عندما نكف عن أن نحب". إن أولى هاتين الجملتين إحالية، فهي تذكر حدثا (مشاعر أدولف)؛ أما الثانية فليست كذلك فهي حكمة. و الفرق بين الاثنتين تشير إليه قرائن نحوية، فالحكمة توجب استعمال الحاضر و ضمير الغائب و لا تتضمن تكرارات.

إن جملة ما هي إحالية أو ليست كذلك، و لا توجد درجة وسطى. بيد أن الكلمات التي تؤلفها ليست كلها متماثلة في هذا الصدد، و اختيار الكاتب من ألفاظ من المعجم سيؤدي إلى نتائج شديدة الاختلاف. هنا، تبدو معارضتان مختلفتان ملائمتين جدا: معارضة المحسوس و اللامحسوس، و معارضة الخاص و العام. مثلا، سيحيل أدولف على ماضيه كالتالي: "في خضم حياة مشتتة"؛ هذه العبارة تصور أحداثا يمكن إدراكها، و لكن على مستوى عام للغاية، و نستطيع أن نتخيل بسهولة مئات الصفحات التي يمكن أن تصف الحدث نفسه. بينما في هذه الجملة: "كنت أجد في أبي، لا رقيبا، بل ملاحظا هادئا باردا كان يبتسم أولا ابتسامة الشفقة ثم سرعان ما ينهي المناقشة بنفاد صبر"، نشاهد تجاور أحداث محسوسة و غير محسوسة: فالابتسام و الصمت حدثان يمكن

ملاحظتهما، أما الشفقة و نفاد الصبر فهي تصورات- لها ما يبررها و لا شك- حول أحاسيس ليس لنا أية وسيلة للولوج مباشرة إليها.

في العادة، نجد في نص متخيل واحد عينات من سجلات الكلام كلها (لكننا نعلم أن توزيعها يختلف بحسب الحقب و المدارس، أو أيضا تبعا لتنظيم النص العام). إن الجمل غير الإحالية لا يعتد بها في القراءة كبناء (فهي تنتمي لقراءة أخرى)*، أما الجمل الإحالية فتقود لبناءات تختلف جودتها حسبما تكون درجة عمومها، و درجة حسية الأحداث التي تصورها.

المصافي السردية

إن مميزات الخطاب التي ذكرت لحد الآن يمكن أن يتعرف عليها خارج كل سياق فهي ملازمة للجمل ذاتها. لكننا نقرأ نصوصا كاملة، و ليس جملا. فالجمل تتم إذا مقارنتها بعضها ببعض من وجهة نظر العالم الخيالي الذي تسهم في بنائه. و نكتشف أنها تختلف على عدة أصعد، أو بحسب عدة ثوابت: الزمن، الرؤية و الصيغة. هنا أيضا، نجد نفسنا على أرض معروفة نسبيا (حاولت أن أضع قائمة عنها في كتابي "الشعريات")؛ علينا إذا بكل ببساطة أن نقاربها من وجهة نظر القراءة.

الصيغة: إن الأسلوب المباشر هو الوسيلة الوحيدة لإلغاء كل فرق بين الخطاب السردي و العالم الذي يصور: الكلمات هي هي الكلمات، و البناء مباشر و فوري. تلك ليست حال الأحداث غير الشفهية [1] و لا حال الخطاب المنقول؛ تقول إحدى جمل أدولف: "إن ضيفنا الذي كان قد تحدث مع خادم من نابولي كان يخدم ذلك الغريب دون أن يعرف اسمه، قال لي إنه لم يكن يسافر قط بدافع الفضول، لأنه لم يكن يزور لا الخرائب و لا المواقع و لا المآثر و لا الناس". يمكننا أن نتخيل حوار الراوي مع الضيف، مع أنه ليس من المحتمل أن يكون هذا الأخير قد استعمل- و لو باللغة الإيطالية- جملة مماثلة لتلك التي جاءت بعد صيغة "قال لي إن". أما بناء الحوار الذي

* هذه الجملة: "إن الجمل...قراءة أخرى)" تم حذفها ببساطة في الترجمة.

دار بين الضيف و الخادم، فهو أقل تحديدا بكثير، فنحن نتمتع إذا بحرية أكبر إن أردنا أن نبنيها بتفاصيلها. و أخيرا، الحوارات و الأفعال المشتركة الأخرى بين الخادم و أدولف ليست محددة بالمرة، فلم ينقل إلينا عنها إلا انطباع عام.

إن كلام الراوي يمكن اعتباره أيضا من قبيل الأسلوب المباشر، و إن كان من درجة أسمى، خصوصا (كما في حالة أدولف مثلا) إذا كان هذا الراوي ممثلا في النص. أما الحكمة التي تم استبعادها من قبل ذلك من القراءة كبناء، فسيتم استردادها هنا، لا كملفوظ، بل كعملية تلفظ، فأن يكون أدولف الراوي قد صاغ مثل تلك الحكمة عن مصيبة كوننا نحب، فهذا يخبرنا عن طبعه، و بالتالي عن العالم الخيالي الذي ينتمي إليه.

على الصعيد الزمني: إن زمن العالم الخيالي (زمن القصة) [2] منظم بطريقة كرونولوجية، بيد أن جمل النص لا تنصاع و لا يمكنها أن تنصاع لهذا النظام؛ فالقارئ يقوم إذا، بطريقة لاواعية، بعملية إعادة التنظيم، كما أن بعض الجمل تصور أحداثا كثيرة مختلفة و لكن قابلة للمقارنة؛ و عند البناء، نحن نعيد إقامة التعدد مرة أخرى.

إن "الرؤية" التي تكون لدينا عن الأحداث هي بطبيعة الحال حاسمة بالنسبة لعمل البناء. مثلا، في نظرة تقويمية، نحن نفرق بين: أ- الحدث المنقول؛ ب- موقف الذي "يرى" من هذا الحدث. كذلك نحن نفرق بين المعلومة التي تقدمها لنا جملة ما عن موضوعها و تلك التي تتعلق بالفاعل؛ هكذا ف"ناشر" أدولف قد لا يفكر إلا في الثانية:

"إنني أكره ذلك الزهو الذي ينشغل بنفسه و هو يروي الشر الذي فعله، و الذي يريد أن يرثى له و هو يصف نفسه، و الذي يحلل نفسه، محلقا وسط الخراب بعظمة، بدل أن يتوب"، فالناشر يبني إذا حاكي المحكي sujet du récit (أدولف الراوي)، و ليس موضوعه objet (أدولف الشخصية و الينور).

إننا عادة لا ندرك كما يجب كم هو النص الخيالي تكراري أو، إن شئنا، إطنابي؛ يمكننا أن ندعي دون خوف من أن نخطئ أن كل حدث من القصة منقول مرتين على

الأقل. هذه التكرارات تطوعها، في أغلب الأحيان، المصافي السردية التي عددناها، و هكذا فان حوارا ما ينقل بحذافيره حينا و يشار إليه باختصار حينا آخر، كما أن حدثا ما ستتم ملاحظته من وجهات نظر متعددة، و سيشار إليه في[زمن] المستقبل و الحاضر و الماضي.

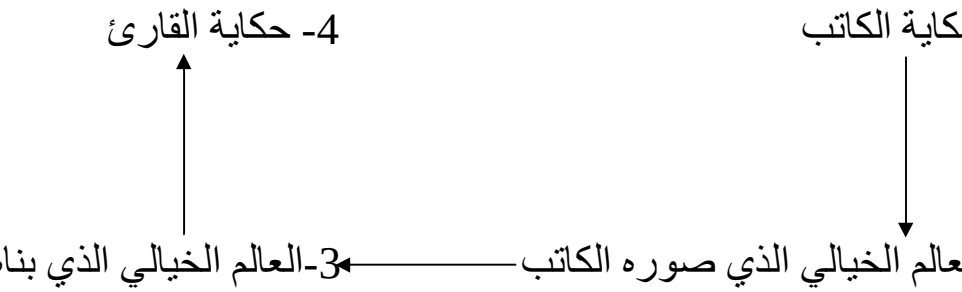
إن التكرار يلعب دورا مهما في عملية البناء إذ أنه انطلاقا من عدة حكايات علينا أن نبني حدثا واحدا، و تتغير العلاقات بين الحكايات المتكررة من التطابق إلى التناقض. و حتى التطابق المادي لا يقود بالضرورة إلى تطابق المعنى (و هذا ما وجدنا مثالا جيدا عنه في فيلم كوبولا الأخير "المحاورة"). كما أن وظائف هذه التكرارات هي أيضا متعددة، فهي تساهم في تقرير الوقائع (في التحقيق البوليسي) [3] أو في حلها: هكذا ففي "أدولف"، كون أن الشخصية ذاتها، في لحظات متقاربة جدا، يمكن أن تكون لها رؤى متناقضة عن الحدث ذاته، يقودنا إلى أن نفهم أن الحالات النفسية لا وجود لها في ذاتها، بل دائما بالنسبة لمحاور، لشريك. فكونستان قد صاغ هكذا هو نفسه قانون ذلك العالم: "إن الشيء الذي يفلت منا يختلف بالضرورة كل الاختلاف عن ذلك الذي يلاحقنا".

لكي يتسنى لنا إذا، أثناء قراءة نص، أن نبني عالما خياليا، يجب أن بدءا أن يكون هذا النص هو نفسه إحاليا؛ حينئذ، عندما نقرأه، نحن ندع خيالنا "يعمل"، و ذلك بأن يقوم بتصفية المعلومة المتلقاة، بفضل أسئلة من نوع: إلى أي حد كان وصف هذا العالم أمينا (الصيغة)؟ بأي ترتيب وقعت الأحداث (الزمن)؟ إلى أي حد يتعين أن نضع في الحسبان التحريفات التي جلبها "عاكس"[4] الحكاية (الرؤية)؟ لكن عمل القراءة بذلك قد بدأ ليس إلا:

التدليل و الترميز

كيف نعرف ما يحدث عند القراءة؟ بالاستبطان؛ و إذا أردنا أن نتأكد من انطباع ما، فنحن نلجأ إلى ما قد يحكيه آخرون عن قراءاتهم. غير أن حكايتين متعلقتين بنص

واحد لن تكونا أبدا متطابقتين. كيف نفسر هذا التعدد؟ بكون أن هذه الروايات تصف، لا عالم الكتاب نفسه، بل هذا العالم محولا، كما نجده في نفس كل فرد. بإمكاننا أن نرسم مراحل هذه الصيرورة بيانيا كالآتي:



قد نتساءل عما إذا كان الفرق بين المرحلتين 2 و 3 كما يظهر في الترسيمة موجودا بحق. هل توجد بناءات أخرى غير تلك التي الفردية؟ من السهل أن نبين أن الإجابة على هذا السؤال يجب أن تكون بالإيجاب: ليس هنالك شك، لكل من يقرأ أدولف، أن الينور تعيش أولا مع الكونت دي ب***؛ أنها تهجره بعد ذلك و تعيش مع أدولف؛ أنهما يفترقان؛ أنها تلحق به في باريس...الخ، بينما ليس هنالك، في المقابل، أية وسيلة لنعرف باليقين نفسه ما إذا كان أدولف ضعيفا أو ببساطة مخلصا.

إن سبب هذه الازدواجية هو كون النص يذكر الأحداث تبعا لصيغتين أقترح تسميتهما: التدليل و الترميز. فسفر الينور إلى باريس تدل عليه كلمات النص، و ضعف أدولف (المحتمل) ترمز إليه أحداث أخرى في العالم الخيالي، و التي تدل هي عليها كلمات. مثلا، كون أن أدولف لا يعرف كيف يدافع عن الينور في خطاباته قد دل عليه؛ و بدوره يرمز هذا الحدث إلى عدم قدرته على أن يحب. و الأحداث التي دل عليها تفهم؛ يكفي من أجل ذلك أن نعرف اللغة التي كتب بها ذلك النص، بينما الأحداث التي رمز إليها فتأول: و التأويلات تختلف من ذات لأخرى.

إذا، فالعلاقة بين المرحلتين 2 و 3 المشار إليهما أعلاه هي علاقة ترميز (بينما تلك التي بين 1 و 2 أو بين 3 و 4 هي علاقة تدليل) و على كل حال، لا يتعلق الأمر بعلاقة وحيدة، بل بمجموعة هجينة. أولا: نحن نختصر: أي أن 4 هي (تقريبا) دائما

أقصر من 1، إذا كذلك 3 أفقر من 2. ثانيا: نحن نخطئ. و في الحالة الأولى كما في الثانية، تقودنا دراسة المرور من المرحلة 2 إلى المرحلة 3 إلى علم النفس الإسقاطي: فالتحويلات التي أنجزت تخبرنا عن الذات التي تقوم بالقراءة: لم تحتفظ (أو حتى تضيف) أحداثا معينة بدل أخرى؟ لكن هنالك تحولات أخرى تخبرنا عن مسار القراءة نفسه، و هذه هي التي سننشغل بها هنا أكثر من أي شيء.

يصعب علي أن أقول إن كان الوضع الذي ألاحظه في أمثلة المتخيل العديدة وضعا عاما أو أنه مشروط تاريخيا و ثقافيا. يبقى، في كل الأمثلة، أن الترميز و التأويل (الانتقال من المرحلة 2 إلى المرحلة 3) يفترضان وجود حتمية وقائع. ربما تكون قراءة نصوص أخرى، كقراءة الأشعار الغنائية مثلا، تفرض عمل ترميز يقوم على فرضيات أخرى (التماثل العام) [5] ؟ هذا ما أجهله: يبقى أنه، في نص المتخيل، يرتكز الترميز على الاعتراف، الضمني أو الصريح، بمبدأ سببية ما. فالأسئلة التي نطرحها إذا على الأحداث التي تكون الصورة الذهنية في المرحلة 2 هي من قبيل: ما سبب حدوثها؟ و ما نتيجتها؟ و الأجوبة على تلك الأسئلة هي التي سنضيفها للصورة الذهنية كما نجدها في المرحلة 3.

لنفرض جدلا أن هذه الحتمية عامة؛ ما ليس كذلك بالتأكيد، هو الشكل الذي ستأخذه في هذه الحالة أو تلك. يتمثل الشكل الأبسط، رغم أنه قليل الانتشار في ثقافتنا كمعيار قراءة، في بناء حدث آخر من نفس الطبيعة. فقد يقول قارئ ما: إن كان جان قد قتل بيير (حدث موجود في نص المتخيل[6]) فذلك لأن بيير كان يضاجع زوجة جان (حدث غائب عن نص المتخيل). إن هذا المنطق المميز للتحقيق القضائي[7] لا يتم إتباعه بجدية في الرواية: نحن نفترض ضمنيا أن المؤلف لا يغش و أن نقل إلينا (أنه دل على) كل الأحداث الضرورية لفهم القصة (حالة أرمانس استثنائية). نفس الشيء بالنسبة للنتائج: صحيح أنه توجد كتب تشكل امتدادا لكتب أخرى، و تكتب تبعات العالم الخيالي الذي

مثله النص الأول، لكن محتوى الكتاب الثاني لا يعتبر عادة ملازما لعالم الأول، و هنا أيضا، تفترق ممارسات القراءة عن ممارسات الحياة اليومية.

إننا نسير عادة وفق سببية أخرى أثناء قراءة-بناء، و أسباب و تبعات الحدث يجب البحث عنها داخل مادة غير مجانسة لها. يبدو أن حالتين تتكرران (كما لاحظ ذلك أرسطو أيضا) فالحدث ينظر إليه أنه نتيجة (و/أو سبب) إما لسمة طبع و إما لقانون عام، و يحتوي أدولف أمثلة عديدة عن كلا التأويلين، يتضمنها في النص نفسه. يصف أدولف أباه كالتالي: "لا أتذكر، طوال الثمانية عشر عاما الأولى من عمري، أنني تحادثت معه و لو لساعة..لم أكن أعرف حينها ما هو الخجل". تدل الجملة الأولى على حدث (غياب المحادثة الطويلة) و تقودنا الثانية إلى اعتبار هذا الحدث حدثا يرمز إلى سمة طبع، و هي الحياء، فإذا تصرف الأب على هذا النحو، فذلك لأنه حيي. فسمة الطبع هي سبب الفعل. و هذا مثال عن الحالة الثانية: "قلت لنفسي إنه لا يجب أن نعجل بشيء، و إن الينور لم تكن مستعدة إلا قليلا لسماع الاعتراف الذي كنت أفكر فيه و إنه من الأفضل أن ننتظر أكثر. في أغلب الأحيان، من أجل أن نعيش في راحة مع ذواتنا، نحن نحول عجزنا و ضعفنا إلى حسابات و أنظمة: إن هذا يرضي تلك القطعة التي هي، نوعا ما، متفرجة على الأخرى". هنا الجملة الأولى تصف الحدث و الثانية تعطي سببه، الذي هو قانون عام عن السلوك الإنساني، و ليس سمة طبع[8] فردي. لنضف أن نوع السببيات الثاني هذا هو السائد في أدولف: هذه الرواية توضح قوانين نفسية، وليس نفسيات فردية.

إذا، بعد بناء الأحداث التي تكون القصة، نحن ننكب على عمل إعادة التأويل، الذي يمكننا من أن نبني الطبائع من جهة، و من جهة أخرى نظام الأفكار و القيم المتضمن في النص. و إعادة التأويل ليست اعتباطية إذ تتحكم فيها سلسلتان من الإكراهات contraintes. الأولى محتواة في النص نفسه، فيكفي أن يعلمنا الكاتب، لمدة معينة، كيف نأول الأحداث التي يصورها. تلك هي حالة مقاطع أدولف التي ذكرتها آنفا،

فبعد أن أسس بعض التأويلات الحتمية، أصبح بإمكان كونستان أن لا يذكر سبب حدث ما؛ لقد حفظنا الدرس و سنواصل التأويل كما علمنا إياه. إن تأويلا كهذا، حاضرا في نص الكتاب، له إذا وظيفة مزدوجة: من جهة، إخبارنا عن سبب هدا الحدث بالذات (الوظيفة التفسيرية exégétique) و من جهة أخرى، إطلاعنا على نسق التأويل الذي سيكون نسق المؤلف على طول نصه (الوظيفة التفسيرية-الواصفة méta-exégétique). أما سلسلة الإكراهات الثانية فتأتي من السياق الثقافي: فإذا قرأنا أن شخصا ما قد قطع زوجته إلى قطع صغيرة، نحن لسنا بحاجة إلى مؤشرات في النص لنستنتج أن هذا الشخص فظيع. هذه الإكراهات الثقافية، التي ليست إلا الأماكن العامة لمجتمع ما (محتمله)، تتغير مع الزمن، الشيء الذي يفسر اختلاف التأويل الذي يخلع على عدد من نصوص الماضي، فمثلا، بما أن الحب خارج الزواج لم يعد اليوم دليلا على النفس الآثمة، نحن نجد صعوبة أحيانا في فهم أحكام الإدانة الصادرة في حق كثير من بطلات الماضي الرومانسيات.

الطبائع، الأفكار: إن كيانات من هذا النوع يرمز إليها من خلال الأحداث، و لكن يمكن أن يدل عليها أيضا. إنها تحديدا حالة مقاطع أدولف التي ذكرتها: الفعل رمز إلى حياء الأب، لكن أدولف بعد ذلك دلنا عليه بقوله: كان أبي حييا، و الأمر نفسه بالنسبة للقول المأثور maxime. فالطبائع و الأفكار يمكن إذا أن تصور بطريقتين: مباشرة و غير مباشرة؛ و المعلومات المستخرجة من كلا المصدرين سيقوم القارئ بمواجهتها أثناء قيامه بعمل البناء، و يمكنها أن تتفق أو لا تتفق. و لقد تغير المقدار النسبي لهذين النوعين من المعلومات، و هذا بديهي، كثيرا على مر التاريخ الأدبي، فهيمينغواي لا يكتب مثل كونستان.

إن الطبع الذي يتشكل على هذا النحو يجب أن يميز عن الشخصية: فليست كل شخصية طبعا. الشخصية هي قطعة من العالم المكاني-الزمني المتمثل، لا أكثر؛

و تكون هنالك شخصية حالما يظهر شكل لساني محيلا référant (أسماء، أعلام، بعض التراكيب الاسمية، ضمائر) في النص، إلى كائن إنساني الشكل. ليس للشخصية- في ذاتها- مضمون: فقد يعرف شخص ما دون أن يوصف؛ و يمكننا تخيل- و توجد- نصوص لا تعدو الشخصية فيها على أن تكون الآتي: أن تكون القائمة بسلسلة أفعال. لكن، ما أن تظهر الحتمية السيكولوجية، تتحول الشخصية إلى طبع: فهي تتصرف هكذا لأنها خجولة، ضعيفة، شجاعة...الخ. دون حتمية (من هذا النوع)، لا وجود لطبع.

إن بناء الطبع هو تسوية بين الاختلاف و التكرار. من جهة، يجب ضمان الاستمرارية: فالقارئ عليه أن يبني الطبع نفسه. هذه الاستمرارية أتاحها قبل ذلك تطابق الاسم، و تلك وظيفته الرئيسة. بعد ذلك[9]، تصير كل أنواع الخلط ممكنة، فكل الأفعال بإمكانها أن تجسد سمة الطبع نفسها، أو أنه يمكن أن يكون هنالك تناقض في سلوك الشخصية، أو أنها قد تبدل المظهر الظرفي لحياتها... إن حضور الأمثلة إلى الذهن أسهل من أن يكون لزاما علينا استحضارها؛ و هنا أيضا، الخيارات يمليها تاريخ الأساليب بدلا من أمزجة الكتاب.

هكذا، فالطبع قد يكون أحد آثار القراءة؛ فهنالك حقا قراءة منفسنة يمكن إخضاع أي نص من النصوص لها. لكنه ليس أثرا اعتباطيا في واقع الأمر؛ فليست مصادفة إن وجدنا طباعا في روايات القرن الثامن عشر و التاسع عشر، و أن لا نجدها في المأساة الإغريقية و لا في الحكاية الشعبية. إن النص يحوي دائما بين ثناياه ملخصا عن طريقة استعماله.

البناء كموضوع

تنبع إحدى صعوبات دراسة القراءة من كون أن ملاحظتها ليست سهلة: فالاستبطان غير محقق و التحقيق النفسي الاجتماعي مضجر. فنحن إذا نشعر ببعض الراحة إذ نكتشف عمل البناء المتمثل داخل النصوص الخيالية ذاتها – حيث تكون دراسته أحسن بكثير.

يتخذ النص الخيالي البناء موضوعا له، ببساطة لأنه يستحيل أن نتصور الحياة الإنسانية دون أن ننوه بهذه الصيرورة الأساسية. كل شخصية ملزمة، انطلاقا من المعلومات التي تتلقاها، على أن تبني الأحداث و الشخصيات المحيطة بها؛ و هي في ذلك موازية بدقة للقارئ الذي يبني العالم الخيالي انطلاقا من معلوماته هو(النص، المحتمل)؛ هكذا تصبح القراءة (لا محالة) أحد موضوعات الكتاب.

لكن هذه الموضوعاتية thématique قد يتفاوت تقويمها، و قد يتفاوت استثمارها. فهي في أدولف مثلا ليست كذلك إلا بطريقة جزئية جدا: وحدها لابتية الأحداث من الناحية الأخلاقية هي التي يتم تسليط الضوء عليها. إذا أردنا إذا أن تستخدم النصوص الخيالية كما نستخدم مادة في دراسة البناء، يجب أن نختار تلك التي يصبح فيها البناء أحد الموضوعات الرئيسة. أرمانس ستاندال هي أحد تلك الأمثلة.

كل الحبكة في هذه الرواية هي بالفعل خاضعة للبحث عن المعرفة. فأحد بناءات أوكتاف الخاطئة تشكل نقطة البداية: فهو يظن أن أرمانس تقدر المال أكثر مما يجب، و ذلك بسبب تصرف معين (تأويل ينطلق من الفعل إلى سمة الطبع): سوء التفاهم هذا، لم يكد يزل حتى تلاه آخر مطابق له و معاكس: أرمانس تظن الآن أن أوكتاف يقدر المال أكثر مما يجب. هذه الطردة المتبادلة[10] chassé-croisé الأولية تؤسس صورة البناءات اللاحقة. بعد ذلك، تبني أرمانس شعورها نحو أوكتاف بطريقة صحيحة، لكنه يمضي عشرة فصول chapitres قبل أن يكتشف أن ما يشعر به تجاه أرمانس لا يسمى صداقة، بل حبا؛ و يظن أوكتاف، طوال الخمسة عشر فصلا المركزية من الكتاب، أن أرمانس لا تحبه؛ و يتكرر سوء التفاهم نفسه قبيل النهاية. إن حياة الشخصيات تنقضي في البحث عن الحقيقة، أي في بناء الأحداث و الأفعال التي تحيط بها، و النهاية المأساوية التي عرفتها علاقة الحب لا تعزى، كما قيل كثيرا، إلى اللاقدرة بل إلى اللامعرفة، فأوكتاف ينتحر بسبب بناء سيء، فهو يظن أن أرمانس لم تعد تحبه؛ و كما

سيقول ستاندال في جملة أصبحت شعارا: "لقد كان ينقصه نفاذ البصيرة، و ليس الطبع"[11].

من هذه الخلاصة العاجلة، نفهم أن عددا كبيرا من مظاهر عملية البناء قد يختلف. إذ يمكن أن نكون العامل أو الجامد، مرسل أو متلقي المعلومة؛ و يمكن أيضا أن نكون الاثنين، فأوكتاف عامل agent عندما يخفي أو يفصح؛ جامد patient عندما يعلم أو يخطئ. يمكن أن نبني حدثا (من "الدرجة الأولى") أو أن نبني بناء شخص آخر لهذا الحدث (من الدرجة الثانية). هكذا تعدل أرمانس عن الزواج بأوكتاف لأنها تتخيل ما سيتخيله الآخرون في هذه الحالة "سأكون في نظر المجتمع الرفيقة التي أغوت رجلا شريفا و أنا أسمع من هنا ما ستقوله السيدة دوقة آنكر و حتى أكثر السيدات تمتعا بالاحترام، مثلا مركيزة ساسين التي ترى في أوكتاف زوجا لإحدى بناتها". بالشكل نفسه، يعدل أوكتاف عن الانتحار عندما يبني بناءات الآخرين المحتملة: "إن قتلت نفسي ستتهم أرمانس؛ كل المجتمع سيبحث بفضول طوال ثمانية أيام عن أدق ملابسات تلك الليلة؛ و سيتسنى لكل من هؤلاء السادة الذين كانوا حاضرين أن يقدم رواية مختلفة".

ما نتعلمه خصوصا في أرمانس هو أن البناء قد يتم بنجاح كما قد يفشل؛ و إذا كانت كل النجاحات متشابهة (إنها "الحقيقة") فالإخفاقات تختلف، كما هو حال أسبابها أيضا، نواقص الخبر المنقول. إن أبسط الحالات هي حالة الجهل الكلي، فحتى لحظة معينة من الحبكة، يخفي أوكتاف حتى وجود سر يتعلق به (دور ايجابي) و تجهل أرمانس أيضا هذا الوجود نفسه (دور سلبي). بعد ذلك، أمكن معرفة وجود السر، لكن دون معلومة إضافية؛ عندئذ يقوم المتلقي بردة فعل مع تخيله الحقيقة (أرمانس تفترض أن أوكتاف قد اغتال شخصا ما). هنالك درجة لاحقة يؤسسها الوهم: فالعامل لا يخفي بل ينكر و الجامد لا يجهل بل يخطئ. إنها الحالة التي تتكرر كثيرا في الكتاب: فأرمانس تخفي حبها لأوكتاف مدعية أنها ستتزوج شخصا آخر، و أوكتاف يظن أن أرمانس لا تكن له سوى الصداقة. يمكن أيضا أن نكون في الوقت نفسه الجامد و العامل في

التنكير: هكذا يخفي أوكتاف عن نفسه أنه يحب أرمانس. أخيرا، يمكن للعامل أن يكشف الحقيقة، و للجامد أن يعلمها.

الجهل، التخيل، الوهم، الحقيقة: تمر صيرورة المعرفة بثلاث درجات على الأقل قبل أن تصل بالشخصية إلى بناء نهائي. و المراحل نفسها ممكنة بالطبع في عملية القراءة، فالبناء المتمثل في النص هو عادة مشاكل isomorphe لذلك الذي يتخذ من هذا النص نفسه نقطة انطلاق، إذ أن ما تجهله الشخصيات، القارئ أيضا يجهله؛ و بكل تأكيد، فإن توفيقات أخرى ممكنة أيضا. في الرواية البوليسية، شخصيات[12] واتسون هي التي تبني مثل القارئ، أما شخصيات شيرلوك هولمز فتبني بطريقة أفضل: دوران ضروريان بنفس الدرجة.

القراءات الأخرى

إن عيوب القراءة-البناء لا تلغي أبدا هويتها: إننا لا نكف عن البناء بسبب أن المعلومة غير كافية أو خاطئة. إن عيوبا كهذه، على العكس، لا تعمل إلا على تعزيز عملية البناء. بيد أنه من الممكن أن لا يتم البناء و أن تأتي أنماط أخرى من القراءة لتنوب عنه.

إن جوانب اختلاف قراءة عن أخرى لا تكون بالضرورة حيث نتوقع أن نجدها. فمثلا، لا يبدو أن هنالك فرقا كبيرا بين البناء انطلاقا من نص أدبي، و البناء انطلاقا من نص آخر، إحالي و لكن غير أدبي. هذا القرب قد تضمنه الاقتراح الذي قدم خلال الفقرة السابقة، أي كون البناء الذي تقوم به الشخصيات (انطلاقا من مواد غير أدبية) موازيا لدلك الذي يقوم به القارئ (انطلاقا من نص الرواية). إننا لا نبني "المتخيل" بطريقة مختلفة عن بناء "الواقع". فالمؤرخ، انطلاقا من وثائق مكتوبة، أو القاضي، معتمدا على شهادات شفوية، اللذان يعيد كلاهما تمثيل "الوقائع"، لا يتقدمان بطريقة مختلفة، من حيث المبدأ، عن ما يقوم به قارئ أرمانس: الشيء الذي لا يعني أنه لا تبقى اختلافات في التفاصيل.

هنالك سؤال صعب، يتجاوز إطار هذه الدراسة، يتعلق بالعلاقة بين البناء الذي يتم انطلاقا من معلومات شفوية verbales و بين ذلك الذي يتم على أساس إدراكات أخرى. فبعد أم نشم رائحة قطعة لحم، نحن نبني قطعة اللحم، و الشيء نفسه انطلاقا من سماع أو رؤية...الخ. هذا هو ما يسميه بياجي Piaget: بناء الواقعي، و هنا الاختلافات قد تكون أكبر.

لكن ليس من الضروري أن نبتعد عن الرواية كل هذا القدر لنجد المادة التي تكرهنا على نمط آخر من القراءة. فهنالك عدد كبير من النصوص الأدبية التي لا تقودنا إلى أي بناء، نصوص غير تمثيلية. حتى أنه يجب التمييز بين عدد كبير من الحالات. إن أكثرها وضوحا هي حالة نوع من الشعر، المسمى عادة غنائيا، الذي لا يصف أحداثا و لا يصور شيئا يكون خارجه. بدورها، تجبرنا الرواية الحديثة على قراءة مختلفة، لأنها نوعا ما لابتية indécidable. هذا الأثر يتم الحصول عليه عن طريق خلخلة إحدى الآليات الضرورية للبناء، كما وصفناها في الفقرات السابقة. لنأخذ مثالا واحدا: رأينا أن هوية الشخصية ترتكز على تطابق و لاالتباس تسميتها. لنتخيل الآن أن الشخصية نفسها، في نص ما، يتم ذكرها تباعا بواسطة عدة أسماء، مرة "جان" و مرة أخرى "بيير"، أو مرة "الرجل ذو الشعر الأسود" و مرة أخرى "الرجل ذو العينين الزرقاوين"، دون أن يشير أي شيء إلى الاتحاد الإحالي coréférence لهدين التعبيرين؛ أو لنتخيل الآن أن "جان" لا يشير إلى شخصية واحدة بل إلى ثلاث أو أربع شخصيات؛ في كل مرة ستكون النتيجة هي نفسها: لن يكون البناء ممكنا بعد، لأن النص سيكون، من وجهة النظر التمثيلية، غير بتي. و نرى الاختلاف عن عيوب البناء التي أشرنا إليها أعلاه: فنحن نمر من ما أسيئت معرفته méconnu إلى ما تستحيل معرفته inconnaissable. هذه الممارسة الأدبية الحديثة نجد مقابلها خارج الأدب: إنه الخطاب الشيزوفريني. فمع احتفاظه بقصده التمثيلي، يجعل هذا الخطاب من البناء أمرا مستحيلا، عبر سلسلة من الوسائل المناسبة (تم تعدادها في الفصل السابق).

لقد اكتفينا الآن بتسجيل المكانة التي تحتلها هذه القراءات الأخرى إلى جانب القراءة كبناء. إن الاعتراف بتعدد كهذا ضروري خصوصا أن القارئ الفرد، دون أن تخطر بباله التباينات النظريات التي يقدم مثالا عنها، يقرأ النص نفسه بعدة طرق، في الوقت نفسه أو تباعا. إن عمله بالنسبة له طبيعي إلى حد أنه يبقى خارج إدراكه. يجب إذا أن نتعلم كيف نبني القراءة، سواء أكانت كبناء، أو كلابناء.

هوامش على الترجمة:

1- الأحداث غير الشفهية événements non verbaux، تمت ترجمتها ب: غير الفعلية، اعتمادا على "فعل" مقابلا ل verbe، و لكن هل هنالك أحداث فعلية و أخرى اسمية؟الأمر هنا يتعلق بالأحرى بالشفهي verbal، كما في procès verbal، و ذلك في سياق تفريق تودوروف بين أنماط متعددة من الخطاب، فصنف الأحداث غير الشفهية، أي التي لا تعبر عنها كلمات، مع الخطاب غير المنقول من حيث كون البناء غير فوري.

2- ترجمت ب"زمن التاريخ"، و هو اختيار معجمي غير صحيح.

3- في التحقيق البوليسي dans l'enquête policière ترجمت ب: رواية التحقيق البوليسي، حيث أضافت الترجمة كلمة "رواية" كنوع من الشرح أو توضيح ما اعتبرته مضمرا، لكن الأمر ليس قضية رواية بوليسية، لأن تودوروف يتحدث عن وظائف التكرار المختلفة، فهو مثلا في التحقيق البوليسي- و هو أحد الحالات التي اتخذها تودوروف مثالا من خارج ميدان الرواية- يقوم بتقرير الحقائق.

4- عاكس المحكي (أو الحكاية) réflecteur du récit، ترجمت ب "مؤول النص"، التي لا نفهم منها إلا: القارئ. لكن تودوروف يتحدث عن الأسئلة التي نطرحها نحن، قراء النص و مؤولوه، لنصفي المعلومات و من هذه الأسئلة مدى اعتبارنا للتحريفات التي تسبب بها عاكس الحكاية، أي ناقل الخطاب، داخل النص؛ و لقد جاء الحديث عن هذه المصافي- تحديدا- في الحديث عن الخطاب المنقول.

5- التماثل العام l'analogie universelle، ترجمت ب: القياسات البديعية.

6- موجود في [نص] المتخيل présent dans la fiction، ترجمت هنا ب: في المخيلة أي في مخيلة القارئ و هذا انحراف بالمعنى، لأن تودوروف يتحدث عن بناء حدث غير موجود انطلاقا من آخر من نفس الطبيعة نجده في النص، و الجدير بالذكر أن fiction ترجمت مباشرة بعد ذلك ب: الخيال.

7- التحقيق القضائي enquête judiciaire، ترجمت كذلك بإضافة "رواية" بينما يتحدث تودوروف عن منطق قد يستعمل في بناء عالم الرواية، و الذي نجده خصوصا في مسار التحقيق القضائي.

8- الطبع caractère ترجمت ب: "مزاج" التي يقدمها القاموس أيضا مقابلا للكلمة الفرنسية لكن "المزاج" في رأينا هو مقابل بالأحرى لكلمة humeur، من حيث أنه يشير إلى حالة نفسية ظرفية، وقتية و عابرة، و ليس لسمة مميزة لشخص ما، أي طبعه، من حيث أن الطبع هو مجموعة من الاستعدادات الفطرية التي تؤلف الهيكل النفسي في الإنسان؛ هذا الثبات هو تحديدا ما يسمح لنا بالحديث عن وجود حتمية سببية كعامل رئيس في البناء.

9- "بعد ذلك"، ترجمتنا لعبارة à partir de là التي جاءت مترجمة ب: من هذا المنطلق، التي، برأينا، قد عكست العلاقة المنطقية في الجملة؛ فجملة الترجمة تقول لنا إن كون حدوث جميع أنواع الخلط **ينطلق** من الاستمرارية التي أتاحتها هوية الاسم؛ بينما يقول تودوروف إن الاستمرارية يجب أن تحدث، كحد أدنى، ثم بعد ذلك، فلتأت كل أنواع الخلط، و لذلك فالبناء هو تسوية بين التكرار و الاختلاف.

10- ترجمت عبارة chassé-croisé ب: التبديل بدون جدوى؛ و سنناقش أولا تعامل المترجم مع هذا المقابل، فالقاموس (المنهل) يقدمه (مع آخر هو تلاحق [في الرقص]) على الشكل التالي: تبديل [بلا جدوى]، مع العلم أن ما جاء بين المعقوفين، كما يقول واضعا القاموس، هو لنقل العبارة من العموم إلى التخصيص (هنا كمعلومة إضافية) دون أن يحتاج المترجم لنقلها كاملة مع المقابل المفرد، لكن المترجم فعل العكس.

ثم بالنسبة للمقابل المقترح "تبديل" الذي هو مقابل صحيح في نهاية المطاف (لكنه ليس بدون جدوى!) لكنه بنظرنا "عام" أكثر مما يجب و لا يشير إلى تلك العلاقة المعقدة التي يصفها تودوروف: حيث أن من أطلق اتهاما ما يصبح هو ذاته هدفا للاتهام نفسه، الذي يطلقه عليه من كان هدفا لاتهامه هو، فلقد حصل هنا تبادل للأدوار، قفز فيه كل

من الطرفين من دوره إلى دور الطرف الآخر؛ لذلك ارتأينا ترجمة العبارة مع فصل طرفيها ب: طردة chassé متبادلة croisé. و نحن نعتبر هذا المقابل لائقا خصوصا إذا طبقناه على مفهوم chassé-croisé كما وصفته أسلوبية فيني Vinay و داربيليني Darbeleney المقارنة كإحدى طرائق الترجمة، كما في هذا المثال:

He swam across the river

Il traversa la rivière à la nage

(عبر النهر سباحة)

حيث أن الحرف « across » : préposition في الجملة الأولى تحول إلى فعل في الثانية، و الفعل في الأولى تحول إلى "عبارة حرفية" locution prépositionnelle في الثانية.

11- الحقيقة أن هنالك مشكلة هنا، فعبارة manquer de caractère تعني ضعف شخصية إنسان ما، أي عدم قدرته على فرض نفسه، لكن اعتماد كلمة "شخصية" قد يؤدي إلى ارتباك ما لأن تودوروف فرق بينها و بين الطبع. و هذا المشكل نقف عنده عندما نلاحظ عندما نلاحظ أن كلمة "شخصية" هي في الوقت نفسه مقابل لكلمتي personnalité و personnage ثم- في هذه العبارة- لكلمة caractère أيضا.

12- ترجمنا: شخصيات هولمز...شخصيات واتسون في مقابل *le* Holmes, *le* Watson التي ترجمت بكل بساطة ب: هولمز، واتسون. وهي ترجمة لا نوافق عليها (و الحقيقة أننا رغبنا في أن نترجم مباشرة ب: الشيرلوك هولمز؛ الواتسون) لأن تودوروف لا يتحدث، فيما نرى، عن هاتين الشخصيتين بعينهما، بل عن مجموعة من الشخصيات نجدها تتكرر في الروايات البوليسية عامة (و ليس فقط في روايات السير كونان دويل) تمثل هاتان الشخصيتان نموذجهما؛ نموذجهما الأكبر أو المثالي archétype على حد تعبير كارل يونغ. و لعل من بين الشخصيات الشهيرة التي تدخل

تحت نموذج "الشيرلوك هولمز"، شخصية أغاثا كريستي: المحقق البلجيكي هيركول بوارو Hercule Poirot الذي، و إن كان يعمل وحده، فإنه يجد دائما في مسرح الجريمة شخصا يسير معه و يلعب دور "الواتسون".

III-3 قراءة في ترجمة المقدمة التي كتبها جان ستاروبنسكيJean Starobinski للترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss المعنون: Pour une esthétique de la réception

الحقيقة أن هذه الترجمة تواجهنا منذ البداية بسؤال نطرحه و ملاحظة أولى نسجلها و هي أن المترجم، د. محمد العمري، اختصر ما يقارب الثلاث صفحات من نص ستاروبنسكي، حيث يقول: "اختصرنا في هذه الفقرة الأولى حوالي ثلاث صفحات من المقال تتصل في كثير منها بالحديث عن الثقافة الفرنسية، ثم التزمنا بعد ذلك بنص ستاروبنسكي..."[1]؛ و لنتوقف قليلا عند هذه الجملة، فنحن نشعر بأن المترجم قدم تبريرا لما فعله متمثلا في كون تلك الصفحات متصلة بالحديث عن الثقافة الفرنسية، أي أنها غير ذات أهمية، أو أنها غير ذات صلة- عكس باقي المقال- بموضوع العدد، عدد المجلة المخصص لجمالية التلقي (و لكن، هل الأمر كذلك حقا؟). ثم لنقرأ جيدا عبارة "ثم التزمنا بعد ذلك بنص ستاروبنسكي" فكأن المترجم يعتبر "الالتزام" بالنص (و هي كلمة نحس فيها بنوع من الإكراه و المضآ، أو بالأحرى بالتفضل و التنازل) وجها آخر من وجوه الترجمة التي يكون الاختصار واحدا منها؛ و حتى إذا وافقنا على مقولة إن المترجم قد أتى على ذكر "الأفكار الرئيسة"التي وردت في الصفحات التي قام باختصارها، إلا أن لنا رأيا في هذا، فهل من حق مترجم أن ينتقي ما يراه "جديرا" بأن يلزمه بالترجمة الحرفية، و يقتطع ما لا يحتاج إلا إلى "اختصار" أو "تلخيص"، فيحذف بذلك مقاطع من النص؟

1- محمد العمري، نحو جمالية للتلقي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6، خريف/شتاء 1992، ص 38 (الهامش 2)

و الحقيقة إننا وقفنا في مناطق من النص على حالات حذف أخرى، سنبدأ بها؛ مثلا:

I- تقول الترجمة:

" السؤال الذي يحظى بالأسبقية عنده هو: ما وظيفة الأدب اليوم، و ما هو المعنى الذي يمكن أن يأخذه البحث الحالي الذي يتناول العصور الماضية"[1]

« Il s'agit pour lui d'une question prioritaire : quelle est aujourd'hui la fonction de la littérature ? Comment penser notre rapport aux textes du passé ? A quel sens actuel peut accéder la recherche qui travaille au contact des époques révolues ? »[2]

فتم إذا حذف العبارة المسطر تحتها أعلاه: "كيف نقارب [أو نفكر في] علاقتنا بنصوص الماضي؟" و هو سؤال يبدو لنا- من بين الثلاثة- مركزيا في عمل ياوس الذي يتمثل في مقاربة جديدة لعمل الناقد و مؤرخ الأدب قائمة على اندماج أفقه الحاضر بآفاق التلقي المتتالية الماضية.

لنقرأ أيضا هذه الجملة:

II- "و قد يشكل ذلك أساسا لتاريخ جديد للأدب و الفن يحظى بالاهتمام العام للجمهور تجاه موضوعه"[3]

« Cela pourrait être la base d'une nouvelle histoire de la littérature et de l'art, qui reconquerrait, pour son étude, l'intérêt général du public à l'égard de son objet. »[4]

و إذا، فقد ترجمت الجملة دون عبارة pour son étude: بهدف (أو من أجل) دراسته. هل كان ذلك إهمالا أو إسقاطا لمجرد جملة "اعتراضية" جاءت بين فاصلتين؟

1- محمد العمري، ص 39

2- Jean Starobinski, préface de Hans Robert Jauss, op. cit , p 9.

3- العمري، المرجع المذكور، ص 48

4- Starobinski, op. cit, p 19

لنقرأ الجملة الفرنسية؛ فهي تتحدث عن أن [تجاوز أحادية المقاربتين الجمالية و الاجتماعية] يؤسس لتاريخ جديد يستعيد اهتمام الجمهور تجاه موضوع دراسته، أي الأدب و الفن، و ذلك لكي يقوم هو- أي التاريخ- بدراسته، أي دراسة اهتمام الجمهور العام بالأدب و الفن؛ و نتذكر هنا مفهوم "تاريخ التأثير" wirkungsgeschichte و كذلك ما يقوله ستاروبنسكي عن اعتداد ياوس بالقارئ العادي و بخبرته و ضرورة دراستهما، و إذا فعبارة pour son étude المحذوفة في الترجمة هي في هذه الجملة، العبارة المحورية و الرئيسة.

سنمر الآن إلى تحليل "المناطق الإشكالية" في نص الترجمة، تلك التي جانبت- برأينا- الصواب، و ذلك يعود لأسباب مختلفة، أو فلنقل إنه يندرج تحت عناوين مختلفة، منها اتجاه المترجم في بعض الأحيان- رغم أنه استطاع أن ينتج نصا جزلا اتسم إلى حد كبير بالاتساق- إلى اعتماد "إضافات شارحة" قد لا تتعدى الكلمة الواحدة، رغبة منه، كما نظن، في تجنب ما يعتبره "غموضا" نتج عن تركيب الجملة الفرنسية، و لإضفاء نوع من "السلاسة" و العروبة على الجمل.

1- المقاطع الترجمية:

1-**1** تقول الترجمة:

" غير أن مقترحات ياوس التي تتمتع بداهة بأهمية كبيرة (...) هي المقترحات التي تندرج ضمن أفق أرحب..." [1]

« Mais les propositions de Jauss, qui ont très évidemment une portée considérable (…) s'inscrivent dans la perspective plus large » [2]

1- العمري، ص 39

2- Starobinski, p 10

و نفهم من الجملة الفرنسية أن مقترحات ياوس، التي تتمتع **كلها** بالأهمية، تندرج في داخل الأفق أو المنظور الأرحب؛ بينما أدت إضافة عبارة "هي المقترحات" في الترجمة إلى انحراف بالمعنى إلى كون أن مجموعة مقترحات معينة لها هذه الأهمية، و هي المقترحات التي تندرج ضمن أفق أرحب، دون مجموعة أخرى لا تدخل في هذا "التعريف".

2-**1** تقول الترجمة:

" إن كل ناقد و كل مؤرخ يتحدث انطلاقا من موقعه الحاضر، غير أنه يندر من بينهم من يأخذ هذا الموقع بعين الاعتبار ليجعل منه موضوعا لتأملاته" [1]

« Tout critique, tout historien parle à partir de son lieu présent. Mais rares sont ceux qui *en* tiennent compte pour *en* faire l'objet de leur réflexion » [2] (c'est nous qui soulignons)

و إذا، فقد ترجم الضمير en تصريحا بما اعتبرت الترجمة أنه يعود عليه، و هو الموقع lieu بينما أن قراءتنا للجملة الفرنسية تنبئنا بأن الضمير en يعود على كل الجملة السابقة: (Tout critique…lieu présent) أي كون الناقد و المؤرخ يتحدث انطلاقا من موقعه الحاضر، فكان حريا إذا ترجمته بكل بساطة ب"ذلك". هذه "الزحزحة" ليست-برأينا- بسيطة، لأن جملة ستاروبنسكي هذه تحيلنا إلى الأفق الظاهراتي الذي نهل منه ياوس، و تحديدا مفهوم التأمل الباطني الانعكاسي Reflection الذي تؤسسه الفينومينولوجيا و تفرق بينه و بين الاستبطان introspection، من حيث أنه، كما يقول سعيد توفيق: "فالاستبطان هو مجرد ملاحظة لحالة المرء الباطنية أو الذاتية (...) أما التأمل الانعكاسي، فهو وصف لماهية أو معنى تلك الخبرات القصدية للوعي"*،

1- العمري، ص 39

2- Starobinski, p 09

* سعيد توفيق، المرجع المذكور، ص 22.

لذلك يسميه ميرلوبونتي فعلا act من حيث أنه "محاولة للفهم، فهو بمثابة الجهد الفعال لذات شخص يفهم معنى خبرته"*

1-3 تقول الترجمة عن الوضعية positivisme

"و لكنها في وقوفها دون تحقيقها الدقة السببية ضاعت في تشعبات غير محدودة للمصادر و التأثيرات"(1)

« Mais, sans atteindre la précision causale, il s'est perdu dans l'illimité des sources et des influences » (2)

و إذا فالعلاقة تكاد تكون معكوسة، لأن الوضعية سلكت سبيل التعرف على المصادر و التأثيرات لبلوغ هدف الدقة السببية، و هو الشيء الذي لم تحققه، إلى جانب كونها قد تاهت في المصادر، و ليس نتيجة لذلك. و الحقيقة أن الترجمة لو قرأت عبارة sans atteindre la précision causale كما يجب، أي كجملة "اعتراضية" يمكن تأخيرها، أو فلنقل إعادتها لمكانها، لما وقع هذا اللبس، إذ لأصبحت الجملة "لكنها ضاعت في لانهاية المصادر و التأثيرات دون تحقيق الدقة السببية".

1-4 "ذلك أن الأنساق الأدبية في رأيهم تنشأ من خلال تواليها التاريخي الخاص بالأنساق"(3)

« à l'en croire, les systèmes littéraires, en se succédant, développent l'histoire propre des systèmes » (4)

و ما نفهمه- بوضوح- من جملة ستاروبنسكي هو أن تاريخ الأنساق، حسب الشكلانيين

1- العمري، ص 40

2- Starobinski, p 11

3- العمري، ص 40

4- Starobinski, p 11

* سعيد توفيق، المرجع المذكور، ص 22 نقلا عن: Merleau-Ponty, The Primacy of Perception : and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art and politics ; Northwestern University Press, 1964, p 64.

بطبيعة الحال، ينتج من تتابع الأنساق الأدبية، بينما تقول لنا الجملة العربية العكس؛ و لا نفهم ترجمة فعل développent ب"تنشأ" من "نشأ" بدل "تطور" أو حتى "تنشئ" من الفعل المزيد "أنشأ" إلا بافتراضنا أنه عطف على "بتواليها" en se succédant، و هو ما أدى إلى عكس أدوار السبب و النتيجة، و كل ذلك راجع، في نظرنا، إلى عدم احترام الترجمة، رغبة منها في "تعريب" النص، لنسيج الجملة و تركيبها و علامات الوقف، أي الفواصل.

5-**1** "و يصبح الانزياح المسجل في المؤلف عنصرا "للحركة الزمنية" بقدر ما يصير المؤلف "كلاسيكيا" و تقره عملية التلقي و يسجل ضمن التقليد الأدبي، و لا يمكن تقويمه إلا انطلاقا من أخد نسق من المعايير و القيم الآنية بعين الاعتبار" [1]

« L'écart inscrit dans l'œuvre, puis, à mesure que l'œuvre devient 'classique', homologué par la réception, inscrit dans la tradition, est un facteur de mouvement 'diachronique', qui ne peut être évalué qu'à partir d'une prise en considération d'un système de normes et de valeurs 'synchroniques' » [2]

و هنا نرى أن إهمال علامات الوقف في قراءة الجملة و من ثم ترجمتها قد يؤدي إلى الانحراف بالمعنى؛ فالجملة الفرنسية ضمت ست فواصل virgules بينما لم تر الجملة العربية- المفككة بوضوح- أنها بحاجة إلى أكثر من واحدة؛ و لا يتعلق الأمر- بطبيعة الحال- بضرورة تحقيق تماثل عددي مطلق، لكن الترجمة تصرفت في تركيب الجملة الفرنسية و قرأتها بطريقة غير دقيقة: و لنقرأ التناقض الذي خلفته الجملة، إذ

1- العمري، ص 44

2- Starobinski, p 15

كيف يصبح الانزياح المسجل في المؤلف عنصرا في الحركة "الزمنية"- أي التعاقبية diachronique- بقدر ما يصبح المؤلف كلاسيكيا؟ ثم إن الانزياح لا "يصبح"- و هو فعل أضافته الترجمة- عامل حركة زمنية، بل هو كذلك *est* un facteur. و لو قرأت الترجمة الجملة جيدا مع احترام تنظيمها لوجدت أن جملة à mesure que l'œuvre devient classique هي جملة "اعتراضية"، فما يقره التلقي و يسجل ضمن التقليد، ليس هو العمل الأدبي، بل هو الانزياح المسجل فيه، و لنلاحظ أن homologué و inscrit جاءا بصيغة المذكر masculin، فهما تابعان إذا للانزياح *un* écart و ليس للعمل *une* œuvre، و إذا "زحزحنا" العبارة الاعتراضية، فستصبح الجملة ببساطة:

« L'écart inscrit dans l'œuvre, puis homologué par la réception, inscrit dans la tradition, à mesure que l'œuvre devient classique, est… »

إذا: "إن الانزياح الذي يسجل في العمل، و الذي، كلما أصبح العمل "كلاسيكيا"، يقره التلقي و يسجل ضمن التقليد الأدبي، هو عامل حركة "تعاقبية" لا يمكن تثمينه إلا انطلاقا من مراعاة نسق معايير و قيم "تزامنية".

1-6 "و السؤال الذي على المؤول أن يضعه، من جهته، يكمن في أن نتعرف من نص المؤلف و من داخله على الشيء الذي أدى أولا إلى طرح السؤال، و كيف تبلور الجواب عنه" (1)

« et la question qu'à son tour doit poser l'interprète, consiste à reconnaître, dans et par le texte de l'œuvre, ce que fut la question d'abord posée, et comment fut articulée la réponse » (2)

1- العمري، ص 46

2- Starobinski, p 17

و إذا، و كما هو واضح من الجملة الفرنسية، فما يجب على المؤول معرفته هو "السؤال الذي طرح بدءا" و ليس "الشيء الذي أدى إلى طرح السؤال" كما أضافت و قالت الترجمة، لأن هذه الجملة الأخيرة يفهم منها أن عمل المؤول يتجه إلى عامل "خارج" عن العمل الأدبي، أو ما يسمى في الوضعية "المصادر"، و هو- تحديدا- ما يرفضه ياوس.

1-7 "إن المطلوب هو فك رموز النص" [1]

« C'est le texte qui doit être déchiffré » [2]

هذا، في رأينا، مثال جيد عن أنواع اللبس التي يمكن تفاديها بسهولة كبيرة، فقط بقراءتنا للجملة كما هي، و كفى: لأن صيغة « c'est le…qui » ("التقديمية" présentatif) تفيد في اللغة الفرنسية أن العنصر المهم في الجملة هو العنصر الذي يليها مباشرة (أي الصيغة) و هو الذي تريد الجملة أن تركز عليه، و "تسلط عليه الضوء" إن جاز التعبير، و ما يأتي بعد ذلك تحصيل حاصل، و ليس موضوع نقاش؛ فما تقوله الجملة الفرنسية هو إن النص- و ليس شيئا آخر، كمؤلفه- هو ما ينبغي أن تفك رموزه، بينما تركز الجملة العربية على الفعل و تقول إن المطلوب هو فك رموز النص، و ليس شيء آخر، و لنا أن تساءل: مثل ماذا؟

1-8 "و أن المؤلف الفني يصير بدوره موضوعا للتأويل من طرف قراءة تكون أحيانا "ساذجة" و تكون "نقدية" أحيانا أخرى، و هي تنتج مؤلفا جديدا سواء بتصورها المخالف للنص المتلقي، أو بمحاذاته (إنتاج نسخة مطابقة له)أو، أخيرا، بإعادة كتابته رأسا على عقب" [3]

1- العمري، ص 46

2- Starobinski, p 17

3- العمري، ص 46

« qu’à son tour l’œuvre d’art devient objet d’interprétation pour une lecture tantôt ‘naïve’, tantôt ‘critique’, laquelle produit une nouvelle œuvre soit en percevant différemment le texte reçu, soit en le doublant d’un commentaire, soit enfin en le réécrivant de fond en comble » [(1)]

لنلاحظ أولا- بالمناسبة- إصرار الترجمة على إهمال الضمائر الموصولة في الجملة الفرنسية و على ربط الجمل بحرف العطف "و" بطريقة ملحوظة؛ فبينما استعملت الجملة الفرنسية كلمة laquelle التي تحيل بشكل لا لبس فيه- أو هكذا نرى- على ما يسبقها مباشرة و هي "القراءة النقدية"، ربطت جملة الترجمة ب: "و هي"، عطفا على كل ما قبلها، أي "قراءة تكون أحيانا 'ساذجة' وتكون 'نقدية' أحيانا أخرى"، وحدث اللبس أيضا عندما لم تنتبه الترجمة للحال adv. : différemment الذي يصف فعل التصور الواقع على النص المتلقى، و هو معنى تحمله جملة الترجمة حقا، لكنها تحمل أيضا معنى امتلاك القراءة تصورا عن شيء ما مختلفا عن تصور النص المتلقى عنه، و كان يمكن تجنب اللبس بأن نترجم مثلا: "هذه التي تنتج عملا جديدا، إما بأن تدرك النص بطريقة مختلفة...".

ثم هنالك ترجمة le doublant d’un commentaire ب: "محاذاته (إنتاج نسخة مطابقة له)"، فهل أن نزاوج نصا ما بتعليق عنه هو أن ننتج نسخة مطابقة له؟!

و الجدير بالذكر أم عبارة (إنتاج نسخة مطابقة له) جاءت بين قوسين و ذلك- كما فهمنا- كإضافة من المترجم لشرح عبارة أنها ليست واضحة بما فيه الكفاية، و بخاصة لقارئ غير متخصص، و هو أمر تكرر في هذا النص أكثر من مرة. وبغض النظر عن

1- Starobinski, p 17

شرعية "تدخل" كهذا أثناء الترجمة- و الرأي عندنا أن أمرا كهذا يجب ألا يكون إلا في محل الاقتباس أو الدرس-، يبقى أن إضافات المترجم على أية حال يجب أن ترد بين معقوفين [] لتمييزها عن ما جاء في النص الأصلي بين قوسين، و هو ما لم تحترمه الترجمة طوال النص.

1-9 "يجب تمكين هذه الأدوار، و هذه العلاقات القابلة للوصف من وسيلة محددة تجعلها تتكلم و تبين" [1]

« il faut rendre ces rôles et ces rapports ‘descriptibles’, disposer d’un moyen précis de les faire parler et de les percevoir » [2]

هنا أيضا نرى أن الترجمة قرأت الجملة و تصرفت فيها دونما اعتبار لتركيبها و نسيجها فانحرفت بالمعنى: هنالك فاصلة تفصل بين فعلين يجب القيام بهما، لكن الترجمة قامت بإهمالها (لمادا الفاصلة بعد "هذه الأدوار"، حيث لا معنى لها؟) فترجمت descriptibles ب: "القابلة للوصف"، فبدل أنه يجب جعل الأدوار قابلة للوصف، كهدف للفعل، أصبحت الجملة تتحدث عن العلاقات القابلة للوصف، في ذاتها، و قبليا. ثم أن جملة الترجمة قد أنتجت معنى معاكسا، فما يجب تمكينه من وسيلة محددة ليس العلاقات أو الأدوار- إذ أنى لها أن تمتلك هده الوسائل؟- بل نحن، القارئ، الناقد، المؤول، الذين يجب علينا أن نمتلك الأدوات لاستنطاق العلاقات و الأدوار و جعلها "تتكلم"؛ ففعل disposer مسبوق بفعل آخر محذوف و مقدر هو il faut كالآتي:

« il faut rendre ces rôles (…), *et il faut* disposer d’un moyen… »

1- العمري، ص 45

2- Starobinski, pp 16-17

2- ترجمة المصطلحات:

سنعرض الآن لترجمة بعض المصطلحات- بالمعنى الواسع للكلمة- التي أدت ترجمتها "الحرفية" أو بالأحرى المعجمية، أو في حالات أخرى اعتماد اختيارات معجمية دون أخرى، إلى الانحراف بالمعنى أو إلى غوامض في نص الترجمة:

2-1 تقول الترجمة:

"و هكذا يفتح الطريق ليصبح موضوع الدراسة و القيمة التصعيدية..." [1]

« La voie s'ouvre pour que l'objet d'étude et la valeur à promouvoir ne soient… » [2]

ترجمت promouvoir à إذا ب: "التصعيدية" التي أصبحت بذلك صفة ملازمة ل"القيمة"، ثم إن الأمر لا يتعلق بالتصعيد و هو مصطلح سياسي عسكري يعني دفع الأمور إلى مستويات أبعد، من التوتر و الحدة، بل بالترقية و الرفع، على أننا لا نتحدث عن قيمة تصعيدية، بل عن قيمة تحتاج هي إلى أن نرفعها و نرقيها promouvoir à.

2-2 "...التعرف على أنماط المشاركة و التماثل التي تحصل عليها المؤلفات الأدبية"[3]

« reconnaître les types de participation et d'identification requis par les œuvres littéraires » [4]

فترجمت إذا requis ب: "تحصل" بدل المقابل الصحيح و هو "الذي تتطلبه" أو "المطلوب"، و كما يبدو، فالأمر يتعلق هنا بكل بساطة بخلط بين كلمتي requis و acquis أدى إلى عكس معنى الجملة: فبدل أن المؤلفات الأدبية تتطلب أنماط مشاركة و تماثل ما، أصبحت حاصلة عليها.

1- العمري، ص 47

2- Starobinski, p 19

3- العمري، ص 47

4- Starobinski, p 19

3-**2** "...و ضد الاتهام العابر الصادر عن "النقاد الإيديولوجيين" الذين يستهجنون 'لذة النص' " [1]

«…et contre l'accusation sommaire lancée par les 'critiques de l'idéologie' qui, … » [2]

نفهم من الجملة العربية أنها تتحدث عن اتهام عابر، أي مار مرور الكرام و غير ملح، ضد "لذة النص"، و لكن هل هذا ما تقوله جملة ستاروبنسكي؟ يصف ستاروبنسكي الاتهام الذي يطلقه نقاد الإيديولوجيا بأنه sommaire، التي تعني "المجمل"، "الموجز"؛ و عندما يجتمع هذا النعت مع منعوت مثل: accusation مشكلين ما يسميه فيناي Vinay و داربيليني Darbeleney: *groupement par affinité*، فالمعجم يقدم مثالا قريبا لحالتنا هذه، في مقابل عبارة exécution sommaire و هو: إعدام بلا محاكمة، فالاتهام إن كان عابرا، فهو عابر إلى الإدانة من دون تبصر أو روية أو أساس أي أنه بكل بساطة: اتهام جزافي.

4-**2** "الشيء [قطع التوقع] الذي يتعدى تقديم خطة نقدية إلى أن يصير مصدرا لتأثيرات شعرية جديدة" [3]

« ce qui peut non seulement servir un dessein critique, mais encore devenir la source d'effets poétiques nouveaux » [4]

هنا مثال آخر جيد عن الترجمة المعجمية شديدة الالتصاق بما تقدمه المعاجم، دون دقة، و هذا الالتصاق المنهجي غالبا ما يؤدي إلى القيام باختيارات مجانبة للدقة، و غريبة: فقد ترجمت servir ب: "تقديم" (مثل "تقديم الطعام"!) بدل: خدم، و هو

1- العمري، ص 47

2- Starobinski, p 18

3- العمري، ص 44

4- Starobinski, p 15

الاختيار الأول و الرئيس الذي يقدمه المعجم! كما ترجمت dessein ب: "خطة"، و الأمر يتعلق بكل بساطة هنا بخطأ في "القراءة"، فالترجمة ظنت أنها تتعامل مع dessin بدل dess***e***in التي تعني: هدف، مشروع، فانحرفت بالمعنى: فبدل أن يقوم قطع التوقع بكونه وسيلة لتنفيذ مشروع نقدي، أصبح هو يقدم ترسيمة (أو خطة) نقدية.

2-5 تقول الترجمة (على لسان هوسرل):

"و في هذا الاتجاه فإن المعيش الذي يصير موضوعا لنظر الأنا، والذي يأخذ نتيجة لذلك شكل المنظور..." (1)

« En ce sens, un vécu qui est devenu un objet pour un regard du moi, et qui a par conséquent le mode du regardé… » (2)

فترجمت regardé ب: "المنظور" التي تعني perspective، أي الفكرة التي نكونها عن حدث أو موضوع ما، وجهة النظر، و ليس موضوع النظر، الذي هو بالأحرى: المنظور إليه. و الحقيقة- استدراكا- أن الترجمة صحيحة في ذاتها، فما ننظر إليه هو منظور (كما في حديث رسول الله (صلعم) عن لعن الناظر و المنظور – إلى العورة) لكن سياقا مثل هذا النص من الأحسن، في رأينا، أن نتجنب فيه هذا النوع من اللبس بين المعنيين و نترجم ب: "المنظور إليه".

2-6 "إن هذا الأفق يخضع، بعد ذلك، مع توالي القراءات، إلى التغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه" (3)

« cet horizon est ensuite, au fil de la lecture, varié, corrigé, modifié, ou simplement reproduit » (4)

1- العمري، ص 43

2- Starobinski, p 14

3- العمري، ص 43

4- Starobinski, p 13

نفهم من الجملة العربية أن إعادة الإنتاج التي يقتصر عليها هي إذا، في سلسلة الأفعال التي تحدث للأفق، أدناها و أقصرها مدى، بينما تقول الجملة الفرنسية إن الأفق "ببساطة، يعاد إنتاجه" simplement reproduit، أي بلا قيد، أي برمته؛ فهذا الفعل هو أقصى أفعال السلسلة و أبعدها مدى.

2-7 ترجم الفعل dynamiser ب: دينامية (يقول البعض ديناميكية) التي تتخذ أيضا مقابلا لكلمة dynamique و الحقيقة أن هذه الكلمة الأخيرة تعني صفة شيء ملازمة له و فيه، بينما الفعل dynamiser يعني إضفاء الديناميكية على الشيء و جعله ديناميكيا، و لذلك نفضل أن نترجم: دينمة- أو بالفعل دينم، حسب السياق- على وزن فعلن، فعلنة مثل "دقرط" démocratiser.

2-8 ترجمت platonisante ب: أفلاطوني (و كذلك substantialisante ب: جوهري) فجاء مصطلح فرنسي ثالث ليترجم هو أيضا بنفس الكلمة العربية، مع platonique و platonicien، فالكلمة الأولى تستعمل كصفة فيقال amour platonique و الثانية للنسبة إلى الفكر أو الفلسفة أو إلى شخص أفلاطون، فيقال coupure platonicienne بينما تترجم العربية في كل الحالات: حب أفلاطوني، قطع أفلاطوني، و الكلمة التي نحن بصددها هي كما المثال السابق تفيد فعل إضفاء صفة "الأفلاطونية" على شيء، فسنقول إذا: "مؤفلط"؟... و يجب- في رأينا- أن نجد لكل من الكلمتين السابقتين مقابلا، و قد يبدو اختيارنا "غريبا" بعض الشيء، عل اليوم يأتي و "يقره التلقي" كما يقول ستاروبنسكي؛ و نظن أن المترجمين عادة يفضلون استعمال المقابلات التقليدية بدل المغامرة بتجديدات لفظية، و لذلك فنحن نرى أن العائق نفسي لا لغوي، فاللغة قادرة على التأقلم، و اللغات لا تختلف من حيث ما بوسعها قوله، بل من حيث ما هي مجبرة على أن تقوله كما يقول ياكوبسون*- و يتحدث بيرمان عن ما يسميه

* Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Minuit, 1972, p 84, cité in Inès Oseki-Dépré, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Arman Colin, Paris, 1999, p 102.

تحليلية analytique للترجمة و الذات المترجمة، بالمعنيين الديكارتي و الفرويدي للكلمة*.

هنالك ملاحظة أخرى تتعلق بما يمكن أن نسميه "المظهر الخطي" للنص، و تتمثل في استعمال النص لخطوط caractères أخرى ليمنح جملة، أو عبارة أو كلمة تميزا من نوعا ما، و ذلك باعتماد الخط البارز gras أو الإيطالي (المائل) italique، و الحقيقة أن ما وقع هنا هو العكس، فمقدمة ستاروبنسكي هي التي كتبت بالخط الإيطالي. و مهما يكن، فالترجمة لم تحترم هذه "النقاط المضيئة"- إن صح التعبير-، فليس عبثا أن تأتي كلمة ما في جملة و قد تم التركيز عليها:

« *…fonction* critique *qui consiste à retenir ou rejeter…* »

و تحت هذا المسمى، و لكن مع الاختلاف، تدخل أمثلة أخرى لعبارات لم تأخذ الترجمة "خصوصيتها" بعين الاعتبار، و من ذلك *personae dramatis*، aggiornamento و التي هي عبارة عن اقتراضات emprunts من لغات أخرى (اللاتينية، الإيطالية)، و إذا كان موريس غريفيس Maurice Gréviss يقول عن الكلمات التي تتم استعارتها: "من وجهة النظر الدلالية، نفترض عادة معنى واحدا من معاني [الكلمة في] اللغة المانحة langue donneuse، و إذا كان للكلمة فيها معنى عام جدا، يتم تخصيصه في اللغة المقترضة" (*Du bon usage*, 11ème éd., p 190) فالأمر يختلف- برأينا- في حالتنا هذه، لأن اقتراض الكلمات و كتابتها بخط مختلف عن باقي النص يوحي بأن الكلمة يتم استخدامها بمعناها في اللغة الأصل، سواء أكان عاما أم خاصا، لذلك فإننا نرى أن ترجمتها ترجمة "شارحة" و سطحية، أي مكتفية بمعناها "الشامل" générique و المشترك هو تسطيح لها، و حرمان للجملة من الأفق الذي

---

* *Cf.* Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, op. cit.

تحيل عليه هذه الكلمة و "الشحنة الإيديولوجية" التي تحملها. و الحقيقة أن المشكلة قد لا تطرح لو تعلق الأمر بترجمة نص ستاروبنسكي إلى الألمانية أو الإنكليزية، أو أي من اللغات الأوروبية التي تستعمل نفس الحروف، إذ يمكن الإبقاء على الاقتراض كما هو، لكن الأمر مختلف بالنسبة للعربية، إذ يتحتم أن نترجمها، مع مراعاة وضعها، و هذا يعني أنه يجب- في رأينا- أن نترجمها انطلاقا من الأصل الذي اقترضت منه، و ليس اعتمادا على المعنى المعجمي الذي اكتسبته في اللغة المقترضة.

3- الترجمة المقترحة:

في حين أن دراسات هانس روبرت ياوس الرئيسة قد تمت ترجمتها إلى الإسبانية، إلى الإيطالية، إلى الصربية-الكرواتية؛ و في حين أن المجلات الأمريكية قد عرفت بأكثر كتاباته "البرنامجية" تأثيرا، حتى أنه قد تم نشر مختزل السجالات التي دارت بشأنه*، لم تعرف أعماله في فرنسا إلى يومنا هذا إلا عبر مقالين أو ثلاثة**، لها علاقة بالأدب القروسطي، و ليس عبر النصوص الكبرى التي تهم أعمال البحث الأدبي و وظيفة الأدب ذاتها. مع ذلك، تأتي هذه الترجمة في وقتها، دون التفاوت المفرط الذي عانى منه سبيتزر، آورباخ و فريدريك. بالنسبة لهؤلاء، الترجمات الفرنسية المرحب بها رغم التأخير، كانت لترفع ظلما و تجعل من الممكن الوصول إلى تأويلات لم يعد من الممكن تجاهلها؛ و لكنها، خطأ أو صوابا، لم تكن قادرة على التأثير في السجالات المنهجية لسنوات الستينيات و السبعينيات، التي كانت تهيمن عليها إلى حد كبير السيميولوجيا و البنيوية. و ليس الأمر كذلك في حالة ياوس، لأن نقطة بداية تفكيره، و المشاكل التي يخضعها للفحص و لنقاش ليس أكثر صرامة منه، هي نفسها تلك التي يدور بشأنها الحديث أكثر اليوم في البلدان الناطقة بالفرنسية. و أنا بذلك أتنبأ بأن هذا الكتاب سيحظى دون تأخير بالاهتمام الذي يستحقه و بأن أطروحات، المعبر عنها بقوة بالغة، ستؤخذ بعين الاعتبار، كما هو الحال في ألمانيا الآن، من أولئك الذين يهمهم أم يروا تاريخ الأدب و نظريته تؤيد نشاطهما أكثر الحجج رسوخا. حتى أنني أسمح لنفسي بأن أظن أن إصغاء و تلقيا مرهفين لكتابات ياوس سيكون من شأنهما أن يدفعا، لمصلحتها، الأبحاث الأدبية الفرنسية قدما.

هنالك فائدة مزدوجة يمكن أن تربطنا بكتابات ياوس "البرنامجية": من جهة، أصالتها و صياغتها المتينة؛ و من جهة أخرى، سعة حقل العقائد الفلسفية، الجمالية،

* *Diacitics*, printemps 1975, p. 53-61

** خصوصا: « littérature médiévale et théories des genres », Poétique, 1, 1970, p. 79-101 ; « littérature médiévale et expérience esthétique », Poétique, 31, sept. 1977, p. 322-336. التي لم يتضمنها هذا الكتاب.

"المنهجية"، الحديثة أو الأقل حداثة، التي تشير إليها، تمسك بدروسها أو ترفضها، و ذلك دائما كما يقتضيه عرض و نقاش يتجهان إلى ما هو جوهري. و لا يسعنا إلا أن نعجب هنا بكم المعلومات الهائل الذي يمتلكه ياوس لكي يسجل، اشتقاقا أو معارضة، المبادئ التي سينظمها في جمع من التحريضات على مهام مستقبلية أقل منه في "نسق" ما. لن نجد لديه لا البسط غير المحدد و الحيادي للآراء المعترف بها و لا الدوغماتية المغلقة للأنساق التي تنبثق شاكية السلاح من أدمغة مبتدعين منعزلين جاهلين بشموخ بكل ما قد فكر به في أماكن أخرى أو أزمنة أخرى. و إذا كان الحقل النظري و التاريخي الذي يتحكم به ياوس متسعا كل هذا القدر، فلأنه من المهم لديه أن يتبين بوضوح موقفه الخاص بالنسبة لأكبر عدد ممكن من المواقف التي يمكن تعيينها في ميدان الفكر. إن منظر التلقي هذا يبدأ هو نفسه بأن يدرك و يتلقى. إن اللذة و الفائدة اللتين أستشعرهما لدى قراءة ياوس تقومان إلى حد كبير على انفتاح الحوار ذاك (الذي يتحول أحيانا إلى جدال)، على تلك الرغبة في ألا يحذف أي شيء يستدعي الانتباه، و لكن كذلك على تلك الجرأة على أن يقطع، و أن يقرر و أن لا يتوقف عند انتقائية مريحة، و أن يعبر المضيق، عندما تبدو مشكلات جديدة و أجوبة جديدة مثمرة أكثر (سنلاحظ بالإضافة إلى ذلك أن ياوس، على مر السنين، يصحح و "يتجاوز" نفسه...). يكفي لكي نظهر للعيان رهانات النقاش، أن نشير و لو باختصار إلى التيارات العقائدية التي يقيم معها ياوس علاقة وثيقة، إما بأن يأخذ منها بعض ما اقترحته، أو بأن يعترض على ما تدعيه؛ هذه التيارات العقائدية، إن كانت من أصول متعددة جدا، فهي كلها ممثلة مع بعض التغييرات و الزحزحات، في البلدان الناطقة بالفرنسية: إننا لا نواجه أي شيء غريب عنا في الأنساق التي يجيب عنها ياوس: الظاهراتية (ظاهراتية هوسرل، إنغاردن، ريكور)؛ الفكر الهايدغري في الامتدادات الهيرمينوتية التي يكتسبها لدى غادامر؛ الماركسية كما تتجلى لدى والتر بنيامين، جورج لوكاتش، لوسيان غولدمان

و خصوصا في "نقد الإيديولوجيا" الذي صاغته مدرسة فرانكفورت (أدورنو، هوبرماس)؛ أبحاث منظري براغ (موكاروفسكي، فوديكا) "الشكلانية"؛ البنيويات المتعددة (ليفي شتراوس، رولان بارث)؛ "البلاغة الجديدة"...الخ. لنعترف أن هذا هو حقا مشهدنا الفكري، كوكبتنا من "المشكلات" أو المدارس، و لكن ممثلة بشهود أكبر عددا، بعضهم أقل ألفة لدى الباريسسين أحيانا.

و كما أن مقولات ياوس النظرية لا تنبسط في عزلة بالنسبة للبرامج النظرية المعاصرة الأخرى، فهي كذلك لا تعاني من تلك الوحدة الأكثر خطرا، التي يحكم كثير من المنظرين على أنفسهم بها، عندما يقيمون أنساقهم انطلاقا من "مدونة" أعمال أو صفحات تمت قراءتها فعلا، متناهية في الصغر. فالتجربة الأدبية التي يتحصل عليها عبر التعامل مع النصوص هي لدى ياوس كبيرة بشكل لا يقارن. فهو، في تكوينه كمستروم- تبعا للتقليد الفيلولوجي للجامعات الألمانية- يمتلك نظرة على تطور اللغة و الأدب الفرنسيين في كليتهما، من الأصول إلى الزمن الحاضر. هذه الحميمية مع الأدب (و مع مشكلات التاريخ الأدبي الدقيقة) هي التي تسبق مساءلة ياوس النظرية و تغذيها (الشيء الذي يعني أن النظرية تعرف عم تتحدث). و المرور من مشاكل النظرية إلى مشاكل البحث التطبيقي سريع، مستمر و متبادل. إن أطروحة دكتوراه حول بروست*، و أعمالا حول عدد كبير من الكتاب، منهم ديديروه، بودلير و فلوبير، و دراسات عامة حول الملحمة الحيوانية Tierdichtung و حول المجاز في العصور الوسطى**، و مقدمته لطبعة جديدة ل"المقابلة بين القدماء و المحدثين" لشارل بيرولت، التي وضعت في إطارها الصحيح أهمية هذا الكتاب في تطور مفهوم المعاصرة، ثم صياغة و إدارة (مع ا. كوهلر) العمل الهائل غروندريس دير رومانيشن ليتيرارتورن

* Zeit und Erinnnerung in Marcel Proust ‘A la recherche du temps perdu’ : ein Beitrag zur Theorie des Romans, Heidelberg, 1955 ; 2e éd. revue, Heidelberg, 1970.

** جمعت هذه الأعمال جزئيا تحت عنوان: Alterirat und Moderninat der mittelalterlichen literartur, Munich, W. Fink, 1977.

ديس ميتيللارترس[1]*، كل ذلك يعطينا فكرة عن المهام المجسدة التي تصدى لها ياوس، و التي حمل انطلاقا منها على أن يطرح على نفسه الأسئلة الأساس المتعلقة بدور المؤرخ و سبب وجود التعليم الجامعي و وظيفة الإيصال و التحويل الاجتماعيين للأدب.

كل ناقد، كل مؤرخ يتحدث انطلاقا من موقعه الحاضر. لكن قليلين جدا هم من يأخذون ذلك بعين الاعتبار ليجعلوا منه موضوع تفكيرهم. إن الرهانات المعاصرة، و مخاطر اليوم و فرصه تعين لدى ياوس نقطة انطلاق كل دراسة نظرية و نقطة نهايتها. و يتعلق الأمر لديه بسؤال أولوي: ما هي وظيفة الأدب اليوم؟ كيف نقارب علاقتنا بنصوص الماضي؟ إلى أي معنى حالي يمكن أن يصل البحث الذي يعمل بالاتصال مع حقب ولت؟ أسئلة تبدو لأول وهلة و كأنها صادرة عن فقيه لغة مهتم بألا يترك مبحثه ترمله الرتابة الوضعية و راغب في أن يثبت لزملائه و كذلك لجمهور أوسع أن هذا المبحث الجديد قادر على إجراء الأجيورنامونتو[2] الذي تتطلبه الظروف الراهنة. لكن مقترحات ياوس، التي لها بداهة أهمية كبيرة بالنسبة للمؤسسة الجامعية (إذا ما رغبت هذه بالبقاء)، تندرج في منظور أوسع هو منظور التساؤل عن الحظوظ الراهنة لتواصل (عن طريق اللغة و الفن بصفة عامة) كان محررا و خالقا للفعل المعيش. و ياوس، في وعيه بالانتماء الزمني لفعله ذاته، يقدر، لأجل ذلك خصوصا، بشكل أحسن المسافة التي تفصله عن ماض مختلف، لا تنفك رسائله، رغم ذلك، تصل إليه. فلأن تاريخانية اللحظة الراهنة تفرض نفسها عليه بشكل شديد الحدة، يشغل الاستذكار المؤرخ تبعا لذلك اهتمامه إلى أعلى درجة: إن رهانات العالم الحالي لا تصبح مدركة كليا إلا لوعي قدر الانزياحات و التعارضات و الانحراف، وعي يحيط بالتقاليد التي لم يكن استمرارها ممكنا إلا عن طريق التحولات و إعادة البناء. إن المسؤولية التي يشعر بها ياوس تجاه الحاضر هي إذا التي تمنعه عن التخلي عن أن

* بدأ هذا العمل الكبير بالظهور في سنة 1962 لدى "كارل وينتر" في هايلدربرغ.

يكون مؤرخا (مؤرخا للأدب)، في اللحظة التي يبدو فيها مع ذلك أن التاريخ الأدبي، في مظاهره التقليدية، قد فقد نجاعته و بريقه. و تقترح الدراسات التي سنقرأها هنا دفاعا عن التاريخ الأدبي و إيضاحا له، و في الوقت نفسه مراجعة جذرية لوضعه؛ إنها تدعو إلى زحزحة نقطة ارتكاز الاهتمام المؤرخ. فبتحديده موضوعات جديدة، و اضطلاعه بمسؤوليات متنامية، يجد التاريخ نفسه قادرا، حينئذ، على رفع تحد خصب في وجه "النظرية الأدبية" – تحد يكون أثره لا التشكيك في شرعية النظرية الأدبية بل دعوتها إلى أن تضطلع مرة أخرى بالبعد التاريخي للسان و للعمل الأدبي، بعد سنوات بدا فيها و كأن المقاربة البنيوية تستلزم لا محالة التخلي عن البعد "التعاقبي". ذاك هو معنى نص عام 1967 البرنامجي: *Literaturgeschichte als provokation der Literaturwissenschaft*[3]، "تاريخ الأدب: تحد للنظرية الأدبية".

إن سجال ياوس ينهض ضد كل ما يفصل، كل ما يختصر الواقع إلى ماهيات خيالية، و جواهر تدعى خالدة. كانت الرومانسية تطلق العبقريات القومية؛ و تصورت التاريخانية حقبا مغلقة، كل منها "بلا وساطة مع الله" (رانكه) و مقطوعة عن حاضرنا؛ و ظنت الوضعية أنها تلتزم بنموذج العلوم الدقيقة، لكنها، دون أن تحقق الدقة السببية، تاهت في لانهاية المصادر و التأثيرات؛ أما تاريخ الأفكار، تاريخ الموضوعات topoï، فيفترض، بأقلام كتاب أقرب إلينا في الزمن، خلود "التيمات" الأساسية، و ينفلت من التاريخية؛ و في الماركسية، التي تريد عل العكس إنصاف التاريخية، العمل الأدبي هو إما انعكاس لاإرادي أو محاكاة مقصودة لواقع اجتماعي-اقتصادي يتقدمه دوما، فامتياز الماهوية المشكوك فيه ينتقل إلى البنية التحتية، و الفكر الماركسي، على الأقل حتى تاريخ قريب، لا يتصور أن العمل الفني يمكن أن يشارك في تشكيل الواقع التاريخي.

و من جهتها، لا تتصور الشكلانية تتابع السنن و الأشكال و اللغات الجمالية إلا داخل عالم الفن المنفصل؛ فالأنساق الأدبية- في رأيهم- تطور، بتتابعها، تاريخ الأنساق الخاص؛ لكن الشكلانيين لا يمتلكون الوسائل (و الرغبة في أحيان كثيرة) ليعيدوا وضع

هذا التطور داخل سياق التاريخ بالمعنى الأعم. لدى كل من يبحثون في النص و في تشكيله المادي عن أصل أول (أو سلطة أخيرة)، يستشف ياوس نزعة إلى الإطلاق لا تخلو- في مفارقة- من تشابه مع الإحالة على أفكار الجمال و التناغم الأفلاطونية – التي تشكل هي أيضا أساسات لا يمكن تجاوزها. إن الخطأ أو عدم الملاءمة، المشتركة بين كل السلوكيات الفكرية التي يرفضها ياوس هي تجاهل تعدد الأطراف و الجهل بالعلاقة المعقدة القائمة بينها، و الرغبة في تمييز عامل واحد بين عدة عوامل؛ و من ثم ضيق حقل الاستكشاف: إذ لم تتم معرفة كل البيرسونائي دراماتيس، كل الفاعلين الضرورية أفعالهم المتبادلة لكي يكون هنالك خلق و تحول في الميدان الأدبي، أو ابتكار لمعايير جديدة في الممارسة الاجتماعية. و المأخذ مزدوج، فلقد افترضت كيانات و ماهيات حيث كان من الواجب أن ترجح الروابط المنطقية، و العلاقات الديناميكية؛ و لم يتوقف الأمر فقط عند العجز عن معرفة أسبقية العلاقة، بل، و بتركيز البحث الأدبي على الكاتب و على العمل، قد تم تحجيم النسق العلائقي دون وجه حق. فهذا الأخير يجب لا محالة أن يأخذ بعين الاعتبار متلقي الرسالة الأدبية: الجمهور، القارئ. لقد كان تاريخ الأدب و تاريخ الفن بصفة أعم، يلح ياوس، لمدة أطول مما ينبغي تاريخا للكتاب
و الأعمال، و لقد قمع أو تجاهل "سلطته الثالثة"، القارئ، المستمع، أو المتفرج المتأمل، و نادرا ما تم الحديث عن وظيفة المتلقي التاريخية رغم أنها كانت ضرورية دوما، لأن الأدب و الفن لا يصبحان صيرورة تاريخية إلا بواسطة خبرة أولئك الذين يستقبلون أعمالهما، يتمتعون بها، يحكمون عليها؛ و الذين بالتالي يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها أو ينسونها؛ الذين هكذا يبنون تقاليد ما، و الذين مع ذلك، يمكنهم بصفة أخص أن يتبنوا لعب ذلك الدور الإيجابي الذي يتمثل في الإجابة على تقليد ما، عن طريق إنتاج أعمال جديدة. إن الاهتمام الموجه بهذه الطريقة إلى المتلقي، المجيب على العمل و "محينه"، يربط فكر ياوس بسوابق أرسطية و كانطية: ذلك لأن أرسطو و كانط هما تقريبا الوحيدان في الماضي اللذان أنشآ جماليات أخذت فيها بعين الاعتبار تأثيرات الفن

على المتلقي بصفة منهجية. إن ياوس يعلم ذلك جيدا و لا يتردد، في نص كتب حديثا، في أن يستشهد، ليدعم أطروحاته الخاصة حول الخبرة الجمالية، بالنصوص التي يشبه فيها كانط ب"العقد الاجتماعي" النداء الذي يوجهه العمل الفني للتوافق الحر و للتواصل الكوني*.

القارئ إذا هو في الوقت نفسه (أو تباعا) ذاك الذي يشغل دور المستقبل، المميز (و هي وظيفة نقدية أساس، تتمثل في أن نقبل أو نرفض) و في حالات معينة، دور المنتج، محاكيا أو معيدا تفسير عمل سابق بطريقة جدالية. لكن سؤالا يطرح نفسه حالا: كيف نجعل من القارئ موضوع دراسة ملموسة و موضوعية؟ فإذا كان من السهل أن نقول إن فعل القراءة وحده هو من يضطلع ب"تجسيد" الأعمال الأدبية، يجب أن يكون أيضا ممكنا أن نتجاوز مستوى المبادئ، و أن نصل إلى إمكانية وصف و فهم دقيقين لفعل القراءة. ألسنا محكومين بالتخمينات السيكولوجية؟ أو بالقراءة المستنفدة للتقارير التي عاصرت ظهور الأعمال (على اعتبار أنها موجودة)؟ أو بالتحقيق الاجتماعي-التاريخي عن طبقات و شرائح و فئات القراء؟ في كل من تلك الحالات، قد يكون الواقع هشا. و كان ثيبودي الذي أجمل كتابه "قارئ الروايات"[4] هذا النمط من المشاكل، قد اعترف بخصوص المسلسل، و هو جنس معاصر، بالارتباك الذي يعتريه، و تملص منه بحيلة: "ما هو نوع تأثير هذا الأدب على القراء و خصوصا على القارئات؟ ذلك أن أكثر من ثلاثة أرباع جمهوره جمهور أنثوي. لا أدري، نحن بحاجة إلى تحقيقي طويل جدا، واسع جدا، و يجري بطريقة محكمة جدا في الأوساط الشعبية، في حين أن المحققين المحترفين يفضلون عادة العمل الجاهز الذي يقدمه لهم زملاؤهم الذين أضجرتهم استماراتهم السخيفة"**. ويمكننا أن نجد لدى فليكس فوديكا مقترحات مشجعة

* Asthetische Erfabrung und leterartische Hermeneutik, Munich, W. Fink, 1977, p. 22-23.

و نعلم أن دور القارئ قد درس من قبل Gaetan Picon, Arthur Nisin, Michael Riffaterre: ياوس يستعرض أفكارهم و يناقشها. و تقترح la rhétorique de la lecture لميشال شارل (Paris, 1977) حول الموضوع نفسه، مقاربة جد أصيلة.

** Albert Thibaudet, Le liseur de romans, Paris, Crès, 1925, p. xix.

أكثر، من أجل وصف الوجه "المجسد" الذي يتخذه العمل في وعي من يتلقونه*. لكن الفضل يعود لياوس (و معه وولفغانغ أيزر و زملاؤه في "مدرسة كونستانس") في بسط الخطوط الرئيسة لجمالية للتلقي**، التي فرضت نفسها اليوم بما يكفي لتخوض نقاشا واسعا و لكي تشكل أساسا منهجيا لأبحاث دقيقة. و تتمثل إحدى الأفكار الأساسية هنا في أن وجه من يتوجه إليه العمل و كذا تلقيه، مسجل، إلى حد كبير، داخل العمل نفسه، في علاقته مع الأعمال السابقة التي تم الاحتفاظ بها كأمثلة و معايير. "حتى في اللحظة التي يظهر فيها، العمل الأدبي لا يقدم نفسه كحداثة مطلقة تنبجس في صحراء قفر من المعلومات؛ فجمهوره، عبر لعبة كاملة من الإعلانات و الإشارات –الظاهرة أو الكامنة- و الإحالات الضمنية، و المميزات التي صارت مألوفة، مستعد سلفا لصيغة تلق معينة. فالعمل يستحضر أشياء قد قرئت من قبل، و يضع القارئ في هذه الحالة العاطفية أو تلك، و يخلق، حالما يبدأ، توقعا ل"ما يأتي" و ل"النهاية"، توقعا يمكن، كلما تقدمت القراءة، أن يتم الحفاظ عليه، تطويعه، إعادة توجيهه، أو قطعه بواسطة السخرية.

و داخل أفق الخبرة الجمالية الأول، لا تقتصر العملية النفسية لاستقبال نص أبدا على التوالي المحتمل لمجرد انطباعات ذاتية: إنها إدراك موجه يسير وفق مخطط دلالي محدد تماما و عملية موافقة لمقاصد و موجهة بإشارات يمكننا كشفها و حتى وصفها بألفاظ اللسانيات النصية (...) إن علاقة النص الفرد بسلسلة النصوص السابقة التي تشكل النوع تتوقف على صيرورة تأسيس للأفق و تعديل له مستمرة. إن النص الجديد يستحضر لدى القارئ (أو المستمع) أفق التوقعات و قواعد اللعبة التي عودته عليها نصوص سابقة؛ هذا الأفق يتم بعد ذلك، على طول القراءة، تغييره، تصحيحه، تعديله، أو، بكل بساطة، إعادة إنتاجه. إن التغيير و التصحيح يحددان الحقل المفتوح على بنية

* يمكن قراءته بالألمانية في ترجمة Jurij Striedter الممتازة: Struktur der Entteiklung, Munich, 1975

** يجب أن نربط بمدرسة كونستانس أسماء: Jurij Striedter, Wolfgang Preisidanz, Manfred Fuhrman, Karlheinz Stierle, Rainer warning
و سنجد اختايرا للنصوص التمثيلية مع بيبليوغرافيا و عرض جيد جدا في: R. Warning, éd. Rezeptionasthetik, Theorie und praxis, Munich, W. Fink, 1975.

نوع ما، بينما التعديل و إعادة الإنتاج يحدان حدوده. و عندما يصل إلى مستوى التأويل، فإن تلقي نص ما يفترض دائما سياق الخبرة الجمالية المعيش. إن مسالة الذاتية أو التأويل، و مسألة أذواق مختلف القراء أو مختلف طبقات القراء الاجتماعية، لا يمكن أن تطرح بطريقة دقيقة إلا إذا استطعنا معرفة أفق الفهم التذواتي الذي يحكم وقع النص wirkung*".

سنلاحظ أن ياوس يعتد بخبرة القارئ "العادي". إن النصوص لم تكتب لفقهاء اللغة. إنها أولا تذاق، لا أكثر. و التأويل الانعكاسي هو نشاط يأتي متأخرا، و من شأنه أن يفيد كل الفائدة إذا ظل يتذكر الخبرة المباشرة التي سبقته.

و سنلاحظ أيضا أن ياوس، من أجل معرفة خبرة تلقي عمل ما، يلجأ بمهارة إلى منهجية تفاضلية أو تناقضية تتطلب معرفة أكبر من مجرد تعيين البنى داخل-النصية: يجب أن نكون قد تعرفنا على الأفق السابق، بمعاييره و كل نسق القيم الأدبية
و الأخلاقية...الخ الذي يخصه، إذا رغبنا أن نقيم آثار المفاجأة و الفضيحة أو على العكس أن نلاحظ توافق العمل مع توقع الجمهور. هذه المنهجية تفرض على من يطبقها معرفة المؤرخ و فقيه اللغة الكاملة و القدرة على القيام بالتحليلات الشكلية الدقيقة التي تعمل على الانزياحات و التغييرات (ربما تلك هي الصعوبة، في عالم يزخر بالمعرفة السطحية الصلفة: إن جمالية التلقي ليست مبحثا للمبتدئين المستعجلين).

إن مفهوم أفق التوقع، الذي يلجأ إليه ياوس، يلعب دورا مركزيا في نظريته عن التلقي. هذا المفهوم صادر عن هوسرل. و ياوس يريد أن يميز "محتويات وعي"، في نسق وصفي سليم من كل نفسانية و بواسطة معجم بسيط إلى حد كبير. لنذكر بأن هوسرل يستعمل مفهوم الأفق ليعرف الخبرة الزمنية: فهنالك "أفق معيش ثلاثي"،
و هنالك أيضا أفق انتباه: "عبارة أفق المعيش لا تعني فقط (...) أفق الزمنية الظاهراتية. (...) و لكن [أفق] الاختلافات التي أحدثتها صيغ معطيات تستجيب لشكل جديد. في هذا

* انظر ص. 50 من هذا الكتاب.

الاتجاه، إن معيشا ما أصبح موضوعا ما لنظرة من الأنا و أصبحت له بالتالي صيغة المنظور إليه، له، كأفق، معيشات غير منظور إليها، فما تم الإمساك به بصيغة "الانتباه" أو حتى بوضوح متنام، له، كأفق، خلفية من اللاإنتباه تقدم اختلافات نسبية من الوضوح و الغموض، و كذلك من البروز و غياب البروز*".

إن مفهوم أفق التوقع، عند ياوس، ينطبق في المقام الأول (لكن ليس حصريا) على خبرة قراء عمل ما الأوائل، كما يمكن أن ندركها "موضوعيا" في العمل نفسه، بالاعتماد على خلفية التقليد الجمالي الأخلاقي و الاجتماعي التي يبرز منها العمل. هذا التوقع هو، من بعض الجهات تذواتي – أي مشترك بين كاتب العمل و متلقيه، و ياوس يؤيد ذلك بالأحرى بالنسبة للأعمال التي تخرق أو تخيب عن بصيرة التوقع الذي يتوافق و نوعا أدبيا ما، أو لحظة معينة من التاريخ الاجتماعي-الثقافي. و يكتب ياوس: "إن إمكانية أن نصوغ موضوعيا أنساق المرجعيات هذه للتاريخ الأدبي هي معطاة بشكل مثالي في حالة الأعمال التي تتمسك أولا بأن تثير لدى قرائها التوقع الناتج عن اتفاق متعلق بالنوع، أو بالشكل أو بالأسلوب، لتقطع بعد ذلك تدريجيا هذا التوقع- الشيء الذي بإمكانه ليس فقط خدمة هدف نقدي، بل أيضا أن يصبح مصدر تأثيرات شعرية جديدة"**. عند هذه النقطة، لا تقوم نظرية ياوس إلا بتوسيع و دينمة- إلى بعد المعيش التاريخي و تحت نظرة تريد ألا يفوتها أي من العناصر المكونة للمعنى الكلي- علاقة اللغة و الكلام التي أعلنها سوسير أو ياكوبسون، أو العلاقة بين المعيار و الانزياح التي لم يجعل منها سبيتزر طريقة كشفية من أجل التحليل الداخلي للأعمال فحسب، بل فوق ذلك مؤشرا ملائما يوضح تاريخ العقليات و التغييرات التي تحدث فيها. إن الانزياح المسجل في العمل، ثم، كلما أصبح العمل "كلاسيكيا"، المقر من التلقي، المسجل في التقليد، هو عامل حركة "تعاقبية" لا يمكن تثمينه إلا انطلاقا من اعتبار نسق معايير

* ننقل عن: E. Husserl, Idées directrices pour une phénoménologie, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 277 et 280.

** انظر ص 51 من هذا الكتاب.

و قيم "تزامنية". و لكن حتى لو أن عملا ما لم يخرق في شيء القواعد "التزامنية" لسنن موجودا قبلا، فالتلقي، من عصر لآخر، يفرض "تجسدات" متغيرة و يقوم بالتالي بتحريك تاريخ "تعاقبي". فالتعارض بين المقاربة "البنيوية" و المقاربة "التاريخية"، الذي بدا للحظة ما خلال الستينيات و كأنه لا يمكن اختزاله، قد تم حله. هكذا يؤكد ياوس أن تلقي الأعمال هو تملك فعال، يغير قيمتها و معناها عبر الأجيال، حتى اللحظة الحاضرة التي نجد أنفسنا فيها، أمام هذه الأعمال، في وضع القراء (أو المؤرخين).

و الحال أننا نحاول إعادة بناء علاقات العمل بمتلقيه المتعاقبين انطلاقا من حاضرنا دائما؛ و رغم أن الإجراء الهرمينوتي يقتضي باستمرار أن نميز بين الأفق الحالي و أفق الخبرة الجمالية المنصرمة، فهذا التمييز ينبغي ألا يسند وهم التاريخانية، التي تظن نفسها قريبة من إعادة بناء الأفق المنصرم و وصفه كما كان فعلا. لكي يتقدم، يجب على التفكير الهرمينوتي أن يعمل دائما على أن يستخلص بوعي تبعات التوتر الذي يحدث بين أفق الحاضر و نص الماضي. فلا يسعنا إلا أن نذهب للقائه، مع انشغالاتنا و ثقافتنا – أي أفقنا باختصار. و هو ما يسميه ياوس، بعد غادامر، "انصهار الآفاق". و يحسن بنا، من أجل أن نشرح مفهوما صعبا كهذا، أن ننقل عن غادامر: "إن أفق الحاضر هو في تشكل مستمر من حيث أنه يجب علينا باستمرار أن نختبر أحكامنا المسبقة. و بمثل هذا الاختبار يتعلق أيضا اللقاء مع الماضي و فهم التقليد الذي أتينا منه. فأفق الحاضر لا يمكن إذا أبدا أن يتشكل دون الماضي. ليس هنالك أفق حاضر يمكن أن يوجد منفصلا كما أنه ليس هنالك آفاق تاريخية يمكن أن نستحوذ عليها. إن الفهم يتمثل بالأحرى في صيرورة انصهار هذه الآفاق التي ندعي فصل بعضها عن بعض"*. إن انصهار الآفاق هذا هو، إن جاز لنا القول، موضع مرور التقليد. و بالنسبة لغادامر، الأعمال الكلاسيكية هي التي تؤمن الوساطة عبر المسافة الزمنية: ياوس لا يوافقه في هذه النقطة و يفتح بخصوص ذلك نقاشا نقديا تظهر فيه جليا رغبته في دفع كل ما يمكنه أن يوصل إلى

* ننقل عن: H. G. Gadamer, Vérité et Méthode, trad. E. Sacre, rev. Par P. Ricœur, Paris, 1976, p 147.

تصور مجوهر و مؤفلط للعمل الذي يكون بوسع الناس أن يتعرفوا على أنفسهم فيه دائما بفضل قوته المحاكاتية؛ فبالنسبة لياوس، "أن نندمج في مسار النقل"* (أو التقليد) تبعا للمعادلة التي استخدمها غادامر ليعرف فعل الفهم، يعني أن نضحي بالمظهر الجدلي، المتحرك و المفتوح، للعلاقة بين الإنتاج و التلقي و لتعاقب القراءات الذي لا ينتهي أبدا؛ و هو يعني أيضا أن نمنح لأنفسنا بأيسر المؤن وسيلة التفرقة بين السلطة الصحيحة لتقاليد أعمال الماضي و السلطة الزائفة.

هذا التحفظ المهم لا يمنع ياوس من إتباع غادامر في مجال الإجراء الهرمينوتي. فهو أولا، و لكن مع مزيد من التدقيقات، يقر سجاله ضد المناهج العلمية الوضعية التي يقف ضدها التأويل المسائل و المتفهم، "ضامن الحقيقة". لكن ما يحتفظ به ياوس على الخصوص، هو "منطق السؤال و الجواب". إذ أنه لا يكفي أن نضع الكاتب و العمل و القراء و المؤول الحالي كلا منهم في دوره و أفقه، بل يجب أن نجعل هذه الأدوار و هذه العلاقات "قابلة للوصف" و أن نمتلك وسيلة محددة لنجعلها تتكلم و لندركها. لقد حددت الهيرمينوطيقا لنفسها، في بداية القرن التاسع عشر، مهمة هي الوصول إلى وعي الكاتب ذاته – الذي اعتبر العمل تعبيرا عنه، عن طريق تأويل إضافي يقوم به الناقد (المؤول). لم يعد غادامر و لا ياوس يؤمنان بهرمينوطيقا موجهة نحو تكوين ذاتي، أصيل. بالنسبة لهما، كل عمل هو جواب عن سؤال، و السؤال الذي على المؤول أن يطرحه بدوره يتمثل في التعرف، داخل نص العمل و بواسطته، على السؤال الذي طرح بدءا، و كيف تمفصلت الإجابة. هذا لا يتضمن لا المجهود من أجل معرفة الغير و لا الطموح إلى إعادة بناء خبرة ذاتية تمتلك أسبقية أنطولوجية مطلقة بالنسبة للعمل. إن النص هو ما ينبغي أن تفك رموزه، و مهمة التأويل هي أن يكتشف فيه السؤال الذي يحمل هو الإجابة عنه. و الحال أن هذا النص بدءا قد ساءله قراءه الأوائل فقدم لهم جوابا وافقوا عليه أو رفضوه. و فيما يخص الأعمال التي بقيت، ليست آثار الموافقة

* Op. cit, p. 130

قروءة في تقريظ المعاصرين وحده. إن فعل البقاء وحده مؤشر على استقبال ما. و إن قراء آخرين، داخل سياق تاريخي جديد، قد طرحوا أسئلة جديدة من أجل أن يجدوا معنى مختلفا في الجواب الأول الذي لم يعد يرضيهم. هكذا فالتلقي يتحكم في الأعمال، يعدل معناها، موفرا تدريجيا، لقارئ يعتبر الإجابة التي قدمها العمل المكرس غير مقبولة، فرصة أن ينتج حول نفس الموضوع عملا سيقدم جوابا جديدا تماما. و إن تبادل الأسئلة و الأجوبة المسجلة في الأعمال المتعاقبة يشكل، في مجموعه تام التطور، الجواب الذي يقدمه الماضي للسؤال الذي طرحه المؤرخ. و تشكل الدراسة الرائعة حول ايفيجيني راسين و ايفيجيني غوته البرهنة المثالية على هرمينوطيقا السؤال و الجواب، في ممارستها كما في نتائجها، و التي تتجاوز ببعيد ما تقترحه علينا المقارنتية عادة. إنه ليبدو جليا أن كل عمل فني يتكون مند البداية على اعتبار أنه التفسير "الشعري" لمادة تقدم لتفسر و أن العمل الفني بدوره يصبح موضوع تفسير لقراءة "ساذجة" حينا "ناقدة" حينا آخر، هذه التي تنتج عملا جديدا إما بأن تدرك النص المتلقى بطريقة مختلفة، أو أن تزاوجه بتعليق أو أخيرا بأن تعيد كتابته كليا. لكن سلسلة الـتأويلات التي أذكرها هنا تضم في المقام الأول، حسب ياوس، "الجمهور العريض" الذي لا يعلم ما معنى أن نأول و لا يحس بالحاجة لذلك. بدون هؤلاء القراء، لن يكون بوسعنا أن نفهم الأساس في تاريخ الأنواع الأدبية، مصير الأدب "الجيد" و الأدب "الرديء"، استمرار أو سقوط بعض النماذج أو المنظومات (و بالنسبة لياوس، فإن نظرة تلقى على كتلة الأعمال الرديئة ليست عديمة الفائدة، بما أن هذه النظرة تجد نفسها و قد حولت، بأسرع مما تتوقع، نحو "طريق القمة" المؤدي إلى الأعمال العظيمة).

و هو الشيء الذي يؤدي بياوس إلى التمييز بين الوقع wirkung الذي يظل محكوما بالعمل، و التلقي الذي يتوقف على المتلقي الحر و الفعال الذي، عندما يحكم تبعا لمعايير زمنه الجمالية، يعدل بوجوده الحاضر حدود الحوار*...

* انظر ص ص 246 و 259 من هذا الكتاب.

ضد كل المناهج التي تظل لاإراديا جزئية مع ادعائها الشمولية، إن جمالية التلقي، و هي تهدف إلى شمولية ما، تعلن أنها "جزئية"؛ فهي لا تريد أن تكون "مبحثا مكتفيا بذاته، مستقلا، لا يعول إلا على نفسه ليحل مشاكله"*. إن النظرية التي فرغت من تلخيصها باقتضاب شديد، و التي تشهد أعمال ياوس و مجموعة أصدقائه على خصبها بما فيه الكفاية، لا تقدم لنا باعتبارها نسقا متكاملا. منذ عام 1967، السنة التي عرض فيها ياوس مبادئها الرئيسة، وسعت جمالية التلقي حقل تفتيشها و أغنت لائحة أسئلتها أكثر. و تمنى ياوس أكثر فأكثر ألا يتوقف عند إعادة بناء أفق التوقع "ضمن الأدبي" كما هو متضمن في العمل. فعندما تتوفر معلومات كافية، نجده يرغب في أن يلجأ دائما أكثر إلى تحليل التوقعات و المعايير و الأدوار "خارج-الأدبية"، المحكومة من الوسط الاجتماعي الحي، و التي توجه الاهتمام الجمالي لأصناف القراء المختلفة. إن الدراسة حول la douceur du foyer و التي سنجدها في هذا الكتاب هي التوضيح المثالي لمثل هذا النوع من البحث و الذي يكشف بنية عالم معيش Lebenswelt تاريخي، عبر نسق تواصل أدبي. في هذه النقطة، يلتحق التاريخ الأدبي ب"علم اجتماع المعرفة". إن توسع الحقل الاجتماعي للتحقيق هذا (الذي ربما يقربه من "مدرسة الحوليات") يوافقه توسع متلازم في الحقل النفسي المستكشف. ففي "دفاع متواضع عن الخبرة الجمالية"، لا يتوقف ياوس عن الدفاع (قبل بارث) عن المتعة الجمالية – ضد الإدانة الأفلاطونية القديمة، و ضد الاتهام الجزافي الذي أطلقه "نقاد الإيديولوجيا" الذين، برفضهم "لذة النص" باعتبارها إذعانا بلا قيد للوضع الاجتماعي الراهن، ينادون بفن "للسلبية" (أدورنو)، متقشف و متهم؛ بينما يريد ياوس بالأخص أن يصل عن قرب إلى الخبرة الجمالية ذاتها (أئيستسيس، بوئيسيس، كاثارسيس)[5] و ليس فقط إلى الأحكام التي شكلت التقليد، عبر الاختبارات و التأويلات المتسلسلة عبر التاريخ. و الحال أن دراسة الخبرة الجمالية، حسب ياوس، هي العمل على أن نتعرف على أنماط المشاركة و التماثل التي

* انظر ص 244 من هذا الكتاب

تتطلبها الأعمال الأدبية: هكذا نلتقي بعلم النفس الحديث على أحد الميادين التي يمنح لنفسه فيها حق المراقبة، و لكننا أيضا و بالدرجة نفسها، نلتقي بالشعرية الأرسطية و بإحدى المشاكل الكبرى التي اهتمت بها و التي تذكرها علماء النفس: الكاثارسيس.

و الطريق ينفتح لكي لا يكون موضوع الدراسة و القيمة التي يجب تطويرها إلا شيئا واحدا: وظيفة الأدب التواصلية. فعبر اللذة الجمالية، كثيرا ما كان فن الماضي محررا لمعايير اجتماعية، أو خالقا لها؛ لم سيكون عليه ألا يطمح إلى تحقيق نفس الأهداف اليوم؟ إن القدرة على الاعتراف بذلك و على إخراجه إلى النور ستزيد من جمهور النقاد و المؤرخين أنفسهم – الذين يعتبرهم الجمهور في أغلب الأحيان متخصصين تاهوا في تجريداتهم: "إن الممارسة الجمالية، في سلوكها كإعادة إنتاج، كتلق و تواصل، تتبع دربا مائلا بين القمة العليا و التفاهة اليومية؛ و من ثم، فإن نظرية للخبرة الجمالية و تاريخا لها يمكن أن يفيدا في تجاوز ما في كل من المقاربة الجمالية الخالصة و المقاربة السوسيولوجية الخالصة من أحادية؛ و قد يكون ذلك أساسا لتاريخ جديد للأدب و الفن يسترد، بهدف دراسته، اهتمام الجمهور العام تجاه موضوعه*". إن المؤرخ يتوجه طبعا نحو الماضي، لكن الطريقة التي يسائله بها و صرامة تساؤله و اتساعه تبسط تبعاتها على مستوى الحاضر و تقرر إلى حد كبير وضع الأعمال النموذجية و المؤرخ في مجتمع اليوم. و ياوس لا يكتفي بقول ذلك؛ إنه، عبر العمل المنجز و عبر "الاستفزاز" المنهجي، أحد أولئك الذين يفتحون لمهنة المؤرخ حقولا جديدة للعمل و يعيدون لها "الوظيفة التواصلية" التي بدونها ستتلف.

جان ستاروبنسكي

* تشكل هذه السطور خاتمة التصدير الذي حرره ياوس للطبعة اليابانية لكتابه.

هوامش على الترجمة:

أوردنا هوامش ستاروبنسكي تباعا في أسفل الصفحات كما جاءت في النص الأصلي، لكننا أشرنا إليها بواسطة "النجمة" (*) بدل التسلسل الرقمي الذي جاءت به، تركنا الأرقام لنورد حواشينا نحن، و التي هي عبارة عن ملاحظات "عابرة" رأينا مع ذلك أن نسجلها، أسئلة نطرحها أكثر منها أجوبة نقدمها.

1- Grundriss der romanischen Literarturen des Mittelalters، وردت هكذا في النص الأصلي باللغة الألمانية، دون ترجمة فرنسية لهذا العنوان. لذلك رأينا أن نبقي عليه دون ترجمة إلى العربية؛ لكن السؤال الذي واجهنا هو الاختيار بين كتابته بالحروف اللاتينية، و التي قد تحدث- في رأينا- نوعا من "التقطيع" لنسيج النص، أي لمظهره "الخطي" graphique (و هو على كل حال ما نحس به عند قراءتنا لنصوص تكثر فيها المقابلة بين الحروف العربية و اللاتينية، خصوصا في ذكر الأعلام الأجنبية أو المصطلحات التي تترجم ترجمة "شخصية)؛ و بين "استنساخه" بالحروف العربية و هو الاختيار الذي اعتمدناه رغم أننا نعترف بثقله نوعا ما.

2- aggiornamento كلمة إيطالية معناها "التحديث" استعملت قبل قرون من قبل الفاتيكان للتعبير عن حركة تجديد مفاهيم الكنيسة لتواكب ظروف "اليوم" أي العصر.

و لقد ترجمها العمري مباشرة بالمقابل الذي ذكرناه، لكننا فضلنا الاقتراض المباشر بدل تلك الترجمة التي اعتبرنا "تسطيحية" نوعا ما، رغم أننا لا نرتاح تماما لمثل هذا النوع من الاقتراض. و كذلك عبارة personae dramatis اللاتينية (شخصيات المسرحية).

3- هذا مثال مشابه للمثال الأول، لكننا هنا أبقينا على العنوان بالحرف اللاتيني لأن الكاتب ترجمه مباشرة بعد ذلك إلى الفرنسية؛ غير أن المترجم اكتفى بالعنوان الفرنسي (أي ترجمه إلى العربية) و أسقط الجملة الألمانية و هو ما لا نوافق عليه، لأن إيراد ستاروبنسكي للعنوان الألماني هو-في رأينا- نوع من "التصديق" authentification.

4- liseur ترجمها العمري- و ترجمناها- "قارئ" لكننا مع ذلك سنحاكي بارث و نقول انه يجب أن تكون في لغتنا، المحكمة مع ذلك كما يقال، كلمتان لترجمة lecteur و liseur (أو فلنقل ثلاثة كلمات: فيجب أن نجد مقابلا لكلمة lisant)؛ و بالنسبة للكلمتين الأوليين، سنقول انه كما فرق بين بارث بين écrivain معتبرا أنه من "يؤدي وظيفة" و بين écrivant الذي "يقوم بفعل" (و بالمناسبة، يجب، هنا أيضا، ان نجد مقابلين)، فنحن نرى أنه يجب أيضا أن نفرق بين liseur و lecteur.

5- aithesis, poiesis, catharsis، كلمات يونانية تعني تباعا: التطهير، الشعرية، الجمالية، تركها العمري بالخط اللاتيني.

III-4 قراءة في ترجمة نص ميشال أوتن Michel Otten

Sémiologie de la lecture

سنعرض الآن لترجمة نص ميشال أوتن Sémiologie de la lecture التي أنجزها الدكتور محمد خير البقاعي. و يجدر بنا أن نلاحظ أن هذه الترجمة ليست الوحيدة التي أنجزت لهذا النص، فهنالك- كما يقول البقاعي في تصديره للترجمة- ترجمة قدمها عبد الرحمان بوعلي و نشرت عام 1996، ثم هنالك ترجمة أخرى أنجزها الدكتور الطاهر روابنية و نشرت- في نفس الفترة تقريبا مع ترجمة البقاعي، و كلتاهما في فترة غير بعيدة عن ترجمة البقاعي- في مجلة تجليات الحداثة.

و لعل دراسة مقارنة لهذه الترجمات الثلاث ستكون ذات فائدة كبيرة، سواء في رصد التباينات المصطلحية بين مترجمين من المشرق و المغرب العربيين، أو في رسم أفق جديد لترجمة أخرى لهذا النص، لكن دراسة كهذه تتجاوز ما نريد القيام به هنا، و هو قراءة، أو محاولة في تقديم قراءة لترجمة هي هذه التي بين أيدينا.

الحقيقة أن قراءتنا لنص الترجمة قد سمحت لنا بأن نكون "انطباعا" عاما عنه، و رغم ما قد يرى في هذه الكلمة من "نفسانية"، هذا الانطباع و الملاحظات الأولية التي تنبثق منه مفيدة، بل- برأينا- واجبة و ضرورية، فهي التي ستوجه "نقدنا" و تحليلنا لمناطق النص التي لا نتفق معها، من حيث أنها- أي الملاحظات- تعطينا، بخصوص النص، لمحة أولية عما يسميه أنطوان بيرمان Antoine Berman: "المشروع الترجمي" projet traductif الذي حمله، طبعا مع مراعاة الفرق الكبير الذي يقوم به بيرمان ليصل إلى هذه النتيجة و بين كون أننا نبنيها على قراءة شخصية انطباعية، للنص و حده.

و إذا فسنقول باختصار إن المترجم- في رأينا- قد نجح إلى حد كبير في إنتاج نص يتسم بالاتساق و التسلسل، نص أراده أن يكون أن يكون "عربيا" من الناحية التركيبية، و أيضا من الناحية المصطلحية. لكن نزعة المترجم هذه إلى التعريب لم تمنع، بل كانت هي نفسها سببا في وقوعه في "انحرافات" بالمعنى أدت إليها رغبته في إنتاج جمل عربية أصيلة و تجاهله بالتالي لتركيب جمل النص أحيانا.

1- المقاطع الترجمية:

1-**1** "و قد يبدو للملاحظ السطحي أننا نقوم بفك رموز نص ما جملة بعد جملة، و لكننا في الواقع، نؤول معنى هذه الجمل سعيا إلى إمكانية فهم إجمالي للنص" (1)

« Il semble à l'observateur superficiel qu'on déchiffre un texte phrase par phrase. Mais en réalité, on interprète le sens de ces phrases dans la perspective d'une compréhension globalisante du texte » (2)

و هنا قامت الترجمة بما سنسميه قلبا "لاتجاه" عملية التأويل و بالتالي لمعنى الجملة، و ذلك راجع لترجمة عبارة la perspective *dans* بعبارة "سعيا إلى"، التي هي بالأحرى الترجمة المفترضة لعبارة perspective *en*، أي "على أمل" أو "بالأمل"، و كان يمكن ترجمة العبارة حرفيا و بكل بساطة ب"ضمن منظور": فالجملة العربية تقول إننا نؤول الجمل بهدف الوصول لفهم إجمالي للنص، و هذا في الحقيقة تكرار لبديهية، و لا ينقض ما قد يبدو للملاحظ السطحي من وهم. فحتى الملاحظ السطحي المعتقد بالقراءة جملة جملة يقرأ ليفهم النص انطلاقا من فكرة أن الكل هو مجموع الأجزاء المكونة له.؛ بينما تقول جملة أوتن إننا نقرأ الجمل داخل منظور فهم النص،

1- محمد خير البقاعي، سيميائية القراءة، ترجمة منشورة بمجلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص، 158.

2- Michel Otten, Sémiologie de la lecture, op. cit, p 341

أي العملية التي "توجه" قراءتنا للجمل من حيث أنها سابقة لها و قبلية، و هو ما يسميه أوتن "الفرضية التأويلية الأولى" و من هنا نفهم قوله إن التأويل ينصب منذ البداية على المعنى العام للنص الذي نشرع في قراءته.

2-**1** تقول الترجمة:

"...فإنه من المهم أن نعيد الاعتبار لمسلمة ذات قوة خاصة، إنها إنية المعنى" [1]

« Il importe d'abord de faire justice d'un postulat qui a la vie dure, celui de l'immanence du sens » [2]

و الجملتان، كما نرى، على طرفي نقيض. و لننظر إلى ترجمة faire justice بعبارة "نعيد الاعتبار" التي هي مقابل ل rendre justice، بدل المقابل السليم في رأينا و هو "طبق العدل على" أي "أخذ الحق من" أي "انتصف" بكل بساطة؛ فأوتن لا يريد "رد الاعتبار" لمسلمة إنية المعنى- التي ليست في الحقيقة بحاجة لذلك، فهي كما يقول هو نفسه تأبى إلا أن تعيش- بل يريد أن يسقطها حتى يتسنى له الحديث عن القراءة و عن لقاء النص و القارئ الذي منه ينبثق المعنى، و ذلك بناء على المبدأين اللذين أعلنهما في البداية و المتعلقين بتأويل النص، و بكون المعنى إذا، نتاج التأويل، و ليس مادة مخبأة في النص.

3-**1** تقول الترجمة (و الجملة لبارث):

"إن هذه الأنا التي تقترب من النص تمثل هي نفسها قبلا تعددية من نصوص أخرى، من رموز لا متناهية، أو بعبارة أدق، تعددية ضائعة (أصلها مفقود)" [3]

« Ce 'moi' qui s'approche du texte, est déjà lui même en pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement : perdus (dont l'origine se perd) » [4]

1- البقاعي، المذكور، ص 159

2- Otten, op. cit, p 342

3- البقاعي، ص 159

4- Otten, p 342

لنلاحظ أولا ترجمة pluralité *en* ب: تمثل تعددية، التي هي في رأينا نتيجة لإهمال الترجمة للحرف en معتبرة en pluralité ببساطة هي "تعددية" و الواقع أن ذلك هو عكس ما تقوله جملة بارث، فبارث لا يجعل القارئ حاصل تعددية و أسنن، أي أنه لا يقول إن التعددية في القارئ، بل العكس، فالقارئ هو"في تعددية"، فكأن اللغات و الأسنن و النصوص حقل من التيارات تعبر القارئ الذي لا يتماسك- من حيث كونه ذاتا إنسانية- إلا بتشكيلة لغات كما يقول بارث، فيكون بذلك المعبر و العبور نفسه.

ثم لدينا قول الترجمة: "أو بعبارة أدق: تعددية ضائعة" : ou plus exactement perdus فكلمة "تعددية" هنا هي إذا "إضافة" من المترجم، قراءة شارحة لقول ما "أضمرته" الجملة، و لكن، هل تتحدث الجملة عن تعددية ضائعة؟ كلا، بل يتعلق الأمر بالأحرى بأسنن ضائعة. و كان يمكن تجنب اللبس، فقط لو قرئت كلمة perdus مع الانتباه لكونها جاءت بصيغة الجمع فهي ليست تابعة ل"تعددية" بل ل"أسنن". ثم إنه علينا الانتباه للتركيب، لأننا لو "نشرنا" الجملة- بالمعنى الرياضي للكلمة- فسنجد:

Est déjà lui même en pluralité d'autres textes, *en pluralité* de codes infinis, ou plus exactement : *en pluralité* de codes perdus.

1-4 تقول الترجمة:

"لا ينبغي على نظرية القراءة أن تقدم وصفا تاما لهذه الحقول الثلاثة فحسب، بل إن أي فعل شامل للقراءة ينبغي له بوضوحه و دقته و انفتاحه على التعددية النصية أن يحاول التمييز بوضوح في سريانه بين لعب المحافل الثلاثة" [1]

1- البقاعي، ص 160

« Non seulement la théorie de la lecture doit réaliser une description complète des ces trois champs, mais chaque acte complet de lecture gagnerait en lucidité, en précision et en ouverture à la pluralité textuelle, à tenter de distinguer nettement, dans son propre déroulement, le jeu des trois instances » [1]

يقدم هذا المقطع، في رأينا، مثالا عن "روح" هذه الترجمة، التي تسعى لكتابة جمل عربية صرفة من الناحية التركيبية، بينما في مواضع أخرى تترجم دون أن تغير ترتيب الكلمات لكن مع محاولة "تعريب" الجملة و هو ما يؤدي إلى مثل تلك الالتباسات.

لننظر أولا إلى ترجمة non seulement ب"فحسب" و نقل موضعها من أول الجملة الأولى إلى آخرها في الترجمة و ذلك لتجنب إنتاج جمل اسمية، فاللغة العربية- كما لا ينفك يؤكد المدافعون عن ضرورة احترام "عبقرية اللغة"- "تفضل" الابتداء بالأفعال.

و نحن نرى أن الترجمة كالآتي: "ليس على نظرية القراءة أن تقدم فقط [أو فحسب] وصفا تاما لهذه الحقول الثلاثة..." أقرب إلى الصواب لأنها تربط كلمة "فحسب" بفعل تقديم الوصف أي أن نظرية القراءة عليها أن تقوم بأكثر من وصف الحقول، بدل الالتباس الذي قد حصل و يؤدي إلى فهم أن الجملة تعني وجوب أن تقوم القراءة بوصف الحقول الثلاثة و أشياء أخرى.

لنلاحظ الآن ترجمة فعل الجملة الثانية gagnerait بفعل "ينبغي" بناء على الجملة الأولى و تحقيقا ل"التوازي"، و هذه الترجمة هي التي جرت ما وراءها من لبس، إضافة إلى ترجمة ملاصقة للجملة الفرنسية مع إبقاء الكلمات في أماكنها لكن دون الانتباه إلى إيقاع الجملة و تركيبها أي إلى العلاقة المنطقية التي تؤسسها؛ هذه التلفيقية syncrétisme بين الحرية و الالتصاق تؤدي إلى مثل هده المناطق الإشكالية: فالجملة

1- Otten, p 342

العربية تقول إن القراءة ينبغي عليها (و هو الفعل) أن تميز بين لعب المحافل الثلاثة، فالتمييز هو مفعول الفعل، الهدف الذي على القراءة أن تحققه، و ذلك عبر الوضوح، الدقة و الانفتاح؛ بينما أن قراءة الجملة الفرنسية بشمول أكبر ستوضح أن العلاقة المنطقية فيها يؤسسها التركيب « gagnerait en…à *faire* » أي: يستزيد من شيء، بفعله- أي عندما يفعل- شيئا ما، فالجملة في واقع الأمر تقول إن القراءة، عبر محاولتها التمييز بين لعب المحافل، ستصل إلى تحقيق هدف مهم هو وضوح و دقة و انفتاح أكثر؛ و هكذا فالأمور أصبحت معكوسة كما نرى، إذ أصبحت الوسيلة هدفا و الهدف وسيلة! و لنقل أخيرا إن ما أدى أيضا إلى هذا اللبس هو أن الترجمة لم تر حرجا في نسف كل فواصل الجملة الفرنسية لتنتج جملة ليس فيها فاصلة واحدة.

5-**1** تقول الترجمة عن أول بيت من إحدى قصائد فاليري إنه:

"يؤسس في الحال مفارقة ينبغي حلها، مهما كانت التأويلات التي يمكن إعطاؤها بعد ذلك لكلمة "الخطوات" أو حتى لكلمة صمت" [1]

« …instaure d'emblée un paradoxe qu'il faut assumer, qu'elle que soient les interprétations qu'on pourra donner ensuite à 'pas' ou même à 'silence' » [2]

و إذا فقد ترجمت assumer ب"حلها" بدلا من "تقلد"، "الاضطلاع ب" أو "تحمل": لنقرأ الجملة في سياقها، فميشال أوتن يقول إن القراءة المعاصرة تتخذ من أماكن اللايقين هذه منطلقا لزعزعة اليقينات، عكس الموروث النقدي الذي يتكئ على أماكن اليقين ليختزل أماكن اللايقين، أي أنه تحديدا: يحلها. و هو ما يقول أوتن إن مفسري القصيدة فعلوه مع البيت الأول فيها حيث أنهم محوا المفارقة من الأساس. لذلك فما يطالب به أوتن- في رأينا- بخصوص تلك المفارقة، ليس "حلها" بل بالأحرى "تحملها"

1- البقاعي، ص 163

2- Otten, p 345

أي "التعامل" معها- و هو ربما قد يكون مقابلا أفضل- كما هي، كمفارقة، و هذا يعني طبعا أن "نحلها"، لكن بمعنى أن نؤولها انطلاقا من أنها مفارقة.

1-6 "مع العلم أن المعاجم و الموسوعات ليست في من وجهة النظر هذه إلا سجلات للذاكرة الجماعية، و أفقا لكل ذاكرة الفردية" (1)

« Dictionnaires et encyclopédies n'étant de ce point de vue que les répertoires de la mémoire collective, horizon de chaque mémoire individuelle » (2)

قد لا يكون التباين كبيرا بين الجملتين في المحصلة، و لكن تعامل الترجمة مع تركيب الجملة هو الذي يهمنا هنا: فلقد أبقت على الفاصلة، و أضافت حرف العطف "الواو"، فعطفت الأفق على "سجلات". لكن الجملة الفرنسية لم تقل ذلك و لم تعطف بحرف et بل فصلت بين الجملتين، فإذا كان هنالك عنصر ما مضمر في الجملة فهو qui estأي أن "الأفق "مرتبط بالذاكرة الجماعية و ليس بالمعجم: الذاكرة الجماعية- و ليس المعاجم- هي أفق كل ذاكرة فردية. و لننتبه هنا إلى أن "أفق" horizon جاء بصيغة المفرد فهو بدل من الذاكرة الجماعية، و هذه هي- تحديدا- الصيغة التي كان ينبغي الترجمة بها.

1-7 "و لكن، كيف لمثل هذه الفرضيات أن تخطر في ذهن القارئ؟ خصوصا إذا كان النص الملغز قادرا في لحظة ما على استيعاب النص استيعابا كليا" (3)

« Mais comment de telles hypothèses peuvent-elles venir à l'esprit du lecteur ? Comment se fait-il, surtout si le texte est un peu énigmatique, qu'a un moment donné le lecteur soit capable de rassembler ce texte en une saisie totale ? » (4)

1- البقاعي، ص 164

2- Otten, p 346

3- البقاعي، ص 166

4- Otten, p 348

لننظر إلى الجملة الثانية: ما معنى أن النص الملغز قادر على استيعاب النص؟ !
عندما نقرأ جملة أوتن، نلاحظ إن الترجمة حذفت أهم ما فيها: comment se fait-il و le lecteur. و لنا أن نتساءل لم فعلت الترجمة ذلك؟ و لا نجد إجابة سوى أن نفترض أنها فهمت أن فعل se fait-*il* يحيل بكل بساطة على venir à l'esprit أي "يخطر على ذهن القارئ" فحذفته "تجنبا للتكرار" و هو ما يفسر إسقاط le lecteur أيضا من الجملة، و هذا هو التفسير "المنطقي" الوحيد الذي نجده لسوء فهم مثل هذا؛ فالتساؤل في الجملة تؤسسه عبارة comment se fait-il(...)que أي: كيف يحدث أن يكون القارئ قادرا على استيعاب النص، خصوصا إذا كان ملغزا، و الجملة الأخيرة "اعتراضية"، و نرى مرة أخرى أن قراءة الجملة دون احترام نسيجها يؤدي لا محالة إلى الانحراف بالمعنى.

8-**1** "و يبدو بالطبع أن بعض الروايات المحكمة كل الإحكام "تمد يد المساعدة" للقارئ" [1]

« Certes, il arrive que certains romans fortement organisés, semblent 'tendre la perche' au lecteur » [2]

لقد بدأت جملة الترجمة بفعل "يبدو" semblent بدل "يحدث" il arrive الذي أسقطته، و لنر الفرق: ما نفهمه من الجملة العربية هو أن أوتن يبدو له- أي أنه يلاحظ- أن بعض الروايات تمد يد المساعدة للقارئ، بينما تقول جملة أوتن إنه يحدث أن بعض الروايات هي التي تبدو و كأنها تمد يد العون للقارئ.لكن ما يهمنا هنا أساسا هو العبارة الواقعة بين مزدوجتين و ترجمتها، و هو مثال آخر نعتبره جيدا، على بساطته الشديدة، لتبيان التلفيقية التي تحدثنا عنها آنفا. فعبارة tendre la perche هي ما تسميه الأسلوبية المقارنة: "عبارة اصطلاحية" expression idiomatique، و لقد استعملها

1- البقاعي، ص 167

2- Otten, p 349

أوتن مع الإبقاء على المزدوجتين، تحديدا ليبقي على صفتها تلك، ككناية على المساعدة. و تترجم مثل هذه العبارات في أغلب الأحوال- و هو ما لا نوافق عليه البتة- إما بإيجاد عبارة اصطلاحية في اللغة المترجم إليها، "تعبر عن نفس الفكرة" أو بكل بساطة بترجمتها ترجمة شرحية، أي "ردها إلى معنى" (و هي العبارة ذاتها التي استعملها أوتن في آخر نصه عند حديثه عن" ترجمة" القارئ للرموز و الصور) و هو ما فعله المترجم في حالتنا هذه حيث ترجم بعبارة "تمد يد المساعدة"- و هو المقابل الذي يقدمه قاموس كالمنهل على سبيل المثال- لكنه و في الوقت نفسه ترك المزدوجتين، "احتراما" فيما يبدو للنص الأصل، و هذا في رأينا تناقض، إذ لم يعد للمزدوجتين هنا أي معنى.

و في سياق حديثنا عن الرموز و الصور:

1-9 تقول الترجمة: "الترجمة (...) و بإعطاء الرموز و الصور معانيها" [1]

« On traduit :(…)les symboles et les images réduits à *un* sens » [2]

جاءت هذه الجملة في سياق الحديث عن مختلف طرق تعامل القارئ مع النص، فهو يختزل الرموز إلى معان. و الفرق المهم- في رأينا- بين الجملتين هو أن جملة أوتن تحدثت عن معنى ما *un* sens يرد القارئ الرموز إليه، فيكون أثرا لتأويل القارئ، بينما عرفت الترجمة "معاني" بإضافتها إلى الضمير المتصل الذي يعود على الرموز و الصور، فكأن المعاني محددة و موجودة سلفا و ليست متعددة و القارئ يكتفي برد الرموز إليها، فيربط الرمز بمعناه و هو عكس ما تقوله جملة أوتن.

1-10 لنقرأ هذه الجملة:

"و لا ترضى لنفسها أن تختزل إلى عنصر بسيط في نظرية" [3]

« et ne se laisse pas ramener à un corps *de* doctrine *simple* » [4]

1- البقاعي، ص 169

2- Otten, p 350

3- البقاعي، ص 157

4- Otten, p 340

رغم ما قد يبدو، الجملتان لا تقولان الشيء نفسه، فالجملة العربية تقول إن الإشكالية الجديدة لا تريد أن تصبح عنصرا داخل- فترجمت الحرف de بالحرف "في"، بمعنى الانتماء بدل الإضافة- نظرية تكون أكبر منه، و هنا يبدو أن الترجمة تعاملت مع الجملة التالية: un simple corps de doctrine à التي ترتبط فيها الصفة simple بكلمة "عنصر" corps، بدل أن تتعامل مع جملة أوتن (و في هذه الحالة كان الأفضل أن تترجم ب: "إلى مجرد عنصر" و هو ما تعنيه العبارة بدل الترجمة الحرفية)؛ لكن جملة أوتن تقول إن الإشكالية الجديدة تأبى أن تختزل هي ذاتها في نظرية بسيطة، أو مبسطة.

1-11 لنقرأ أيضا هذه الجملة:

"...المسارات التي يحققها راستينياك الذي يمكن أن نعده ذاتا في البحث" (1)

« …des parcours par celui qu'on peut prendre comme sujet de quête, Rastignac » (2)

و هنا نحن أمام مثال مشابه للمثال السابق: ترجمة الحرف de بالحرف "في" الذي يدل على الانتماء و الاحتواء في شيء، بينما يتعلق الأمر هنا بعلاقة مضاف و مضاف إليه، ثم ترجمة sujet ب"ذات"، و لنا أن نتساءل: ما معنى كون راستينياك ذاتا في البحث؟ بل إنه بالأحرى: موضوع البحث.

1-12 لننظر أيضا إلى تعامل الترجمة مع الضمير 'on'، و لنأخذ كمثال عن ذلك:

أ- "و نحن نرى أن نظرية شاملة للقراءة ينبغي أن تصف ثلاثة حقول" (3)

« On voit qu'une théorie de la lecture complète doit envisager la description… » (4)

1- البقاعي، ص 168

2- Otten, p 349

3- البقاعي، ص 160

4- Otten, p 342

هكذا، فعبارة on voit تعني فعل الملاحظة و المشاهدة، بينما تقول الجملة العربية: "نحن نرى" التي نفهم منها موقفا يتخذه أوتن، رأيا يراه و ليس شيئا يلاحظه.

كذلك:

ب- "و إن أغلب الملاحظات التي سنقترحها عن النص هي إذا ملاحظات تتحقق بفضل التأويلات" [1]

« La plupart des observations sur le texte que l'on peut proposer sont donc réalisées grâce aux interprétations » [2]

لقد جاءت جملة أوتن في سياق الحديث عن صعوبة أن نقول إن هنالك نصا خارج القراءة، و لذلك فإن الملاحظات التي تقدم له، التي يقدمها له الملاحظون، تكون نتاج التأويل، و هو يستدرك قائلا إن التحليل ينبغي أن يتعرف على ما يثير تأويل النص، فيه. و هذا هو- تحديدا- ما يحاول القيام به في هذا الجزء من مقاله، و إذا فالأمر يتعلق بالملاحظات التي تقدم عادة و ليس بالتي سيقترحها أوتن هنا.

الحقيقة إنه لا يمكن الإحاطة تماما بكل ما قد يكون لفت انتباهنا و الحديث عنه، لأن ذلك سيجرنا إلى "تتبعية" تفصيلية سنبدو فيها و كأننا "محكمة تفتيش" تبحث في النص عن أخطائه حتى تجدها و تنصب للمترجم محرقته، لذلك فقد أشرنا إلماما إلى مناطق إشكالية اعتبرناها "تمثيلية"؛ فكما أشرنا إليه آنفا، لاحظنا في نص الترجمة نزعة إلى كتابة جمل فعلية و إلى اجتناب الانطلاق بمبتدأ يكون خبره جملة فعلية، و الحقيقة أن ذلك قد يخلق، في رأينا، نوعا من "التقطيع" بين الجمل، نحس به عند قراءة فعل جديد و حدث جديد، بينما لو بدأنا بالاسم، فسوف تكون الجمل مترابطة لأن المبتدأ هو دائما عنصر أو فكرة أو مفهوم تم التطرق إليه غالبا في الجملة السابقة، ففي نص أوتن- النص الفرنسي- نلاحظ هذا جيدا عندما تبدأ الجمل بالاسم مرفوقا باسم

1- البقاعي، ص 160

2- Otten, p 343

إشارة يحيل إلى ما قبل الجملة: ces mentions مثلا، هذا من جهة؛ و من جهة أخرى، قد يؤدي هذا الإصرار على البدء بالفعل إلى انحرافات بالمعنى، مثلا:

13-**1** تقول الترجمة (و هذه أولى جمل النص):

(يلاحظ تزفيتان تودوروف أن القارئ هو أكبر المنسيين في نظريات الأدب الكلاسيكية كلها. "إن فعل القراءة أمر مفرط في البديهية حتى يبدو للوهلة الأولى أنه لا يمكن أن نقول فيه شيا") [1]

« Le lecteur est le grand oublié de toutes les théories classiques de la littérature. 'Lire : cela va tellement de soi qu'il semble, à première vue, qu'il n'y ait rien à en dire' Remarque Todorov » [2]

و إذا، فالجملة الأولى، كما هو واضح جليا، ليست ملاحظة تودوروف بل ميشال أوتن، صاحب النص. فما قاله تودوروف مفصول بوضوح عن السياق و منقول حرفيا و بأسلوب مباشر؛ و لم يكن ضروريا أن نبدأ بالفعل بل كان ممكنا أن نترجم ببساطة: "إن القارئ هو المنسي الكبير [و ليس "أكبر المنسيين"] في نظريات الأدب الكلاسيكية كلها"؛ و الأمر في رأينا ليس مجرد أن لا نقول أحدا ما لم يقله، فهذه الجملة التقريرية البسيطة و المختصرة، تشكل في هذا النص "عنوانا ثانيا"، إعلانا عن النص و نوعا من "المانشيت" manchette لاجتذاب القارئ.

لنقرأ هذا المثال الثاني عن الجمل الاسمية و الفعلية:

14-**1** تقول الترجمة (والجملة لبنفينيست):

"ينبغي التعرف على العلامة، و ينبغي أن نفهم الخطاب" [3]

« Le signe doit être **reconnu** ; Le discours doit être **compris** » [4]

1- البقاعي، ص 157

2- Otten, p 340

3- البقاعي، ص 167

4- Otten, p 348

ليس الأمر هنا متعلقا "بأخطاء" في الترجمة، لأنها "صحيحة" بمعيار المقارنة، أي أن الجملتين "تقولان" الشيء نفسه، و لكن كان يمكن أن نبلي بلاء أحسن و نتجنب "الخسارة" التي حدثت بالرغم من ذلك، لو أننا انتبهنا "للحرف"- بالمعنى الذي يعطيه أنطوان بيرمان للكلمة- و "لشعرية" الجملة كما كان سيقول هنري ميشونيك:

جاءت هذه الجملة، كما يقول أوتن، لتحدد علاقة الذات مع كل من العلامة و الخطاب، و إذا فإن العناصر المهمة هي: الطرفان اللذان تدخل معهما الذات في علاقة، و نوع العلاقة؛ و من هنا نفهم ابتداء الجملتين بهذين الطرفين لإرساء علاقة تواز و مقارنة، مع أنه كان يمكن مثلا أن يقال:

« On doit reconnaître le signe ; on doit comprendre le discours »

لكن المهم ليس فعل الوجوب و لا ذكر الذات حتى، بل ربط العلامة بالتعرف و الخطاب بالفهم داخل علاقة مقارنة؛ ثم لنقرأ هذه الجملة؛ فسننتبه إلى قصرها و "كثافتها" الشديدة اللذين يعطيانها إيقاعا شعريا و مثليا في الوقت نفسه، لذلك كان يمكن أن نترجم بكل بساطة: "أما العلامة فيجب أن يتعرف عليها؛ و أما الخطاب فيجب أن يفهم".

2- ترجمة المصطلحات:

لننتقل الآن للحديث عن ترجمة "المصطلحات"، و سنبدأ بالمجموعة:

2-1 المنطق الفاصل logique disjonctive؛ المنطق اللافاصل logique disjonctive؛ المنطق المفارق logique paradoxale؛ و المنطق الذي يقبل التناقض logique acceptant la contradiction.

لنقول إننا نتفق مع ترجمتها بهذه الصيغة، التي حافظت على صيغة المصطلحات في اللغة الأصل، لأن هذه السلسلة جاءت تحت خانة "إمكانات طرق المنطق المختلفة التي يمكن استخدامها" و التي يكون التحكم فيها جزءا من نص القارئ.

لكن المترجم- هنا تحديدا- قد عكس الأمور في الجملة التي تسبق هده السلسلة؛ لنقرأ:

2-**2** "امتلاك إمكانات طرق المنطق المختلفة التي يمكن استخدامها في العمل الأدبي لكي تتم القراءة" [1]

« Une maîtrise des possibilités des diverses logiques qui peuvent être *mise à l'œuvre* pour lire » [2]

فترجمت mise à l'œuvre ب: استخدامها في العمل الأدبي، اعتمادا على المقابلة عمل: œuvre، لكن العبارة كلها كوحدة تعني: "استخدام"؛ و المفارقة هنا غريبة، فالمترجم اختار المقابلات "السليمة" للمصطلحات التي تشير إلى مهارات يمتلكها القارئ و ليس إلى مظاهر نصية، لكنه في الجملة السابقة لها قال العكس.

3-**2** ترجمت lisibilité ب: قروئية (حيث فضلها البقاعي على "مقروئية") و كذلك illisibilité ب: لاقروئية.

و نحن نتفق أيضا مع المترجم في هذا الاختيار لأن lisibilité تعني: القابلية للقراءة، فالنسبة هي إذا للمصدر "قراءة"، و ليس لاسم المفعول "مقروء"، فالصيغة التي اختارها المترجم هي الأسلم في رأينا.

لكن هنالك مجموعة أخرى لا نتفق مع اختيار المقابلات لها، أو على الأقل نلاحظ تذبذبا فيها:

4-**2** ترجمت sémantique ("دلالية"، أو "دلاليات" عندما يتعلق الأمر بالمبحث) بكلمة "سيميائية" على طول النص، و لا ندري لماذا؟

5-**2** ترجمت genre تارة ب"النوع"، تارة ب"الجنس"؛

1- البقاعي، ص 165

2- Otten, p 347

2-6 ترجمت récit ب"سرد" (يقدم الدكتور روايتية مقابلا هو: المحكي)، و لكنها في الجمع ترجمت: "سرديات"، و هي- بغض النظر عن كون "سرديات" في الحقيقة مقابلا لكلمة narratologie- صيغة تشير بالأحرى إلى المبحث la discipline، و كان يمكن الاكتفاء ب"سرود". بينما أن المقابل الصحيح- كما أسلفنا- هو "محكي"، "محكيات"؛

2-7 على العكس، ترجمت- و ذلك في نفس الفقرة- narration في المفرد ب: قص، بينما في الجمع ب: "محكيات" و المفروض أن تترجم ب:سرد، سرود؛

2-8 اختار المترجم عبارة "راموز" كمقابل ل: codes (بدل "سنن") لكنه بعد ذلك، و عندما صادفها في صيغة الجمع: codes culturels ترجمها: رموز-التي تشير إلى symboles- بدل "روراميز" مثلا، و الحقيقة أن المقابل بكل بساطة هو "أسنن ثقافية"؛

2-9 ترجمت textes démonstratifs بعبارة: نصوص منفتحة، و هو اختيار معجمي غير دقيق، نقلا عن عبارة personne démonstrative، بينما يتعلق الأمر ببساطة بنصوص برهانية أو إثباتية.

2-10 ترجمة عبارة le texte à lire ب: "النص المقروء" و هو اختيار نختلف معه لأنه- في رأينا- ينقض ما جاء مقال أوتن ليقوله و يفعله؛ إن عبارة qqch. à faire تعني الشيء الذي يجب فعله، و الذي- تحديدا- لم نفعله بعد، فالأمر لا يتعلق بنص مقروء، بل بنص هو هنا ليقرأ. و هذا أمر مهم، لأن مقالة أوتن تحاول التعرف في النص على ما يثير تأويله لدى القارئ، قبل القراءة، رغم اعتراف أوتن بصعوبة ذلك.

و أوتن، طوال مقاله، يشدد على الفصل بين طرفي عملية القراءة، حتى عندما وصل إلى العنصر الثالث: العلاقة بين النص و القارئ، فإنه ظل يستعمل عبارة texte à lire رغم أن قيام العلاقة يعني أن النص أصبح مقروءا، نوعا ما.

و العلاقة بين النص المقدم ليقرأ à lire و النصوص المقروءة نلاحظها جليا في هذه الجملة- التي نحسب أن المترجم أسقط في يده عندما واجهها-:

« mais qui pourtant (…) peut percevoir que le *texte à lire* lui en rappelle un autre *déjà lu* » [1] (nous soulignons)

فترجم ب: النص المقروء في مقابل texte à lire و ب: معنى (...) قد عرفته من قبل، في مقابل un autre *(texte)* déjà lu، في محاولة منه- عير ناجحة في رأينا- للتملص. و الحقيقة أن المقابل الأسلم المتداول- رغم أننا لا نوافق عليه تمام الموافقة، لكننا لا نملك الآن أن نقترح غيره- هو "نص القراءة".

2-11 ترجمت lieux d'incertitude ب: مواضع الشك، و ذلك تجنبا للمصطلح "غير العربي"، لكننا لا نتفق مع المترجم في ذلك، لأن هذه الثنائية المصطلحية قائمة في رأينا على التقابل و التوازي بين يقين و لايقين و يجب إبراز ذلك.

و نفس الشيء بالنسبة للثنائية recevoir la mort, donner la mort التي ترجمت ب: القتل و الموت التي "سطحت" هذه الثنائية في رأينا، و غطت على "علاقة التوزيع" التي اندرجت تحته كما يقول أوتن، لأن الفعلين: أعطى، تلقى، يفترضان وجود الذات التي تعطي و الذات التي تتلقى، و هو ما لا يقوله المصدران: قتل، موت.

1- Otten, p 348

و لنقل أخيرا إننا لاحظنا حالات حذف و إسقاط، طالت في غالب الأحيان أدوات الربط المنطقي، أو الجمل "الاعتراضية": on s'en doute, évidemment بينما في أماكن أخرى تترجم هذه "المحددات" مع نوع من "التعديل"، فحينما يقول ميشال أوتن: suffisamment أي "بما فيه الكفاية"، تكتفي الترجمة ب"نسبيا" و على العكس عندما يقول أوتن souvent في مكان آخر، أي "غالبا" تقول الترجمة: "على الدوام".

لقد كانت هذه الصفحات، كما أردنا لها أن تكون، نظرة، قراءة في ترجمة ميشال أوتن، لدلك فنحن لم نتوقف إلا عند المناطق "التمثيلية"، أو التي نظن أنها كذلك، و الهدف هو وصف "المنطق" الذي أخرج هذه الترجمة، و ليس جرد "أخطاء" مترجم و ناقد كمحمد خير البقاعي.

3- الترجمة المقترحة: سيميولوجيا القراءة

إن القارئ هو الكبير المنسي في كل نظريات الأدب الكلاسيكية. فكما يلاحظ تودوروف: "أن نقرأ: هذا أمر مسلم به حتى أنه يبدو، للوهلة الأولى، أنه ليس ثمة ما يقال عنه" (1978:86).

بيد أنه، و منذ بضع سنوات، شرعت مجموعة من البحوث، في اللسانيات و السيميوطيقا و نظرية الأدب، في الاستقصاء النسقي لكل مظاهر فعل القراءة، بدءا من فك الرموز و حتى مشاكل التأويل و التلقي.

في الأدب، كانت الإضطرابات العميقة التي أحدثها كتاب القطيعة (مالارميه، نيتشه) في مفهوم النص هي التي سمحت بأن تطرح أخيرا بوضوح مسألة تعدد التأويلات و من ثم مسألة دور القارئ و أهميته. و منذ ما قبل الحرب، أطلق فاليري بعض المقترحات المثيرة التي جاءت فوضحت و وسعت بحوث بلانشو، بارث و ديريدا.

لكن هذا التصور الجديد للقراءة يندس بصعوبة في التعليم و لا يمارس إلى الآن إلا تأثيرا ضعيفا على ممارسات تحليل النصوص التي يتعامل معها. ذلك يعود، إلى حد ما، لكون أن الإشكالية الجديدة واسعة، تزحزح كثيرا من اليقينات السابقة وتستعصي على اختصارها في هيكل مذهب بسيط. و لقد تساءل، يوما ما، رولان بارث الذي لم يكن رغم ذلك يهاب الطوبويات، عم إذا كان بوسعنا "أن نأمل منطقيا في علم للقراءة، في سيميولوجيا للقراءة"(47:1984).

إن التعقيد اللامتناهي الذي يميز فعل القراءة[1] يتجلى حالما نتلفظ بالبديهيات الأساسية التي تتفق بشأنها نظريات التأويل الحديثة. و سنذكر فقط بأولاها:

أ- إن تأويل نص ما يبدأ حالما نشرع في قراءته. و للإيضاح، هذا يعني أنه من الوهم أن نطمح (مثلما لا تزال بعض المناهج المعاصرة توصي به) إلى أن نلاحظ الظواهر الموضوعية أولا (ال"وقائع") في النص قبل أن نؤوله. و قد سبق و أدان نيتشه هذا

الادعاء الوضعي حيث كتب: "لا يوجد 'حدث في ذاته'، و لكي يكون ممكنا وجود حدث، لا بد من تدخل سابق لمعنى"

ب- إن التأويل يحمل فورا على المعنى الإجمالي للنص الذي شرعنا في قراءته. قد يبدو للملاحظ السطحي أننا نفك رموز نص ما جملة جملة، و لكننا في حقيقة الأمر نؤول معنى تلك الجمل ضمن منظور فهم مجمل للنص. و بعبارة أخرى، فأن نقرأ، هو ليس أن نقرأ كلمات (مثلما لا يزال البعض يقولون) و لا حتى أن نقرأ جملا، و لكن أن نقرأ دفعة واحدة، ضمن رؤية النص الكلي.

ما أن يلج القارئ إلى النص، حتى يبني فرضية جامعة أولى حول مضمونه العام، فهنالك إذا استباق لتتمة النص، يتبع تأكيد، إذا ما استجاب النص للتوقع. و بالمقابل، إذا ظهرت دلالات غير متوقعة، يجب أن يحدث الارتجاع، أي إعادة صياغة و تصحيح ما قد سبق التقاطه (و هكذا نفهم، مثلا، أنه كلما كان النص متوقعا، أي مطابقا للنموذج الذي يعرفه القارئ، كلما بدا قروءا).

إذا، فإن بحثا أوليا يفرض نفسه تلقائيا: فما يجب تناوله بالدرس أولا، ما يجب مساءلته بلا هوادة، هو تلك الفرضية التأويلية الأولى، التي ما أسرع ما تولد، و التي ستتوقف عليها باقي العمليات. و يجدر أولا أن نتساءل كيف يتكون التأويل ثم كيف يكون ممكنا أن نتحكم به (أي أن نؤكده أو نلغيه)، أن نمحصه، و أخيرا أن نجعله متعددا (إذا كان النص يبحث على تعدد المعاني). بعبارة أخرى، ما أن يشرع في القراءة حتى يتوجب على جهد القارئ النقدي أن يتجه إلى تأويله نفسه، الذي يصبح إذا "مادته الأولى" التي يجب أن يحللها و يحسنها (في علاقة مستمرة مع نص القراءة طبعا).

حتى نستطيع أن نبسط نظرية للقراءة على أرضية المقترحات التي سبق و قدمناها، يجب أولا أن ننتصف من مسلمة تأبى إلا أن تعيش، و هي محايثة المعنى، فالمعنى عند كثير من معاصرينا بعد، يقيم حقا في النص مثل جوهر غامض، إنه عمق ذلك الكيان الغريب المسمى شكلا، و فعل القراءة يتمثل في رفع الحجاب عنه و تعريته.

و حتى الدلاليات البنيوية نفسها، بمفاهيمها "جوهر المضمون" و "البنية الدلالية العميقة" لا يبدو أنها قطعت صلتها بالتصور التقليدي.

في نظرية القراءة الحديثة، المعنى هو نتيجة لقاء بين نصين، نص القراءة و نص القارئ. هذا التعبير الأخير يقصد به أن القارئ يمكن تعريفه كنص من نوع ما، كما أوحى بذلك رولان بارث في س/ز S/Z: "هذا 'الأنا' الذي يقترب من النص، هو نفسه منذ الآن في جمع من نصوص أخرى، من أسنن لا متناهية، أو بدقة أكثر: ضائعة (التي يضيع أصلها)"[2].

ففعل القراءة هو إذا عملية تطبيق: فالقارئ-النص يتفاعل، انطلاقا من معارفه، و أسننه (و رغبته أيضا) مع بعض مظاهر النص التي يتعرف عليها أو يظن أنه يتعرف عليها: هذا التعرف يليه عمل كامل من المطابقة سينشأ منها التأويل النهائي.

هكذا نرى أن نظرية كاملة للقراءة عليها أن تفكر في وصف ثلاثة حقول من الصعب التمييز بينها أحيانا، لأنها في تفاعل مستمر و لأنها كانت دائما محل خلط، هي:

1- النص نفسه من حيث كونه مجموعة دوال يجب تأويلها

2- نص القارئ أو القارئ باعتباره نصا

3- لقاء النص و قارئه، أي عمل الدلالة.

و نظرية القراءة ليست فحسب مطالبة بإنجاز وصف كامل لهذه الحقول الثلاثة، بل إن كل فعل قراءة مكتمل سيكتسب دقة و جلاء و انفتاحا أكثر على التعددية النصية، عندما يحاول أن يتبين بوضوح، في تسلسلها الخاص، لعبة الأطراف الثلاثة.

إن الاقتراحات التي ستلي، و التي لم تجمع لتكون شاملة، بل لتبين مدى تعقد المسائل، يمكن إذا أن تفهم كبرنامج نظري أو كتخطيط لمنهجية مجسدة لفعل القراءة.

2- Roland Barthes, S/Z, Essai, Seuil, Paris, 1970, p 16

1- نص القراءة:

في مفارقة، أصبح هذا الطرف الأول الذي كانت النظريات السابقة مطنبة بشأنه أكثر الأطراف استعصاء على الوصف في المنظور الحديث. و السبب بسيط: فإذا لم يكن للنص وجود إلا داخل القراءة و بواسطتها[3]، و إذا كان التأويل (كما ذكرت آنفا) يبدأ بمجرد استيلاء القارئ على النص، صار من الصعب جدا أن نتحدث عن النص خارج القراءة التي تنجز له. و إذا فإن معظم الملاحظات التي يمكن تقديمها حول النص يتوصل إليها بفضل التأويلات، لكن المفروض هو أن التحليل التأملي يجب أن يسمح بأن نعزل داخل النص، ما أثار التأويل.

بصفة عامة، إن ما ينبغي أن نرصده داخل النص يدور دائما حول قطبين يمكن أن نسميهما ببساطة شديدة: أماكن اليقين و أماكن اللايقين.

أما أماكن اليقين (يقين نسبي في غالب الأحيان) فهي المواضع الأكثر وضوحا و الأكثر تصريحا في النص و التي سننطلق منها لبناء تأويل ما، و بدقة أكثر، هذه المواضع ستمنح نقاط الرسو التي تسمح بتطبيق هذا التأويل على النص.

و أما أماكن اللايقين، التي يمكن أن تتراوح من التشوش البسيط إلى أكثر المقطوعات استغلاقا فتضع القارئ في حيرة (حسب المذهب الكلاسيكي) أو تمنحه كل حريته كقارئ (حسب المنظور المعاصر). و مهما يكن، فالقارئ سيكون مطالبا بالتدخل و باقتراح فرضيات (و من المهم أن يعترف بذلك). و بطبيعة الحال، إن استكشاف مناطق الظل تلك، هو من سيظهر كوامن النص المتعددة و يسمح أحيانا بعرض عدة تأويلات.

و نرى إذا أنه من المبكر أن نقترح نموذجية لأماكن اللايقين التي تتنوع حسب الحقب الأدبية و حسب سياقات التلقي إلا أنه يمكننا أن نأمل بأن تسمح تجارب عديدة طبقت على نصوص شديدة التنوع بإطلاق فرضيات عامة[4]. و سأسجل، على سبيل المثال، بعضا من نقاط الارتكاز المعروفة:

أ/ العنوان، العناوين الفرعية و عناوين الفصول في عمل أدبي: فهي، رغم أنها في غالب الأحيان متعددة المعاني، تشكل "منطلقات قراءة" حتمية؛

ب/ إشارات الأجناس أو الجنيسات: الرواية، الحكاية، السوتي sotie، السيرة، المرثاة، المشجاة...الخ؛ هذه الإشارات تستدعي كفاية القارئ اللسانية و البلاغية و الثقافية، و تقترح ميثاق قراءة، و من ثم، تحدد أفق توقع يمكن أن يتم تأكيده أو إلغاؤه (و لاسيما بواسطة المساخرة la parodie). و لنذكر الخصب الشديد في الإشارات التي تخيلها غيلديرود Ghelderode لمسرحه (مأساة لقاعة الموسيقى، دراما هزلية لقاعة الموسيقى، مسلاة لبسية vaudeville محزنة...الخ) و التي كثيرا ما كان شراحه غافلين عن استغلالها.

ج/ سلسلة الوحدات الدلالية التي يمكن أن تفهم:

- ضمن علاقة تشابه (تكرار نفس الكلمات، أو كلمات من نفس الجذر، أو مترادفات)؛ هكذا، في سونيتة بودلير "الرعب الودي" يجب أن تبنى القراءة من خيط هاد يخترق النص: السماء (المقطع1)، الجنة (المقطع2)، السماوات(المقطع3)؛

- ضمن علاقة تضاد؛ و نبقى في الرعب "الرعب الودي" حيث أن مصطلح "الجحيم" و هو مضاد للمصطلحات الثلاثة السابقة، يأتي ليكملها بواسطة تضاد لا لبس فيه؛

- ضمن علاقة توزيع؛ كما في "حكاية" رامبو: الثنائية: يعطي الموت/يتلقى الموت؛

- ضمن علاقة تدرج؛

- ضمن ترتيب منطقي- زمني؛ فعلى سبيل المثال، تشكل سلاسل وحدات الفعل[5] البنية القاعدية الأكثر استقرارا في سرد ما، و كما لاحظ رولان بارث ف"سلاسل الأفعال هي بطريقة ما مستودع القروئية المفضل[6]"؛

د/ الوحدات النصية الأكثر اتساعا كالإرصاد مثلا؛ و كان لوسيان دالنباخ، و قبله بيتور Butor، قد أطلق الفرضية القائلة إن الإرصاد، كونه مكافئا مكثفا للمحكي، يمثل في

6- Roland Barthes, « les suites d'actions, dans *l'aventure sémiologique* », Paris, seuil, 1985, p 217.

أحيان كثيرة جهاز القروئية الأقوى فيه[7]. لكننا مع ذلك أن نلاحظ أنه أمام هذه الوحدات الأكثر اتساعا يصبح العمل دقيقا أكثر، لأنها يجب أن تكون هي ذاتها موضوعا لـتأويل مسبق.

و أماكن اليقين، مولدة متعدد النص، هي ذات أنواع مختلفة، فهي نقاط تشوش، غوامض، رموز معتمة، تجميعات ملغزة، ملتبسات تركيبية، بياضات (إضمارات، انقطاعات، تصدعات)، مفارقات، تناقضات...الخ.

و لقد كان التقليد، يحدوه انشغال مفرط بالعقلانية و الترابط، ينزع دائما إلى اختصار هذه الألغاز المسجلة مباشرة في النص، و ذلك بالاعتماد على يقينات أخرى يستقيها من أماكن أخرى فيه، في حين أن القراءة الحديثة، بجردها تلك العقد، تهدف إلى استغلالها و بذلك إلى أن تزعزع انطلاقا منها اليقينات التي تم التوصل إليها بأيسر المؤن. هكذا، فإن أول بيت من "خطوات" (‘pas’) بول فاليري ("خطواتك، أطفال صمتي") يقيم منذ البدء مفارقة يجب تقبلها، مهما كانت التأويلات التي يمكن أن نمنحها بعد ذلك ل"الخطوات" أو حتى ل"الصمت". كيف لخطوات (و هي صوت، إيقاع) أن تولد من الصمت؟ الحال أن كل مفسري القصيدة يمحون المفارقة عن طريق عقلنات مفقرة rationalisations appauvrissantes (من نوع: يجب أن يكون صمت لنسمع الخطوات) بينما يقود أخذ المفارقة بعين الاعتبار القارئ إلى الاتجاه نحو المنطق الأسطوري و إلى أن ينجز، على سبيل المثال، تقاربا مع الاعتقاد الفيثاغورثي الذي يؤمن بأن الموسيقى قد تكون ولدت من الصمت و هو ما يفتح على الخلفية الأسطورية لهده القصيدة المتهمة زورا بالبساطة.

في واقع التحليل، تتجلى جدلية التأكيد بوضوح أكبر بكثير عندما نعمل على نصوص محيرة، و سنجد ما يؤكد ذلك في البرهنة البيداغوجية الممتازة التي قدمها

7- Lucien Dallenbach, « réflexivité et lecture », revue de sciences humaines, 177 (1980), pp. 23-27

فيليب هامون بخصوص قصيدة نثرية لرامبو مشهورة بلاقروئيتها و هي "حكاية" conte حيث بين فيليب هامون، بالاعتماد على الزوج المنهجي: القروئية/اللاقروئية (و هو بديل لذلك الذي اقترحته آنفا) كيف أن عناصر القروئية تلزم القارئ بينما تثير عناصر اللاقروئية ملكته الإبداعية و ذاكرته الثقافية و من ثم تفتح على متعدد النص.

و من المهم أخيرا أن نلاحظ أن جدلية الأكيد و اللاأكيد هي أيضا التي أسست حولها مدرسة كونستانس، شيئا فشيئا، المحاور الكبرى لجمالية التلقي.

2- نص القارئ:

كان التصور الكلاسيكي للقارئ يلح خصوصا على ضرورة أن يكون متمكنا من السنن اللساني. بينما أبان المنظور الحديث عن قصور هذا الموقف. و لقد سبق للذرائعية أن بينت أهمية المفترضات المسبقة الحاسمة في كل فعل كلام[8]. لكن إذا سلمنا بأن لغة الأدب هي بالأحرى لغة "رمزية"[9]، لغة يسود فيها التلميح و الاستشهاد بل و حتى المساخرة la parodie فسنفهم أن القارئ محمول بلا توقف على أن يستعمل سلسلة لامحدودة من الأسنن الثقافية. هذه الأسنن إذا تشكل، افتراضيا، جزءا من "نص القارئ" الخاص به، سواء من حيث أنه قد دمجها في ذاكرته، أو من حيث أنه يعلم بالخبرة من أي قاموس أو أية موسوعة سيكون بإمكانه استكمالها. و ليست القواميس و الموسوعات، من وجهة النظر تلك، إلا سجلات الذاكرة الجماعية، أفق كل ذاكرة فردية.

و إذا، فإن نص القارئ (مثاليا) يجب أن يحتوي:

- أسننا ثقافيا واسعة: رموزا، صورا و محكيات، روسمات أدبية، تلميحات أدبية، مناطق و أماكن عامة أخرى لا تكف كل ثقافة عن الرجوع إليها، بصيغة التلميح دائما؛
- معرفة بالإلزامات و البرامج السردية الخاصة بالأجناس الأدبية الكلاسيكية

8- حول هذه النقطة انظر مثلا: F. Flahaut, « sur le role des représentations supposées partagées dans la communication », connexions, 38 (1982), pp. 31-37

9- Roland Barthes, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966, pp. 48-51

و بالجنيسات الحديثة أو الشعبية (المشاجي mélodrames، حكايات الجنيات...الخ)؛

- جدولا غنيا بما فيه الكفاية بالبنى النصية المجردة، مثل الترسيمات الحجاجية argumentatifs، بالنسبة للنصوص البرهانية démonstratifs؛ أو السيناريوهات بالنسبة للنصوص السردية. و عمل السيناريو هو بلا شك أسهل ما يمكن معاينته[10]: فكل سرد يستخدم، بطريقة إيجازية إلى حد ما، مقطوعات سردية مقولبة، و من ثم يفترض أن القارئ يعرفها. إن إمكانية فهم السرود تقوم إذا على استعدادنا لأن نتعرف، و لو بطريقة حدسية، على السيناريو الذي أعيد هكذا استعماله؛

- تمكنا من إمكانات المناهج المختلفة التي يمكن أن تستخدم من أجل قراءة تعدد النصوص على أفضل وجه:

أ- المنطق الفاصل logique disjonctive بالنسبة للعوالم البسيطة (الملاحم، الحكايات القديمة و المحكيات التعليمية)؛

ب- المنطق اللافاصل (الذي بينت جوليا كريستيفا عمله في "نص الرواية") و هو ملائم أكثر للرواية، على سبيل المثال، حيث تغزر الازدواجية و الخدع؛

ج- المنطق الواصل conjonctive الذي يتوقع إمكانية الاتحاد المتناغم للأضداد، مثلما هو الأمر في صورة الخنثى الأسطورية، و هو منطق مستعمل في المحكيات الأسطورية، حاول الرومانسيون الألمان إحياءه؛

- المنطق المفارق paradoxale و هو كثيرا ما يكون حاضرا في الشعر الحديث؛

- المنطق الذي يقبل التناقض، بالنسبة للأعمال ذات الإلهام الحلمي (الأشعار و المحكيات السوريالية) و بالنسبة لبعض الروايات الجديدة (روب غرييه، بانجي Pinget).

و نرى إذا أن القارئ "المثالي" هو بلا شك نوعا ما أسطورة، و مع ذلك فهو القارئ الذي يدعوه كل كاتب بكل أمانيه، كما توحي بذلك، على سبيل التندر، صفحة

10- عن دور السيناريو في القراءة، انظر: Otten (1982 :44, 46)

أرنست يونغر E. Junger هذه:

إذا بدا الجمهور الموقر عاجزا عن فهم هذه الملاحظة أو تلك، فذلك ليس فقط لأنه يجهل:

الكتاب المقدس

اللغات القديمة

التاريخ

الميثولوجيا

الآداب الكلاسيكية و العالمية

بل لأنه أيضا لا يمتلك أدوات اللسان:

النحو

العروض

علم الاشتقاق

سحر الأصوات[11]

3- علاقة النص بالقارئ:

إن حقل التحليل الثالث هذا هو في واقع الأمر الأكثر أهمية: و سنبين فيه كيف يحدث و يسير لقاء نص القراءة و نص القارئ، ثم أي التبعات ستنتج من هذا اللقاء على نوع الدلالة التي ستتولد منه[12].

إن فهم نص ما هو أولا أن نكون بخصوصه فرضية أو عدة فرضيات دلالية عامة. لكن، كيف يمكن لفرضيات كهذه أن تحضر إلى ذهن القارئ؟ كيف يحدث، خصوصا إذا كان النص ملغزا نوعا ما، أن يكون القارئ في لحظة معطاة قادرا على تجميع هذا النص في إطار حجز كلي؟ تتمثل أبسط الفرضيات في اعتبار أن هنالك دائما تعرفا ضمنيا، في نص القراءة، على نص أو عدة نصوص سابقة قرئت و فهمت من قبل (أنظر أوتن 1982: 39-40).

11- Ernst Jünger, *l'auteur et l'écriture*, Bourgeois, 1982, p 34

12- في ما يخص هذا الجزء كله، أنا أستقي من أبحاث V. Renier (1974 et 1979) مشكلة *المحكي السيميوطيقي* و خصوصا *المعنى و الدلالة في حكاية شفوية برازيلية*.

في النص السردي مثلا، يتم التعرف غالبا بواسطة السيناريو، دون علم الذات التي تعتقد أنها اكتشفت معنى ما، و التي مع ذلك بإمكانها، لو أنها انتبهت، أن تدرك أن نص القراءة يستدعي إليها نصا آخر قرئ من قبل.

لقد حدد إميل بنفينيست بوضوح، في نص أساسي، العلاقات المختلفة التي تقيمها الذات المتكلمة مع الكلمة (العلامة) و مع الخطاب: " أما العلامة فيجب أن يتم **التعرف عليها**؛ و أما الخطاب فيجب أن يتم **فهمه**"[13] و لا يسعنا إلا أن نتفق مع تمييز كهذا.

و مع ذلك، فإنه يمكننا أن نتساءل إذا لم يكن هنالك، مع بداية فعل "الفهم" الغريب جدا هذا، نوع من "التعرف"، لم يعد بين ذاتين (كما في حالة الكلمة) بل بين خطابين يقربهما تماثل في غاية الدقة.

تخطيطيا، تشمل عملية القراءة المراحل التالية:

أ- البحث عن فرضية دلالية شاملة و اختيارها (إنها "البنية الدلالية الكبرى في اللسانيات النصية)؛ و يمكن أن يتم ذلك بواسطة التعرف الضمني، بالنسبة للنصوص السردية، على سيناريو (أو على خليط من عدة سيناريوهات)؛ و بالنسبة للنصوص الشعرية، على تيمة مقولبة...الخ. و لكي يتسنى وصفها بدقة، يجب أن ينبسط السيناريو و التيمة تبعا لترابط قوي من المعاني، أي تبعا لتشاكل *isotopie*. و في واقع الأمر، يمكن لهذا الأخير أن يتمثل كبنية صغرى للدلالة، كتمفصل من طرفين.

إن اختيار بنية الدلالة تلك حاسم لأنها تحكم كل العمل الذي يلي. و الحال أنه، منذ هذه العملية الأولى، فإننا نرى أن القارئ عليه أن يقوم بمبادرات هامة. و قد يحدث طبعا أن تبدو بعض الروايات المنظمة جيدا و كأنها "تمد القصبة" لقارئ بأن تقدم له، في موضع ما من مسارها (غالبا في النهاية)، اقتراحا ذا طبيعة مجردة يبدو أساسا ممتازا لبناء التشاكل.

13- Emile Benveniste, « sémiologie de la langue », dans *problèmes de linguistiques générales II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 64-65

تلك هي الحال، في أحيان كثيرة، عند بالزاك؛ ففي "الأب غوريو" مثلا، نجد في الصفحات الأخيرة هذا النوع من الملخص للمسارات التي استخدمها من يمكن اعتباره موضوع بحث، راستينياك:

> لقد رأى تعابير المجتمع الكبيرة الثلاثة: الطاعة و الصراع و التمرد؛ العائلة، العالم و فوتران، و لم يكن يجرؤ على أن يختار. الطاعة كانت مضجرة و التمرد مستحيلا و الصراع غير مضمون العواقب[14].

هذه الثلاثية محكمة التمفصل تسمح بالفعل بتنظيم الرواية بطريقة مرضية جدا. لكن القارئ هو من يحق له أن يكتشفها و يفهم مزيتها كقاعدة قراءة. يضاف إلى ذلك أن التجربة تبين أن إعادات بناء أخرى، انطلاقا من نماذج دلالية أو مصوغة في النص، هي أيضا ممكنة. و منذ البداية، يظهر متعدد أكيد يجبر القارئ على أن يختار.

و على الأقل، فالقارئ يحس بأنه مرتاح بما أنه يتكئ على مكان ما في النص. لكنه ليس من النادر ألا يمنح النص حتى الكلمات التي سنستخدمها من أجل تأويله. هكذا، كانت تقاليد القراء تفهم خماسية أبولينير القصيرة "وداع" على أنها قصيدة نهاية حب، مع أنه لم ترد لا كلمة "حب" و لا أي من بدائله ("قلب"...الخ) في النص الذي يمارس التلميح باستمرار.

ب- إن اختيار قاعدة دلالية يجب بالضرورة أن يكون مصحوبا باختيار منطق يربط فيما بينها أطراف النموذج. و لقد ذكرت فيما تقدم أنه يوجد أكثر من منطق و النص لا يشير أبدا بوضوح إلى المنطق الذي يضم أطرافه.

ج- انطلاقا من اختيار تشاكل و منطق يحدد تماسكا ما، صار بإمكان القراءة أن تشغل travailler مجموع النص لكي تجعله يدل. هذا العمل الذي يمكن تعريفه ك"قولبة إيديولوجية" هو تحويل حقيقي للنص الذي تعالج فرضياته الدالة وفق إجراءات مختلفة:

- أن نكثف: و هو فعل التلخيص الذي يقرب و ينظم أماكن النص التي يرتئيها مهمة؛

14- H. de Balzac, *Le père Goriot*, Paris, Garnier Flammarion, p 226

- أن نترجم: فالغوامض يتم إزالتها، و التلميحات يتم إيضاحها، و الرموز و الصور يتم ردها إلى معنى...الخ. هذه الترجمة يمكن أحيانا أن تذهب إلى غاية قلب بعض الجمل؛

- أن نضيف: فالقراءة يجب عليها أن تضيف الروابط المنطقية الغائبة غالبا في النصوص الأدبية، و لكن عليها أيضا أن تملأ "الخانات الفارغة" التي يجعلها فرض سيناريو ما، على سبيل المثال، تظهر[15]؛

- أن نحذف: فالقارئ يضرب صفحا عن العناصر الأكثر تمردا على عمل الدلالة الذي ينجزه؛ و يمكن أيضا أن يضعها في خانة "التفاصيل" أو "الاستطرادات".

و أخيرا، كل قراءة تدار بوضوح يمكن أن تظهر للعيان أماكن مقاومة أو "بواقي" و تبين التجربة أن هذه الأماكن غالبا هي التي يمكن أن تصبح نقاط انطلاق لقراءات جديدة.

إذا، يكشف تحليل القراءة عن أن "عنفا"[16] حقيقيا تتم ممارسته على النص لإدخاله ضمن تماسك عقلاني[17]، و هذا يسمح بموضعة حدود فعل القراءة بطريقة أمثل. و يجب الاعتراف بأن لغة النص الأدبي ليست من نفس طبيعة لغة التعليق. إنها لغة رمزية، متعددة، أكثر حرية و أكثر سلاسة. و في مطالبته بأن يفهم (و هو مطلب شرعي جدا)، يقوم القارئ بترجمة حقيقية؛ فهو يحاول أن يستدرج النص إلى عالمه، أن يدرجه داخل إيديولوجيته، و لكن عبثا يفعل، فالنص سيكون دائما في مكان آخر. لذلك فإن كل قراءة منجزة كثيرا ما تكون مصحوبة بشعور بعدم الرضا.

15- عملية يسميها فرنز روتن باسم "الاخصاب النصي":
« Sur les notions de texte et de lecteur », *revue de sciences humaines*, 177 (1980), pp. 80-81

الحواشي : (تركنا الحواشي "الطويلة" لإيرادها هنا).

1- ما أعنيه بالقراءة هنا، هو فقط التأويل (المركز) أو المعقلن للنصوص، مع الاعتراف بأن نصا واحدا يمكنه دائما أن يسمح بأكثر من تأويل. لن أبحث إذا في القراءة التفكيكية التي أسس بارث و ديريدا نظريتها و التي مارستها Lucette Finas على نحو رائع في "صخب إيريس" Le bruit d'Iris, Flammarion, 1978. هذه القراءة تطرح مشاكل منهجية مختلفة تماما.

3- إنها المسلمة التي تنطلق منها كل النظريات الحديثة عن القراءة. مثالان عن ذلك:
م. شارل M. Charles : "لا يوجد واقع نص. النص لا يوجد إلا بالعمل الذي يمارس عليه و اللذة التي يحدثها" (404:1979)؛ ف. روتن F. Rutten: "إننا لا نقرأ نصا، فهنالك نص فقط لأن هنالك قراءة".

4- ما أسميه "أماكن اليقين" يجمع إلى حد كبير "الطرائق و العوامل الأسلوبية للقراءة" التي اقترح لها فيليب هامون بيانا ثريا جدا في "النص الأدبي و اللغة الواصفة".
و المفهوم نفسه يسميه T. V. Dijk و U. Eco "مؤشرات الموضوع".

5- وحدات الحدث توافق الأفعال. إذ أنه يبدو بالفعل أن الغوامض و الإنزياحات الرمزية تؤثر على الذوات و الموضوعات أكثر مما تؤثر على الأفعال، و يمكن أن نقرب هذه الملاحظة مما يقوله التحليل النفسي عن بنية الإستيهام. فبخصوص الإستيهام "طفل ما يقتل"، يلاحظ سيرج لوكلير أن الفعل "يقتل"، "عرض للموت" هو وحده المحدد، "لكننا لا نعلم من يقتل و لا أي طفل يقتل"، كما يضيف، "إن سلسلة الصور التي يمكن أن تشغل مكان [الضمير] on الذي يقتل هي لانهائية".
(Serge Leclaire, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975, p 20)

16- لقد تحدث هايدغر من قبل عن العنف الذي لا مفر منه في كل تأويل: "ينبغي بالضرورة على كل تأويل أن يستعمل العنف لكي ينتزع مما تقوله الكلمات ما تريد قوله".

17- يذكر م. شارل: "إذا كان كل تأويل يتأسس بالضرورة على فكرة تماسك النص، فهذا التماسك ليس في الحقيقة إلا انعكاسا للتأويل نفسه، فليس الشيء الأدبي متماسكا و لا نسقيا".

و إذا، لقد اتضحت لنا بجلاء و بصفة عملية- من خلال نقد، أو تحليل، أو فلنقل ببساطة قراءة ترجمات النصوص التي قمنا قبل ذلك بقراءتها هي- تلك العلاقة الوثيقة بين النقد، القراءة، و الترجمة. العلاقة "الماهوية" التي كشفها، في الفصل الأول، "التعليق" على تلك النصوص الأجنبية من حيث أنه محاولة لعبور المسافة التي تفصلنا عنها و التغلب على الاغتراب (كما أن التعليق على نص بلغة أخرى يعني فعل ترجمة)، أي أنه تملك و احتياز، فعل تأويل و فهم، و من حيث أنه يطمح لأن يكون قد ساهم في رسم أفق لترجمات أخرى تكون قراءة للنص الأصل و لترجمته، لكن بمعنى "الانتصار" للنص الأصل "ضد" ترجمته (أو ترجماته) السابقة، كما يقول بيرمان. لكن هذه العلاقة انكشفت أكثر في عملية المواجهة نفسها من حيث أن تحليلنا للمقاطع التي اخترناها من النصوص، و لترجماتها، قد مر لا محالة بتعليق، أي بقراءة لهذه المقاطع، من حيث تركيبها و "إيقاعها"- أي قراءة "بويطيقية" إن صح التعبير- و لكن أيضا "بفهمها" و محاولة تجنب و كشف القراءة "الخاطئة" التي أدت إلى إنتاج المناطق التي اعتبرناها غير دقيقة في النصوص العربية- أي قراءة "هيرمينوطيقية"- و لذلك سنقول هنا- مرورا- إننا لا نتفق مع النقد الذي يوجهه هنري ميشونيك إلى بيرمان و المقاربة الهيرمينوطيقية للترجمة، و مع اتهامها بنوع من المثالية لأنها أدخلت الترجمة في "ظاهرتية للفهم" داخل لغة واحدة، لأنه إذا كان على المتلقي (و بالتالي المترجم) أن يقرأ النص وفقا للبويطيقا، فعليه أيضا "أن يقرأه هيرمينوطيقيا لكي 'يفهم' بويطيقيته" كما يقول سامي إسماعيل[1].

لقد بينت هذه المذكرة- على اختصارها و محدوديتها الشديدة- كم هو مشهد القراءة متعدد إلى ما لا نهاية: البويطيقا- تودوروف-؛ المقاربة "السيميولوجية"- أوتن-؛ القراءة "النفسية التحليلية" لرولان بارث الذي أدى به تمرده و فرديته إلى أن يلج مع موريس

1- سامي إسماعيل، المرجع المذكور، ص 202.

بلانشو إلى فضاء واحد، بعدما انطلقا من منظورين متعارضين: بلانشو من عدميته التي تجعل من علاقة القارئ و النص علاقة "حب عذري"، لا تفعل شيئا، و بارث من تحريره للقراءة و اعتبارها كتابة ثانية، ليلتقيا من حيث أن تدمير العالم (الكتاب) بتلك الصورة المنهجية و النسقية التي تبلغ حد "العبث" هو بطريقة ما إبقاء عليه كما هو و لا مساس، "احتفاء بالدال على حساب المدلول المتعالي" كما يصف أحمد يوسف مشروع بارث و جاك لاكان؛ سارتر و الوجودية الماركسية التي تفتح على أنطولوجية هايدغر و على الالتزام الإيديولوجي؛ ثم مدرسة كونستانس "بجناحيها": ظاهراتية أيزر (و إنغاردن) و هيرمينوطيقا ياوس (و غادامر).

لكن ما يبقى مع ذلك هو أن دور القارئ لم يعد ممكنا تجاهله و إخفاءه، أيا كان الموقع الذي نضعه فيه و الصلاحيات التي نمنحه إياها و الحدود التي نوقفه عندها، و لم تعد مهمته الإمساك بمادة مخبأة داخل قشرة أو وعاء، أو وراء مظهر، و لا إدراكا لكيفيات جمالية شكلانية، نزيها خالصا لذاته. و على كل حال، لقد أصبحت القراءة "شيئا آخر"، أو على الأقل أنه لم يعد بالإمكان أن ننظر إليها مثلما كنا نفعل سابقا، بعد كل هذا الزخم من الكتابات التي أضاءتها و أشارت إليها بالاسم إن صح هذا التعبير، فأصبحت القراءة "موجودة"، بالمعنى "الوجودي" للكلمة، فكما يقول سارتر، كل ما نسميه لا يعود كما كان قبلا، يتغير؛ سواء أكانت- أي القراءة- بناء لعالم متخيل، أو لموضوع جمالي في فعل توجه قصدي، أو تعاملا مع نظام علامات متعدد متراكب، أو "حفظا للعمل الفني" - كما يقول هايدغر- أو خلقا لما يكشفه الكاتب- كما يقول سارتر- أو تماهيا صوفيا و اتحادا جسديا (جنسيا) مع الكتاب، كما يقول بارث الذي فصل القراءة عن "النقد" و عن "علم الأدب".

و إذا كان مشهد القراءة في الفضاء النقدي الفرنسي متعددا هكذا، فإن تلقي مفاهيم القراءة في لغة النقد العربي، عبر ترجمة الكتابات الفرنسية لا يمكن إلا أن يكون متعددا و متشرذما، أو هذا على الأقل ما لاحظناه في النصوص التي شكلت "مادة عمل" هذه

المذكرة، و التي كشف تحليلنا لها عن بعض الأمور التي نراها "مهمة"- بالمعنى "الأصولي" للكلمة- لعل أولها هو تعدد المقابلات العربية للمصطلحات النقدية الواردة من الفرنسية، الذي يفسره "انفصال" النقد في المشرق عنه في المغرب و كذلك- لنقلها بصراحة- نوع من المنافسة الخفية أو المعلنة و التي تكرسها الخلافات السياسية، رغم أن هذا الانفصال ليس كليا، لأن الباحثين تجمعهم ملتقيات تكاد تكون دورية

و المصطلحات "تهاجر" في كلا الاتجاهين، لكن هذا الاحتكاك يبقى غير ممؤسس و غير منسق، و بدل أن يؤدي إلى التخفيف من حدة هذا التعدد (أو التضارب) فإنه قد أدى إلى خلق نوع من "الحيرة" تتجسد في تعدد يحصل داخل النص الواحد، و كأننا بالمترجمين لا يريدون، من جهة، تجاهل أي مقابل و لا يستطيعون، من جهة أخرى، البت في اختيار أحدها.

هنالك أمر آخر يتعلق بفهم المترجمين للنصوص، أو قراءتهم لها، حيث كشفت نصوص الترجمة أنها كانت قراءات تقطيعية، تجزيئية، تعاملت مع جمل منفصلة، و أحيانا مع كلمات؛ و لا ندري إن كان الأمر يتعلق بفهم اللغة الفرنسية- و في هذه الحالة، يجب أن يأتي ميشونيك ليقول لهؤلاء: "إن كنتم لا تفهمون العبرية[هنا الفرنسية] ترجموا شيئا آخر"!- أم يتعلق بفهم النصوص، أي الخطابات (فنحن نترجم خطابا لا لغة كما يقول ميشونيك)، أي خطابات النقد، و هذا ما تقوله نصوص الترجمة نفسها، التي سجلنا فيها انحرافات، بل و معاني معاكسة أحيانا، و نحن هنا مجبرون على القول إن المترجمين- و هم نقاد و أكاديميون و لا ريب- "لم يفهموا" الخطابات التي ترجموها أو بالأحرى أنهم فشلوا في نقل هذا الفهم إلى العربية (فهنالك مقاطع لا تكاد تقرأ)، أي في الترجمة، فغادامر يقول: "...[فعل] الترجمة يجبرنا (...) على أن نعيد بناء المعنى الأصلي لنص ما داخل أفق لساني جديد كل الجدة؛ إن ترجمة حقة تتضمن دائما فهما يمكننا شرحه".[1]

1- Cité in Jane Elisabeth Wilhelm, herméneutique et traduction : la question de l' «appropriation » ou le rapport du « propre » à l' « étranger », in Meta, XLIX, 4, 2004, p 772 (www.erudit.org).

ثم هنالك ملاحظة ثالثة بخصوص ترجمات النقد و هو أنها لم تكن ترجمات لذاتها، بل "ترجمات- من أجل" traduction-pour، أي أن الترجمة لم تكن الغاية النهائية و الهدف من العمل الترجمي الذي أنجز على هذه النصوص، بل أن الهدف في غالب الأحيان "مدرسي" هدفه وضع ما تحمله هذه الكتابات من مفاهيم و مصطلحات القراءة في متناول الدارس العربي، و هذا ما لاحظه الدكتور روابنية بخصوص ترجمات بارث و اعترف به مترجموه أنفسهم[1] و هنا نتساءل عن إمكانية أن نسمي هذا العمل على النصوص و نتيجته: "ترجمة"، و الحق أن هذا ليس خطأ في حد ذاته (و لكن- برأينا- بشرط أن يكون معلنا)، فعملية "نقل" translation عمل ما إلى لغة- ثقافة ما لا تتم فقط عبر الترجمة بحصر المعنى، بل أيضا عن طريق عدة أشكال من التحولات النصية، و رغم و جود علاقة جدلية بين هذه و تلك، إلا أن الترجمة لا تؤثر حقا داخل لغة- ثقافة ما langue-culture إلا "إذا وضحتها و أحاطت بها أعمال نقدية و عمليات نقل غير ترجمية"[2]. لكن السؤال يطرح هنا عن مصير الترجمة بحصر المعنى strictu sensu و التي لا بديل عنها لانتقال و زرع عمل ما داخل لغة ما، و إذا كان هذا "المبرر" يمكن قبوله بالنسبة لمقالات تنشر في مجلات (و نحس بأنه ذريعة لتجنب مطارق النقد) فهل هو كذلك بالنسبة لأعمال كاملة تنشر في كتب (كأعمال بارث)؟

و إذا فلقد ترجمت هذه النصوص- برأينا- بعد أن طبقت عليها "قراءة" معاكسة للمفهوم الحديث الذي جاءت القراءة الحديثة تبسطه، حيث تصرفت في النصوص و اعتبرت الكتابة مجرد وعاء- و هي "الماهية الأفلاطونية للترجمة" كما يسميها بيرمان- و حاولت إنتاج جمل عربية على حساب إيقاع النصوص و نسيجها، أي أنها تصرفت بتمركز حول العرق ethnocentrisme و بتعلق نصي hypertextualité بينما يجب على الترجمة تحديدا أن تفعل العكس؛ لكن هذه الترجمات لفت هي نفسها

1- انظر: الطاهر روابنية، ترجمة و تأويل الخطاب البارتي في النقد العربي، المرجع المذكور.

2- A. Berman, Pour une critique des traductions, op. cit, p 18.

حبل مشنقتها حيث أسست نزعتها إلى الالتصاق بالكلمات- من جهة أخرى- (التي نحسب أن هدفها إحداث توازن ما) تلفيقية غريبة أنتجت ما يمكن أن نسميه ببساطة: اللانص. كما أننا لا نتفق مع تفضيل المترجمين اعتماد مقابلات مكرسة بدل المغامرة بنحت أخرى جديدة حفاظا على "عبقرية اللغة" لأن الترجمة يجب أن تفتح اللغة، أن تفضها و تغتصبها، فكما يقول بنيامين: "الترجمة تلمس ذلك المكان حيث ستتصالح اللغات"[1]، هذا المكان هو"اللغة البحتة" التي تسعى إليه اللغات كلها على اختلافها و اغترابها.

سنقول أخيرا إن على كل المهتمين بالترجمة عامة، و ترجمة الخطاب النقدي خاصة، أن يبدأوا حركتين في اتجاهين "متعاكسين": الأولى تتمثل في ترجمة تتعامل بجدية مع القارئ و مع الخطابات نفسها و لا تكتفي بكونها "وسيلة" لنقل معرفة، كيفما اتفق، بل تصبح هي ذاتها غاية، و ذلك في صالح خبرة الترجمة و الخطاب الواصف لها، و كذلك في صالح الخطاب النقدي، من حيث أن ترجمة جدية تتسم بهذه الروح "الأخلاقية"، "الشعرية" و "المفكرة" (بيرمان) هي الخطوة الأولى نحو تأسيس خطاب نقدي متماسك؛ و الثانية حركة رجعية "تقرأ" الترجمات التي أنجزت و ذلك لتستعيد اهتمام الجمهور العام- محاكاة لياوس- تجاه خطاب النقد و خطاب الأدب. و إن تحقيق هدف كهذا يتطلب- في رأينا- مترجمين واعين بالرهانات و المخاطر، و منفتحين على خطاب القراءة في تعدده؛ و هذا يعني أن تعليم الترجمة يجب أن يتعدى "تقديم الوصفات" إلى أن يضع المترجمين داخل "الخبرة"- بالمعنى الظاهراتي و الهايدغري للكلمة- التي تمثلها الترجمة كماهية متعددة، و هذا يعني أيضا أن تعليم الترجمة يجب أن يقترب، كما يرى بيرمان، من تعليمية الفلسفة، المسرح و التحليل النفسي. هذا الوعي بكونه في خبرة، يعني وعي المترجم بتصنعه، و بتأثير "معيشه الشخصي" على فهمه و بأن ماهيته هي "الوجود- في- العالم" – هايدغر. و عندما نطالب المترجم بالانفتاح

1- W. Benjamin, cite in Inès Oseki Deprè, op. cit, p 103.

على خطاب القراءة، فإننا أيضا نطالبه بالقراءة، و هو ما تقوله المقاربة الهيرمينوطيقية التي تركز على شخص المترجم و على أهمية أن يقوم التعليم "بتوسيع قاعدة المترجم التداعوية associative عبر قراءات من كل نوع"[1] من أجل تملك ثقافة عامة واسعة (فليست الترجمة مبحثا لأي دعي أو مستعجل)، فالقراءة هي إذا أساس تكوين المترجم، و هي ماهية تعامله مع النص و ترجمته له؛ و بهذا يمكن القول إن الدائرة قد أغلقت.

1- Ioana Balacescu et Bernd Stefanic, Défense et illustration de l’approche herméneutique en traduction, in Meta, L, 2, 2005, p 641 (www. Erudit.org)

ملخص:

في مواجهة تقليد قديم أسسه تراكم تيارات عقائدية و كان يريد ألا يكون الأدب إلا محاكاة، مجرد تعبير، "نسخا" للواقع، للعالم و ألا تكون الكتابة إلا مجرد عملة تبادل، تعبيرا عن قيمة ما و مدخلا- بحسب الإيديولوجية التي نخضعها لها- إلى السيرة الذاتية أو الموقف الاجتماعي، أو نفسية (أو بالأحرى الأمراض النفسية) من ظل في كل ذلك المقام الأدبي بامتياز و الهدف النهائي لكل دراسة أدبية: **الكاتب**؛ و في تجاوز للشكلانية و للبنيوية التي لم تكن تضع في اعتبارها إلا النص، كبنية مغلقة، شكلا محضا لم تكن له قيمة إلا في ذاته، منكرة بالتالي على العمل الأدبي كل تاريخية، و كذلك على المتلقي، التي اختزلت مهمته في مجرد إدراك كيفيات جمالية شكلية، جاءت مفاهيم القراءة و القارئ التي نادى بها عدد متنام من النقاد و الكتاب الذين لم يعودوا راغبين بالموافقة لا على "القراءات السياقية" و لا على إقصاء من نكتب لأجله بالنهاية: القارئ. هكذا، و بعدما أرهص لها "كتاب القطيعة" (مالارميه و نيتشه) اللذين تحدثوا عن تعدد التأويلات، طرحت مسألة دور القارئ في بناء "الموضوع الجمالي"، العالم المتخيل للعمل – أي معناه بكل اختصار.

هكذا توجه الاهتمام إلى القارئ و العمل الذي يقوم به على- أو مع- النص: فعل القراءة. و تعتبر مدرسة كونستانس بظاهراتية أيزر المستمدة من إنغاردن و هيرمينوطيقا ياوس المستوحاة من غادامر من أكثر المقاربات تكاملا و في الوقت نفسه انفتاحا على النقاش و التطور، من أجل فهم فعل القراءة في حدوثه، و الذات القارئة ضمن أفقها الخاصة و في مواجهة رهانات عصرها، و لكن أيضا من أجل إلقاء نظرة جديدة كليا على الموروث الأدبي.

في فرنسا أيضا أطلق سجال كبير وضع "المؤسسة"، "الجامعة" في مواجهة **النقد الجديد** الذي كان حقا يمثله طيف مكوناته شديدة التباين (ستاروبنسكي، بولي، باشلار، غولدمان...) إلا أن أشد وجوهه تدميرية كانت ربما ديريدا، بلانشو، جماعة "تل كل"

و بطبيعة الحال رولان بارث الذي كان كتابه "حول راسين" ثم "النقد و الحقيقة" أقرب إلى إعلان عن "قطيعة جديدة" و بيانا للثورة التفكيكية، التي جاءت لتحتفي بالدال، ضد كل مدلول متعال، كل معنى موضوع قبلا.

سيكون موضوع هذه المذكرة هو هذا النقد، و الطريقة التي يقارب بها القراءة و دور القارئ، و المفاهيم التي صاغتها، و ذلك عبر التعليق على عدد محدود من النصوص (بارث، تودوروف، ستاروبنسكي، أوتن)؛ و لكن أيضا تلقي و إدماج هذه المفاهيم في الفضاء النقدي العربي، و ذلك عبر قراءة "ناقدة" لترجمات النصوص المذكورة أعلاه. هذه التعليقات و "نقد الترجمات" ستدفعنا إلى تسجيل بعض الملاحظات عن مفاهيم القراءة في الفضائين و عبر ذلك، عن ترجمة الخطاب الواصف للأدب – النقد، و الخطاب الأدبي إلى اللغة-الثقافة العربية، عن حاضر هذه الترجمة – كما أبصرناه عبر هذه الترجمات، و مستقبلها – كما نأمل أن يكون. لننهي بسؤال مفتوح عن علومية الترجمة و ضرورة أن نكون مترجمين يمتلكون أفقا ثقافيا- ليس ممكنا تحقيقه إلا بعدد معقول من القراءات المتنوعة- لكي يكون قادرا على مساءلة، و فهم هذه اللغة الواصفة، و على ترجمة هذه **الخطابات** التي تتحدث عن القراءة.

Résumé :

Contre une longue tradition, établie par un cumul de courants doctrinaux, qui voulait que le littéraire ne fût que mimesis, simple expression, « transcription » du réel, du monde, et l'écriture une simple monnaie d'échange, expression d'une valeur, et une porte d'accès- selon l'idéologie à laquelle on la soumettait- à la biographie, à la situation sociale, ou à la psychologie (ou plutôt la psycho*pathologie*) de celui qui demeurait dans tout cela l'instance littéraire par excellence et la visée ultime de toute étude critique : *l'auteur* ; par delà le formalisme et le structuralisme qui ne considéraient que le texte, comme structure fermée, pure forme qui n'avait de valeur que par elle même, déniant ainsi à l'œuvre littéraire toute historicité, ainsi qu'au récepteur, dont la tache se résumerait à la simple perception de procédure esthétiques formelles, les concepts de lecture et de lecteur furent mis en valeur par un nombre de plus en plus croissant de critiques et d'écrivains qui ne voulaient plus souscrire ni aux « lectures contextuelles » ni a l'exclusion de celui qui est, somme toute,celui pour qui on écris : le lecteur. Annoncée par « les écrivains de la rupture » (Mallarmé, Nietzsche) qui ont posé la question de la diversité des interprétations, s'était donc posée celle du rôle du lecteur dans la construction de « l'objet esthétique », du monde imaginaire de l'œuvre, bref, de son sens.

L'attention fut donc portée sur le lecteur et sur le travail qu'il effectue sur- ou avec- le texte, l'acte de lecture. L'école de Constance avec la phénoménologie de Iser inspirée de Ingarden et l'herméneutique de Jauss inspirée de Gadamer fut et demeure encore l'une des approches les mieux structurées et, en même temps, les plus ouvertes à la discussion et à l'évolution, pour la compréhension de l'acte de lecture dans son déroulement, du sujet lisant dans son horizon propre et face aux enjeux de son temps, mais aussi pour une reconsidération complète de la tradition littéraire.

En France aussi, fut lancé un large débat, opposant l' « institution », l' « université », à la Nouvelle Critique, que représentait certes un éventail fort hétérogène (Starobinski, Poulet, Bachelard, Goldmann…) mais dont les figures les plus subversives étaient peut être celles de Derrida, Blanchot, du groupe Tel Quel, et bien entendu de Roland Barthes dont le *Sur Racine* puis le *Critique et vérité* étaient

comme l'annonce d'une « deuxième coupure » et le manifeste de la révolution disséminante, qui était venue fêter le règne du signifiant, contre tout signifié transcendantal, toute signification préétablie.

C'est de cette critique qu'il s'agit dans ce mémoire, de la manière dont elle aborde la lecture et le rôle du lecteur, et des concepts qu'elle s'est forgés, et ce à travers le commentaire d'un choix très restreint de textes (Barthes, Todorov, Starobinski, Otten). Mais aussi de la réception et l'intégration de ces concepts dans l'espace critique arabe, via une lecture « critique » de traductions effectuées des textes ci-dessus cités. Ces commentaires et ces « critiques de traductions » nous emmèneront à émettre certaines réflexions sur les concepts de lecture dans les deux espaces et, par là, sur le présent- tel que ces traductions nous l'ont fait entrevoir- et l'avenir- tel que nous l'espérons- de la traduction du métalittéraire – la critique, et du littéraire vers la langue-culture arabe, pour terminer avec une question ouverte sur l'enseignabilité de la traduction et la nécessité de la formation de traducteurs qui possèdent un large horizon culturel- qui justement n'est possible que grâce à un nombre conséquent de lectures de toutes sortes- afin d'être apte à questionner, à comprendre ce métalangage, et à traduire ces *discours* sur la lecture.

Abstract:

Against and old tradition, established by many doctrines and which wanted literature to be only a mimesis, an expression, transcription of reality, and writing only an exchanging currency, expression of some value, and an access- depending on the ideology to which it was submitted - to the life, the social situation, or the psychology (rather, the psycho*pathology*) of the one who was still considered as the ultimate aim of any literary study: *The Writer* ; beyond the formalism and structuralism which took only the text into consideration, as a closed structure, just a form, having no value but by itself, denying to the literary work all historicity, and so to the receiver, who was given the soul task of detecting esthetical procedures, concepts like "reading" and "reader" were forged by many critiques and writers who did not want to subscribe any more to the suspension of the one to whom literature, after all, is written: *The Reader*. The question of the role of the reader in constructing the "Aesthetic object", the imaginary world of the literary work – its meaning, was then asked. The Konstanz School, with the Iser's Phenomenology inspired by Ingarden and the Jauss' Hermeneutics inspired by Gadamer was and still is a well structured approach and at the same time open to discussion, to an understanding of the act of reading in its progress, of the reading subject in his own horizon and in front of the stakes of his time, but also to a complete reconsideration of the literary tradition.

In France also, a debate took place, opposing the "establishment", the "university" to the *Nouvelle Critique*, which was in fact represented by a great number of critiques coming from different horizons (Starobinski, Poulet, Bachelard, Goldmann…); yet the most subversive names could be those of Derrida, Blanchot, "groupe Tel Quel" and certainly of Roland Barthes whose the *Sur Racine* and *Critique et vérité* were as the announcement of a "second cut" and the manifesto of the disseminating revolution, which was to celebrate the kingdom of the signifier against any transcendental signified.

This critique is what is going to be discussed here, the way it approaches reading and the task of the reader, the concepts it has forged, and this via the commentary of a very restricted choice of texts (Barthes, Todorov, Starobinski, Otten), but also the reception and integration of these concepts onto the Arab criticism, by reading some translations of the texts above mentioned. These commentaries and "translation criticism" will lead us to emit some remarks on the concepts of Reading in the two areas, and on the present and the becoming of the translation of the meta literary discourse – criticism, and of literary one, to end with a flung open question of the "teachablity" of translation and the necessity of forming translators having a large cultural horizon- which is in fact possible only thanks to numerous and varied readings- to be able to question, understand this meta-language, and to translate these *discourses* on Reading.