جاك دريدا

الكتابة والاختلاف

ترجمة كاظم جهاد
تقديم محمد علال سيناصر

المعرفة الفلسفية

دار توبقال للنشر

صادرات

دار توبقال للنشر

توزع في

البلاد العربية

وأُروبا

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلمُدير. الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تصميم الغلاف : عبد الله الحريري

الكتابة والاختلاف

العناوين الأصلية للكتاب

Lettre à un ami japonais, in «psyché-Inventions de l'autre», Ed. Galilée, Paris, 1987.
Le langage, in «Douze leçons de philosophie», Ed. Le Monde, Paris, 1982.
Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation, in «L'écriture et la différence», Ed. du Seuil, Paris, 1967.
La fin du livre et le commencement de l'écriture, in «De la grammatologie», Ed. de Minuit, Paris, 1967.
Force et signification, in «L'écriture et la différence», Ed. du Seuil, Paris, 1967.
«Glas» (Extraits), Ed. Denoël-Gonthier, Paris, 1981.
Les morts de Roland Barthes, in «psyché-Inventions de l'autre», Ed. Galilée, Paris, 1987.

ننشر هذا الكتاب باتّفاق خاص مع دور النشر الفرنسية المعنية بالأمر.

جاك دريدا

الكتابة والاختلاف

ترجمة كاظم جهاد

تقديم محمد علال سيناصر

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي - ساحة محطة القطار
بلقذير - الدار البيضاء - المغرب
الهاتف والفاكس: 60.05.48

تَمَّ نَشرُ هَذَا الكِتَاب ضِمْنَ سِلسِلة
المعرفة الفلسفية

الطبعة الثانية 2000
جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 1988/436

إشـــارات

هذا الكتاب هو نتيجة كتاب أكبر «انشطر» على نفسه. فلضرورات تقنية وأخرى متعلّقة بالقراءة، ارتأى مؤلف هذه الدراسات الفكرية ومترجمها والناشر إصدار ترجمة الدراسة الطويلة نسبياً، «صيدلية أفلاطون» La pharmacie de Platon، التي كان مخطّطاً في البداية لأن تختتم الكتاب الحالي، ارتأوا إصدارها في كتاب منفصل، يصدر قريباً. من هنا ننصح القارئ (دون أن يكون ملزماً بذلك) بأن يقرأ الكتابين معاً إذا ما أراد أن يكوّن لنفسه فكرة معمّقة عن أعمال دريدا التي تحتلّ فيها «صيدلية أفلاطون» مكانة مركزية إذا جاز التعبير.

العنوان الذي ارتأينا إعطاءه للدراسات الحاليّة : «الكتابة والاختلاف» والذي يلخّص المحورين الأساسيّين اللّذين انعقد حولهما فكر دريدا، مستعار من كتاب له يحمل العنوان نفسه لا نُقدّمه هنا في ترجمة كاملة، وإنّما نترجم منه دراستين («مسرح القسوة وحدود التمثيل» و «القوة والدّلالة»)، أما الدّراسات الباقية فآتية من مؤلفات أُخرى يجد القارئ بياناً بها في لائحة المصادر.

سبق وأن نشرنا ترجمة الدراسة «مسرح القسوة وحدود التمثيل» في «مواقف» (العدد 43، سنة 1981)، وقد أعدنا هنا ترجمتها بالكامل، كما ونشرنا ترجمة «القوة والدّلالة» في «الكرمل» (العدد 17، سنة 1985)، وقد أدخلنا عليها هنا تنقيحات كثيرة.

المترجم

تقديم

محمد علال سيناصر
رئيس شعبة الفلسفة في منظمة اليونسكو العالمية

في اسم جاك دُرَيدة* أثر انتماءٍ قديم، إنْ لم يكن سيماء لما خاضه، منذ شرع بتدريسه وأبحاثه، وما تاق إليه من مطامح الفكر وفرضه على مفكّري الأدب والفلسفة من مطارح جديدة في نظرٍ وقفَ عند صيغ العلمانيّات المختلفة، وشرَح غوامض «علم الظواهر» في محاولات جديدة لا تخلو من غموض وحوالك. فإنْ تمَّ نقلُ بعض ما كتب إلى العربية، فذلك بفضل صاحب المبادرة الطيبة، الشاعر الشّاب الذي عرّب بعض النّصوص الرئيسية لفيلسوف باريس الأخ كاظم جهاد. وما كان ليتمّ عمله، ويوصله إلى القارئ العربيّ، دون اهتمام الناشر المغربي الذي فهمَ مهمّته فهماً ليس شائعاً ولا ذائعاً بين زملائه من منتجي الكتب وتجّارها في يومنا هذا. ومُعرّب دُرَيدة، إلى ذلك، مُنتَقٍ متخيّر للطائف النظر الفلسفيّ، وقد ذهب صوبه ليبلّغ رسالة تعريفٍ قد تهفّ بعدها، وربّما بها، رياح آمالٍ منعشة، جديرة بالحفز على بعث فكرٍ في تناسق معاني ابن رشد، وتناظم طرائق ابن سينا، مع العلم، رغم ذلك، بأن مشاكلهم ليست مشاكلنا، وأن آفاقهم، على مساهمتها في فتح مراشد العلم العالمي، تضيق عمّا هجم من مستجدّات أخرست الحكمة قديمة، وفجّرت نسقها، كيفما كان لسانها واتجاهها، تفجيراً ليس بَعْدَه جبْر. فشتّان بين ما نحن فيه من علوم موزّعة بين اختصاصات المواضيع

*) آثر كاتب المقدّمة أن يكتب «دَرَيدة» بدل «دريدا» ليشير إلى الاسم العربي الشائع، قديماً بخاصة، «دُريد»، ومن حامليه الشاعر الجاهلي دريد بن الصمة، واللّغوي الشّهير ابن دُريد (مترجم الكتاب).

والمناهج والمنـاحي، وبين مـا فهمـه السّابقون الأوّلون من علمـاء العرب والمسلمين، إذْ جعلوا من العلم حكمة ومعاني تُنْتَقَى منها الجواهر انتقاءً، فيصبح العـالِم هو هـذا السّعيـد الفطن إلى خير ما سُمِع، والحافظ أحسن ما كُتِب. ولكن كيف السّبيل إلى تمييز خير ما سُمِع، وأحسن مـا كُتِب، وأشرف ما يُؤثر ؟ ومـا معنى السّمـاع والكتـابـة والأثر ؟ فلئن أردنـا إظهـار الفَـارق بين الفكر العربيّ الكلاسيكي من جهة، والاهتمامات الحاليّة من جهة أُخرى، لَظَهَر ذلك في الشّكّ بقدرات التمييز الموروثة، وثقتها بسهولة العملية التي تحكّم العقل كفيصلٍ عـادلٍ قـاطع ظـاهر يكفي لتأسيس الرأي ووضع منهاج لا يضلّ من تمسّك به عن سواء السّبيل. لذلـك أرى أنّ أوّل باب يولج إلى المغامرة الفكريّة الدّريـديّـة هي التّحقّق من هـذا التّسـاؤل وتبيـان السّبل التي تـؤدّي إليـه من وجهـة نظري. الأولى تبيّن كيف تنتهي إلى مـا تبنّـاه دُرَيـدة من الاستنطـاق الأنطولوجي الهَايْدِغري. والثانية تخترق سؤاله عمّا انتهت إليه التّجارب الفلسفيـة الحـديثـة في أسمى عبارتها. والثالثة تهتم بما يربط فكر دُرَيدة بتـدخّلاتـه في القضـايـا العصريـة من وجهـة الفكر التي يُحاول إظهارها.

1 ـ رُفعت قضايا الفكر منذ بداية الفلسفة إلى قاضٍ يقضي فيها. وتمثّلت هـذه المؤسسـة التي تـذود عن حقّ الحكم العقليّ بـالـدليل والبرهـان، في مـا سُمّي بـ«العقل». ولننتبـه إلى أن كلمة «العقل» كما سَرتْ في العربية لا تثير ما لها من أصداء معنوية وثقافية في لغـات أُخرى، كاليونانية واللاتينيـة، والألمـانيـة. وللتقريب، فـ«اللوغوس» اليونـاني هو أقرب إلى المنطق في معنى اصطـلاح المنطـق منـه إلى «العقـل» العربيّ (أعني في اللّغـة العربيـة الكـلاسيكيـة)، و«الرّاسْيُو» اللاتينية أدنى إلى مفهوم الحساب منها إلى التحكّم والتكيُّس الذي نفهمـه من العقل إذ يُعَقّل صاحبه فلا يتورّط في المهالك، أي يحبسه عنها، كمـا قـال ابن منظور في «اللسـان» الشهير، ناقلاً عمّن سبقـه من واضعي المعـاجم. وهنـاك علاقـة بين «اللوغوس» و«الراسيو» ترجع إلى سياق فنّي ومقامٍ موسيقي ـ رياضيّ، كما بيّن ذلك العالم الهنغـاري أربـاد سـابو في بحوث مستفيضة لخّصنا ثمراتها قبل سنين. فالمفهوم، عنـد الرّيـاضيّ القـديم أرْكِيتَـاس Architas يقوم على مجرّد الاقتران بين عـددين، أيّـاً كـان شكلـه. فهو عـلاقـة «تـزويـج» Couplage لعـددين مختلفين طبعـاً، ومختلفين، كـذلـك، طبعـاً، عن الصّفر. ولقـد أدّى تطبيـق «اللّوغـوس» على الحساب واستعمال «الرّاسيو» لتعيين الحصَى الصغيرة المستعملة في عمل الحساب الرّوماني، إلى ترجمة «اللّوغوس» اليونانيّ كمصطلح فنّي رياضي، بالكلمة اللاّتينية «راسيو». يهمّنا في هذا مـا تحمّله مفهوم العقلانية الغربية من ثنـايـا معنويّـة ترجع إلى تفكير طويل وممـارسـات علميـة

وارتباطات بنظرية الموسيقى وغير ذلك. إن في كلمة «الرَّاسْيُونَالِيسْمْ»، التي جسّدها مجدّدٌ كـ«ديكارت»، توظيف لمفهوم قديم له حجمٌ حضاري وحقول معنوية ليست كلّها من عيّنة واحدة أو من جنس واحد. هيمن هذا الالتقاء على مفهوم العقل، ثمّ تعدّاه إلى المفهوم العقليّ للعلاقة بين عنصرين، كانَا عدُوَّيْن، وأصبحا في ما يدعى بالمنطق ازدواجيةً عامّة بين الموضوعات والمحمولات، والأشياء الموصوفة والصفات، وعباراتها الصورية، ومن هناك إلى جعل «الاقتران» والعلاقة موضوع إشكال، في مستوى العبارة الذرية «البسيطة» من نوع :

$$\text{«س»} \quad \left\{ \begin{array}{c} \text{«كائن»} \\ \text{يوجد} \end{array} \right\} \quad \text{ب»*}$$

وبِبَسط التحليل لهذا النوع من الارتباط يتميّز ما تحمّل بإيجاب وما تحمل بالسّلب، بل وحتى ما لا يحمل سلباً ولا إيجاباً قطّ، فيصبح من حالات ما هو اليوم، من ناحية الرياضيّات، موضوع حساب الاحتمالات بالمعنى الحديث للمفردة، ومن الناحية المنطقية موضوع المنطق الذي يبنى على تعدّد القيم، بأن يقبل بين الحقّ والباطل قيماً متشابهة قد تكون ثلاثاً، وقد تكون غير متناهية، لأنها تطبّق على مجموعة القيم التي تفصل طرفيّ خط هندسيّ مستقيم. إلى هذا، يمكن تصوّر مدارج أُخرى للتّجرّد في دراسة العلاقات بين علاقات نَوَويّة، أي تتكوّن من علاقات عديدة ليس من الضروري حصرها على علاقة القياس الأرسطية، بل يمكن تطبيقها على ما هو أدقّ منها وأنفذ. لذا، فمن الطبيعي أن يقترن مفهوم العقل بشيء أقرب إلى الحساب، كحساب يوم الدين، وحساب اللّوغَارِيتْم، وحساب معسكرٍ يُعِدّ قوّته ضدّ معسكر آخر. الحساب، مجملاً، هو العقل. وهو العقل إلى درجة أن لاَيْبنِتْس قد عمّم مفهوم «العقل» ووضّحه بكلمة التّبْرير بمعنى «rendre raison»، وهو إعطاء الحساب وإظهاره مثلاً بالنّسبة لمن يطالب بالحساب، سواء أكان وراءه عقاب أمْ لَم يكن. غير أن انحدار هذه الإشكالية من معاني ومنطق وتأسيس لما بعدهما عبر تساؤل عن معنى الكائن والموجود يقترن عند المُتَفَلْسِفَةِ وغيرهم باللّغة التي أنشئت فيها مجموعة التّساؤلات الفلسفية وعند هذا الحدّ وقف ما جرى بين السِّيرافِي ومَتى بن يُونس مما أورده التَّوْحِيدِيّ في مُقَابَسَاتِه وفي

*) الوجود وفعل المضارع منه هما المفردتان الأساسيتان اللّتان استعملتا من لدن مناطقة العرب للتعبير عن الرّابطة (copule)، وهي هذا العنصر من الجملة، المستتر في العربية والظاهر في لغات أُخرى، الذي يجمع الموصوف بصفته («الكتاب أبيض») : («الكتاب يكون أبيض»). ونحن نحتفظ بالوجود للمفهوم الأنطولوجي، فيما نستعمل مشتقّات «كان» للدّلالة على الأشياء الكائنة (étants).

«الإمتاع والمؤانسة». ووقف كذلك عند هذا الحدّ، رغم تباعد الزّمن وتغايُر الإشكالية، رجلٌ مثل هيغَل عندما جعل من «الروح» الألمانية deutcher Geist الموضعَ الطبيعيَّ والملجأ الضروري لفكرة الفلسفة. ونحن مدينون لدُرَيدة بفلسفة هذا الارتباط، لا بمعنى التنظير، ولكن بطرح التّساؤل الجذريّ الذي يخرجنا ويحرّرنا من ربقة اللّغة التي سادت الفلسفةَ وهيمنت على فهم علاقتها باللّغات التي تطوّر التّساؤل الفلسفيّ فيها. وكان التّساؤل قد نال في إطار الفلسفة «الغربية» ـ والفلسفة العربية الكلاسيكية تنتمي لهذا الإطار وتعمل فيه عملها حتى الآن بحيث أصبح من المستحيل فهمها دون تأثيراتها على الفلسفة اللاتينية، كما لا يُفهم أرِسْطُو ولا علوم اليونان في الكثير من الأحيان دون التّوقف عن مراحل الحضارة العربية الإسلامية التي لم تكن مجرّد مدرّج يفضي إليها ـ أقول نال التساؤل بداية توضيح في إطار الفلسفة الغربية كما يظهر من خلال تعليقات هُوبْس على المنطق الأرسطي. فلَقَد بَيّن أن الرابطة :

$$\left\{\begin{array}{c}\text{est}\\ \text{كائن}\\ \text{«يوجد»}\end{array}\right\}$$

بين طرفي القضية إن هي إلاّ مجرّد علاقة العنصرين، التي تجمعهما في قضية واحدة كعنصرين يحيلان إلى الموجود نفسه الذي ينطبق عليه الاسم ـ اسم الطّبْشُورَة مثلاً إذا قلت إنّ : الطبشورة :

$$\left\{\begin{array}{c}\text{كائنة}\\ \text{موجودة}\\ \text{est}\end{array}\right\}$$

بيضاء ـ والصفة، وهي هنا البياض، التي تصحّ على الاسم المذكور بما هو حامل لصفة البياض. فالرابطة ظهرت مع هُوبْس الذي ينتمي إلى تيّار خاص في تاريخ الفلسفة يجد جذوره عن «أُوكَام» فيلسوف القرون الوسطى الذي تأثّر في بعض المجالات كثيراً بنظريات ابن رشد، وعلى الأخصّ بنقده للسَّبَبِيّة كما فهمها أرِسْطُو، الوارد في تلخيصه لكتب الفيلسوف اليوناني في موضوع الطبيعة. ظهرت الرابطة مع هُوبْس بمظهرها كتأشيرة محض، كدالٍّ صرف يشير إلى علاقة أساسُها وظيفةٌ يؤدّيها كعلامة لا غير، ولكن كعلامة تحيل المكتوب إلى المنطوق. فإذا ما قمتُ خطيباً وقلتُ : «إنّ اللّه توّابٌ رحيم»، أو «الله «تواب» رحيم»، فالعلامة

بين اسم الله وصفاته تظهر في الصوت كما يتعلّم ذلك القرّاء، مثلما يقرأ الناس. ودليل ذلك أن العلامة تختفي في الكتابة العربية إذا فكّرت بالعلاقة بين اسم الله وصفته بالنّسبة إلى الحاضر. فهي تغيب في الحاضر غيبةً ظاهرة ولكنها تحضر في استعمال الماضي المستمرّ كما أقول عندما أستعمل العبارة في صورة أُخرى وهي : «وكان الله ثواباً رحيماً». فالحالة في اللغة العربية تبدو وكأننا لا نحتاج إلى العلامة إلاّ في التعابير غير الحاضرة، وأما في التعبير الحاضر فالعلامة تُؤدّى بصوت المتكلّم الذي يقف لثانية أو ثوانٍ ليشير بوقوفه إلى العلاقة دون أن يصرّح بعلامتها الخاصّة بها. فليس المبتدأ والخبر عنصري تعبير لا يحتاج إلى العلامة الرابطة، بل إن القضية معكوسة، إذ ليست العلامة المكتوبة ضرورية وإنّ ظهورها لعرَضيّ. لذا يختتم هوبس تأمّلاته في الموضوع بالملحوظة التالية وهي أن :

$$\left\{\begin{array}{c}\text{est}\\ \text{يوجد}\end{array}\right\}$$

لا تحتاج بالضرورة إلى التعبير الصريح. فالعلاقة ثابتة بقطع النظر عن التّصريح بثبوتها. والغريب أن التّيارين السّائدين في حقل الفكر في هذا الزّمن، وهما نظرية «كواي» وما تطوّر في بوتقة الفكر الأُنكَلُوسَاكْسُوني، ونظرية هَايْدغِر ومن فكر في الإطار الذي أوضح هو طريقه، ومن هؤلاء المفكّرين دُريدة، أقول إن هذين التّيارين يتّفقان في قضية واحدة : هي أنّ مشكلاً فلسفياً أساسياً وعويصاً يطرح نفسه بادئ ذي بدء في مسألة القضايا التي لا محيد عنها، كقضايا، في التفكير المنطقي. ولا مناص منها في تأسيس الرّياضيّات وكلّ ما يخضع للرّياضيات من علوم. هذا مع العلم بأنه ليس ثمّة من علم، بالمعنى الدقيق للكلمة، دون أن يُمكّن من إخضاعه إلى نوع من الرّياضيات، حتى أنّ كَانْط رأى أن مقدار علْمية علمٍ ما يُقدّر بقدر مَا فِيه من رياضيات. وطبعاً، فهو لا يريد من هذا أن تراكُم الحسابات، في علوم كالعلوم الإنسانية، كافٍ لإعطاء الموضوع صبغةً علميةً، وإنّما يريد بذلك إخضاع الموضوع أساساً إلى تعابير رياضيّة تمكن من جدل الاستنباط والتّجربة. ومهما يكن فمسألة القضايا تثير اعتبارات وتأملات أنطولوجية، وقد يُخْتَلَفُ في الفلسفة الخاصّة التي تعبّر عن هذه الأنطولوجية ولكن لا نقاش حول وجودها. ذلك أن القضايا والجُمَل العلمية، كل الجُمَل العلمية، تفترض أنواعاً من الوجود، وقد ندرس هذه العيّنات الوجودية بصفة فنّية كحقول مختلفة تعبّر عنها اللّغة الخاصّة بكل حقل من هذه الحقول، وهذا لا يمنع المفكر بتاتاً عن التّساؤل الجذري الأعمق عما يُفهم من الوجود الذي تُسلّم به الفلسفةُ الوضعيةُ العلمانيةُ

والتّجريبيةُ تسليماً يبدو للمفكّر من باب التسليم بالعجز، بـاب «مُكْرَهٌ أخُوك لاَ بَطَلٌ». ويقتحم المفكر هذا الميدان كما فعل هَايْدغِر دون أن يكتفي بنتيجة، لأنه اصطدم بجدار مشاكل، منها مشكل اللّغة، لغة الوجود التي لا تعوزنا لأننا لا نملك الكلمات التي تتكون منها، ولكن لأننـا نجهل جهلاً تـامـاً حتى أبسـط قواعـدهـا النّحويـة. وفيمـا استوقف هَـايْـدِغِر عجـزُ اللسـان عن الإعراب عن لسان حالـه، استمرّ دُرَيـدة في تفكير ومسـاءلـة القضيـة عمـا تقتضيـه من إعراب وإفصاح، وأدّى مهمّته بمناقشة مستمرّة مع اللّغويين وغيرهم من صُنّاع العلوم الإنسانية. وهو قد تجاوز الموقف الصّوفي الذي بَيَّنَ هَايْدِغِر الكنوزَ الفكريةَ الكـامنـةَ فيـه. كـذلـك نفهم اهتمـام هَايْدِغِر بأنْجْلِيسْيُوس سِيلزيوس وشعره وخطبه الدّينيـة وسواهـا، لأنّـه الصّوفيّ الـذي استوقفتـه مشكلـةُ الوجود كمـا استرعت بـالَ المتصوفـة واستهوت قلوبَهم وهيمنت على عقولهم فـأصبحـوا كما قال متصوّف الإسلام :

كـــأنّمـــا الطير منهم فـوق أرْؤسِهم لا خـوف ظُلْم ولكنْ خـوف إجْـلالِ

وهذا مقامٌ لا تبلغه إلاّ الطّائفة المفكّرة ولا يصحّ إلا فيها. وكـذلـك كـان مجهود دُرَيـدة في إعْمَال فكره في هـذه «الزيـادة» التي تعير الثوابت والمتغيّرات والمواضيع التي تحيل إليهـا أبسطَ القضايا جذوراً في الوجود. إنه يجدّد طرحَ السّؤال القديم متسلّحاً بفراسة في سؤاله تُبَـدّد الحُجُبَ التي تنصبها أمامنا العبـارات العـاديّـةُ والتنظيراتُ المـاضيـة، فيمـا نحن نَرَى مَـا نَرَى ونَعِي مَا نَعِي والوجود يؤنسنا بالوجود، ويُقْبَض عنّا فلا نَعِي مَا به نَعِي ولا نَرَى مِـا بِـه تتجلّى القضايـا في نور الوجود مثلمـا تظهر الأشيـاء عنـد طلوع الشمس. ولم يقف دُرَيـدة عنـد هـذه الصور الخلابة، بل تعدّاها في الواقع إلى تحليل يسـأل عن معنى الفَيْصل بين مَـا هُوَ مِنْ بـاب المُعْجَم والمَعْنَى والاشْتِقَاقِ، وبين ما هُوَ من بـابِ النّحو والصّرف، إلى ذلـك من المسـائل التي لم يستنطقها عُمّال العلوم الإنسـانيـة وصُنّـاع منـاهجهـا، فتركُوهـا على عِلاّتهـا، بلا مَبْنَى وبلا معْنىً. ثم إن معنى الرابطـة بين طرفي الجملـة والقضيـة التي تستعمل الرابطـة الـوجـوديـة أو الدّالّة الوجودية قد تُحلّل منطقياً وتُوزّع نوعية العلاقات بين علاقة المساواة كما عندمـا تقول : «أ و ب»، وعلاقة الانتماء كما عندما تقول إن العنصر «أ» ينتمي إلى الفصل «ب»، أو كما عندما تقول إن الفصل «ب» جزء من الفصل «أ» يعني «أ ⊂ ب». وإذا كـانت هـذه العبـارات تنحـدر من الجملة :

$$\text{«أ»} \left\{ \begin{array}{c} \text{كائن} \\ \text{est} \\ \text{«يوجد»} \end{array} \right\} \text{«ب»}$$

فهي طبعاً أدقّ من الرابطة المُجْمَلَة كما فهمها مناطقة اليونان والعرب واللاتينيين جميعاً. وأيّاً كان فهمُنَا لَهَا، فهي تفترض التّصريح بالوجود تصريحاً لا مناصَ من التّساؤل عنه واستنطاقه وتوضيح استعماله في العربية أو غير العربية. وفي اللّغة العربية مجال لإجالة الفكر في مناقشات من نوع جديد، بين ما يُفكّر به في اللغة وما يُفكّر به لإنشاء الفكر وبعثه بعامّة. فلربّما كانت علاقة الوجود ترتبط في العربية بمعنى قديم هو أغنى وأعمق مما نتصوّر. ودليل ذلك ما في التّنزيل العزيز : ﴿أسكِنُوهنّ من حيث سكنْتُم مِنْ وجْدِكم﴾ أي كما يقول اللسان من سِعَتِكُمْ ومَا مَلَكْتُم. وكذلك فهمَ الشاعر معنى الوجود حين قال : «الحمد للّه الغنيّ الواجد»، فالذي وجد هو الذي استغنى ولم يفتقر، ومن هذا المعنى الأصْلِ انحدَر الوجود، بمعنى العثور على الشيء، وفي الحديث الشريف : «الحمْدُ للّه الذِي أوْجَدَنِي بعْدَ فَقْرٍ». لذا كان الوجود ما نحن إليه دائماً فقراء، لسنا أبداً في غناء. وبهذا المعنى اعْتَنَى دُرَيدة إذ حلّل الرابطة التي تَفْضُل وتزيد بالعطاء والجود والنّدى تحليلاً ينبئ بمَا يفيض منه كل شيء نال اسمه. إنه شكل من أشكال الوجود ليس يفرضه الفكر الصّوري الذي ترعرع في ظلّ الرابطة {est «يوجد»} ، وإنّما يُوجِبه تمييزُ معنى الوجود وعبارته في ما يكتنفنا من العلوم على اختلاف وجهاتها وصورها، وهو معنى الجود والنّدى والعطاء. معنىً حرّرهُ دُرَيدة من تجريده المثاليّ الشّعريّ لدى هَايْدِغِر، وجَعله مطابقاً لليد البيضاء، ولليد الآخذة النابلة، مما يُهدينا إلى نظرة الجود لدى «حاتم» يجود ويتصعلك وينشد :

ولِلّـــه صُعْلُـوك يُسَـــاوِرُ همّـــهُ وَيمْضِي علَى الأَحْـدَاثِ والدّهْرِ مُقدِمـا !

كأنّه يُرِيد بنا أن نرى في حاتمنا حاتِمَ جُودٍ ينفعِلُ بالوجودِ، وحاتِمَ جُودٍ لا يردُّه الجودُ عن الإتلاف وحرمان الوَارِث وأخذ حقّها، كلّ حقّها، للنفس :

فنفْسُـك أكْرِمْهَـا، فـإنّـك إنْ تَهُنْ عَلَيْـكَ فلَنْ تلْقَى لـكَ الـدّهْرَ مُكْرِمَـا

فكان جُود «حاتِم» لا كما تتصور كُلِيشِهَات التّقليد، بل كما مارسه آرتو وغيره من الكَرَمَاء. والشاعر العربيّ القديم يأخذ دَيناً ما تُحمد به عشيرته فيقول :

يُعَـاتِبُنِي قَـوْمِي عَلَى الـدّيْن إنّمَـا دُيُـونِيَ في أشْيَـاءَ تُكسِبُهمْ حَمْـدَا !

2 ـ الخط الثاني الذي نميّزه لرسم نهج يؤدّي إشكالية أُخرى من الإشكاليات الدِّريديّة وللقارئ أن يبحث عن خطوط أُخرى لإعْمَالِ فِكْرِه ـ في الشّكّ المنهجي الذي هو شكّ الفكر الإيجابي، وهو خلاف شك المتشكّكين الذين عُرِفُوا في تاريخ الفلسفة بالمُتَمَنّعِين الشّاكين في قدرة الإنسان على المعرفة، قصدتُ شيعة «بَيْرُون» و«سْكِستُوسْ أمْبيريكُس». أعتقد أن أول من استعمل الشكّ كمنهاج إلى اليقين هو الإمام أبُو حَامِد الغَزالِي. من المعروف أن الغزالي هو أول من اصطنع شكّاً يؤدّي إلى اليقين، أو يصلح لبناء اليقين كيقين «موضوعي» أساسه في كائن مستقلّ عن كيان «النّفس»، انحلّت عنه رابطة التقليد، وانكسرت عليه [illegible] الموروثة، إذ رأى النّصرانيّ ينشأ على التنصّر، واليهوديّ على التهوّد، والمسلم على الإسلام، كما يقول «المنقذ من الضلال». فكان كل ما علمه الغزالي على هذا الوجه الذي لا ثقة فيه ولا أمان لمن يقدر على تفكير ما هو فيه أو يريد أن يتجاوز هذه الحال إلى حال يتمتّع فيها بنور الحقيقة. فاتّضح له أن الجليّات هي الحسّيات والضروريات. ولكن هل تفي هذه بما لم تفِه التقليديات ؟ وسرعان ما بَدَا له أن يشكّ في المحْسُوسَات، لأن البصر يرى الظل [illegible] واقفاً لا يتحرّك وهو يتحرّك ذرّة ذرّة، حتّى لم يكن له حالة وقوف. فأبطل الثقة بالمحسوسات واتّجه إلى الضروريات التي يثبتها العقل ثبوتاً لا يقبل الشّك كما يظهر من قضايا علوم الرياضيات والمنطق. إلاّ أن **المحسوسات تصدّت من جديد تحدّث النفس حديثاً فيه نغمةٌ فاتنة** ودليلٌ إلى طريق تتعدّى الضرورات الرياضية والمنطقية بطرح قضية هائلة : «فقالت المحسوسات : بم تأمن أن تكون ثقتك بالعقليات كثقتك بالمحسوسات، وقد كنت واثقاً بي، فجاء حاكم العقل فكذّبني، ولولا حاكِم العقل لكنتَ تستمرّ على تصديقي، فلعلّ وراء إدراك العقل حاكماً آخر إذا تجلّى، كذب العقل في حكمه كما تجلّى حاكم العقل فكذّب الحسّ في حكمه». وكان لهذه الجملة أعظم أثر في تاريخ الفلسفة، من شكّ الأقدمين إلى «تفكيك» دُريدة، وإلى بعض اتّجاهات الفلسفة التحليلية. صحيح أنها لم تعرف عندَ فلسفة لاَتِينِيّي العصور الوسطى في ما نعلم، ولكنها عملت عملها عبر فكرة غزّالية أُخرى تستند إلى الشّك المبدئي المنهاجي الإيجابي، وهي دحض الإمام فكرةَ السّببيّة. أراد، بعدما استوقفه مظهر الأشياء، أن يكون دحض السببية رفضاً للمنهاج والعقل. والحقيقة إنّما هي في عكس هذا الاعتبار، ذلك أن المفهوم الحديث للعقل يستند، خلافاً لما يجري ويُقال، إلى عدم الثّقة بالسّبَبِيّاتِ المحسوسة الظاهرة على طريقة أرِسْطُو. وانتبه إلى ذلك ابن رشد في شروحه لـ«الطبيعة»، ونقل «أُوكَام» عنه ذلك، بشهادته، وحوّله إلى رفض السّببية كمفهوم عقليّ. وكيف

للعقل أن يكون مبدأ وأساساً لشيء وُضِع فيه وضعاً، وجُبِلَ عليه جِبِلّة ؟ وليرجع من شكٍّ في هذا إلى عبارات الغزالي وهو يوطئ للشك : «فتحرّك باطني» إلى طلب حقيقة **الفطرة** الأصلية»، التي لم يشكّ فيها أبداً وإنّما اكتفى بتطهيرها من تقليدٍ وظنٍّ غير يقين. ثم يقول، وقد ثبت عنده حقّ الاعتراف بيقين الضروريات، إنّ **المحسوسات تذكّره بوجودها من جديد**، وتنبّهه إلى أن فوق كل ذي علمٍ عليماً، وفوق كل عقلٍ إدراكاً أسمى، نسبته إلى العقل كنسبة العقل إلى الحسّ. والمحسوسات في عملها هذا لا تطالبه بنقض حكم العقل ولكن برفع قضيته، بدوره، إلى محاكمة يمكنه أن يرى فيها ما يرى من إشكال. ولقد قرّن الغزالي استدلاله بطرح مشكلة الاعتقاد دون تحليلها تحليلاً شافياً، قال : تكون الحياة كلّها كالنّوم بالنّسبة لليقظة، وقد ننتبه من هذا النوم لنرى الأشياء كما هي بعد الانتباه، أي بعد اليوم الذي يكشف فيه الخالق عن غطاء بصرنا ﴿فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ، فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾. ولهذا «الكشف» تحرّكت هِمَمُ الصّوفية بعد اليأس من عالم الحسّ والتّحقّق من أن الشّك قد أبرز عجز المحسوسات عن الإتيان بيقين. هكذا أصبحت، أي المحسوسات، مجرّدة من العلاقة بالعلم مادامت مفصولة عن الرياضيات التي «لا سبيل إلى مجاحدتها بعد فهمها ومعرفتها». وعمل هذا الشّك عمله السّلبيّ حتّى اليوم الذي أخضعت فيه التّجربة إلى الرياضيات، في مدرسة تكوّنت في إطار التساؤلات «الأوكّامية» (نسبة إلى «أُوكّام»)، التي تربط بين موقف غزاليّ دينيّ وموقف تجريبيّ علمي وضع الغزالي شروطه دون أن ينتبه إلى نتائجه كلّها، لأسباب ليس هذا موضع ذكرها، ولأسباب لا علاقة لها بموقفه الديني الجديد. وقد لخّص هَايْدِغر هذا الموقف الجديد وأثّره، عنّيْنَا الموقفَ الذي أيْأس إمكانية العلم على أساس «استقراء» ما يكمن في الأشياء ذاتها. وقد كان رفضُ تشيئة العقل الحافزَ الأول للحركة الحديثة التي دشّنها أوكّام الذي أثرت إشكاليّته الاسمية على معالجة المشاكل اللاهوتية حتى نشوء الحركة الإصلاحية اللوثرية من جهة، وعلى حركة فلسفة المنطق حتى هُوبْس، وترجمتها فنياً وصورياً في الفلسفات التي تتّصل بظهور المنطق الرّياضي منذ بَول وفْرِيج ورَسَل. وإذا كانت نتيجة شكّ الغزالي تكمن في زعزعة اليقين الحسّي، فلقد توفّرت وسائل استدراكه بتطور البحث التجريبي الخاضع لعلم الرياضيات حتى انبجس عن العلم الجديد الشّك الجديد، الذي عمّق مفهومه دِيكَارْت في نسق فلسفي خطّي ذي نظام محكوم. حَدَا هذا الشّكّ بديكَارْت إلى تأسيس الحقيقة في «الكُوجيتُو» الشّهير : «أنا أُفكّر، إذن أنا موجود». وتعمّقت الفكرة عند كَانْط تأصلت مرّة أُخرى عند هُوسْرَل، أستاذ هَايْدِغر، أول فيلسوف كَتَب عنه دُريدة بَحْثَيْن

مستفيضين من أعمق ما كُتِبَ عنه، أحدهما **أصل الهندسة**، وهو نصّ قصير لهُوسْرَل أتبع دُريدة ترجمتَه له بتحليل عميق لبحث هُوسْرَل هذا عن أساس نهائي للهندسة مثلما كانت تُفهم في عهده أو في نهاية القرن التاسع عشر. والكتاب الآخر هو **الصوت والظاهرة**. المهمّ أن الحركة التّفكيكية لمُسلّمات الفلسفة توسّعت وتعمّقت ووصلت أوجها في السّؤال الرّاديكالي الجذري : ما الوجود ؟ لا وجود الكيانات التي نسمّيها أشياء، ولكن الوجود الذي دونه لا يُرَى شيء، وبعدَمِه لا يشرُقُ بَصيصٌ من النور، الذي افترضه الأوّلون والآخِرُون دون أن يدركوا ذاته. ورأى هَايْدِغِر في «الدّازِيْن» أو «الوجود هنا» طريقاً ينهج إلى أنطولوجيا جديدة انبثقت عن تأويلاتها السّطحية أشكالٌ شتّى مما رَاجَ ومرج بعد الحرب العالمية مباشرة، خصوصاً عن طريق سَارْتر، الذي كان منظورُه إلى الأشياء منظورَ رجل الأخلاق أكثر من أن يكون فهم المفكّر العميق. هذا التّفكيك نفسه هو الذي فجّر دُريدة ينابيعَه في صورة جديدة وأسلوب جديد. وبما أن المترجم وضّح المعنى العام لهذا «التفكيك»، فتكفي الإشارة إلى أن عمله الذي يظهر عند دُريدة في أسئلة متأصلة نسجت نسيجاً فكرياً يمكن من إعادة النّظر في مسلّمات كثيرة دون أن تقف موقفاً سلبياً بحْتاً، وذلك لأن التّساؤل في حدّ ذاته هُو ربط بين إشكاليات تتجدد المناقشة الفكرية بإتاحة الفرصة للفكر لالتقائها في جدل لا يمكن التّنبؤ بنتائجه.

إن دُرَيدة مُفكّر لا تَعْنِيه مشكلةُ الالتزام. ولكنّه رجل من أخلص الرجال لمواقف تشرّف الإنسان لا يَخشى فيها لومة لائم، لأنّها تنبثق عن فكر ولا تصدر عن عبث الأحداث بما يظهر جديداً من مَلُوك الكلام وفَاتِن الصور. لذلك، اهتمّ بعلاقة الفلسفة والقوميات اهتماماً فلسفياً، وانتبه إلى المشكلات العالمية الكبرى، وحدّث عن موقفه، لا في الصّحف السيارة ولا في الإعلام الناطق، بل في سياق فلسفي محض أخلاقي في أعماقه بلا مداراة أو تردّد، ولا تساهل، لا مع نفسه، ولا مع غيره. عرّض إلى ذلك ولمح في أسلوبه الخاص به، وهو يحدث زملاءه في الفكر والاهتمام به يوم جمعهم وإيّاه مؤتمر «عالمي» في الولايات المتحدة وفي ظروف دقيقة معروفة عن **غايات الإنسان**، وهو الأوّل الذي جدّد الفكر في علاقة الفلسفة بالقومية وبالذاتية، متسائلاً عن معنى الفروق الوطنية التي طمسها الفكر الفلسفيّ كما تحاول طمسها المؤتمرات العالمية التي تتحدث عن الإنسان أو تفترض الحديث عنه، فوضّح موقفه من هذه الحالة ثم موضعه في هذه اللّقاءات بالحديث عن مسألة الإنسان في فرنسا. وهنا يبدأ تساؤل عن ماهية التيار السائد في الفلسفة الفرنسية بعد انهيار النّسق العقليّ ـ الرّوحي الذي

مثله بُرْنْشْفِيغ وآلآن وبِرْغْسُون. لقد عيَّنه دُريدة ولخّصه في ما سمّاه بالرّؤية الأنطلوجية التي صدرت عن فرْنَسَة مفهومات هُوسْرَل وهَايْدِغِر في سياق اكتشاف جديد لهيغل من خلال دروس اسْكَنْدَر كُوجيف. فاضطر هَايْدِغِر، بُعَيْد الحرب مباشرة، في **رسالة عن الإنسية** إلى أن ينبّه إلى بُعْدِه الشّاسع عن كل نظرة انثْروبَوْلُوجيّة في كتابه **الوجود والزمن**. لا علاقة في مفهومه بين الإنسيّة والإنسانيات ومفهوم الوجود. بل الأمر بالعكس تماماً : كان هدم الميتافيزيقا والأنطلوجية القديمتين يهدف إلى هدم الإنسية. وبعد هذا التحذير بدأت حركة جديدة تحاول العودة إلى الفكر الهَايْدِغِري الخالص، وإلى تعليم هُوسْرَل كما كان في أساسه ومقصده، وإلى فهم لهيغَل يبتعد عن المحاولات الخلاّبة التي زجّت به في خضمّ فلسفة «سَانْ جِيرْمَان دِيه بريه» (باريس). إذ أن الأمر لم يتمّ كما يتراءى للنّاس. حقيقة الأمر أن فلسفة جديدة حلّت محلّ الإنسيّة تمزج أفكاراً مختلفة منها ما يرجعه التحليل إلى أساس هَايْدِغِري، ومنها ما يذكّر بانتمائها إلى هِيغَل وهُوسْرَل وغيرهما. خليط ومزيج ! بيد أنّ هِيغَل، في الواقع، **يبني** علمَ **ظهور العقل** في نسق متصاعد يصدر عن الشيء كما هو في ذاته ليؤدي إلى فكرته في عمومه، وإلى إدراكه العينيّ في كلّ رحابته. ونهاية الإنسان التي ضجّت بها الفلسفة الفرنسية أخيراً وعجّت، ليست بشيء غريب على فلسفة هِيغَل، بل هي شيء مؤسسٌ فيها وصادرٌ عنها. إن غاية ظهور العقل عند هِيغَل تكمن في ارتفاعه إلى إدراك طبيعته الحقّة، وهي نهاية الإنسان، فيصبح الوعي علاقة متناهية بنفسه. نهاية الإنسان هي غايته، تحقيقه بلا نقص ولا تضادّ. غايته ومفهومه الأُخْرَويّ بالمعنى الذي رأيناه عند الصّوفية. وتأمّلْ من جديد موقفَ الغَزالي وهو يقدّم العقل أمام مملكة الحواس التي تصدرت لدعوته إلى محاكمة ما يتجلّى فوقه. «الناس نيام» وتلك حالة الوعي، نائم ضحية مشابهات سطحية، ثم، كما قال الرسول، «فَإِذا مَاتُوا انْتَهَوْا»، لأنهم، كما يمكن لهيغَل أن يقول، قبلُوا حركة وعْي الذات التي ترفعهم إلى الخلاص من ذواتهم المنتهية ووضعهم البائس. فلسفة هِيغَل علمَنَةٌ لهذا المبدإ الصّوفيّ، وهي، كما بيّنها الشرح الأنثروبولوجي الذي حاولتُه للقارئ العربي، إعرابٌ مسهبٌ عن الدوران الذي يُميّز الفلسفة منذ محاولاتها القديمة، منذ بدأت تشقّ طريقها منطلقة من الحقيقة الكامنة في الشيء نفسه مرفوعاً إلى كلية العقل. فهو كالفرد الذي لا يحقّق آماله إلاّ في نتاج العقل الإجمالي وشريطة «أن ينسى نفسه ما استطاع، صانعاً مقدوره، صائراً إيّاه». والحقيقة أنّ هذا كلّه يصحّ كذلك، بالنّسبة إلى هَايْدِغِر، رغم احتيالاته الباهرة في محاولة تجنّب الوجه الانثروبولوجي. تدقيقاتُه، تَعَمُّقُه، نفاذُ بصيرته الفلسفية، هذا كلّه لم يفده شيئاً

في إبعاد «الإنسان» عن التّساؤل الأخير. ففيما هو يسأل، مثلاً، عن خاصّية ما يختصّ به الإنسان، نراه ينتهي إلى افتراض نوعٍ من التواطؤ مع الوجود، فلا يتجنّب مبدأ الحضور وظهوره للكائن، وللكائن الذي نحن إياه. بقي السّؤال الفلسفي إذن في الدوران الذي لمسناه بين الفطرة والتّجلّي الغزاليين ورابطتهما التي هي الإنسان، لأنّ الفطرة فطرته والتّجلّي تجلٍّ له. أو كما يقول دُريدة عن هَايْدِغِر: «إن اسم الإنسان هو العلاقة الثابتة التي تربط بين تحليل «الدازين» (الوجود هنا) وكلية الخطاب التقليدي للميتافيزيقا... فترى أن الدازين إذا لم يكن الإنسان نفسه، فلا يمكن أن يكون غير الإنسان». لذلك ظهر تداخل الإنسيّة والميتافيزيقا ووحدتهما لعدم التوفّق إلى بيان الفيصل بين فكر الوجود وفكرة الإنسان. إن قرابتهما وقربهما يجعلان الوجود بالنّسبة للنّفس دائماً في درجة تعبير مجرّد عن حقيقة وبِنْيَة يعبّر عنها القرآن الكريم تعبيراً معجزاً بقوله : ﴿ونحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنَ حبْلِ الوَرِيدِ﴾. فهَايْدِغِر، كشُرّاح الصوفية للقرآن الكريم، مُضطرٌّ إلى نهج طريق واحدة : الاستعارة. والاستعارة في الفلسفة ليست طبيعية، لأنّ المثل الأعلى للعقل هو الدّقّة لا الصّور الشعرية. إلاّ أن استعمال الاستعارة عند هَايْدِغِر يخضع لمحاولة فلسفةٍ تجعلها سبيلاً إلى الإعراب الفلسفيّ في المسائل الدقيقة الصّعبة، بينما دورُها عند بِرْغْسُون مثلاً هو التّغطية السّهلة على كلام لا يخضع دائماً للمنطق السّليم، بل هو في كثير من الأحيان حبيسُ صُوَرِه. إن معنى الوجود لا يتجلّى في مقاربات هَايْدِغِر إلا عبر الإصرار الاستعاريّ كسبيل لا محيد عنه لصَيْدِ المفهوم الذي لا يخضع للفكر المفهومي الصالح في خطاب الكائن مهما اتّسع. ولهذا كلّه، فإن مشكلة الغاية القصوى للإنسان كانت دائماً، إذا جاز التعبير، من مطالب الميتافيزيقا ومن مفترضاتها. أي بكلمة : من برنامجها. فلقد استنزفت الميتافيزيقا قواها من أجل تكييف مُبْهَم وعَلْكٍ لمجمل ما يحمله مفهوم الغاية. ودون هذا غموض دونه متاهات اللعب المفهوميّ للتّوفيق بين الغاية القصوى والموت، وبلغة الغزالي بين الانتباه من الغرور أو من النوم، وبين الغاية القصوى والإنابة إلى دار الخلود : الموت بالنّسبة إلى الحياة الدنيا. لَعِبٌ هي هذه الفلسفات المتتابعة في الميتافيزيقا على شتّى ألوانها؛ لَعِبٌ مؤداه الاقتران الجدلي بين الموت والغاية؛ لغوٌ هَدَفُه التوفيق بين ما لا يقبل أيّ قاسم مشترك، ولا يتحمّله منطق. لذا كان حديث دُريدة عن الفكر الفرنسي اليوم بعيداً جداً عن الهذر الثقافي وفذْلَكَات الإعلام. كان تنبيهاً إلى أننا ما نزال في فترة نقد يليه هدم، ويليه تفكيك لأسمى عبارات الفلسفة، ألا وهي الفينومونولوجيا، أي علم الظواهر، وذلك الاتّجاه الذي سادته إشكاليةُ اختزال المعنى مؤدّاه هو تجاوز الشيء

بإبطاله والاحتفاظ بأحْسَنِهِ في الإنسية. ولا يتأتّى الخروج من هذا الدوران إلاّ إذا اعتبرنا ما يجري خارج الفلسفة وفكّرنا به تفكيراً. وما يجري هناك هو الصدام العنيف المتواصل بين الغرب و«غير»ه. ومن هنا تبدو عملية التفكيك في مغزاها الدّريديّ، حيث تجاوزَ ما أثبتناه بدايةً، تعدّياً لمرحلة النّقد، وليس مجرّد وقفة في عملية التحليل. ليس التّفكيك تحليلاً لأنه ليس مبادرة فلسفية ما. فمثلاً، نحن نشاهد أمامنا، كنتيجة لخضمّ الصّراعات العالمية، تفكيك مفهوم الحداثة؛ وهو تفكيك محض لأنه لا يبرّر تقليداً ولا يرجع إلى تجديد القديم، إذ أن الحركة التي فكّت التقليد ما تزال سائرة تعمل عملها. فليست مجرّد حقبة، ولو كانت كذلك لاكتفينا بالرّجوع إلى بديلٍ من البدائل المختلفة لكلمة «تقدّم» مثلاً. فالتّفكيك في ميدان الفكر محاولة استراتيجية أوضح شيء فيها هو جانب مغامرة تعكس مبتغاها بأن تعمل من غير قصد على إرجاع المفاهيم المفكّكة إلى أعماق فلسفية أثبتت بلادتها، شرط أن نفهم «البلادة» عربياً : الانغماس في العجز عن إيجاد مخرج من «الدّوامة» [illegible]، والخوض في الهذر الثقافي الإنسيّ. فالمحاولة هي الخروج من المحيط والإصرار على القطيعة مع الميتافيزيقا باسم الاختلاف تحت رحمة الاختلاف.

3 ـ فليس من غريب الأمر أن يُوَفّق دَريدة بين فكره ومواقفه مع الاحتفاظ بجذر الفكر مبتعداً عن ضجيج الإعلام بأكبر ما يمكن الابتعاد لإنسان الوقت. قال مرّة : «أنا إفريقي !» وقال إنه يشعر بالعسر في الثقافة الفرنسية. بالغربة ؟ ولكن أين هو المفكر الذي لم يعرفها ؟ كانت غربة أبي حيان التوحيدي في بلده، وابن رشد في أُنْدَلُسِه، وابن خَمِيس في شِعْرِه ولغَتِه. إلاّ أن «العسْر» الذي يشعر به دَريدة مكّنه من إجالة فكره في الفكر الغربيّ من الداخل والخارج. نعم، هو افريقيّ، وهو جزائريّ، وثقافته فرنسية من الطبقة العليا والعيّنة الرّفيعة. ورغم ذلك، يشعر بالعُسر.

أُريد أن أقول كلمة شخصيّة، وإن كنت لا أسمح بذلك لنفسي إلاّ قليلاً. لقد زرت ألمانيا، للدّراسة، واشتغلت بأطروحة كان يشرف عليها «أُوغِين فِنْك»، تلميذ هُوسّرَل ورفيق هَايْدِغر، وكان شغفي بالفلسفة شغف طالب القرون الوسطى. وسرعان ما أدركت أن الغرب انتهى إلى فلسفة لن تعدوها فلسفة منه أبداً. وكنت إذّاك أفهم الغرب بمعنى أُوربا الغربية، التي تحقق مشروعها إلى درجة أن ضاقت ذرعاً بالفكر كفكر. لهذا، ولغيره من الأسباب، انتبهت إلى مجهود دَريدة مُنْذُ زجّ بمفهوم الاخ(ت)لاف في فكره، وتتبّعت بعض مغامراته،

ولكنّي احتفظت بصلتي بفلسفة المنطق والرياضيات لما فيها من تفكيك طبيعيّ مستمرّ. فلم يفاجِئْني أن قرأتُ بعض المقارنات بين دَرِيْدة وفَنْغَنْشْتَايْن كما يُفْهَمُ في أمريكا الشمالية. ولكن هذه المقاربات لا تعنى بعمق الحذر الفكريّ الذي جعل منه دُريدة سدّاً منيعاً يقيه من تدخّل الإيديولوجيات في حقله. فتراه يختلف في تفكيكه ـ وهو لا يفكّك دائماً، لأنه ليس مجرّد «كوجيتو» دائم التفكير - بين تفكيك مفهومات الفلسفة التقليدية بما فيها أنطولوجية هَايْدِغِر، وتفكيك مفهومات علم المعاني كما تُطبّق في مجالات الفلسفة العامة، إذا أنه لو انخرط في الحالة الأخيرة لكان كَمَن يريد الذود عن نتائج التفكيك، وليس للتفكيك نتائج.

هذا هو ما يُعير مواقفه ضدّ السياسات الاستعمارية والعنصرية والاضطهادية مغزى فكرياً، لأنّها ليست مجرّد مواقف مبدئية، ولا اعتباطية. فلقد كتب دُريدة عن نِلْسُون مَنْدِيلا مقالاً رائعاً من أجمل ما كُتب عن مدلول تضحيته، وموقفه من قضايا الشّرق الأوسط موقف عادل يفي حقوق شعوب المنطقة حقّها، وفي المقام الأول إحقاق حقّ الأرض المحتلّة. ثمّ لم يقف أمرُ الاهتمام بهذا النوع من المشكلات عند هذا الحدّ، فدُر يدة لم يكتف بالتعبير عن موقف، ولا بـ«فلسفته» كمشكل له علاقة بشؤون الفكر، وبالحرّية، الحرّية أوّلاً، بل أصغى إلى الهدير العميق الذي ربط الفلسفة منذ القديم بالكيان الجماعي وباللغة، واهتدى إلى المفهوم الأساسي، إلى الروح، بمعنى الروح في عبارة «الروح القومية» و«القيم الروحية» و«العلاقة الروحية»، وما إلى ذلك ممّا يصدر عن «رَمَنْطَقَة» remantisation نوع خاص من القضايا تزج بالفكر في خضمّ الحماسات الشعبية والنزاعات السياسية، وإعادة إثبات ذات الذات. وهذا مشكل له صور قديمة في الاعتزاز اليوناني بالنّسب الهليني وصورته الحديثة ما أبرزه هِيغَل من تحقيق العقل في إطار الدولة، وبالتالي في سياق القومية. ليس من الثناء على هَايْدِغِر في شيء أن نقول إنه مفكر ألماني، فالناس جميعاً يعلمون أنه كاتب ألماني. وما أظنّ أن بين الانتماء النازي وقبول الجنسية الألمانية عموماً يومذاك فارق يجعلنا نسخط مع المفكر على الباطل العنصريّ. لكن مَنْ ذا الذي يستطيع، في الظروف الدقيقة والأزمات الحاسمة، ألا يتأثّر بما يظن أنه من باب الوطنية الصادقة ومن باب الحرص على المنفعة القومية ؟ فالأهم هو التفكير بهذه المشكلة الصّعبة التي تستغلّها أطراف مغرضة، تتحدّث عن النازية وتنسى عُنْف الصفر اليابانيين وما فعلوا بالصّينيين في ظروف مشابهة. كما تُنْسِينَا الحملاتُ الموجّهةُ لهَايْدِغِر أعماقَ المشكلِ وشمولَه : هذا حاملٌ لجائزة نوبل في السلام يحسب أنه رسول الأمن إلى العالم ويقف في قضية الأرض المحتلة موقفاً أروع (من الروع) سذاجات هَايْدِغِر

الذي لم يكن سياسيّ الحرفة، بل صانعاً يلازم مخابر الفكر. ولا يفيد ما نقول التساهل في هذه الأُمور، ولكن التنبيه إلى أن الزّج بها في خضمّ حديث السّوء لا يفيدنا تنويراً ولا هداية، بل إنه خلط جديد بين الفكر والسياسة في أجواء من الحماسة وأهداف تقصد التعمية على ما يجرى والتغطية على الإظلام المستمرّ في المواقع الحسّاسة للكيان البشري. فتتّبع دُريدة الانحراف الفكري الذي يجسّده حديث «الروح». حديث دقيق، ولولا دقّته لما نهى القرآن الكريم عن الخوض فيه قائلاً : ﴿قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي، ومَا أُوتِيتُم مِنَ العِلْمِ إلاّ قَلِيلا﴾. ويُبيّن دُريدة أن المسألة تهمّ كل من يتحدّثون عن «الروح»، سواء أكانوا مسيحيين أم يهوداً أو مسلمين. وأزيد أنا : سواء أكانوا هنوداً أو بوذيين أو غير ذلك ممن يؤمنون بالقيم الروحية. ولكن، في رأيي، إنّما يميّز حذر الإسلام من الخوض في هذا الحديث، وتحذيره منه، موقفاً جديراً بالتّفكير، لأنّه بالإشارة إلى العلم يفتح باباً للفكر فيما يمكن تفكيره بالوضوح الذي يتطلّبه تبادل الفكر في فكر بني الإنسان.

ليس ما استللتُه من خيوط تربط بين خواطري ومهامّي وبين ما أراه في رأيه تمجيداً من التّماجيد السائرة في عمله، ولكنه تنبيه إلى أسئلة جُلّها يهمّنا. فلا فائدة في الإعراض عنها، لأنها تتْبَعنا وتعمل عملها في متداول ألفاظنا ومتعاورات محاولاتنا الفكرية. ولكن قد يسأل القارئ عن معنى الفكر في هذا الحديث. أليس غطاء مبهم مما يجدّر اختزاله، كما نهى القرآن الكريم عن السّؤال في الروح ؟ إن الفكر لأدنى إلى مجهوداتنا. ولَوْ لَم يكن ذلك، لما قالت العربية : «إعمال الفكر»، ولما قلنا بضرورة توظيف الرويّة في ما تخوض فيه من محاولات استفهامية مستوضحة. الفكر منزلة بين منزلتين، وربط متعقّل، حذِرٌ بينهما. المنزلة الأُولى هي الثقافة. والثقافة ممارسات وتقاليد. فثقافتنا الإسلامية ثقافة لأن حياة العامة صورة عن اجتماع إنساني رتّب الإسلام تراتيبه، فليس هناك من يخلط بين الإسلام والإيمان، لأن الإيمان ليس ثقافة. وإلاّ لما جاء في الآية الكريمة : ﴿قَالَتْ لَمْ تُؤمِنُوا وَلَكِن قُولُوا أَسْلَمْنَا﴾. وإلى ذلك هناك منزلة أُخرى تقابل الثقافة، وهي منزلة دقيقة تكمن فيها الافتراضات التي لا نعيها، ولو وعيناها بعض الشيء لما كان ذلك مستحيلاً، لاَ لأنّ الجمهور لا يعيها. وهذه المنزلة تكوّن مسبّقاتنا عما نسمّيه علماً. فنحن، في البلاد العربية الإسلامية،

نتأرجح بين مفهومات مختلفة لما يستحق كلمة «علم». مفهومات دينية تقليدية من جهة، مفهومات عصرية من جهة أُخرى. لذلك نحيا تناقضاً في مستوى هذه المنزلة، زيادة على مَا بَيْن هذِهِ المفهومات وتلك، من تباين يؤدي أحياناً إلى التناقض. والرّبط بين المنزلتين يشكّل موقع

التّدخل الفكريّ على اختلاف ألوان التدخل، فكرياً محضاً كان أم علمياً صرفاً. ومهما يكن، فلا يمكن أن يكون من دون الحافز الأساسي الذي هو تشوُّف الفكر إلى الحرّية وتحديث ما يعسر فيه الإعراب عن ذات نفسه. لذا لا يتأتّى الفكر من دون تجلّد، ولا تجلّد مع التّبلّد. فلا فكر بدون إعماله. وإذا أمكن تحوير بيت أبي تمّام الشهير، فـ«الفكر أصدقُ إنباءً من الهذَرِ». ولذا أرجو أن يتمتّع القارئ بهذه النّصوص التي انتقاها صاحبنا، فينظر فيها متأمّلاً، ويستعين بها، فهي طافحة بما سيكون له سنداً على استيعاب ما في الأدب والشعر الأُوربيين من فكر ربما فُضّل على فكر المحترفين، وفلسفة المتهافتين، فتقول في هذا الاختيار وعن صاحبه ما أنا على يقين منه، كما قال أحد قدمائنا :

قد عرفناك باختيارك إذْ كا ... نَ دليلاً على اللبيب اختياره

محمد علاّل سيناصر

باريس

مقدمة المترجم

في هذا التقديم الإجماليّ الموجّه لمرافقة ترجمة عددٍ من النصوص الفكرية لجاك دريدا، سنكتفي بالتّأشير، بشيء من التخطيطية، على الخطوط العريضة لهذا الفكر، وعلى موضعه من الفكر الذي يعاصره داخل اللّغة الفرنسية وضمن الإنتاج العالمي للأفكار، وعلى موقع الدّراسات المترجمة في هذا الكتاب من هذا الفكر نفسه.

مَوْقَعَةٌ في التّاريخ*

يحتلّ جاك دريدا مكانة أساسية ضمن جيل «الفلاسفة الفرنسيين» التّالين لسارتر وميرلو بونتي، والذين تتوالى أعمالهم في الصدور منذ أواخر الخمسينات وما تزال (وقد مُنِيُوا أخيراً برحيل جاك لاكَان وميشِيل فُوكُو، وبانسحاب لوي ألتوسير لأسباب صحّيّة). أعمال تضع تحت طائلة التّساؤل والشّك مفاهيم كلٌّ من «الفلسفة» و«الأثر» و«العمل» الفكري أو الفنّي والأدبي بمعناه الناجز والنّهائي والمكتمل، و«الحقيقة» كفهمٍ جازم منغلق على ذاته، و«التاريخ»، طريقة معيّنة في كتابته، و«العقل» و«النّظام»، و«النّسق»، الخ... إنّها،

*) سمح كاتب هذه السطور لنفسه بأن يستعير في هذه المؤقعة لفكر دريدا داخلَ فكر الحقبة، بعض الفقرات من تقديمه لحواره مع الفيلسوف، المنشور في مجلّة الكرمل (العدد 17، العام 1985).

إذن، مراجعة للتّاريخ، تاريخ الفلسفة بخاصّة، تطال مفهوم التاريخ نفسه ومعايير كتابته المألوفة. مراجعة، لم تكن، أخيراً، مجرّدة من علاقة بالوضع التاريخي ـ السياسي المعاصر، الفرنسي والعالمي، من جهة، وبمسار الأفكار والآداب والفنون من جهة ثانية. فمن جهة التاريخ السياسي، نلاحظ انسحاب الاستعمار وظهور شعوب ودول الأطراف والهوامش، ظهوراً لا يهدّد المركز الاستعماري وحده، وإنّما مفهوم «المركز» بعامّة. ومن جهة التّاريخ الأدبي نُواجه بتشقّق الكيان الكلاسيكي للعمل، وظهور أعمال جديدة، «منفلتة»، حتى إذا كانت «الرواية الجديدة» لا تشكل الأنموذج الأمثل لها، فهي تظلّ تمثّل، مع ذلك، أحد الأعراض الأساسية للأزمة. تشقّق للوحدة الكلاسيكية للعمل، ولكن في الوقت نفسه امتزاج للّغة الأدبية بالفاعلية النّقدية عبّر عنه رُولاَن بَارْت إذ كتب : «إن لغة بذاتها تنزع إلى السَّرَيَان في الأدب كلّه، وحتّى أبعد منه»*.

يصلح التّعريف الذي يقترحه فْنْسَان ديكومب (في كتابه : «الذات والآخر ـ 45 سنة من الفلسفة الفرنسية»، بين جيل 1945، جيل سارتر وميرلو بونتي ومن دَارَ في مدَارهما (مع عدم إمكان اختزال فكر أحدٍ إلى الآخر، فالأمر يتعلّق هنا بتقريبات عمومية)، والجيل اللاّحق له، جيل فوكو ودولوز ودريدا وميشيل سير وجان ـ فرانسوا ليوتار، الخ... نقول يصلح لأن نأخذ به مبدئياً. ففي الوقت الذي احتمى فيه الجيل السّابق، بحسب ديكومب، بالـ«هاءات» الثلاث (هيغل وهوسرل وهايدغر)، فإن الجيل اللاّحق قد احتمى بـ«زعماء» الشّك الجدُد : نيتشَه وماركس وفرويد وقد أعيدت قراءتهم بحسب معطيات العالم والكتابة الجديدة. وستقود أعمال هذا الجيل (ونحن إنّما نُسمّي هنا، على عجل، آفاق تدخّله الفكريّ الذي قد نعود إليه بتفصيل أكثر في مناسبة أُخرى)، نقول ستقود إلى إقامة مبحث جديد في الجنيالوجيا (البحث في «أنساب» الأفكار) سيكون من أبرز ممثّليه فوكو ودولوز، وتحديد تدخّل البنية في التاريخ (ألتوسير) وإلى تتبع تدخُّل الذات الفاعلة أو الرّغبة في العمل السياسي، أو الأخير باعتباره مقوداً بمجرّد «رغبة بالحقيقة» تأتي الممارسة لتكشف أحياناً عن خطئها (دولوز، ليوتار). وقد تضافر مع هذا عمل على أصل «الحقيقة» (ليوتار،

*) «النّقد والحقيقة» Critique et Vérité، ص. 45، ويذكره فرانسوا ڤال في «الفلسفة» ضن المؤلف الجماعيّ «ما البنيوية ؟»، ص. 31.

كلوسوفسكي) ونقد لـ«الوضعية» ومحاولة لتأسيس تاريخ إبستيمولوجي للعلوميّات بالتّعاضد مع الأفكار والآداب (يرينا ميشيل سير، مقتفياً خطوات باشلار وكانغليم، أن مبدأ الآلة البخارية «لا يحرّك العلوم الطّبيعية وطاقيتها ـ مبحثها في الطّاقة ـ وحدهما، وإنّما كذلك ماركس، في تفكيره حول تراكم رأس المال، وفرويد في السياقات النّفسية الأولية ونيتشه في فكرتيه عن إرادة القوة والعَوْد الأزلي...»)* وهذا العمل كلّه لم يتم ـ ولا يتمّ ـ بمعزل عن أبحاث أُخرى أساسية تاريخ الأديان (دوميزيل) والأنثروبولوجيا (كلُود لِيفِي ـ ستْرَاوْس) والتّحليل النّفسي (جَاك لاكَان) والألسنيات (بِنفِنست، ياكُوبْسُون) والنّقد الأدبي والتّحليلات السيميولوجية (بلانْشُو، رِيشَار، بَارْت، جينيت، الخ...) أبحاث تتمحور، ولو عبر مسالك مختلفة وانطلاقاً من زوايا نظرٍ متباينة، حول العلامة اللّغوية، إذ ربّما كان عصرنا، كما كتب دريدا (راجع، في الكتاب الحالي، «نهاية الكتاب وبداية الكتابة») هو عصر تضخّم العلامة، الذي تأتي فيه حقبة ميتافيزيقية بكاملها لتعرض نفسها كإشكالية على اللغة وفي اللّغة.

إذا كانت إحدى أهمّ إضافات هذا الجيل تتمثّل في الكشف عن استمرار خطاب اللاّهوت والميتافيزيقا حتّى في الأعمال الفكرية المتأخّرة التي تزعم الخروج عنها (يرينا دولوز، مثلاً، في كتابه «الاختلاف والتكرار» أن صفات «الكمال» و«الجمال» و«الحقيقة» إن هي إلاّ صفات إلٰهية، وأنّنا، إذ عَزَوْنَاهَا للإنسان، فقد حوّلنا اللاهوت (التيولوجيا) إلى «إناسة» (أنتروبولوجيا) إلا أننا لم نغيّر شيئاً في الأساس)، إذا كان الأمر كذلك، فإن دريدا، للكشف عن هذه الاستمرارية، يُموضع تدخّله في أفق الكتابة، وفي استنطاق التّصوّر الغربي للكتابة عبر مختلف تنويعاته وتجلّياته.

استراتيجية شاملَة للتّفكيك

ثمّة لدى البعض نزوع مؤسف إلى استخدام الكلمات بسرعة، وإلى توهّم الفكر والتغيير الفكري متحقّقين بمجرّد الإعلان عنهما تخطيطياً، أو الإعلان

*) ميشيل سير، يذكره ديكومب في المصدر المذكور، ص. 170.

وكفى، وهذا ما ينهض دريدا ضدّه بخاصّة. فالقول، مثلاً، بتمركز الغرب عرْقياً، هذا شيء لا يقوله دريدا إلا بعد سجالات طويلة يخوضها مع الفكر الميتافيزيقي الغربي (والميتافيزيقا هي، في نظره، «إيديولوجيا المجموعة العرْقية الغربية») ومع تاريخه. أي إلا بعد أن يرينا أن هذا التمركز العرقي لم يكن ممكناً إلا بفضل تمركزات أُخرى دعّمته ومكّنت الذّات الغربية من الاستقرار في تصوّرها لذاتها : تمركز عقلاني، تمركز «لوغوس» أو خطاب أو عقل حاضر في قلب ذاته، لا ينفعل إلا بذاته، ولا يحتاج إلى سندٍ أو ضمانة آتية من مرجع برّاني عليه. وهذا كلّه معبَّر عنه في الفكر الغربي، على امتداد حقباته، في قاموس خارج من اللاهوت مباشرة، لا ينجرح فيه حتّى مفكرو عقلانية معيّنة (روسو، مثلاً، أو ديكارت) من الكلام على «النور الطبيعي» و«الصمود بوجه غواية الشيطان»، الخ... وتمركز صوتيّ، من ثمّ، يُغلب الكلام المباشر على الكتابة، فالصّوت وحده يتمتّع بعلاقة جوهرية مع «الحياة المنفردة للرّوح» (هوسرل) والكلام، بعكس الكتابة، هو وحده الذي يستطيع على الفور أن يتدارك ذاته ويصحّح نفسه، فهو لا يحتاج إلى مرجع آخر سواه ولا إلى إعانة خارجية مثلما يحتاج اللّقيط إلى أب، أو كما تحتاج إليه الكتابة : «هذا اللّقيط بامتياز» (أفلاطون). وإذا كانت الكتابة قد مثّلت لأفلاطون ابتعاداً عن نظام الأب، فهي ستمثل لروسو ابتعاداً عن الأم (تتغيّر الأقطاب إلا أنه المشهد العائلي نفسه) : كان، أي روسو، يرى أن الكتابة لا تتمتّع مع الحقيقة، إلا بعلاقة مشوّهة، أو ناقصة كالاستمناء الذي لا يُحيل إلى جسد الآخر وإنّما إلى صورته، فيُبعدنا بذلك عن الطّبيعة، «أُمّنا». أما مفكّر أقرب إلينا في الزّمن، ككلود ليفي ـ ستراوس، فيرى أن السّلطة تدخل إلى المجتمعات المدعوّة بالبدائية مع الكتابة وبالتساوق مع الكتابة، ممّا يجعله يتمنّى أن تبقى هذه المجتمعات بعيدة عن الكتابة، أي (يُعقّب دريدا) خارج التّاريخ وعلى هامشه*.

*) يعرض دريدا التّصور الميتافيزيقي للعلامة لدى هوسرل في المدخل الذي وضعه لترجمته لمقالة هوسرل : «أصل الهندسة» **L'Origine de la géométrie** (المنشورات الجامعية الفرنسية، 1962)، وكذلك في «الصوت والظاهرة» **La Voix et le Phénomène** (الدار نفسها، 1967)، ولدى أفلاطون في «صيدلية أفلاطون» La Pharmacie de Platon, in **La Dissémination** (منشورات لوسوي، 1972)، ولدى هيغل وروسو وسوسير وليفي ستروس في «عن الغراماتولوجيا» **De la Grammatologie** (منشورات «مينوي»، 1967). وربّما عدنا في مناسبة قادمة إلى تحليل هذه الأعمال.

بمواجهة هذه الميتافيزيقا، وهذا التّاريخ المفهوم على نحو ميتافيزيقي، حتّى في الكثير من النّصوص التي تُموضع نفسها في أُفق مادّي، يقترح دريدا استراتيجية في القراءة تقوم على «التّفكيك» déconstruction (راجع بصدد المفردة وتاريخها و«استعمالها»، «رسالة إلى صديق ياباني» في هذا الكتاب). وبالتّضادّ مع مفاهيم «الأصل» و«الهوية» و«الكلّية»، يحرف كل شيء باتّجاه «الاختلاف» الذي يعدّل من أجله المفردة الفرنسية نفسها التي تدلّ عليه (وسنرجع إلى هذا بعد وهلة). وكذلك (وهنا تكمن إحدى الحركيّات الأساسية لهذه الاستراتيجية) فبالتضاد مع «الأزواج» المفهومية أو المفاهيم المزدوجة التي يتمحور حولها الفكر الميتافيزيقي الغربي، والتي تحيل إلى «طوابق» وعلاقات متراتبة محكومة بالتوزّع إلى أعلى»/ «أسفل»، «واقعي»/ «خيالي»، «الواقع»/ «الحلم»، «الخير»/ «الشر»، «الباطن»/ «البرّانية»، «الكلام»/ «الكتابة»، «المثال»/ «المادة»، «الشرق»/ «الغرب»، «المذكّر»/ «المؤنّث»، «المدلول»/ «الدّال» الخ... يقترح دريدا ويدفع إلى العمل سلسلة من الكلمات مزدوجة المعاني تحمل في داخلها قوّة على الخلخلة والتّفكيك عملت الميتافيزيقا الغربية على الحطّ من أحد معانيها دائماً.

من هذه المفردات: «الأثر» la trace، مثلاً، الذي يشير، في الأوان ذاته، إلى امّحاء الشيء وبقائه محفوظاً في الباقي من علاماته. هكذا يكون الأثر قناة للارتباط بسابق النّصوص والعلامات، وللتّيه في علامات أخرى لاحقة، في نشاط معمّم للغَرْس والبَعْثرة والتوليف الطّباقي. وكذلك المفردة hymen التي تدل في الفرنسية على غشاء البكارة، وفي الوقت نفسه على الاقتران أثناء الزيجة، على النّحو الذي مكّن مالارْميه من أن يكتب، ضدّ نظرية المحاكاة الأفلاطونية، أن أحداً يكتب دائماً انطلاقاً من ورقة بيضاء، وهذا ما طوّره دريدا بدوره. أو «الفارماكون» pharmakon، هذه المفردة لأفلاطون غير القابلة للتّرجمة، التي كان يحدّد بها الكتابة باعتبارها سُمّاً وترياقاً في آنٍ معاً. أو «الملحق» (الزيادة) supplément الذي يشير إلى ما نضيفه، فهو يأتي ليلتصق بالشيء، ليتطفّل عليه، أو ليسدّ فيه نقصاً. ويقوم عمل دريدا على بعث طاقة التّعبير الحيّة في المعنى الآخر (المهمّش) لكلٍّ من هذه المفهومات، والتأكيد عليه، بقوّة، بحيث يعود يواجهنا كلّما ورد ذكر الكلمة المتضمّنة عليه، مثل ذلك الفيل المتخفّي في

صورة، والذي ما إن ندلّ عليه الطّفل حتى لا يعود يضيع عن بَصَره. فإذا كان رُوسّو يرى، مثلاً، في الكتابة مجرّد «ملحق بالكلام»، فإن دريدا يُرينا فعالية الملحق، كل ملحق، إذ من شأنه أن يقلب نظام ما ينضاف هو إليه، وأن يحلّ محلّه أحياناً : فكم من ترجمة تتجاوز النّص الأصليّ ؟ وكم من حاشيّة (هذه الزيادة المقذوف بها في أسفل المتن) تكشف لنا، كزلاّت اللّسان ووظيفتها في التّحليل النفسي، عن التناقضات أو المغالطات التي يجهد المؤلف في إخفائها في المتن ؟ (طبّقَ دريدا هذا النّوع من القراءة «في الهوامش والحواشي» على نصّ فرويد نفسه، فأرانا أنّه، على أهمّيته، لا يضمّ مفردة أساسية واحدة ليست مشتقّة من القاموس الميتافيزيقي). إنها إجمالاً مفردات، لا تمثل كلمات (بالمعنى الكلاسيكي لكلمة مغلقة على ذاتها وكافية لنفسها) ولا مفهومات، بل هي تعمل كـ «حزمة» من الكلمات والمفهومات قابلة لا فقط لتعديد استعمالاتها، وإنما للدخول مع مفردات أخرى في تركّبات عنقودية محكومة إيقاعياً ودلالياً : فـ «hymen» (بكارة/ جماع) تُحيل إلى hymne (النشيد). ونرى لدى دريدا إلى «marge» (الهامش) وهو يتداخل مع، ويحيل إلى كلٌ من marque (سمة، أو علامة) و marche (المسيرة) : الهامش «علامة»، فهو يساهم في «مسيرة» النصّ : يدفعه أبعد من نفسه، وأبعد ممّا نتوقّعه غالباً. إنّها، بتعبير دريدا نفسه، «محارق مركّزة، واقتصادية، ومواضع مرورٍ جبرية لعدد كبير من العلامات ومصاهر غليانية على نحوٍ يكبر أو يصغر»، لذا فإن «آثارها ونتائجها لا تسقط عليها وحدها في نوعٍ من الانفعال بالذات المجرّد من كل انفتاح، بل هي تسري، في سلاسل متعدّدة، على المجموع العمليّ والنّظريّ كله، بصورة مختلفة نسبياً كل مرّة»* !).

الخلاصة، أن ما يتبعه دريدا هنا ويحاول إقامته هو «استراتيجية شاملة للتّفكيك»، وهذه الاستراتيجية عليها في نظره أن تتفادى الوقوع في فخّ المقابلات الثنائية الميتافيزيقية، وأن تقيم، ببساطة، داخل الأُفق المغلق لهذه المقابلات، «عاملة» على رجّه من داخله. تقيم فيه، لأنّنا نعرف النتائج العملية (والسياسية خصوصاً) التي تعود بها محاولات تضع نفسها دفعة واحدة خارج هذه

*) راجع الكتيّب الذي جُمِعَتْ فيه ثلاث محاولات مع دريدا، بعنوان «مواقف Positions»، منشورات «مينوي» (1972).

المقابلات : إنّها تترك البنيان الأول كما هو، وبالإضافة إلى أنّها تحرم نفسها من فرصة التأثير فيه، فهي تجازف بالسّقوط أمام ما تحاول هي تفكيكه. بدل المحاولات الارتجالية التي تتلخّص في عبارة : «إمّا... وإمّا»، يدعو دريدا إلى البقاء، مرحلياً، داخل الأفق الميتافيزيقي نفسه، والعمل، في حركة أولى، على قلب مراتبيته بحيث يحتلّ «الأسفل» مكان «الأعلى». هذه الحركة تجد في نظر دريدا تبريرها في كوننا، داخل المقابلات الفلسفية الكلاسيكية، لا نجدنا أمام تعايش سلمي ومقابلة حيادية، وإنّما أمام عمل عنف. ثمّ تأتي حركة ثانية تتمثّل في العمل ميدانياً، داخل النّسق الذي يجري تفكيكه، للكشف عن عجزه وتناقضه، ولفرض نظام بدائل أخرى. هكذا يُطاح بالعلاقة التراتبية القديمة، ويُمَهّدُ لمجيء «مفهوم» جديد لا يمكن فهمه ولا تمكينه من العمل دون النّسق السّابق «أو القديم». هذا كلّه يرينا كم يكون على هذه الاستراتيجية أن تتضمّن على عنصرين أساسيين : «الجدّية» أولاً. وفي دراسة له عن جورج باتاي («من الاقتصاد الضيق إلى الاقتصاد الشامل» ـ «الكتابة والاختلاف»)، يرينا دريدا أن باتاي، ليؤشّر على حدود فلسفة هيغل، فهو قد تعامل معها بجدّية مطلقة : إنّه هذا الذي سهَر مع الفلسفة، «سَهَر معها اللّيل كلّه»، «حتى ينبلج الصّبح، هذا الصّبح لا غيره». إذ ذاك يكون نوع من الضحك جائزاً وممكناً، وتبدأ المعرفة الجديدة بالنّشوء عبر نوع من «اللّيّ الغريب للخطاب». أما العنصر الثاني فيتمثّل في «الدهاء» (أو المكر). فللكشف عن خطل لغة «المعلّم» أو «السّيّد» (لغة الميتافيزيقا الغربية)، يجب إتقان منطقها والإطاحة بمفهوماتها، ومن ثمّ إرجاعها ضدّه، بهذه الحركية المزدوجة التي يلخّصها ديكومب في هذين التعبيرين : «قصْد مُغْرِض» (تفكيك لغة «المعلّم» وقلْبها ضدّه) و«نجاعة فائقة في الوسائل» (الإتقان البعيد للغة هذه الفلسفة)*.

*) هذا هو ما يفسّر قول دريدا، في نقدٍ له لـ«تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» لميشيل فوكو، إنه «ما من تاريخ ممكن الا تاريخ العقل» وأنّ الفيلسوف، عندما لا يلجأ إلى أدوات صاحب خطاب العقل ليُرجعها ضدّه، فهو لا يقوم إلاّ بما يُدعى في لغة وزارة الداخلية بـ«عملية شغب» بسيطة. والإشارة هنا إلى اضطرار فوكو (الذي لاحظه جميع من كتبوا عنه، حتى ضمن الإعجاب بعمله : دو سرتو، ميشيل سير، فرانسوا ڤال، ڤسان، ديكومب، الخ...)، نقول، اضطراره إلى لغة أو إجرائية لغوية مزدوجة : فهو تارةً يُقارب الجنون بأدوات ومفاهيم العقل، وطوراً يحاول بلغة شعرية عالية، أن «يترجم» همهمة الجنون وصمته. تمزّق الكتاب، أي «تاريخ الجنون»، بين هذين المستويين للكلام، هو ما يصنع، في نظر دريدا «كِبَر مشروع فوكو وفشله في آن معاً».

لتغذية هذه «الاستراتيجية الشاملة للتّفكيك»، اتّجه دريدا، بالإضافة إلى دراسته، تفكيكيّاً، للنّصوص المؤسّسة للفلسفة الغربية (أفلاطون، روسو، هوسرل الخ...)، اتّجه إلى «الأدب»، الذي وجد فيه، وبخاصّة لدى شعراء وكتّاب مشغولين هم أنفسهم، كلّ على شاكلته، وضمن لغته الخاصّة، بـ «استراتيجيات تفكيكية» (قبل التّسمية) كمالارمِه وباتَاي وآرتُو وجنيه وكَافْكَا، الخ...، وجد وحدات «قلقة»، غير قابلة للحصر، تسكن أفق المقابلة الفلسفية وتصمد أمامه، وتعمل على الإخلال بنظامه، مستعيرة، كل مرّة، بعض أدواته و«مفهوماته». هذا الرجّ للموازين والعلاقات والتواطؤات القائمة هو ما يمكّن، في النّهاية، من إعادة تشكيل المقابلات القديمة للنّسق الكلاسيكي للفكر، واقتراح تجاوزها. فأمام المقابلة العنْفية : «كلام» / «كتابة»، يمكن، مثلاً، أن نجعل تصوّراً آخر للكتابة ينبثق من داخل الكلام نفسه، محطّماً النّظام المتسلّم، وغازياً أُفُقَه.

هذا التّصور الآخر للكتابة يدفعنا إلى تقديم الملاحظات الثلاث التالية حول «الاخ(تـ)لاف»، وحول نقد دريدا الجذري لمنطق «العلامة»، وأخيراً حول ما يدعوه هو بـ «الكتابة الأصلية».

في الاختلاف

بتصدّيه للمفهومات المؤسّسة للميتافيزيقا الغربية، ولمفهوم «الأصل» l'origine، بخاصّة، يرينا دريدا، بمماحكة ديالكتيكية نوعاً مّا، أنّ «الأصلي» لا يكون «أصليّاً» إلا باستناده إلى «النّسخة» التالية له، التي يسود الزعم أنّها تأتي لتنسخه وتكرّره، ضامنة له بذلك حيازة تسمية «الأصلي» أو «الأصل». لا يكون «الأوّل» أوّل إلاّ بالاستناد، استناداً مؤسِّساً، أي يقيم في جوهر «الأول» نفسه بما هو «أول»، نقول الاستناد إلى «الثاني» الذي يدعّم ذلك «الأول» في «أوليته». ومن هنا، وبحسب لعب على الكلام عائد إلى ديكومب، فإنّ «الأول» هو (في نظر دريدا)، أول / ثانٍ، والثاني ثان / ثانٍ، الخ... هذا يعني أنه ليس ثمّة من أصل محض، وأن الأصل يبدأ بـ«التّلوّث»، أو الابتعاد عن مقام الأصليّة، بمجرّد أن يتشكّل كأصل، فيجد نفسه مجبراً على أن يمهّد لمسار تأتي فيه «الآثار»

المتتابعة لتُعدّله في «أصليّته». كل شيء في التّاريخ ـ ليس ثمّة سوى التاريخاني. الأصل طريق إلى الأثر مثلما يكون اليوم الأوّل في حياتنا يوماً أوّل في اتّجاه الموت في آنٍ واحدٍ معاً.

وإذن، فـ«في البدء كان الاختلاف»، وهذا هو ما يفسّر مقولة دريدا في التّأخّر أو الإرجاء الأصليّ Le retard originaire. الأصل يحيل إلى لاحقه دائماً، و«الهوية» إلى «آخرها» الذي يؤسّسها هي نفسها كهوية. بذا يكون الاختلاف la différence، في حقيقته، إحالة إلى الآخر وإرجاءً لتحقّق الهويّة في انغلاقها الذّاتي، أما ما دعاه دريدا بـ la différance، مُحوّلاً حرف «e» في المفردة السّابقة إلى «a»؛ مُفيداً في هذا التّحويل من منطق الفرنسية نفسه الذي يمنح اللاحقة اللّغوية «ance» معنى الفعل وطاقته، أي ما يقابل «المصدر» في العربية. وهذا ما دعانا إلى التّدخّل في كتابة المقابل العربي نفسه (على نحو مؤقّت)، فكتبنا : «الاخ(تـ)لاف»، داعين القارئ إلى أن يتعرّف، داخل كلمة «الاختلاف» نفسها، وبعد وضع حرف «التاء» بين قوسين، على فعل «الإخلاف» : إخلاف الهوية موعدها مع ذاتها وإحالتها إلى «الآخر» باستمرار. وليس منطق هذا التّحويل أو اقتصاده، بالبعيد عن منطق واقتصاد التّحويل نفسه الذي يجريه دريدا في المفردة الفرنسية. فاللّعبة بكاملها تعتمد هناك على إجراء مكتوب (فارق النّطق بين «ence» و «ance» ضعيف جدّاً ويكاد لا يبين للسّمع)، وهي، هنا، تعتمد على عزل حرف منطوق، بتعليقه ووضعه بين قوسين. هذا الانزلاق المتكتّم للحرف يُقيم هو نفسه في قلب الاقتصاد شبه غير المحسوس الذي تعبر فيه الهوية إلى آخرها أو «تقمعه». وكما أسلفنا، فهذا إجراء مؤقت ربّما تمكّنّا لاحقاً، أو تمكّن مترجم أو باحث آخر، من اقتراح بديلٍ له أكثر نجاعة. (نكتب «الاختلاف» بصيغتها العادية عندما يستخدمها الفيلسوف بمعناها الأول، غير المتضمّن على إحالة أو إرجاء).

نقد «العلامة» / الكتابة الأصلية

هذا المفهوم المعمّم للاخ(تـ)لاف، سيجد في الكتابة أحد ميادين تشخيصه وعمله الأساسية. وذلك عبر نقد جذريّ لمفهوم العلامة* كما هو متعارف عليه في

*) قال، «الفلسفة»، سلسلة «ما البنيوية ؟»، François Wahl, **Philosophie**, in **Qu'est ce que le stucturalisme**, 5, p. 156

ميتافيزيقا اللّغويات الغربية، وكما منحه العالم السويسري فردينان دو سوسير Ferdinand de Saussure أساسه النّظري الأكمل في دروسه في علم اللّغة أو الألسنيات العامة. يجعلنا دريدا نلاحظ، أولاً، أنّه في التّقسيم المألوف (الذي يرجع إلى ما قبل «سوسير» حتى إذا كان الأخير هو من قعّده ووضع علْمه)، بقي الامتياز يُعْقَد دائماً لـ «المدلول» ـ أي الكلمة في نظام معانيها، على حساب «الدّال»، أي الكلمة في مادّيتها وما يربطها بالكتابة. امتياز ينطلق منه سوسير كمُسَلَّم وأمرٍ مفروغٍ منه : ففي الوقت نفسه الذي يؤكّد فيه على اعتباطيّة الإشارة (انتفاء وجود باعث منطقي في اختيار شعبٍ ما، العرب مثلاً، كلمة كـ «الشجرة» لتسمية هذا الشّيء الذي هو «الشّجرة» ـ إلا في حالة بعض الكلمات، المصوّتة مثلاً، كفعل «غرغر» الذي يرتبط اسمه بالصّوت المرافق لحدوثه)، وكذلك في الوقت نفسه الذي يحدّد فيه، أي سوسير، السيميولوجيا كـ «علم شامل» يعنى بـ «تعليمنا فيمَ تقوم العلامات أو الدّالات، والقوانين التي تحرّكها»، مؤكّداً على أن علم اللغة أو الألسنيات ليس سوى «جزء من هذا العلم الشامل» (دروس في علم اللّغة العام، ص. 33)، فإنّه يعود رغم ذلك ويؤكّد على نحو قطعيّ على أن «اللغة والكتابة يشكّلان نظامين للعلامات متميّزين، وأن علّة الوجود الوحيدة للثانية هي تمثيل الأُولى؛ إن مادّة اللّغة تتحدّد بالتقاء الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة، إلا أنّ الأخيرة هي وحدها ما يمثّل هذه المادّة» (المصدر نفسه، ص 145). ويتساءل دريدا عن بواعث هذا التمثيل المعطى للكلام المباشر على الكتابة. الإجابة الوحيدة الممكنة في نظره هي أن سوسير يرجع هنا إلى نمط الكتابة الوحيد الذي يعرفه الغربيون (ويعتبرونه، بلا شكّ، متفوقاً على سواه): كتابة أبجدية، أو صوتية، تعمل، كما كتب سوسير نفسه، «على إعادة إنتاج سلسلة الأصوات المتعاقبة في الكلمة» (المصدر نفسه، ص 47). ويتساءل دريدا : ما نفعل، إذن، بنظُم الكتابة الأُخرى، الإيديوغرامية، مثلاً، التي، كما حدّدها سوسير نفسه، «يتمّ التمثيل فيها على الكلمة بعلامة وحيدة لا صلة لها بالأصوات التي تتألّف منها الكلمة»، كما في الهيروغليفية المصرية القديمة والصّينية واليابانية الحاليّتين ؟ بتأسيسه فكره اللّغوي على نمط كتابة واحدة ـ الكتابة الغربية ـ ألم يسقط سوسير، وبسهولة مدهشة، في حبائل

مركزية عرْقية تندمج على هذا النّحو، وبصورة لا تقبل الفصم، بالمركزية الصواتية الغربية ؟ ليست المقاربة هنا، بين المركزيتين، بالمصطنعة أو المفروضة، ذلك «أن الكتابة والحرف، كانا على الدّوام معتبرين في التراث الغربي الجسم والمادة الحسّيين البرّانيين على الرّوح والنّفَس، والكلمة الإلهية واللوغوس» («عن الغراماتولوجيا»، ص 52). وكما كتب فرانسوا ڤال، فإن «الخفض من قيمة «الدّال» ـ حتى إذا حدث ذلك مع الإقرار بكونه أداة لا غنى عنها للخطاب العقلاني ـ إنّما يشهد على أن ما ندعوه بالوجود (باعتباره جوهراً وكينونة، للشيء مثلما للذّات الفاعلة) إنّما يمنح نفسه لنا داخل التّلاحم والانطواء على الذات، وبالتّضادّ مع التبعثر والانتشار». ما يخيف في الكتابة هو ما تحفّز عليه من انتشار للوعي مثلما للعلامات، لا يتسبب به الكلام المباشر الملتحم حول نفسه.

بعد هذه الحركة التي يرينا فيها دريدا الأصل الميتافيزيقي للمفهوم الغربي للعلامة، يرينا في حركة ثانية كيف يمكن تجاوز ثنائية الكلام/ الكتابة نحو كتابة أصليّة. يرينا ببساطة، أن كل عنصر في اللّغة، مثلما في كل تركّب، لا يتمتّع بحدّ ذاته بقيمة، وإنّما يستمدّ قيمته مما يميّزه ويوجّهه داخل «نسق من التّعارضات». إن العناصر تعيش، جميعاً، فيما بينها، نظاماً من «الإحالات» renvois المتبادلة وهذه الإحالات هي ما يمنحها مقامها وعملها. إنّ لعبة الإحالات هي «الشرط المتعالي [الكائن فوق كل شرط] لكل عملٍ دالّ». و«لمّا كان كل عنصر يتحدّد بعلاقته بالعناصر الأُخرى وبشاكلته في تكميلها، فيجب أن تكون لعبة الاختلافات هذه، التي تؤسّسه، «مسجّلة» فيه من قبل» (ڤال، في عرضه للغراماتولوجيا، المرجع المذكور، ص. 170). وهذا هو ما يدعوه دريدا بـ «الأثر» trace، ويعرّفه كما يلي : «إن كل عنصر يتأسس انطلاقاً من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأُخرى في السلسلة أو النسق» («السيميولوجيا والغراماتولوجيا»، يذكره ڤال، ص. 170). عبر لعبة الآثار والاختلافات والإحالات المتبادلة، تنشأ «تفضية» (خلق فضاء) ومسافة وانزياحات وفواصل، حتّى داخل عناصر اللّغة المتكلّمة أو الكلام، ومهما كانت وجازتها. هذا يعني أن ثمّة في اللّغة «اخ(تـ)لافاً» بالضرورة ـ أي اختلاف وإرجاء وإزاحة. وهذا النّسيج هو ما يدعوه دريدا : «le gramme» («الكتْبة» أو وحدة الكتابة وعنصرها). نسيج يرينا أن ثمّة

في كل شيء كتابة، بما في ذلك الكلام المنطوق، بمجرّد أن يكون ثمّة عمل إحالة و«أثرية» بين عناصره المختلفة. هكذا تتحدّد هذه «الكتابة الأصليّة» l'archi-écriture : كتابة كبرى إذا جاز التعبير، لا تُحيل إلى أصل، وإنّما إلى ما يسبق تقسيم الكلمة إلى دالّ ومدلول، إلى عنصر دلالةٍ وعنصر إدلالٍ مادّي. كتابة تتجاوز القسمة «المبتذلة» إلى كلام وكتابة، وتشكّل، بتعبير دريدا نفسه : «شرط كلّ شكلٍ لكل لغة». والعلم الذي يعنى بهذه الكتابة هو بالذات ما سمّاه دريدا بـ «الغراماتولوجيا*» la grammatologie : علم، كما كتب قال، هو «نصوصيّة مبدئية أو تدشينية لكل نسق دالّ (...) يتمتّع، بتعبيرات دريدا، بميزة «تحييد» الجانب الصواتي في العلامة، و«موازنته فعْلياً»، أي، تسليط الضّوء أخيراً على مادّية العلامة (أثر مكتوب)» (المصدر المذكور، ص. 171).

محتويات الكتاب الحالي

حاولنا في هذا الكتاب (الذي يُستحسن، كما أسلفنا القول، أن يُقرأ بالتّزامن مع، «صيدلية أفلاطون» الصادرة ترجمته قريباً) أن نقدّم صورة، أوّلية لكن واسعة بقدر الإمكان، عن هذا الفكر الدريدي في تعدّد آفاقه وحركاته.

النصوص الثلاثة القصيرة الأُولى (والأول منها حوار لكاتب هذه السّطور مع دريدا، والثالث محاورة صحفيّ وهميّ) تقدّم إطلالة عامّة أو تخطيطية على نقاط أساسية من هذا الفكر. يجد القارئ في النّص الأول حديثاً عمّا دعوناه بـ «استراتيجية» دريدا، وعن علاقة كتابته، من جهة، بهايدغر (وهي هنا، وكما يرى القارئ، علاقة لا تستبعد الاستنطاق السّجالي أو القراءة الإشكالية لفكر الفيلسوف الألماني)، ومن جهة ثانية بالنّص «الأدبي» (مالارمه، آرْتُو، جنيه، الخ...). وفي النص الثاني، وهو رسالة إلى صديق ياباني، يقف دريدا، بتفصيل نسبيّ، عند مفهوم ومفردة «التفكيك»، وما يجب فهمه فيها وما لا يجب اختزالها

*) يترجمها البعض إلى العربية، خطأ، بـ«النّحوية» (من «النّحو»)، منقادين إلى ذلك بحضور الـ«غراما» في الكلمة، ناسين أن «الغرامير» (علم النّحو) إنّما سُمّي كذلك لعنايته بقواعد لغة. المقابل الأمثل للغراماتولوجيا في العربية (لكن هل يجب البحث هنا عن مقابل ؟) سيتمثّل في التّعبير : «علم الكتابة».

إليه. أما في الثالث، فيعرض دريدا الآفاق الحالية لدراسة اللّغة، عبر علاقتها بـ «السّياق»، بالمعنى الواسع للمفردة الأخيرة : الوضعية الفكرية ـ السياسية ـ الاجتماعية والإشكاليات التي تفرزها في النّصوص الأُخرى المحيطة وظروف إنتاج الخطاب نفسه (المدرسة، الصّحافة، سوق النّشر، الإعلاميات، الخ...)، وكذلك عبر كشوفات «البراغماتية» اللّغوية أو تداولية اللغة (بنفست، أوستين الخ...) التي دعم دريدا حواراً معها داخل فكره نفسه.

نأتي الآن إلى النّصوص الخمسة الطويلة نسّبياً، التي تشكّل الهيكل الأساسي لهذا الكتاب.

لما كان جانب هام من فكر دريدا يقوم، كما أسلفنا القول، في تفكيك الميتافيزيقا الغربية المقامة حول العلامة اللغوية، والتي تتميّز بازدراء جذريّ تقريباً للكتابة، فكان لابدّ أن نترجم فصلاً من كتابه «الغراماتولوجيا»، وهو الكتاب الذي عرض فيه بتفصيل أكبر عناصر هذه الميتافيزيقا والتّصور الجديد لكتابة تسبق، كما ذكرنا، تقسيم اللّغة إلى كتابة وكلام، مكتوب ومنطوق، الخ... وقد ترجمنا (بطلب منه) الفصل الأول من الكتاب المذكور، إذ يكشف فيه، دفعة واحدة، عن الانحياز إلى الكلام (المباشر) الذي ميّز لحظات أساسية من الفلسفة الغربية (أرسطو، هوسرل، هيغل، سوسير، الخ...) كما ويرينا أن هايدغر، وإن كان لا يقيم تماماً داخل هذه الميتافيزيقا الصواتية («كلام المنابع ليس يُسْمع»، كتب الفيلسوف الألماني)، فهو لا يخرج حقّاً من ذلك الاعتبار الذي يظل يمنح الأولوية للوغوس أو لعقلٍ وخطابٍ، وحقيقة. من هنا وجب في نظر دريدا التّعامل استراتيجياً مع هذا الفكر، وهنا يطرح أحد تعريفاته المركّزة والنافذة في وجازتها للاستراتيجية «الفلسفية» : «العمل، داخل الحدّ احدّ الميتافيزيقا الغربية]، وبحركة مائلة ودائمة المخاطرة (...) على إحاطة المفهومات الحرجة بخطاب حذر ودقيق، يحدّد شروط ووسط وحدود نجاعتها، ويؤشّر بصرامة على عائديّتها إلى الآلة التي تزعم هي تفكيكها، وكذلك على الشّرخ الذي يسمح بأن نلمح من خلاله الوهج غير القابل بَعْدُ للتّسمية، وهج ما وراء الحدّ...».

النصوص الأربعة الباقية مكرّسة جميعها للنّص الأدبي والخطاب المقام حوله، وستكون هذه، في الواقع، حركة مألوفة في نصوص دريدا، إذْ دائماً ما

تقود لديه دراسة نصّ معيّن إلى استخلاص شحنته النقدية وطريقته في رجّ بنيات الميتافيزيقا واللاهوت الغربيّيْن. وهذا هو، بلا شك، ما يفسّر كون اهتمامه، أي دريدا، بآثار كبرى معيّنة لا ينبع من كونها آثاراً كبرى فحسب، وإنّما من أهمّية العمل التّفكيكي الممارَس فيها داخل الكتابة.

آرتو : نهاية التكرار (؟)

ما تكشف عنه الدراسة «مسرح القسوة وحدود التمثيل» هو سعي آرتو، الذي يقارب في جذريته حدود الاستحالة، إلى إقامة مسرح لا يظل فيه مكان لـ «التمثيل»، بجميع معاني هذه الكلمة، التمثيل المسرحي مثلما التمثيل البلاغي والتّمثّل الذهني. نقول التمثيل بما هو «إعادة تقديم» re-présenter، أو إعادة حَضْرَنَة لكلام مؤسَّس من قبل، كلام «مَمْليّ». إنّها كتابة تطرد ميتافيزيقا المؤلف، والمخرج، وكل حضور للّوغوس مخفيّ وسابق لهذه الكتابة التي ناضل آرتُو طوال حياته من أجل تحقيق إمكانها، والتأشير على هذا الإمكان. كتابة تلخّص في نظر دريدا كل صرخات آرتو وغضبه، وتُموقع صوته في ما هو أبعد من الجنون وما هو أكثر دلالة منه : كان آرتو يسعى إلى كتابة لما قبل الانفصال، انفصال الكلمة إلى دال ومدلول، والكيان إلى جسد وروح، وعي ولاوعي، الخ... إلا أن دريدا، في الوقت نفسه الذي يرينا فيه جوهرية هذه الحركة الآرتَويّة، يؤكّد على استحالتها. فما ينهض آرتو ضدّه، عبر التّمثيل، هو إمكان التّكرار الذي يجيء ليلغي الكلام المنجز (دون أن يعني هذا الارتجال أو العفوية المطلقة والمجانية) في لحظة تلفّظه نفسها. حتى يقوم «مسرح القسوة»، فهو عليه، في نظر دريدا، أن يسمح لنوع من التّكرار بأن يعمل فيه إلى حدٍّ معيّن. إن «الأصل» نفسه يسمح بتناقصه، أي بتناقص أصليّته، ويسمح بتكراره ما أن يشرع بالتأسُّس كأصل. من هنا، فمن المحتّم على التمثيل أن يتواصل، داخل حدوده نفسها التي يؤشر عليها آرتو، والتي يجب ألا نخلط بينها وبين معنى «النّهاية».

سيكون من النّافع هنا أن نشير بإيجاز إلى دراسة أُخرى لدريدا عن آرتو، هي «الكلام المملي» La parole soufflée (في «الكتابة والاختلاف»)، ستساعدنا في فهم تصوّر دريدا لـ«النقد»، وفي إدراك مناقشته للنقد البنيوي في دراسة لاحقة من هذا الكتاب : «القوّة والدّلالة». في هذه الدراسة يبدأ دريدا بنقد الخطاب العياديّ أو الطّبي (البسيكياتري) الذي يتناول بعض تجارب الأقاصي كعمل هولدرلين وآرتو، وهذا بالذات عبر نقد دراسة للمحلّل النّفسي جاك لابلانش عن جنون وعمل هولدرلين. ومن ثمّ نقد الخطاب الأدبي الذي يستنطق الجنون والعمل نفسيهما، وذلك عبر دراستين لموريس بلانشو، الأُولى مكرّسة لآرتو والثانية لهولدرلين. وينتقد في الوقت نفسه مقالة لميشيل فوكو عن دراسة بلانشو لهولدرين، يؤكّد فيها، أي فوكو، على الانفصال الجذري لهذين الخطابين، المفصول بينهما، بتعبيره هو، «قانوناً» : فالأول، أي العياديّ، يظلّ محكوماً عليه بأن يستنطق جنون المؤلف، والثاني، أي الأدبي، بأن يحلّل حركيّات نصّه، هكذا بحيث أن أي خطاب لم يستطع حتى الآن أن يجمع بين الاثنين، الجنون والعمل، في حركة واحدة، وفي لحظة بذاتها.

يرينا دريدا أن الشاعر، آرتو أو هولدرلين، مختزل في الحالتين، ومستبعد عن فرادته : في الخطاب النّقدي الأدبيّ (بلانشو)، يُحوّل آرتو إلى نموذج أو شهيد، وإلى مثال على مأساة «فكر منفصل عن نفسه». وفي الخطاب العياديّ (لابلانش)، يُعامل كـ «حالة»، بالمعنى الطّبي للكلمة : حالة تندرج بين آلافٍ سواها، وتعبّر عن الشيزوفيرينيا بعامّة. صحيح أن بلانشو يؤكّد على خطورة التّعميم في هذه الحالات، وصحيح أن لابلانش يدعو إلى القبض على شعر هولدرلين كتعبير فريد عن حالة «عامة»، هي الشيزوفرينيا كشرط لإنسان العصر. إلا أن فرادة الشاعر تظل هي الغائبة في المعالجة التحليلية في كلا الخطابين. إن الخطاب النّقدي، أدبياً كان أم طبّياً، إنّما «يتأسس» في نظر دريدا على هذا الفصل (بين التجربة والأثر)، وهو لا يستطيع أن يتجاوزه إلا بثمن التنازل عن نفسه كـ«تعليق نقدي». أي أن «النّقد» بعامة هو ما يكون موضوعاً لديه تحت طائلة التّساؤل. أمّا «كلام» آرتو فهو كلام «يجب ألا ننتظر منه أي درس . إنّ ما تعدنا به هذه الصّرخات إصرخات آرتو وكلمات غضبه!، إذْ تتمفصل

تحت أسماء «الوجود» و «الجسد» و «الحياة» و «المسرح» و «القسوة»، هو، قبل الجنون والأثر، معنى فنٍّ لا يدع مجالاً لقيام آثار [أدبية]، ووجود فنّان لم يعد ليمثّل الطريق أو التّجربة اللتين تسمحان بالنفاذ إلى ما هو غيرهما. إنه وجود كلام هو جسد، جسد هو مسرح، مسرح هو نصّ لأنّه لم يعد خاضعاً لكتابة سابقة له، ولنصّ أصلي أو كلام أصلي». وهكذا فإذا «كان آرتو يصمد على نحو مطلق - وإنّنا لنحسب أنه يصمد كما لم يفعل أحدٌ قبله أبداً - أمام التّفسيرات العيادية أو النّقدية، فهو إنما يفعل ذلك عبر كل ما يمثّل في مغامرته (ونشير عبر هذه المفردة إلى كلّية سابقة للفصل بين الحياة والفنان)، نقول ما يمثّل الاحتجاج «بالذات» ضد كلّ نَمْذَجَة [التحويل إلى أنموذج أو مثال]».

هذا كلّه يحدو بدريدا إلى الدّعوة إلى إقامة خطاب يتجاوز الثنائيات الميتافيزيقة التي تُوجّه جوفياً مثل هذه الخطابات النّقدية. إقامة خطاب يأخذ بالعمل ضمن قوّته، لا بمعنى إرادة القوة وإنّما بمعنى طاقة العمل وحركياته الجوّانية وما يدعوه دريدا نفسه بـ «تاريخه الداخلي». وبالإضافة إلى الدراسة الحاملة عنوان «القوة والدّلالة»، نجد تطبيقاً دريدياً لهذا «النّقد» (الذي لن تعود تسمية «نقد» لتستوعبه) في دراستيه المترجمتين هنا عن جان جنيه ورُولاَن بَارْت.

النّقد الأدبي : من «الشكل» إلى «القوّة»

نلاحظ في «القوة والدّلالة»، التي يناقش فيها دريدا كتاب جان روسيه : «الشكل والدلالة - دراسات في البنيات الأدبية من كورنيه حتى كلوديل»، إبدالاً، منذ العنوان، لمفهوم «الشكل forme» المشار إليه. يبدأ دريدا بالتّأكيد على أهمّية البنيوية، في النّقد الأدبي بخاصّة، وإلى كونها تمثّل في نظره ما هو أكثر من موضة : إنها سؤال يطرح نفسه، وبقوة، على مؤرّخ الأفكار. ثم يرينا أن طبيعة عملها إنّما تقوم على «رجّ» البنيات بعد إفراغها من طاقة معناها الحيّة، فهي، أي البنْيات، أشبه ما تكون هنا بهيكل مدينة «عصفت بها كارثة للطبيعة - أو للفنّ». ثم يتوقّف، بسخرية مرة، عند النّقد البنيوي (الذي ربّما كان يجد في دراسات جان روسيه Jean Rousset أرقى نماذجه)، الذي لا يكتفي، لكي يبرّر نفسه،

بالتأكيد على كون الانفصال (الانفصال عن اللّحظة الإبداعية أو لحظة الخلق) شرط الخطاب النّقدي، بل يريد إثبات أن الانفصال (انفصال فكرٍ ما عن نفسه، واستمداد نماذج أدبية حديثة وافرة إمكانية الكلام من استحالة الكلام بالذات) هو شرط العمل الإبداعي نفسه. بعد هذا يخوض دريدا جولة طويلة و«مضغوطة» مع منهجية نقد روسيه، كما يتجلّى في دراساته حول كورنيه وبروست وكلوديل وماريفو. يرينا أن هذا النّقد، إذ يزعم محاولة القبض على كلّية العمل الحيّة، لا يخرج حقّاً عن المقابلات الميتافيزيقية المعروفة، وعن عدد من الإجراءات الاختزالية. فإذا كان النّقد القديم يحاول القبض على العمل عبر موضوعاته، أي زمنيّته، فإن نقد روسيه يحاول النّفاذ إليه من خلال بنياته الشكلية، أي فضائيته، عبر نزعة هندسانية واضحة. أبداً لا نجد زمنية العمل وفضائيته مُدْركتين في حركة واحدة. إن العمل بكامله مدفوع هنا في حركة نازعة إلى الأعلى (دائما فكرة «العلو» الميتافيزيقية)، وفي مسارٍ غائيّ يقوم على القول بتكوينية مسبقة يكون الرسم الأساسي لكل مؤلف حاضراً بموجبها في جميع أعماله : إما على هيئة «جنين»، وهنا يُخْتَزل العمل إلى تخطيط أولي أو رسم مجهض، أو على هيئة «مخلوق» مكتمل، وهنا يستحق العمل انتباه الناقد كلّه. ومجدّداً نرى إلى الخطاب النّقدي وهو يتمحور هنا حول ثنائية النور/ الظلمة، أو الخفاء/ التّجلّي، التي سبق أن توقف عندها دريدا باعتبارها إحدى دعائم الخطاب الميتافيزيقي الغربي الذي يتقدّم بكامله باعتباره خطاباً في النّور، يتحلّق حول الاستعارة البصرية ويرتسم دائماً كخروج من ظلام الباطن إلى نور التعبير الواضح والمعاني المتجلّية. وما ينقده دريدا عبر الاستعارة البَصرية هو «الاستعارة» نفسها بعامة، باعتبارها ما يمكّن من المرور من مُنْوَجِد إلى آخر على نحوٍ تتساءل أحياناً عمّا يوجّهه ويُجيزه.

ما نخسره في هذه الأنماط من النّقد هو، في نظر دريدا، طاقة العمل نفسها، التي لا يمكن تفسيرها بـ «تعبيرات النور والظلمة». من هنا وقفته في نهاية الدراسة عند علاقة النّقد الأدبي بالكتابة. إذا أراد هذا النّقد أن يعيش تبادلاً ما مع الكتابة، فهو عليه أن يلتحم بحركة ما يدرسه، إلى حدّ «محبّتها»، أي محبّة الحركة، وبالتالي الكتابة. وهنا سيكون عليه أن يلتقي مع نيتشه في توكيده

على «ديونيسيسيّة» كل كتابة. ولكن الكتابة أبولونية أيضاً، فهي تعني كذلك الجلوس والحفْر في داخلنا، في اتّجاه «الآخر». هكذا، داخل «الحلم» بالخروج من الحدّ، الحلم فحسب، لأن خروجاً نهائياً ومفاجئاً سيحرمنا من كل شيء، ينبغي أن يتموقع النّقد الذي، إذْ يفكّر بالنّص موضوع معاينته ودرْسه، فهو يفكّر بنفسه أيضاً.

جُنِيه : مغامرة الاسم

المقطتفات الواسعة حول جنيه مأخوذة من كتاب لدريدا تُمارس فيه خلخلة الكتابة داخل شكل الدراسة نفسه (راجع الصفحة المرفقة في هذا الكتاب من النّص الأصلي)، بما يمنحها درجة عالية من الإبداعية. إنّنا نكون هنا بعيدين عن الدّراسة الفلسفية والنّقدية بمعناهما المتعارف عليه وشكلهما الممارس حتى الآن. لم نترجم، بالاتفاق مع دريدا، إلا الجانب الخاص بجُنِيه. إلاّ أن الكتاب الأصليّ يحمل، في «جناحه» الأيسر قراءة لهيغل انطلاقاً من سيرته الذاتية والعائلية، وفي الأيمن قراءة لجنيه، للمغامرة الشخصية والكتابة الأدبية في فعل واحد متزامن. وهكذا، ففي الوقت نفسه الذي يؤشر فيه المؤلف على «حدود» المعرفة المطلقة وتدخّل الذاتي حتّى في فكر فيلسوف قدّم نفسه باعتباره الأكثر عقلانية (يلعب دريدا في أحد المواضع على اسم «هيغل»، ومعناه، بالألمانية، «النّسر الذهبي»، ويُقرّبه من موضوعة البجع العالق في الثلج)، يُرينا عملَ جنيه، داخل الكتابة، على خلخلة المعرفة الغربيّة «المطلقة» ووهم اكتفائها الذاتي، الذي مارسه بجذرية إبداعية يندر أن نجد مثيلاً لها في هذا القرن.

إن شكل الدراسة نفسه، وكما أسلفنا، يتعدّى مجال اللّعب (إلاّ إذا انطلقنا من مفهوم مُغاير للّعب)، ليتبنّى عمل الخلخلة هذا في حركة تأليفه نفسها بالذات. لا فقط عبر توزّع الصّفحة على «جناحين» (الأول لهيغل، والآخر لجنيه، مع ما يحدث بين «الجناحين» من حوار وتبادل)، وإنّما كذلك عبر انقسام كل «جناح» بذاته، وكما يرى القارئ في المقتطفات المترجمة، إلى أعمدة عديدة لا تميّز فيها «متناً» من حاشية». عبر هذا كلّه، وبحسب تعليق لسَارَا كُوفمَان، يخرج

دريدا عن تصوّر أفلاطون للنّص باعتباره «جسماً» يحمل رأساً وجذعاً وأطرافاً (مقدّمة ومتن وخاتمة) ليقدّم لنا نصّاً مسيخ الأعضاء لا رأس له ولا هيكل أساسياً ولا ذيل. «يحمل الآتي، بالضرورة، ملمحاً مسخياً»، هذا ما كتبه دريدا، في موضع ما، عن طبيعة المستقبل، وفكر المستقبل، الذي لا يستطيع أن يتقدّم إلاّ عبر سيمائه الغريبة والمفزعة في غرابتها.

يُقرأ النّصّ، ولاشك، قراءة موسيقية : «فما يمكن أن نفهم من نصٍّ لا يفهم هو نفسُه، نفسَه ؟»*. إن على القارئ أن يتقدّم في فعل القراءة دون أن يستثقل الرّجوع إلى الوراء بعض الأحيان، للقبض على ثيماتٍ يستبق بعضها الآخر أو يسلّط عليه إضاءة ما ـ بَعْدية. ودريدا نفسه يطرح، لقراءة جنيه مثلما لقراءة نصّه نفسه الذي يتعهّد بقراءته، نقول يطرح، في بداية دراسته، ودون أن يلحّ في الأمر (أشياء كثيرة مطروحة هكذا، في الهواء، في انتظار «الأذن الثالثة» التي تقبض على ما لا يكاد يبيّن إلاّ عبر الأسطر، أي ـ لمتابعة الاستعارة السّماعية، وهي مهمّة لدى دريدا ـ بين الموجات)، يطرح ما يشبه «مفتاحين». هناك، أوّلاً، مسألة «ما يسقط» (أو يتبقّى)، وثانياً «ما يتعذّر حسابه» والذي يظلّ «قابلاً للحساب إلى ما لانهاية له». ما يعني هذا ؟ ثمّة لـ«السقوط»، خصوصاً في نصّ بِمثْلِ حيوية وثراء نص لجنيه، وظيفتان. فهو يشير، من جهة، إلى ما يدعم بقاء «الأثر»، هذا الذي نراه منه رغم عمل السّقوط والهرور، والذي يحفظ الأثر في أثريته. ومن جهة ثانية، إلى ما «يسقط» منه ويضيع في حركته «السقوطية»، ممتزجاً بما هو «فضْلة» و «سُقاطة» و «غير ذي بال». هكذا يكون على القارئ أن يدع أشياء كثيرة «تسقط»، ويمسك بما يقدر أن يمسك به. ما يسقط، والذي يضمن انتصاب العمل كشاهدة أو كضريح، لا يعدم أن يساهم في الإضاءة عبر التماعات مفاجئة : هذه هي تعدّدية تكافؤ ما يسقط، أو الفضلة الباقية، في حساب دريدا. إنّها كـ «الزيادة» أو «الملحق»، قادرة على العمل انطلاقاً من هامشيتها المزعومة وثانوية مقامها المفترضة. أي تماماً كما في التّحليل النّفسي، إذْ «تسقط» من فم المراجع، فيما يتحدّث، أشياء كثيرة تمنح

*) يبير مادول Pierre Madoule في مداخلة له عن هذا الكتاب ضمن ملتقى حول أعمال دريدا، عُقد في سيريزي لاسال» (صيف 1980).

محلّله فيما بعد مفاتيح حاسمة لفهم تَبَنْيُن تاريخه. هذه النّقطة (ولسنا لنقول هذا إلاّ باستعجال) ليست الوحيدة التي تجمع كتابة دريدا بالنّص الفرويديّ وبـ«أسلوب» عمل التّحليل النّفسي.

أما ما يتعذّر حسابه وما يُحسَب مع ذلك دون انتهاء، فيكشف في الواقع عن خصيصة أساسية في كتابة جنيه، وكتابة دريدا في النّصّ الذي يهمّنا هنا. إن كلّ شيء هنا، أدنى كلمة وأدنى تنويعة بلاغية أو تحليلية وأدنى فقرة، لهي محسوبة حساباً دقيقاً وصارماً هو ما يمنح النّص هيئته البالغة الانتشار ويمكّنه من أن يحقّق ما لانهاية له من الآثار، أو، بحسب تعبير دريدا في دراسته التالية عن بَارْت، «أكبر مردودية ممكنة من المعنى». هكذا نرى إلى كل كلمة، كل مقطع من كلمة، وكل جملة، وهي تلتحم بالأخريات وتتقاطع معها باستمرار.

في دراسة دريدا لجنيه، وفي الفقرات المترجمة منها هنا على الأخصّ، يتبدّى عمل جنيه باعتباره مغامرة (غير واعية ؟) حول الاسم الخاصّ le nom propre (أو «اسم العلم»، ولكن هذه الترجمة «التقاعدية» ستُبعدنا عن المنطق الخاصّ لهذه الأواليّة). لمّا كان اسم جنيه Genet، يدلّ على فرس اسباني عربيّ الأصل، وكذلك، بعد إضافة حركة بسيطة (Genêt)، على زهرة «الوزّال»، التي تستخدم في استخراج نوعٍ من الصّباغ أصفر، فإن كتابته تتحوّل، تارةً إلى مسرح من الزهر (أغفله سارتر تماماً إذ أحاله إلى مسألة بلاغية)، ومن الحركات الخيلية (نسبة إلى الخيول) طوراً. ثمّة في جميع روايات جنيه ومسرحياته حضور طافح للأزهار : أزهار للتّكريس، وأخرى للإخفاء، وأُخرى حتى للقتل (تكاد «السيدة»، في «الخادمتين» أن تختنق بعطر الأزهار التي تكدّسها الخادمتان عامدتين في المنزل). أما الحركة الخيليّة فيستعيرها جنيه جهاراً كمجازٍ لتسمية الدخول إلى النّص/ على النّصّ.

إن الاسم يعمل هنا بمثابة Crypte : ما تمكن ترجمته بـ«المغارة» (السّرّية ـ لكن كل مغارة هي سرّية). ولهذه المفردة دلالة تحليلية ـ نفسية، طوّرها المحلّل النّفسي المعروف (وتلميذ فرويد) نيكولاس ابراهام في دراسته (بالاشتراك مع

م. توروك) عن «الرجل صاحب الذئاب»*، وقد صدرت ترجمتها الفرنسية بمقدّمة/ دراسة لدريدا. يتحدّث الإنسان هنا، كـ «صاحب الذئاب» نفسه، في عصابه، انطلاقاً من «مغارة» يحملها في داخله. لكن بالإضافة إلى أن «جميع الناس لا تملك مغارات» (دريدا)، فإن كاتباً لا يتوصّل إلى معرفة مغارته كلّياً، ولا، بالتالي، إلى كتابة اسمه (إلا في حالات النرجسية الأدبية السّطحية، ولكننا نكون هنا بعيدين عن كتابة الاسم بمعناها الإبداعي الحق). ولقد صرّح دريدا، في مناقشة حول هذه الدّراسة عن جنيه، بأن «معرفتي اسمي تعني بلوغ الموت. وأنا لا أستعجل معرفة اسمي مثلما لا أستعجل موتي». هذا كلّه هو ما يفسّر هذه الحركة المزدوجة التي تميّز كتابة جنيه، والتي تنتهي المقتطفات المترجمة هنا بتأمّلها : حركة تقوم على إخفاء عناصر الاسم وأسرار النّص في الوقت نفسه الذي تبدو فيه وهي تكشف عنها. وهكذا، فإن هذا الأدب المدعوّ أدباً للخيانة أو الوشاية إنما يخون بادئ ذي بدء نفسه إذ يرجئ إلى الأبد موعده مع ذاته ـ ومع اسمه.

بَارْت : عمل الحِدَاد

الدراسة الأخيرة حول بَارْت، والتي لن نطيل التّوقف عندها لأنّه ليس ثمّة ما يستدعي الإيضاح في صفائها البلّوري، تنطلق من موتٍ (رحيل بَارْت) ومن كتاب حول الموت (مؤلّف بَارْت الأخير حول الصّورة الفوتوغرافية الذي انطلق فيه من رحيل والدته، الذي سبق رحيله هو نفسه بفترة قصيرة). يرينا دريدا

*) «l'homme aux loups» : أُطلقت هذه التّسمية («صاحب الذئاب») على واحد ممّن عالجهم فرويد، كان ابناً لمحام ثريٍّ، بدأ علاجه يوم كان في سنّ الثانية والعشرين واستمرّ أربع سنوات. كان يعاني من عُصاب جَعَله عاجزاً عن القيام بأيّ شيء، بما فيه ارتداء ملابسه، بمفرده. عندما استعصت على فرويد معالجته، حدّد، بموجب عُرف متّبع في التّحليل النّفسي، موعداً لإنهاء المراجعات. فتسارع عمل التّحليل. وتمكّن فرويد من فكّ معنى حلم طفولة رواه له الشاب في بداية التّحليل ولكن بقيت دلالة مستعصية عليه. يرى الطّفل في الحلم ستة ذئاب معلّقة إلى أغصان شجرة جوز ملموحة من نافذة غرفته التي بقيت مفتوحة، والتي كان ينام قبالتها. كانت للذئاب الستة ذيول طويلة مشبهة بذنب الثعلب. وكانت تقف على أغصان الشجرة، ساكنة، وتحدّق به بجدّة. فيستيقظ الطّفل فزعاً، وتواجه خادمة الأسرة صعوبة في إقناعه بأنّه كان يحلم. وفي تفسيره للحلم، ربط فرويد بينه وبين حكايات «غْريم» المشهورة، التي كان جدّ الشاب المريض يرويها له في طفولته، وفي إحداها خيّاط يقصّ ذنب ثعلب بمقصّه. عبْرَ سلسلة من التّحويلات المعروفة في عمل الحلم، تكون نظرة الذئاب الحادّة هي نظرة الطفل نفسه، والذّنب الطويل لكل ذئب كناية عن الإخصاء. وثبات الذّئاب كناية مقلوبة عن حركة الأبوين في «مشهد أصليّ» (مشهد جماع للأبوين يراه الطّفل في شهوره الثمانية عشرة الأولى، ويعزو له فريد أهمّية كبيرة في نموّ الطفل النّفسي).

عمل المقابلات المفهومية لدى بَارْت، داخل النّص، وطريقته الفريدة في التّهيئة، رويداً رويداً، لتلاقيات غير منتظرة. وإلى هذا، يرينا عمل الموت في اللغة، والصّداقة وما تفرضه على الكتابة من معايير للوفاء ممكنة ومستحيلة. وفاء يذهب هنا أيضاً إلى استدخال صوت الصديق الراحل في شكل النّصّ نفسه الذي يتوجّه إليه ويحاكيه، بمعنيي الكلمة الأخيرة الإثنين، عبر الكتابة بهذه المقطّعات الصغيرة التي طالما استعذبها بَارْت. وفي الوقت نفسه، وكأن شيئاً لا يحدث، نلاحظ تفكيكاً لأعراف الحقبة، وخطاباتها، وبخاصّة لهذا الخطاب المُعمَّم حول الميت، الذي غالباً ما يستمدّ فيه الأحياء نفعاً ما وسنداً، من الميت نفسه.

ترجمة دريدا أو الترجمة انطلاقاً من دريدا

كلمة أخيرة عن ترجمة هذه النّصوص، وترجمة دريدا بعامة، وعن الترجمة في نظره.

طالما اعتبر البعض ترجمة دريدا أمراً متعذّراً. ومع هذا فكُتُبه ما تني تترجم إلى مختلف لغات العالم بما يزيد أو يقلّ من النّجاح. ولن يفوت القارئ العربيّ أن يجد نصوصه التالية على درجة من الغرابة. الغرابة «المسْخيّة» لكل فكر «قادم». وبخاصّة لفكرٍ كهذا، يذهب باللغة إلى أقاصيها، جارّاً الجُملَ والمفهومات في حركة مدوّخة تفرض انقسامات غير متوقّعة وتلاحمات مفاجئة حتى على مقاطع كلمة بذاتها. ولما كانت كتابة كهذه غريبة، من قبل، في «الفرنسية»، فكيف لن تبدو غريبة في «العربية» ؟ ثمّ إننا نعرف، بعد قراءة فكر كهذا، إذا كنّا لا نعرف بَعْد، أنه ليس ثمّة فرنسية أو عربية أو أي لغة أخرى، واحدة، متماسكة، مغلقة وقابلة للتّسمية عبر نصٍّ أو آخر. هناك صُوَر للفرنسيّة. وأخرى للعربية الخ...، ذلكم هو كلّ شيء.

أما عن التّرجمة، فهي لا تمثّل في نظر دريدا عملية ثانوية. مثلما كان يفعل والْتِرْ بِنْيَامِين، الذي خصّه دريدا بدراسة، يعتقد دريدا بأن «اللغات ليست مفصولة بعضها عن البعض الآخر حقّاً». كان بنيامين يرى أن هناك لغة واحدة، لغة ما قبل ـ بَابِلِيّة (ما قبل انقسام اللّغات) تشفّ عن نفسها عبر اللّغات

المختلفة. وإلى اللّحاق بهذه اللغة يتوجّه جهد كلّ مترجم. من هنا، فالحظّ الحقيقي لكلّ نصّ يتمثّل في أن يُتَرْجَم. مادام نصٌّ لا يجد من يترجمه، فهو يظلّ في حِداد. حِدَاد على مالم يأْتِ، بعد، وعلى تلك اللّغة الموحّدة التي يبلغها عبر التّرجمة. أي، كما كتب دريدا، ليس المترجم هو المَدين للكاتب (أو ليس هو وحده المَدين)، بل إنّ الكاتب هو، أولاً، المَدين لمترجمه. وحتّى إذا ما تمّت التّرجمة على نحوٍ أخرق أو ناقص (ولا يعني هذا غفران عدم المسؤولية والإبداعية في التّرجمة)، فإنّ «معجزة ما تتحقّق هاهنا».

السّائد في الترجمة هو العمل بحسب تصوّرين : التّرجمة الحرْفية، وينصبّ جهدها في «نسخ» لغة النّص الأصلي. والتّرجمة المؤوّلة، التي تعيد صياغته في نسيج يجهد في «احترام» طبيعة اللغة المستقبلة، أي لغة التّرجمة. مع بنيامين ودريدا، يفرض نفسه مفهوم ثالث : كل ترجمة يجب أن تسعى إلى «فرض» غرابة النّص المترجم على اللّغة المترجَم إليها، فتبتعد عن ذاك قليلاً لِجرّه إلى هذه اللّغة، وتبتعد عن هذه قليلاً لجرّها إلى ذلك النّصّ : هكذا حتى تنشأ لغة «ثالثة» هي أقرب إلى اللّغة الكبرى المتخفية عبْر وليس وراء اللّغات الإنسانية. هذه التّرجمة فعّالة بالضّرورة، «عدوانية» نوعاً ما، تعني، بحسب دريدا، أوّل ما تعني، بالتّأشير على مواقع القوّة في النّص المترجم، أي المواقع التي يقوم فيها بقسر لغته و «مجافاتها» والإضافة إليها، وبالسّعي، من ثمّ، إلى إحداث العمل نفسه في اللّغة المستقبِلة. هذا الفهم للتّرجمة يتموضع، كما يرى القارئ، أبعد من الخطاب القديم حول التّرجمة الذي كان يرى فيها جدلاً بين الوفاء والخيانة، الخ... إنه مسؤولية لا إزّاء النّص المترجم وحده، وإنّما إزّاء اللغة نفسها، بعامّة، التي تجد في التّرجمة، بحسب بنيامين ودريدا، فرصتها الكبرى في أن تزداد ثراء وتبتعد قليلاً عن نفسها. لكأن لسان حالها يقول : «من ترجمة إلى أُخرى، أراني أكبر». هذا الفهم للتّرجمة هو، أخيراً، الذي وجّه محاولتنا في ترجمة النّصوص التالية. وسواء عبر فعل الترجمة نفسه، أو الخطاب الممكن إقامته حول التّرجمة، فستكون لهذا كلّه صلة.

كاظم جهاد

باريس - أوائل 1987

القسم الأول

عَلَى سَبِيلِ التَّوْضِيح

فِي الاسْتِنْطَاقِ والتَّفْكِيك

حوار للمترجم مع جاك دريدا

▫ أعتقد أن المناسب أن نبدأ هذا الحوار بجملة لك قلتَ فيها إنه لا شيء ممّا تحاول القيام به كان سيكون ممكناً لولا الانفتاح على عمل هايدغر. كيف يمكن أن نحدّد، ولو تخطيطيّاً، ما تدين به لهذا الفيلسوف ؟ ثم إنّ من الملاحظ أنه في الوقت نفسه الذي تعمل فيه داخل الأُفق الهايدغري، أو في جواره، فأنت توجّه له انتقادات عديدة بدأت تتزايد بقدر ما يتقدم بحثك الذي أعتقد أنك سترفض أن ندعوه «عملاً» (بمعنى الأثر الناجز والمكتمل) ولا كذلك «فلسفة» ؟

■ إن دَيْنِي لهَايدْغر هو من الكبر، بحيث أنه سيصعب أن نقوم هنا بجَرْدِه، والتّحدّث عنه بمفردات تقييمية أو كمّية. أُوجِز المسألة بالقول إنّه هُوَ من قَرَعَ نواقيس نهاية الميتافيزيقا وعَلَّمنا أنْ نسلك معها سلوكاً «استراتيجياً» يقوم على التَّمَوْضُع داخل الظاهرة، وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل. أي أن نقطع شوطاً مع الميتافيزيقا، وأن نطرح عليها أسئلة تُظْهِر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتُفْصِح عن تناقضها الجوّانيّ. إن الميتافيزيقا، كما عبَّرتُ عنه في موضع آخر، ليست تخْماً واضحاً، ولا دائرةً محدَّدة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها ونوجّه لها ضربات من هذا «الخارج». ليس هناك من جهة ثانية «خارج» نهائيّ أو مُطْلَق. إن المسألة مسألة انتقالاتٍ موضعية، ينتقل السؤال فيها من «طبقة» معرفية إلى أُخرى، ومن مَعْلَم إلى مَعْلَم، حتى يتصدّع الكلُّ، وهذه العملية هي ما دعوته بـ «التفكيك».

أما بالنسبة لنقد هايدغر، فهذا ما كنتُ أقوم به في الواقع منذ البداية. ففي جوانب كثيرة من عمله، وجدتُه ما يزال حبيس الرّؤية الميتافيزيقية. هناك لديه أوّلاً استمرار لتَمَرْكُزِ اللّوغوس أو العقل. يُقدّم في أحد نصوصه، مثلاً، مديحاً للعقل يقيمه على أساس إنشاء في

«الرأس» و «اليد» ـ البشريّين بالطبع. إن الإنسان المفكّر، الإنسان العاقل، هو بالنسبة له عاقل أو مفكّر لكونه يمتلك يداً يستخدمها بصورة تعجز عنها جميع المخلوقات الحيّة الأُخرى. يد يستخدمها للإشارة وللتّحيّة، ولكنه يستخدمها، بخاصّة، ليعطي وليمنح. الفكر الإنساني هو إذَنْ فكرٌ بما هو فكرُ عَطَاء. يمكن الملاحظة، ونحن نتحدث هنا على عَجَل، أن هذا الإنشاء، يتمّ بالتّجاهل الكامل من طرف هايدغر لما تمّ اكتشافه في حقول البحث الأُخرى، غير الفلسفية، كالبيولوجيا مثلاً. فيبدو أنّ بعض القِرَدة تستخدم اليد كما يستخدمها الإنسان، لا بأن تفتحها للأخذ فحسب، وإنّما بأن تحركها في فِعل عطَاءٍ أيضاً. يمكن كذلك الرّد من جهة «الفلسفة» و «فلسفة اللغة»، وهنا تحضرني مقالة لبِنْفنيست في الأصل الاشتقاقي، الواحد كما يبدو، لِفِعْلَي «أخَذَ» و «أعْطَى». أنّ من الثابت الآن أنّ العَطاء هو أخْذٌ أيضاً. إنّني أُعطي، لأنني أنتظر أنْ يُرَدَّ لي بالمقابل شيء مّا.

هناك لدى هايدغر أيضاً ـ ولكنّ استقصاءً كهذا سيطول ـ هذا التشبّث بـ «الأصليّ» و «الخاصّ»، أو «الخصوصيّ»، والذي أعلنتُ تحفّظي عليه منذ البداية. هذه الـ **eigentlich**، التي تقابلها في الفرنسية **propre**، والتي تدل على «الخاص» (بشعبٍ أو بأحد)، والمميّز له، وما يرتبط به من تخصيصٍ واختصاصٍ وتملُّكٍ وتملُّكيةٍ واستملاكٍ، وبقية «العائلة». هنا يفتضح الأساس «القَوْمَانيّ» لفكر هايدغر الذي كان يتقدّم باعتباره كونياً، وأنا لا أتحدّث هنا بالطبع عن خطابه الشّهير لحظة تسلُّمه عمادة جامعة فرايبورغ* وإنّما عن أشياء أعمق.

□ **أعتقد أن هذه القومانية واضحة في دراساته لشعر هولدرلين، وفي هذه الضرورة التي كان يشير إليها في الجَمْع أو المزاوجة بين محبّة التعقيد المتعمّق لدى الألمان، وخاصيّة العَرْض الواضح (القُرْب من الشمس) لدى اليونان...**

■ بالضبط، ولكنني أدرسها وأُوضّحها الآن في كلّ ما كتبه عن شعر «تراكل» أيضاً. ودَرْسي لهذا منذ أكثر من عام يتركّز، بالمناسبة، على «القوميّات ومفهوم القومية في الفلسفة».

إنه يركّز مثلاً، على المفردة **Geschlecht** التي تعني في الوقت نفسه «المجتمع» و «البيت»، و «الجنس»، و «العرق»، و «السّلالة»، والتي ترتبط بأفعالٍ عديدة منها **Schlagen** ومعناه : «يَضْرب». كما ويقول إن الحوار مع الشّاعر لا يمكن أن يكون إلا شعريّاً، أي أنّ ما يدعوه بـ «الحوار الأصيل»، أو «الحوار بين اثنين»، لا يمكن أن يحْدث إلا بين شاعر وشاعر.

*) هو الخطاب الذي ألقاه هايدغر في أيار / مايو 1933 لدى تسلّمه عمادة جامعة فريبورغ في ظل حكم الحزب الاشتراكي ـ القومي (قبل هيمنة هتلر على الحزب والسلطة) ويتحدث فيه عن التقرير النّاتي للجامعة الألمانية وعن «جوهر» هذه الجامعة، الخ... (المترجم).

ومع هذا، فالمفكّر (وهايدغر لا يستخدم كلمة «الفيلسوف») يمكن أن يحقق حواراً وتبادلاً مع الشاعر، لأنّ الإثنين يعملان بالرّجوع إلى لغة معيّنة، إلى اللغة الأصليّة، أو اللغة بامتياز. من هنا ينبع العمل الذي قام به هايدغر على اللغة الألمانية عبر حالاتٍ نموذجية تتدخل في اللحظات الأساسية من عمله، والتي تصل أحياناً إلى درجة استحالة الترجمة. فالكلمة **Geschlecht** مثلاً غير قابلة للترجمة في كلمة واحدة. هناك أيضاً **fremd** الآتية من كلمة من الألمانية القديمة وتعني : «الأجنبيّ»، لكن لا بمعنى الإنسان الغريب وإنما بمعنى الإنسان «السائر»، هذا الذي يبتعد ويذهب إلى مكان آخر. كل شيء مطروح هنا، كما ترى، بالارتباط مع «البيتيّة»، مع «الداخل»، ومع «الهوية». هناك أيضاً **Sinn**، التي تُفيد «المعنى»، والآتية هي الأخرى من الألمانية القديمة وتعني أيضاً : «الطريق» و «المسيرة». وهكذا فكلمة المعنى نفسها غير قابلة للترجمة. هذا هو ما يطرح بالطبع مسألة اللغة، اللغة القومية، وما يحدث حين يكون الفكر مدفوعاً على طُرُقٍ قومانيةٍ ـ لغوية غير قابلة للترجمة، أو للنقل إلى خارجها.

□ **نلاحظ أن طريقة تعاملك مع هايدغر أو قراءتك له تصحّ في الغالب على مجمل قراءاتك الباقية. دائماً ما نقابل لديك هذه الحركة المزدوجة التي تقوم على قطع بضع خطواتٍ مع كاتبٍ أو نصّ معيّنين، وجعلهما ينْقلبان على نفسيهما بالتدريج.**

■ صحيح تماماً أن هذه الحركة تتكرّر بانتظام في جميع قراءاتي للأعمال الأدبية والفلسفية. فأنا لا أتعامل والنّص، أيّ نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نصّ متجانس. هناك في كلّ نصّ، حتى في النّصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قُوَى عَمَلٍ هي في الوقت نفسه قُوَى تَفْكِيكٍ للنص. هناك دائماً إمكانية لأنْ تجد في النّص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجَعْله يتفكّك بنفسه. سواءً أتعلّق الأمر بفرويد أم بهوسرل، بهايدغر أم بأفلاطون، بديكارت أم بكانْت، ما يهمّني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النّقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التّموضع في البنْية غير المتجانسة للنّص، والعثور على توتّرات، أو تناقضات داخلية، يَقرأ النّصُّ من خِلالها نفسَه، ويفكّك نفسه بنفسه كما قلت منذ وهلة. أنْ يفكّك النص نفسه، فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مرجعية ـ ذاتية، حركة نص لا يرجع إلاّ إلى نفسه، وإنما أن هناكَ في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته، وهذا ما نلحظه لدى فرويد بخاصة. لقد أوضحتُ أنّ هناك في عمل فرويد «طبقات» ميتافيزيقية ودوغمائية لم

تخضع بَعْدُ للاستنطاق، ويمكن إخضاعها لـه انطلاقاً من مواضع أُخرى، وحركـات أُخرى، من عمل فرويد نفسه.

□ ولكن هنـاك بعض الأعمـال الأدبيـة، أو المُقيمـة على تخوم الأدب، لآرْتُو وبَاتَايْ، وقبلها لمالارْمِه، مكّنتْكَ من إقامة قِراءة للنص الأدبيّ شديدة الاختلاف عن تلك التي اعتدناها في النّقد الأدبيّ، وخصوصاً في ما دعي بـ «النّقد الجديد». هل يمكن القول إنك تجد في هذه النّصوص مـا لا تجـده في الأعمـال «الفلسفيـة» من قابلية للتفكيك والهدم ؟

■ لا أعتقد أنّ بالإمكان القول إن الأدب بوجهٍ عام يتمتع بقدرة على الهدم والتفكيك لا تتمتّع بها الفلسفة، أو النّقد الأدبيّ. هنا أيضاً، ربّمـا كنتُ أُميِّز بين أنمـاطٍ مختلفـة ولحظـات مختلفة، وعمليـات أدبيـة مختلفـة. أعتقـد أنّ الأدب، والنّقـد الأدبي على الخصوص، يخضعـان غالبـاً إلى هيمنـة نُظُمٍ فلسفيـة كلاسيكيـة، ولكن يمكن أنْ يظهر في الأدب، كمـا في حـالـة مَالاَرْمِه وبقية الكُتّاب الذين تُشير إليهم، فكرٌ، إنْ لم نَقُلْ فلسفـةٌ، لا يسمح بـاحتوائـه من قبل الفلسفة أو التأويلية النّقدية أو «الشعرية». هذا هو ما اجتذب اهتمامي. لن أقول لدى مـالاَرْمِـه أو لدى بَاتَاي، وإنّما في بعض الآثار الموقّعة من قبل مالاَرْمِه أو بَاتَاي.

لدى مَالاَرْمِه مثلاً، وجـدتُ في مـا وراء اللحظـات الفكريـة والمواقف الفلسفيـة، مراسـاً للكتابة، بناء للجملة وطـريقة في استخدام اللغة، يفيضان في الحقيقة عن فلسفة المحاكـاة، أي يتجاوزانها. ويتمّ هذا لاَ مِنْ خلال أُطروحات، وإنما من خلال البنية المستَخدمة نفسهـا. قُمتُ بقراءة مَالاَرْمِه من وجهة النّظر هـذه، جـاعلاً إيّـاه يخوض محـاوراتٍ وهميّـة مع أفلاطون ومع التراث، ولكن مع المناهج النقديـة أيضاً. قمتُ بهـذا لأتيقّن من مـدى صمود أو مقـاومـة النّص المـالارميّ، ومـا أن تـأكّـدت منـه، حتى انطلقتُ من هـذا النّص ـ الحـدّ لأتبين عمـلَ النّص المالارميّ بعامّة. قمتُ بالشيء نفسه، في ما يتعلّق بـآرتو وبـاتـاي. وفي كل مرّة، كـان يبـدو لي أن هناك للكاتب موقفين أو سلوكين اثنين. ينطبق هذا بصورة أقلّ على مـالارمـه، ولكنّـه واضح لدى آرتو ولدى باتـاي. هنـاك أوّلاً حركـة داخل ـ ميتـافيزيقيـة، وحركـة أُخرى تشكّل نقْضَها أو على الأقلّ تجاوُزَهـا. إن التّفـاوض أو الممـاحكـة بين هـاتين الحركتين هو مـا كـان يهمّني، ولقـد حـاولتُ أن أُشخّص المنطـق، أو البرنـامـج، الـذي يحكم بصـورة متكرّرة هـذه الحركية المزدوجة للنّصوص.

□ قلت مرّة (ما دمنا بصدد النّقد الأدبي) إن النقد الذي تفكّر به لن يكون لا بنيوياً شكلانياً ولا مضمونياً مُحايثاً. ما سيكون عليه يا تُرى النّقد الأدبي الذي تحلم به بديلاً لهذين النّمطين من النّقد المُسيْطِرَين حتّى الآن ؟

■ أعتقدُ أنّه لو تحقّقَ فلن يحمل اسم النّقد الأدبيّ. أعتقد، دون أي نية في التلاعب بالكلمات، أن النّاقد، كما يشير إليه اسمه، يحتاج إلى ملكة الحكم والتقييم والقرار، حين يجد نفسه أمام بعض البنْيات غير القابلة للتّحديد، والتي أُثارت اهتمامي باستمرار. أعتقد أيضاً أنه يحتاج إلى ضمانة في ما يتعلّق بجوهر الثقافة الأدبية. إن الناقد يجيبك ببساطة أنه لا يتمتع بهذه الضمانة. في نصّ لم يظهر بعد، حول كَافْكَا، أطرح سؤال الأدب بالارتباط مع القانون*، أي ما يفترض موقع الأدب توفره من «قَضائية»، وما يَصِلُه بإجراءات القانون وتاريخه، الخ. في الواقع لا تبدو لي لا قيمة النّقد ولا قيمة الأدب مضمونتين، وواضحتين، بما فيه الكفاية، حتى نستطيع أنْ نعهد إلى النّقد الأدبيّ بعمليات الاستجواب والقراءة التي تهمّني شخصياً. كذلك، فهذه العمليات تفترض أن يمارس «النّاقد» (المعقّفات من دريدا) الكتابة أيضاً، وهذا لا يشكّل جانباً من التّصوّر السّائد للنقد الأدبي.

للرجوع إلى المقابلة بين القراءة الشّكلانية والقراءة المحايثة أو الباطنة للنص، سأُقدّم هنا أيضاً جواباً سلبياً، وأقول إن هذه المقابلة لا ترضيني. أعتقد أن من غير الممكن الانحباس داخل النّص الأدبيّ. إن المُحايَثَة أو الباطنيّة الأدبية المحض تقوم في نظري على الاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخياً، والتي تفترض مجموعاً كاملاً من العقود التاريخية المتعلّقة بتأطير النّص، وتحديد وحدته، وَمتْنه، وضاناته القانونية، وما إلى ذلك من تحديدات اجتماعية ـ قضائية. يجب بالطبع، بصورة مؤقتة على الأقل، أن نتحرّك داخل هذه الحدود، لدفع القراءة المحايثة إلى أبعد ما يُمكن، ولكنّها لا تستطيع في رأيي أن تكون جذرية تماماً. هذا شيء نابع من بنية النّص نفسه. إننا لا نستطيع أن نبقى داخل النّص، ولكن هذا لا يعني أنّ علينا أنْ نمارس، بسذاجة، سوسيولوجية النّص أو دراسته البسيكولوجية أو السياسية، أو سيرة المؤلف. أعتقد أنّ ثمّة بين خارج النّص وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيّز. وأعتقد أنّه سواءٌ أفي القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنصّ عبر مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة، يظلّ شيء ما ناقصاً، دائماً.

*) نُشِرتْ هذه الدراسة مؤخراً في **ملكة الحكم La faculté de juger** (مؤلف جماعي، منشورات «مينوي»)، وحملت عنوان **أحكام مسبقة، أو أمام القانون** Préjugés - devant la loi (المترجم).

□ ركّزت جانباً كبيراً من أبحاثك لنقد التمركز العقلانيّ أو اللّوغوميّ، وقلتَ مرّة «إن التمركز اللّوغوميّ هو أيضاً، وبصورة أساسية، عبارة عن مثالية». أيمكن أن نفهم من هذا أن «عملك» الفلسفيّ هو أيضاً مساهمة في الفكر المادّي ؟ كيف يمكن الدّفاع عن نصوصك أمام بعض الاتهامات الموجّهة لها بنسيان التّاريخ ؟

■ ستكون إجابتي في ما يتعلق بمسألة المادية، مزدوجة. هناك في رأيي مادّية كلاسيكية تظل ميتافيزيقية حتى في شكلها الديالكتيكي، ويبدو لي أنّها ما تزال قابعة داخل الميتافيزيقا بالقدر نفسه الذي تكون عليه المثالية. هذه علاقة تَساوُق ومقابلة هندسية مفروغ منها. إنّهما تنتميان إلى الحيّز نفسه. ولكن هناك مادّيات أُخرى سأمضي عليها عن طيبة خاطر. مادّيات ما قبل ـ أفلاطونية أو ما قبل ـ سقراطية لم تدخل في الحيّز الميتافيزيقي. مادّيات ترجع بنا إلى ديموقريطيس وإلى تفكير معيّن حول الصّدفة. يجب أن أشخص أكثر وأقول إنه ما من كلمة تكون ميتافيزيقية في ذاتها، بل إن طريقة استخدامها هي ما يكون ميتافيزيقياً. إن الاستخدام الذي خضعت له كلمة «المادية»، وكذلك كلمة «التاريخ» التي سنتوقف عندها فيما يأتي، هو ما بَدَا لي محكوماً بطرائق النظر الميتافيزيقية. ثم إنّ نظرية النّص التي أعمل عليها مع آخرين هي أيضاً إذا شئت مادّية. لا أقصد بالمادية حضوراً للمادّة، وإنما صمود للنّص أمام كل محاولة لاحتوائه، والاحتواء هو مثاليّ دائماً. هذا هو ما يحدّد العَلامة المكتوبة، التي ليست علامة مادّية أو محسوسة، وإنما شيء لا يسمح بأمثَلَته (من المثالية) أو باحتوائه. هناك إذَنْ مادّية لن أرفضها، ولكنني أقبلها بتحفُّظ، وهي لن تكون لا مادية آلية ولا جدليّة. ستكون مادية غير ـ جدلية.

أما عن نسيان التاريخ، فقد أوضحتُ مراراً وتكراراً أنّني تاريخانيّ بصورة كاملة، وأن ما يهمّني دائماً هو الانحدار التاريخيّ لجميع المفهومات التي نستخدمها، وجميع حركاتنا، وأنّه إذا كان هناك شيء لا يمكن نسيانه فهو التاريخ. إلا أنّ ما شَجّع على إطلاق هذه التّهم أو غذّاها، هو كون مفهوم «التاريخ» بقيّ مستخدماً لدى الكثير من الفلاسفة والمؤرخين ومؤرخي الفلسفة، وسواءٌ أتعلّق الأمر بالمثالية أم المادية، ولدى هيغل أم لدى ماركس، ضمن نزعة غائية بدت لي هي الأُخرى ميتافيزيقية، مما جعلني أقف منها موقف المتحفّظ، أو المحترس باستمرار. ولكن ليس باسم لا ـ تاريخية أو لا ـ زمنية، وإنّما باسم فكر آخر للتاريخ.

□ اجترحت لمفهوم «الاختلاف» تسمية غير قائمة، من قبل، في الفرنسية. فبدل la différence طرحت la différance مع حرف (a) الصامت هذا، والذي لا يبين الفارق في التلفظ بينه وبين رديفه الذي قمت بإحلاله محلّه : الحرف (e). قلتَ مرّة أيضاً إن هذه المفردة «لا تمثّل كلمة ولا مفهوماً، وإنما تجمع سلسلة من المفهومات التي يتدخّل كل واحد منها في لحظة حاسمة من العمل». ما هي المضامين أو الدلالات المختلفة لهذه المفردة، التي ستصعب ترجمتها إلى العربية* ؟

■ أعتقد أنّ قلقك حول ترجمة هذه المفردة يتّجه إلى صميم المشكل. فهي ليست غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى الأنجليزية وسواها من اللّغات، وحتى إلى الفرنسية بمعنى ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللاّتيني، كما أنها، في اقتصادها نفسه، غير قابلة للإبدال بمفردة أُخرى. ولكن يمكن بالطبع أن نوضّح استخدام هذه المفردة، وأن نقيم خطاباً حول استخدامها، وحول ما يعبّر عن نفسه فيها بصورة اقتصادية، أو مقتصدة. إنّني أكتب في الحقيقة على هذا النّحو، وأعتبر أنّني أكتب حقّاً حين أذهب في اللغة إلى الحدود التي تصبح معها شبْه (أقول شبه) عصيّة على التّرجمة. هذه طريقة في عدم نسيان أنّنا نكتب دائماً داخل لغة معيّنة.

أمّا عن الشّق الثاني من سؤالك، حول دلالات هذه المفردة، فأنا أعتقد أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأُخرى التي تعمل معها. «الكتابة» مثلاً، أو «الأثر»، أو «الزيادة» أو «الملحق»، وهي جميعاً كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين : «الأثر» هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه، أي ما لا يكون حاضراً أبداً. و«الزيادة» هي ما يأتي لينْضاف وما يسدّ نَقْصاً. و hymen، مثلما لدى مالآرميه، تدل في الوقت نفسه على غشاء البكارة الذي يمنع من النّفاذ ويصون العذرية، وعلى الالتحام في الزيجة. و«الفَارْمَاكُون»، هذه المفردة الأفلاطونية، تدل في الوقت نفسه على السّم والتّرياق، الخير والشر (وجهَي الكتابة) الخ. إنها، إجمالاً كلمات ليست كلمات، ولا مفهومات، وليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعملٍ مماثل للـ «Différance» [الاختلاف بحسب التّسمية الدريدية]، وإن كانت مختلفة عنها أيضاً. إنها، إذَنْ، سلسلة تتمتّع كل حلقة منها باستقلالها النّسْبيّ، ولكن تتكرّر فيها الحَلَقة المجاورة.

*) راجع بصدد هذه المفردة **نهاية الكتاب وبداية الكتابة**، في هذا الكتاب (المترجم).

□ ما يثير التّساؤل أحياناً هو أنّك، مع كونك الفيلسوف الذي ربما اهتمّ أكثر من أي فيلسوف آخر بمسائل الاختلاف هذه، وبنقد التّمرْكُزات اللوغوسية والعِرقية والصواتية، لا ترجع أبداً تقريباً إلى مراجع تقع خارج الثقافة الأُوروبية. ما تعني لديك ثقافات كاليابانية أو الهندية أو العربية ؟ ألا تقدم هذه الثقافات إمكانات نظر أو أدوات معالجة قابلة للتضافر مع هذه التي نجدها موضوعة موضع العمل في كتاباتك ؟

■ أنا على ثقة مطلقة بأن عوالم فكرية كهذه التي تشير إليها قائمة، وأنها تذهب في اتجاه التفكيك نفسه، أي تفلت من قبضة التمركز العرْقِيّ الغربي. ولكن عليّ أنْ أعترف بحدود الثقافة التي أعمل في داخلها. لقد تلقيت تعليماً وثقافة لا يسمحان لي بالكلام بنحوٍ مسؤول وجدّي عن ثقافات أُخرى، غير غربية. إن المعرفة البسيطة وغير المباشرة التي أعرفها عنها لا تسمح لي بمعالجتها، وهذا ما تأكّد لي في كل مناسبة حاولتُ الكلام فيها على هذه الثقافات. ربّما كان بإمكان آخرين يعملون داخل هذه الثقافات، أن يمارسوا عليها عملاً قد يلتقي مع ما أقوم به أنا، ولكنني لا أستطيع القيام به من جهتي. لك أن تأخذ بها كاعتراف بانعدام متابعةٍ واطّلاعٍ لا يغتفر. إنّني، ببساطة، لا أستطيع أن أتحدّث عن هذه الثقافات بالقدر الكافي من الإحاطة والتشخيص.

□ خَضْتَ سجالات عديدة حول تعليم الفلسفة، بل وحتى شاركتَ في فريق عمل يبحث في هذا الموضوع. هل يمكن «تعليم» فكر دريدا ؟ ما ستكون علاقة تعليم كهذا بنمط كتابة ـ هي كتابتك ـ تذهب إلى تخوم اللغة، وتجرف، بتعبيرك أنت، «كل مفهوم في سلسلة لا نهاية لها من الاختلافات ؟». كيف يساعد التعليم على انبثاق بعض من مفرداتك ـ المفاتيح ؟

■ إذا كانت هناك صعوبة في هذا المضمار، فأنا أول من يتحسّسها. فأنا أُعلّم الفلسفة، وأُحاول أن أُعلّم شيئاً له علاقة بما أكتب. عليّ هنا أن أتبنّى استراتيجية للتعليم. يمكن أن أقول لك، متحدّثاً بالطبع عن تجربتي أنا في التعليم، إنّ إقامة علاقة بين ما أكتب وما أُعلن هو شيء صعب وممكن في الوقت نفسه. أُحاول، أولاً، أن أُنشئَ خطاباً يفترض أنّ متلقّيه لم يقرأني من قبل، وإذا كان قَرَأَني، فيجب أن يفهم هذا الخطاب دون أن تكون له علاقة بما أكتب. يجب هنا ابتكار أشكالٍ بلاغية للتعليم لا يمكن أن يكون لها «اقتصاد» النص المكتوب نفسه. شيء صعب. فهذه بلاغة يجب ابتكارها كل مرة. ولكن حتى إذا لم تكن النتيجة

مُرْضية، فإن شيئاً ما يظلّ هنا ممكناً. وبالنتيجة فإنّ ما أكتب يمكن أن يسمح بتعليمه، أو بإقامة تعليمٍ «فلسفي» ما. هناك قواعد، طريقة لقول النص، لا بمعنى المنهج بالطبع، ولكن دون أن يكون هناك منهج بالمعنى الحصريّ والفلسفيّ للكلمة. هناك أنماط، هناك حركات منمَّطة أو نمطية في مقاربة النّص، وفي استراتيجية القراءة والكتابة، يمكن أن تمكّن من التّكرار بالنسبة لي أوّلاً، ثم بعد ذلك أن تمكّن من تكرارها أمام الآخرين ومن قِبَلهم. إنها تُعَلَّم كتقنيات، ففيها عناصر تقنية وفلسفية قابلة للتحويل إلى أدوات، وهي قابلة للإيصال. ما يجب بالطبع هو العثور على نمط الالتحام، أو العلاقة النِّسَبِيَّة (من الأنساب) بين هذين النّسقين للخطاب أو للكتابة. شيء شديد الصّعوبة كما قلت، ولكنه ليس بالمستحيل أو المتعذّر.

□ ما هو، أخيراً، أثَر بحثٍ كهذا الذي تواصله، على السّاحة الفكرية الفرنسية والعالمية ؟ نعرف أنّكَ مُحَاطٌ بمجموعة من الباحثين الشُّبان، وأنكم تمارسون سويّة ضرباً من العمل كَفَريق ؟

■ هناك بالفعل عدد من الباحثين والفلاسفة الذين يعملون معي في ما يشبه التضامن أو الوفاق. إلاّ أن لدينا الإحساس بأن عمَلنا معاقٌ هنا نوعاً ما. سيكون من المبالغة القول إنّه مُحارَب. ولكن مساحة تحرُّكه محدّدة، خلافاً لما يلقاه من إصغاء واهتمام في البلدان الأُخرى، كالولايات المتّحدة واليابان. ليس من المهمّ بالنّسبة لـ «فيلسوف» أنْ يرى أعماله وهي تلقى الاهتمام والشّيوع فحسب، بل يهمّه أكثر أنْ يراها وهي تقوم بإخصاب بعض الأفكار، ويتمّ إخصابها هي أيضاً، بوضعها موضع العمل، وبتلقيحها بنتائج ما كانت منتظرة. هذا هو ما يحدث الآن لكتاباتنا هناك. أمّا الحِصار الذي نواجهه في فرنسا فهو نابع، بلا شك، من طبيعة الثقافة الفرنسية، بنْيتها، طُرُقها في الإيصال، مركزيّتها الباريسية، الخ... يجب أنْ نتساءل ذات يوم عمّا تعنيه الثقافة الفرنسية، والقومية الفرنسية، وما هي صلاحياتها وفُرَصها وحدودها. المهم هو أن ثمّة تقليداً ثقافياً مستمراً هنا منذ القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهو ما يجب إخضاعه للتساؤل. إنّه يصنع ويساهم في نشر صورة معينة، ووظيفة معينة للفيلسوف، أو للفكر، أو للكاتب.

□ قلتَ مرّة إنه ربما وجب تكريس مجلّدات كاملة لدراسة ثقافة كالثقافة الفرنسية، ومعرفة ما جَعَلها تخضع طوال فترة كاملة لهيمنة فيلسوف كسَارْتَر عرف بتجاهله لأعمال ربّما كانت الأكثر أساسية في هذا العصر...

■ بالضبط. إن سارتر لم ينسَ ويتجاهل، فحسب، أسماء وأعمالاً أساسية، من آرتو إلى باتاي فموريس بلانشو، بل وحتى فرويد نفسه من جوانب معينة، وحتى ماركس، وإنّما بنى شهرته وسلطته كمثقف على هذا التجاهل، على هذا الرّفض، وعلى هذا النّسيان. خطيئة كهذه لم يكن مصدرها سارتر وحده، وإنما ما أرادتْ حقبة معيّنة، حقبتنا، أن تصنعه من سارتر. من هنا يأتي تحفّظي إزاء الثقافة الفرنسية، مع أنّني أنتمي إليها، ومع أنه ليس لدي ثقافة أخرى غيرها. لقد وُلدت في الجزائر، ومع أنني لا أملك لغة أساسية سوى الفرنسية، فإنني أحسّ أنّ لي... جذوراً في الهواء.

□ **قلتَ مرّة أيضاً إنك لابدّ وأن تعود يوماً إلى التّوقّف عند «لحظة الجزائر»، وأمام ما تُشكّله الجزائر في حياتك...**

■ أنا يهودي جزائري. يهودي لا ـ يهودي * بالطبع. ولكن هذا كافٍ لتفسير العُسْر الذي أتحسّسُه داخل الثقافة الفرنسية. «لستُ منسجماً» إذا جاز التعبير. أنا أفريقي ـ شماليّ بقدر ما أنا فرنسيّ، وأنا أقول هذا واعياً أنّ هذا الحوار مُوَجّه إلى مجلّة فكرية عربية**، ومن خلالها إلى الإنتلجنسيا العربية. أي إلى أُناس تظل تربطني بهم أشياء كثيرة. نَعَمْ، وهذه ليست مجاملة، إنّ الحوار مع الثقافة العربية، وعلى الرغم من معرفتي الناقصة بها، لَيَظلّ يتمتّع لديّ بأهميةٍ كبيرة.

*) يُفْهَم هذا التعبير بالمعنى الذي حدّده إسحق دُويتشر للمفكر اليهوديّ ولادةً (حالة ماركس وسواه) لكن الذي لا ينطلق من اليهودية ولا من أي معيار دينيّ في مقاربته للفكر وللعالم (المترجم).

**) أُجْرِيَ هذا الحوار خصّيصاً لمجلّة «الكرمل» ونُشِرَ في عددها السابع عشر (1985) (المترجم).

رِسَالَةٌ إِلَى صَدِيقٍ يَابَانِيٍّ
(حَوْلَ مُفْرَدَةِ ومَفْهُومِ «التّفْكِيك»)

عزيزي البروفيسور أَزُوتْسُو

(...) وَعَدْتُكَ في أثناء لقائنا بكتابة بعض التأمّلات التخطيطية والأولية حول كلمة «التفكيك» **déconstruction**. كان الأمر يتعلق إجمالاً بملاحظاتٍ تمهيدية لترجمة ممكنة لهذه المفردة إلى اليابانية. وبالسعي، لهذا الغرض، على الأقل، إلى تقديم تحديد سلبيّ للدّلالات أو المعاني المرافقة لهذه المفردة، الواجب تفاديها **إن أمكن**. سيكون السؤال هو إذن التالي : «ما الذي لا يكون التفكيك ؟» أو بالأحرى : «ما الذي **لا يجب** أن يكونه ؟» (وأنا أُؤكّد على هذين التعبيرين : «**إنْ أَمْكَن**» و«**لا يجب**»). ذلك أننا إذا ما أردنا الوقوف بادئ ذي بدء على صعوبات التّرجمة (وسؤال التفكيك هو أيضاً من أقصاه إلى أقصاه، سؤال الترجمة، وسؤال لغة المفهومات والمَتْن المفهومي للميتافيزيقا المدعوّة بـ : «الغربية»)، فربما وَجَبَ ألاّ نبدأ بالاعتقاد ـ الأمر الذي سيكون مجرّد سذاجةٍ ـ بأنّ مفردة «التفكيك» تقابل في الفرنسية دلالة واضحة ولا مصدر فيها للّبس. هناك في لغتـ(ي) من قَبْلُ، مشكلة ترجمة، شائكة، بين ما نهدف إليه هنا وهناك عبر هذه الكلمة، واستخدام هذه الكلمة نفسه ومنبعها. لقد بات واضحاً أن الأشياء تتغير من سياق إلى آخر في الفرنسية، نفسها بالذات. بل أكثر من هذا، إن الكلمة نفسها أصبحت مرتبطة، في الأوساط الألمانية والإنكليزية، وخصوصاً الأميركية، بدلالات مرافِقة وإيحاءات وقيَم عاطفية أو تأثُّرية جدّ مختلفة. سيكون تحليل هذه القيَم كبير الفائدة، ولربّما استحقّ في محلّ آخر عملاً كاملاً.

إنني عندما اخترت هذه المفردة، أو عندما فرضتْ نفسَهَا عَلَيّ (أعتقد أنّ هذا حدث لدى كتابة : «عن الغْرَامَاتُولُوجْيَا» **De la grammatologie**) ما كنت لأتوقّع أنها سيُعْتَرفُ لها بدورٍ هُوَ بمثل هذه المركزية في الخطاب الذي كان يهمّني يومها. كنت، بين أشياء أُخرى، راغباً بأن أُترجمَ وأُكيّفَ لمقالي الخاص المفردة الهايدغرية **Destruktion** أو **Abbau**. كانت الإثنتان تدلاّن في هذا السّياق على عملية تُمارَس على «البنية» أو «المعمار» التقليدي للمفهومات المؤسّسة للأنطولوجيا أو الميتافيزيقا الغربية. غير أن **destruction** إنما تدل في الفرنسية، وعلى نحو بالغ الوضوح، على الهدم بما هو تصفية واختزال سلبي ربّما كان أقرب إلى الـ **démolition** (الهدم) لدى نِيتْشِه، مما إلى التفسير الهَايدغري ونَمط القراءة الذي كنتُ أقترحُه. فاستبعَدْتُهَا. وأتذكّر أنني رحت أبحث لمعرفة ما إذا كانت هذه المفردة **déconstruction** (التفكيك)، (التي خطرَتْ عليّ بصورة هي ظاهرياً شديدة العفوية) أقول لمعرفة ما إذا كانت فرنسيةً حقّاً. فعثرتُ عليها في قاموس «لِيتْرِيه» **Lettré** وكانت مؤدّياتها النّحوية واللّغوية والبلاغية مربوطة فيه بأداء «مكائني»*. وبَدَا لِي هذا الالتقاء مفرحاً، وشديد التلاؤم مع ماكنت اريد على الاقل ان ألمح اليه. اسمح لي باقتباس بعض الفقرات من «ليتريه» : **déconstruction**/ فعل التفكيك / مفردة نحوية. تشويش بناء كلمات عبارة (...) لومار Lemare : «عن كيفية تعلم اللغات»، الفصل 17 في «دروس في اللغة اللاتينية» Déconstruire : 1 ـ تفكيك أجزاء كلٍّ موحّد. تفكيك قطع ماكنة لنقلها إلى مكان آخر. 2 ـ مصطلح نحوي (...) تفكيك الأبيات وإحالتها شبيهة بالنثر عن طريق إلغاء الوزن. «في طريقة الجمل ما قبل المفهومية، يُبْدَأُ أيضاً بالتّرجمة، وتكمن إحدى مزاياها في عدم الاحتياج للتفكيك أبداً. «لومار، المصدر السابق». 3 ـ se déconstruite : التّفكّك والتخلّع (...) فقدانُ الشيء بنيتَه. «تُعلمنا الدراسات المتفقهة الحديثة أن لغة قد بلغت كمالها في إحدى أصقاع الشرق الجامد، ثم تفكّكت وتحلّلت من تلقاء نفسها، بفعل قانون التغيُّر وحده، الطبيعيّ في الفكر البشري. ڤيلمان Villemain، «مقدّمة لمعجم الأكاديمية».[1]

*) machinique : هذه هي الصفة التي استخدمها الفيلسوف، للدلالة لا على عمل آليّ يتحقّق من تلقاء نفسه، وإنما على عملٍ للتفكيك يكون شبيهاً بتفكيك أجزاء آلة أو ماكنة. من هنا وَجَبَ ترجمتها بـ«مكائنيّ» لتشخيص الفرق (المترجم).

1) أُضيف أنّ تفكيك المقالة التالية لن يكون عديم الفائدة :

Déconstruction فعل تفكيك أو حلّ أجزاء كلّ. تفكيك مبنى. تفكيك آلة.

في النحو : تغيير محل الكلمات التي تتألّف منها جملة في لغة أجنبية، بخَرْق البناء النّحويّ لهذه اللغة ولكن بالاقتراب، أيضاً، من بناء اللغة الأُم (للقائم بتفكيك الجملة). هذه المفردة تحدّد بالضبط ما يدعوه الكثير من النّحاة، بدون دقّة، بـ «البناء» construction، ذلك أن جميع الجمل، لدى أيّ مؤلف، مبنيّة بما ينسجم وعبقرية لغته القومية، فما يفعل غريب يسعى إلى فهم=

طبعاً سيلزمُ ترجمة هذا كلّه إلى اليابانية، ولن يقوم هذا إلا بزيادة المشكلة تعقيداً. ولا داعي للقول إنه إذا كانت الدّلالات التي يعدّدها «ليتْريه» تهمّني بسببٍ من وشائجها العميقة مع ما كنت «أُريد قوله»، فهي لم تكن لتهمّ، ومجازياً إذا صحّ التعبير، إلا نماذجَ و «مناطق» معيّنة من المعنى، وليس كلّ ما يمكن أن يهدف إليه التفكيك في طموحه الأكثر جذرية. إن هذا الطموح لا يتحدّد بأنموذج لغوي ـ نحوي، ولا حتّى بأنموذج سيمنطيقي (علاماتيّ). ولا كذلك بأنموذج مكائنيّ. فهذه النماذج نفسها كان يجب أن تُخضع إلى استنطاق تفكيكي. وإنه لَصَحيحٌ أنّ هذه «النماذج» كانت فيما بَعْدُ فِي أصل العديد من إساءات الفهم حول مفردة التفكيك والمفهوم الذي كان البعض يَجِد ما يغريه باختزالها إليه.

ينبغي أيضاً القول إن الكلمة كانت نادرة الاستعمال، ومجهولة في فرنسا غالباً. كان يجب إعادة تركيبها بصورة من الصور، وكانت قيمتها الاستعمالية محدّدة بالخطاب الذي جُرِّبَ آنذاك حول «**عن الغراماتولوجيا**» وانطلاقاً منه. هذه القيمة الاستعمالية هي ما سأحاول الآن تشخيصه، وليس معنىً أولياً قد يعود إلى اشتقاقيةٍ مّا، قابعة في ما وراء، أو في منجى من كل استراتيجية «سِياقيّة».*

أطرح كلمتين أُخريَين حول «السياق» contexte. كانت البنيوية يومذاك مهيمنة. وكان «التفكيك» ذاهباً في هذا الاتجاه ما دامت المفردة تُعرب عن انتباه معين إلى البنْيات structures، التي ليست، ببساطة، لا أفكاراً ولا أشكالاً، ولا تركيباتٍ ولا حتّى أنساقاً. كان التفكيك هو الآخر حركة بنيوية، أو، بأية حال، حركة تضطلع بضرورة معيّنة للإشكالية البنيوية. ولكنّه أيضاً حركة «ضد ـ بنيوية» وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللّبس. كان الأمر يتعلق بحلٍّ، بفكٍّ، بنَزْعِ رواسب البنيات، جَميع ضروب البنيات (لغوية و «تمركزية لوغوسية» و «تمركزية صواتيّة»**، بما أن البنيوية كانت يومها خاضعة بخاصّة إلى نماذج لغوية، نماذج علم اللغة أو الألسنيّة المدعو بالبنيويّ، والذي كان يسمّى كذلك «سوسيريّاً»، [نسبة إلى العالم الألسنيّ والسيميولوجي السويسريّ فردينان سوسير Saussure]، واجتماعية ـ

= هذا المؤلف وترجمته ؟ إنه يفكّك الجمل، يحلّ [وحدة] كلماتها، بحسب عبقرية اللغة الأجنبية. أو، إذا ما أردنا تفادي كلّ لبْس في الكلمات، فان هناك «تفكيكاً» بالنّسبة إلى لغة المؤلف المترجَم، و «بناء» بالنسبة إلى لغة المترجم». (Dictionnaire Bescherelle, Paris, Garnier, 1873, 15e édit.)

*) «السياق» contexte هو في نظر دريدا كامل الوسط الذي يظهر فيه نصٌّ مّا، والذي لا يتشكل من وضعية ثقافية أو اجتماعية أو سياسية فحسب، وإنما من مجموع النّصوص والعلامات المتحرّكة حوله، ووراءَهُ إذا جاز القول. وبهذا المعنى يتحدّث أحياناً عن «نصّ واسع» بمعنى «سياق». (المترجم).

**) «الصواتة» phoné هي الوحدة الصوتية في الكلمة، ووجب تمييزها عن «الصوت» الذي يتجاوز المعنى اللغويّ المحض. (المترجم).

مؤسساتية وثقافية، وبخاصة، وأولا، فلسفية.) من هنا حصل في الولايات المتّحدة جمع بين «موضوع» التفكيك و «ما بعد ـ البنيويّة» Post-structuralisme (والمفردة الأخيرة مجهولة في فرنسا، إلا عندما تكون «عائدة» من الولايات المتّحدة). غير أن حلّ البنيات، وفكّها، ونزع رواسبها، هذه الحركة التي هي، بمعنى من المعاني، أكثر تاريخية من الحركة «البنيوية» التي وجدت نفسها موضوعة بذلك تحت طائلة التّساؤل، هذا كلّه لم يكن عبارة عن إجرائية سلبية. بدلاً من الهدم، كان يجب أيضاً فهم كيف قيّض لـ«مجموع» ما أن يتشكّل أو ينبني، أي، من أجل ذلك، إعادة بنائه. ومع هذا، فإن الظاهر السّلبي كان وما يزال عصياً على المحْو، سيّما وأنه يظل مقروءاً في نَحْو الكلمة نفسه، عبر البادئة (de)، * هذا مع أن بمقدوره أن يدلّ على صعود نَسَبيّ [صعود في شجرة أنساب الكلمة] أكثر مما على فعلِ تهديم. لذا فإن هذه المفردة، لوحدها على الأقل، لم تبْدُ لي كافية أبداً (ولكن أية كلمة هي كذلك ؟) وهي يجب أن تكون «محصورة» دائماً في خطاب. ثم إنه، أي الظاهر السلبي لمفردة «التفكيك»، يظل صعباً على المحْو لأنني، لدى ممارسة التفكيك، كان عليّ، مثلما أفعل هنا، أن أُكثِرَ من التحذيرات، وأن استبعِدَ نهائياً جميع مفهومات التراث الفلسفية، مع إعادتي التوكيد على ضرورة الرجوع إليها عبر عملية «تشطيب» على الأقل. قيل حينئذٍ، وباستعجال، إن هذا كان نوعاً من اللاهوت السّلبيّ : شيء ليس بالصحيح ولا بالخاطئ، إلا أنني أدعُ هذا السّجال هنا جانباً. **

إن التّفكيك، بأيّة حال، ورغم المظاهر، ليس **تحليلاً** analyse **ولا نقداً** critique، وعلى الترجمة أن تأخذ هذا بنظر الاعتبار أيضاً. ليس تحليلاً، وذلك، بخاصة، لأنّ تفكيك عناصرِ بنيةٍ لا يعني الرّجوع إلى العنصر البسيط، إلى أصل غير قابل لأيّ حلّ. فهذه القيمة، ومعها قيمة التحليل نفسها بالذات، هي عناصرُ فلسفاتٍ خاضعة للتفكيك. وهو ليس نقداً، لا بالمعنى العامّ ولا بالمعنى «الكانتي» (نسبة إلى «كانْت»). إن هيئة الـ **Krinein** أو الـ **Krisis** (القرار،

*) تعمل البادئة (de) عملاً نافياً أو عاكساً لمعنى الكلمة. فباستضافتها هذه البادئة، تتحوّل المفردة «construction» (بناء) إلى «déconstruction» (تفكيك) (المترجم).

**) اعتبرَ بعضهم، بالفعل، «تفكيكيّة» دريدا شبيهة بـ «اللاهوت السّلبيّ»، من حيث البنيات النّحوية والصياغية على الأقلّ : فكما يكتب اللاهوتي السّلبيّ (دَنِي Denys مثلاً) أنّ الله «ليس هذا» و «لا ذاك»، يكتب الفيلسوف أن «التفكيك ليس هذا وذلك»، أنّ الاخ(ت)لاف «ليس» حضوراً ولا غياباً»، الخ... ويركّز دريدا في «دفاعه»، على أنه إذا كان اللاّهوتيّ السّلبيّ يسمي إلى «تسمية» «مُلْمح» آخر لله، أعلى من الملامح والصّفات المعطاة له حتى الآن في اللاهوتيات الإيجابية (الدّيانات وما يندرج في معياريّاتها بلا شذوذ ولا هرطقة)، فإن «التّفكيكية» لا تسعى إلى إقامة مّا «وراء» للفلسفة الميتافيزيقية الغربية، ولا تعرف ما هو هذا «الما وراء»، وأنّها تكتفي بتفكيك التّنّين القائم بما هو، ولما هو. راجع بصدد إجابة دريدا مقالته : «الاخ(ت)لاف» (هوامش ـ الفلسفة، منشورات «مينوي») و «كيف تتفادى الكلام» (النّفْسية ـ اختراعات الآخر) (منشورات غاليليه). (المترجم).

الاختيار، الحُكْم، التحديد) هي نفسها، شأنها في هذا شأن جهاز النّقد المتعالي كلّه، تشكل أحد «الموضوعات» أو «الأشياء» الأساسية التي يستهدفها التفكيك.

سأقول الشيء نفسه عن المنهج (أو الطريقة) méthode. ليس التفكيك منهجاً ولا يمكن تحويله إلى منهج. خصوصاً إذا ما أكّدنا في هذه المفردة على الدّلالة الإجرائية أو التقنية. صحيحٌ أنه في بعض الأوساط (الجامعية أو الثقافية، وأنا أفكّر هنا خاصّة بالولايات المتحدة)، قيض لـ«الاستعارة» التقنَويّة أو المنهَجانية التي تبدو بالضرورة مرتبطة بمفردة «التفكيك»، أن تَغوي أو أن تُضِلّ. من هنا السّجال الذي نَشأ وتنامى في بعض الأوساط : أيمكن للتّفكيك أن يتحوّل إلى منهج للقراءة والتأويل ؟ أيمكنُه أن يسمح باحتوائهِ على هذا النّحو وتدجينه من قبل المؤسسات الأكاديمية ؟

ليس يكفي القول إن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتية منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنّقل. ليس يكفي القول إن كل «حَدَثٍ» تفكيكيّ يظل فريداً أو بأيّة حال مُتَموقِعاً، بأقرب ما يمكن، من شيء أو لغة خاصّة أو توقيع. يجب أن نحدّد أيضاً أن التّفكيك ليس حتّى فعلاً أو عملية. وهذا لا فقط لأنّه ربما كان فيه شيء من «السلبية» أو «الانفعالية» (أكثر سلبية من السّلبية، كما كان بلانشو سيقولُ؛ «السلبية» كما تُوضَع بمقابل «الفعّالية»). ولا فقط لأنه لا يعود إلى ذات فاعلة محدّدة (فردية كانت أو جماعية) تبادر إلى تطبيقه على شيء أو نص أو موضوع، الخ... إن التفكيك حاصل : إنه حدَثٌ لا ينتظر تشاوُراً أو وعياً أو تنظيماً من لدن الذات الفاعلة ولا حتى من لدن الحداثة. إن «**الشيء في تفكُّك**» أو «**هذا يتفكّك**». وليست الـ **هذا** هنا شيئاً غير شخصيّ يمكن مقابلته بذاتيةٍ «أنَويّة» معيّنة. إن «**هذا بصدد التّفكّك**» (يقول «ليتريه» : يتفكّك... يفقد بناءه «se déconstruire... perdre sa construction). وإن «se»* في الفعل se déconstruire، التي لا تدلّ على انعكاسية «أنا» أو وعيٍ، إنّما تحمل اللغزَ كلّه. إنني ألاحظ، يا صديقي أنني، إذ أحاول إيضاح كلمة، للمساعدة في ترجمتها، لا أقوم في الواقع إلا بمضاعفة الصّعوبات : «**مهمّة المترجم**» المستحيلة (بنيامين)، هذا هو ما تعنيه مفردة «التفكيك» أيضاً.

إذا كان التفكيك يحدث حيثما يحدث شيء، ويقوم حيثما هناك شيء قائم (وهذا لا يتحدّد إذن، بالمعنى أو بالنّص بالمعنى الشائع والكَتَبيّ للمفردة الأخيرة)، فيظل علينا أن

*) يضطلع الضمير (se) في الفرنسية بوظيفة انعكاسية أو انفعالية شبيهة بعمل «النّون» أو «التّاء» في أفعال الانعكاس العربية على وزن «ينفعل» أو «يتفعّل». فـ «déconstruire» التي تعني «يُفَكّك»، تتحول باستضافتها «se» (se déconstruire) إلى «يتفكّك». (المترجم).

نفكّر بما يحدث اليوم، في العالم، وداخل الحداثة، في اللحظة التي يتحوّل فيها التفكيك إلى «موضوع» مع مفرداته وموضوعاته المفضّلة واستراتيجيته المتحرّكة، الخ... إنني لا أملك إجابة بسيطة وقابلة للصّياغة على هذا السؤال الشائق. إنها أعراض متواضعة له وفي الأوان ذاته محاولات لتفسيره. لست أجرؤ حتى على القول، متّبعاً رسماً هايدغرياً، إننا اليوم في «حقبة» وجود ـ في صدَد ـ التفكّك، «حقبة» للوجود ـ في ـ تفكُّكٍ، «حقبة» قد تكون أبانت عن نفسها أو تَخَفّتْ في «حِقَبٍ» أخرى. إن هذا الفكر «الحِقَبيّ»، وخصوصاً الفكر القائل بتجمُّعٍ أو بتحشُّدٍ لمصيرِ الوجودِ ووحدةِ مآلِهِ أو زواله، لا يمكنه أبداً أن يُوفِّر أية ضمانةٍ أو موثوقية.

حتى أكون شديد التخطيطية، سأقول إن صعوبة تحديدِ مفردة التفكيك، وبالتالي ترجمتها، إنما تنبع من كون جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدّلالات المعجميّة، وحتى التمفصلات النّحوية التي تبدو في لحظة معيّنة وهي تمنح نفسها لهذا التحديد وهذه الترجمة، خاضعة هي الأخرى للتّفكيك وقابلة له، مباشرةً أو مداورة، الخ... وهذا يصحّ على كلمة «التفكيك»، وعلى وحدتها، مثلما على كل كلمة. إن «**عن الغراماتولوجيا**» يضع تحت طائلة السّؤال وحدة «الكلمة» وجميع الامتيازات المعقودة لها بعامّة، خصوصاً في شكلها الإسمانيّ (نسبة إلى الاسم). وإذن، فإنّ خطاباً، أو بالأحرى كتابة، هي وحدها القادرة على أن تدرأ هذا العجز للكلمة عن كفاية «فكر» ما. إن كل جملة من نمطِ «التفكيك هو هذا» أو «التفكيك ليس ذاك»، ستكون بادئ ذي بدءٍ غير ملائمة، أو فلنقل زائفة على الأقل. أنت تعرف أن أحد الرهانات الأساسية لما يُدعى في النّصوص بـ «التفكيك» هو بالضبط تحديد المنطق «الأنطولوجيّ»، وأولاً منطق هذا الفعل القاعديّ الحاضر للشخص الثالث أو الغائب : «سين» (يكون) «صاد»... *

إن كلمة «التّفكيك» شأن كل كلمة أخرى، لا تستمدّ قيمتها إلا من اندراجها في سلسلة من البدائل الممكنة، في ما يسمّيه البعض، ببالغ الهدوء، «سياقاً». بالنّسبة إليّ، وكما حاولتُ أو ما زلت أحاول أن أكتب، لا تتمتع هذه المفردة بقيمة إلا في سياق معيّن تحلّ فيه محلّ كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى بأن تحدّدها : «الكتابة» écriture مثلاً، أو «الأثر» trace أو «الاخ(ت)ـلاف différance أو «الزيادة» supplément أو «الهامش» marge، أو «الباكورة»

*) يشير دريدا إلى الامتياز الذي كان هايدغر يعتقده لهذا الفعل، فالوجود أو الكينونة ما كان لها في نظره إلا أن تنْصاغ بالفعل المضارع للغائب : لا «هم يكونون» ولا «نحن نكون» أو «أنت تكون»، الخ... وإنما «هو يكون» (هُوَ كائن). راجع بهذا الصّدد «نهاية الكتاب وبداية الكتابة»، الفصل الأول عن «الغراماتولوجيا»، والمترجم في المؤلّف العاليّ (المترجم).

entame أو «الإطار» parergon، الخ* ... لا يمكن بالطبع أن تنغلق القائمة، وأنا لم أذكر هنا إلا أسماء. وهذا مما يظل غير كافٍ، واقتصادياً فحسب. كان ينبغي أيضاً إيراد جُمَلٍ أو سلاسل من الجمل تحدّد بدورها هذه الأسماء في بعض كتاباتي.

ما الذي لا يكون التّفكيك ؟ كل شيء !

ما التفكيك ؟ لا شيء !

لجميع هذه الأسباب لا أعتقد أنّ هذه كلمة جيّدة. وهي خصوصاً ليست بالمفردة الجميلة. أكيدٌ أنها أُسْدَتْ بعض الخدمات، ولكن في وضعية محدّدة جيّداً. لمعرفة ما فَرضها في سلسلة من البدائل الممكنة، على الرّغم من عدَم كفايتها الجوهريّ، سيتوجّب تحليل وتفكيك هذه «الوضعية المحدّدة جيداً». وهذا أمر صعبٌ، ولن أتمكن من القيام به هنا.

كلمة أُخرى لتعجيل خاتمة هذه الرّسالة التي أصبحت الآن طويلة. إنّني لا أرى في التّرجمة حدثاً ثانوياً أو متفرّعاً بالقياس إلى لغة أصلية أو نصّ أصليّ. وكما جئت على قولة منذ وهلة، فإن la déconstruction، التفكيك، هي مفردة قابلة، أساسياً، للإبدال بكلمة أخرى في سلسلة من البدائل. ويمكن أن يتحقّق هذا بين لغة وأُخرى أيضاً. سيتمثّل حظ الـ«تفكيك» في أن تتوفّر اليابانية على مفردة أُخرى (هي نفسها وسواها) للتعبير عن الشيء نفسه (نفسه وسواه)، للكلام على التّفكيك واجتذابه إلى محلاّتٍ أُخرى، وكتابتهْ وخَطِّه في كلمة تكون أجمل أيضاً.

عندما أتحدّث عن كتابة الآخر هذه، التي قد تكون أجمل، فأنا أفهم الترجمة، بديهيّاً، باعتبارها مجازفة القصيدة وفرصتَها. كيف نترجم المفردة «قصيدة»، كيف نترجم قصيدة ؟

(...) تقَبَّلْ، عزيزي البروفسور أَزوتْسُو، بالغَ امتناني ومشاعري الودّية.

ج. د

*) بخصوص هذه المفردات التي يبين فيها دريدا عن وظيفة مزدوجة يدفعها بمواجهة المقابلات الضّدية في الميتافيزيقا الغربية، راجع مدخل المترجم لهذا الكتاب، وحواره مع الفيلسوف (المترجم).

فِي اللُّـغَـة

□ **أَلُو !.. أَيُمكن أن تكتب لـ «لوموند الأَحد» مقالةً في اللّغة ؟**

■ أتسأَلني **إنْ كنتُ قادراً** على هذا الشيء، وهذا أمرٌ مشكوك فيه، أم **إذا كنتُ أُوافق** على القيام به ؟ في الحالة الأَخيرة، سَيُشكّل سؤالك طلباً أو دعوة. إنّ تأويلي سيَعتمد على نبْرة [الحوار] وعلى العلاقة التي ستَجْمعنا على طَرَفي الخطّ، وعلى ألف معطى آخر. بإيجاز، على سياقٍ لا يُمثّل على الفور سياقاً لُغوِيّاً. إنّه نصٌّ أوسع، دائم الانفتاح، ولا يتحدّد بـ [فن] الخطاب وحده.

في الافتراض الأول («هل أنتَ قادر على...» ؟)، يستدعي سؤالك إجابةً يدعوها بعضهم، منذ أُوستين Austin * بـ «التقريرية» constative. إنّ إجابتي بِأَنْ «نَعَمْ»، تعني أَنّني قادرٌ على

*) الإشارة هنا وفي بقية المقالة إلى فيلسوف اللغة الأمريكي ج.ل.أوستن J.L. Austin ونظريته المدعوة بـ «براغماتية الكلام» **لا** بمعنى «الذرائعيّة» وإنّما بمعنى العمليّة والتداولية : ما ترانا نفعل عندما نتكلّم ؟ (لا ما نستطيع أن نقوم به عندما نستخدم الكلام، وإنما الفعل نفسه الذي نقوم به أثناء فعالية الكلام نفسها بالذات). وهنا يُقَسّم العبارات التي ننطق بها أو «أفعال الكلام» إلى فئتين : 1) تسمى جملة «تقريرية» constative كل جملة تكتفي بوصف حَدَث أو حالة، كأن نقول : «جاء فلان». 2) وتسمى جملة إنجازية performative كل جملة : أ) تصف فعلاً معيّناً لقائلها، أو، ب) : يشكل النطق بها تنفيذاً لهذا الفعل نفسه، فأنت عندما تقول : «أعِدُك بـ»، فإنّما تنطق بجملة إنجازية، تمارس فيها فعلَ وعْد. وقد خضعت النّظرية إلى تطويرات وتفريقات عديدة يُشير إليها دريدا في نهاية المقالة. (المترجم. بإيجاز عن «المعجم الأنسكلوبيدي لعلوم اللغة» لأُوزوالد دوكرو وتزفيتان تودوروف، منشورات «لوسوي»).

الكتابة، وفي هذه الحالة، سأزعمُ قولَ ما يكون عليه الشيء، تحديدَه، وصفَه، ملاحظتَه. أمّا إذا ما كان للسّؤال قيمةٌ أو مفعولُ دعوةٍ، فإنّ قولي : «نعم»، لن يُثبت شيئاً، بل **سَيَقوم** بشيء مّا، وبالنتيجة فهو سَيُلزِمُني. إنّ وَعدي سيتمخّض عن حَدَثٍ ما كان له قبلَ إجابتي أيُّ حظٍّ بأنْ يقع، ولا أيُّ معنى، في الواقع. لم تَعُدْ هذه الإجابة، في أساسها، لتتمتّع بقيمةٍ إثباتية أو تسجيليّة، بل هي ستكون «إنجازية» performative.

□ **ولْيَكُنْ. إنّك لَتذكّرني بـ «بريخت» وبعَمَلية الأُوبراليين حول المدرسة : «قائلُ نَعَمْ» و «قائلُ لا». وإذا ما انجررتُ إلى لعبتكَ فسيكون بإمكانك أن تُجيب بـ «نَعَمْ، ولا» (نعم، أنا قادر، ولكن لا، لستُ أُوافق على الكتابة...) أو أن تُجيب بـ «نعم، نعم» أو بـ «كلاّ، كلاّ» أو : «كلاّ، وإنّما نَعَمْ» (لا، لستُ قادراً على الكتابة، ولكنّني، نَعَمْ، أُوافق على الكتابة ولتكن هذه غلطة «لومونـد»). وهكذا، فإنّ التمييز الذي لا غِنىً عنْه (بين «تقريري» و «إنجازي») إنّما يبقى إجمالياً، وهو قد استدعى عدداً من التفريقات ما فَتئَتْ تُفاقم صعوبتَه.**

■ أجلْ، لقد دُرِسَت الأفعال «الإنجازية» في البداية كطرائق غريبة. والآن، يَرونها في كلّ موضعٍ في هذه اللّغة التي كان البعض يعتقد مع ذلك بكونها موجّهة لقولِ ما هو الشيء وإيصال معرفة ما. وإذَنْ، فإنّما يتمثّل الرّهان في جوهر اللّغة، وفي سيادة [صلاحية] وحدودِ علم اللغة أو الألسنيات بحدّ ذاته، وخاصّةً في تعيين «السّياق» contexte الذي تَرى كَمْ يُمثّل قضية حاسمة. الحال، ليس ثمة من انغلاقٍ مضمونٍ لسياقٍ، أيّ سياق، ولا سيمتريّة كاملة بين مقولتي «نَعَمْ». إن «نَعَم» التقريرية نفسها حبلى بـ «نعم» إنجازية (إنني اؤكد، أقول، أعتقد، أُفكّر بأنني...). ثم إن كلمة «نَعَمْ» في ذاتها، وشأنها شأن تعبير «ألو...» لا تُثبت أو تعيّن أيَّ شيء أبداً. إنها تردّ، تُلزم، وتدعو. وإذا ما أكّدتُ الآن ـ ليس هذا محض خيالٍ ـ أنّني لم أُحْسِن فهمَ سُؤالكَ، وأنّني لن أتمكّن من الإجابة إلاّ إذا ما تقدَّمْتَ لي بالمزيد...

□ **كنتُ أتوقّع هذا. إنّ «لومونـد الأحـد» تكرّس في هذا الصّيف صفحة أُسبوعية للفلسفة. مبادرة شجاعة، خصوصاً في أثناء العُطَل. ولافتتاح هذه السّلسلة، ستتحدّث أنتَ عن اللّغة، فمِنَ الأفضلِ البدء بهذا. تسع صفحاتٍ، كل واحدة بخمسة وعشرين سطراً. وحذار، فَلَمْ يتلقّ جميع قرّائكَ «إعداداً فلسفياً»...**

■ إنّ تحذيرَك مألوفٌ عندي. لكن اعترفْ بأنه يظلّ غامضاً، بل وحتّى ليُشكّل طلسماً. فباسم مَنْ، وعن أيّ قُرّاء تتحدّث ؟ على مَنْ، وعلى أيّ سرٍّ أنتَ قابض ؟ لِمَنْ تُريدُني أن

أتوجّه ؟ منذُ قرونٍ وأنا أسمعُ محاججاتٍ مرموزة [مستندة إلى شفيرة] بهذا الصّدد. أهُو مَوجودٌ حقّاً هذا المُتَلَقّي ؟ وهل تراه قابلاً للوجود قبل قراءة تكون على درجة من الفعّالية والحَسْم [بالمعنى الذي لا يَحسم به هو قراره إلا حينئذ، أي في أثناء هذه القراءة] ؟ كيف ترسم صورةَ وبرنامجَ هذا القارئ، مُمَيِّزاً ما يستطيع هو أن يفكَّ أو يَسْتَكْنِهَ، وأنْ يتلقّى أو يرفض ؟ ثم إنّك تفترض لأصحاب «الإعداد الفلسفيّ» هؤلاء لغة خاصّة، ولكن ها أنتَ ترغب بأنْ نتحدّث عن الفلسفة من دونِ الرّجوع إليها أو الاستعانة بها...

حكاية اسْتِكْناه

□ ربّما وَجَبَ قَبُولُ هذا التّناقض. فرِهَانَات الفلسفة ـ اللغة مثلاً ـ تَعني أيضاً جميع أُولئك الذين لم يُهيّئهم شيءٌ لاستيعاب اللّغة السرّية التي يتبنّاها بعض الفلاسفة باستمتاعٍ واضح.

■ كلاّ، إنّ المأساة تكمن في أن هناك أكثر من لغة، لا لهجاتٍ مختلفة، وإنّما بالأحرى خطابات مرموزة نسْبيّاً و «مُؤَسْلَبَة» (ككَمِثْلِ الكثير من الخطابات الأُخرى) انطلاقاً من لُغات تدعى باللغات الطبيعيّة، أو انطلاقاً من «اللغة العادية» [اليومية]، إذا كان شيء كهذا قائماً. وفي داخل ما يُدعى بـ «الوَسَط الفلسَفيّ» كانت المغامرة الأساسية متمثلة دائماً في مسألة اسْتِكْناهٍ، وترجمةٍ، وتربيةٍ تأويلية ولغْزِ توجُّهٍ أو إرسال. ومن جهة ثانية، فإنّ مَنْ نَدعوهم بالغرباء على «الإعداد الفلسفي» إنّما يتمتّعون بألف طريقةٍ لتلقّي خطابٍ فلسفيّ الطّابع، والرّد عليه. فالمُتَغيّرات جديدة، وأكثر وفرةً من أيّ وقت مضى. كان النّفاذ إلى الكتابات الفلسفية موقوفاً بالأمس تقريباً على وسطٍ محدّد. واليوم تزداد نفاذية الشّفرات الاجتماعية ـ اللغوية بأسرعَ من الحركة الاجتماعية نفسها.

إنّ المدرسة ليست هي الشّرط الوحيد. ولكنّنا لا نستطيع أن نحلّل هذه النّقْلات بدون الاعتماد على إمكاناتٍ ووسائلِ «النظام التربويّ» ومعاييره. وفي بلادٍ هيَ بمثل هذه المركزية، يظلّ قرارٌ يمسّ طبيعة التّوجّه في أقسام المدرسة الثانوية وَسَنَتَهَا الختامية، والتّفتيش [التربوي] العامّ وسوق النّشر، مدرسية كانت أم غير مدرسية، أقول إنّ مِثْلَ هذا القرار لَهو قادرٌ على أن يقلبَ، مشهدَ القرّاء ـ غير ـ الفلاسفة ـ الرّاغبين ـ بمقالات ـ في ـ الفلسفة ـ في ـ «لوموند الأحد» لسنواتٍ عديدة. خارج المدرسة، وبالانسجام معها، ها هو الاقتصاد التّقنويّ للإعلام (النّشر، وسائط الإعلام الجماهيري، والإعلامي، والإعلام المسموع ـ المرئي)

يُغيّر بصورة متسارعة هيئةَ هذا القارئ الذي تزعمون. والصحفيّون أنفسهم لا يُقيمون في مَرْصدٍ منعزل : إنّ تدخّلاتهم المعياريّة (أي «الإنجازية») إنما تُلزم انتماءهم الاجتماعي وإعدادهم الثقافيّ وتاريخهم ورغبتهم.

إنّه، باختصار، «مَصْنَعٌ» كاملٌ من المصَافي والأنماط، من أجل بلاغة الخطابات وآثارها ونتائجها. وفي هذا إنّما تكمن، اليومَ، سلطة واسعة ومسؤولية رهيبة في ما يتعلّق بما يحدث في الفلسفة. ففي الحالات التي يُضْمَن فيها للغباء واللا ـ ثقافة احتكارٌ «مسرحيٌّ» وتجاريٌّ بالضرورة، فإنّ الكارثة ستشمل البلاد بكاملها...

□ **نفهم من كلامك أنّه يجب الرّجوع إلى «خطّة إنقاذ». ولن نتمكّن، إذَنْ، من القول إلى أيّ حدٍّ تُنتج وسائطُ الإعلام الجماهيري متلقّيها وتُعيد إنتاجَه ما دامت من أجل ذلك بحاجةٍ دائمة إلى الإبقاء على ظاهرهِ أو صورته. ولكنْ إذا لم يكن بالممكن فَصْلُ اللغة عن «فن» teckhnē معيّن، وعن تكرارٍ مرموز إقائم على الشيفرة|، فكيف يمكن تفادي المخاطر ؟ لهذا السبب اقتَرَحْنَا عليك كتابة مقالة افتتاحية في اللّغة.**

■ أجَلْ، ولكنّ قرارَك هذا لهو قرارٌ فلسفيّ. وهو يُمَوْقِع اللّغة من قَبْل. وعلى أيةِ حالٍ، فإنّني لو كتبتُ هذه المقالة فسأُشدّد اللّهجة على شروط **الشيء** : لماذا في «لوموند»، وفي هذه اللحظة ؟ ولماذا أنا بالذات ؟ بوساطة مَنْ، من أجل مَنْ، ولأيّ شيء ؟ ثم كيفَ يأْتي مِثْلُ هذا الإطار (25 سطراً مثلاً) ليحدّد، من الداخِلِ، كلَّ واحدة من جُمَلِي ؟

□ **نَعَم، اكتبْها ! ما الذي يمنعك من أن تفعل ؟ لقد حدّثْتني حتى الآن عن اللغة، وهذا كلّه أوضحُ ممّا تكتبُ عادة. نصيحة : إمْلِ كتُبكَ في الهاتف، ويجب أن تبقى مقالتك عند هذا المستوى |من الكلام|. لا ترجعْ إلى المَعْزل.**

■ أتَحْسَبُ أنّني كنتُ واضحاً ؟ لِمَنْ ؟ إنّ ما جئْتُ على قوله يظل غامضاً على كثير من القراء. إنهم لن يتبنّوا رهاناته إلا عبر «طيفٍ» للمعنى. وأنا أُفكّر بأولئك الذين لا يَفْتحون «لوموند» أبداً، وببعض قراء هذه الصحيفة التي تلعب دوراً هامّاً وفذّاً في الإعداد (المُتَقادِم) لجمهورٍ لا بأسَ بدرجة تعليمه، منفتحٍ على لغة فلسفيّة الطابع (ولكن ليست شديدة التخصّص)، وكذلك، وضْمَنَ شروطٍ معينة، على خطابٍ حول الخطاب. على الأقل في الوَسَط الصغير الذي نُقيم فيه داخل المجتمع الناطق بالفرنسية.

وللشريحة الأخرى التي تجعل من نفسك ممثّلها إذْ تطلبُ إليَّ أنْ أتحدّث «من ناحيتها» [متوجّهاً إليها بلُغَتها]، أقول إنه لهذه الشريحة، سيكون ما جازفتُ الآن بقوله سهلاً وواضحاً بلا شكٍّ، إلا أنه لن يتمتّع بفائدةٍ إلا إذا ما قام أفرادها بتطويره على هذه الشاكلة أو تلك، ما دام لكل واحد رأيه بهذا الصَّدد، وبالتالي نَفاد صبره أيضاً. ولكن لابدَّ أن تكون هذه الشريحة قد بدأت الآن تشعر بأنّ من المُسْخِط التراجع والتأجيل على هذا النحو : كان عليَّ أنْ أتقدم، أنْ أقول الأشياء، بدلَ التساؤل كيف أقولها دون أن أقولها، ولأيّ هدفٍ، وبأية شروط. لقد أصبح كلامنا أكثرَ فلسفةً ممّا يلزم، أصبح تكراراً لا اقتِصَادَ فيه، ولا كذلك ما يكفي من المعلومات.

«جميع من يتأكّلهم السعّار ويضاربون»...

□ بلى، بلى، ثم إنني لا أَخْلُط بين ما هو « مُؤدٌّ» أو مُنْجِز (كمية المعلومات والمعرفة المُوصَلة في مجالٍ محدَّد) وما هو «إنجازي» كما كنت تقول.

■ ... وأخيراً، فهناك أقليّة من القراء ستتّهمني بتبسيطِ أشياء أصبحت معروفة وبديهيّة، تبسيطها إلى أقصى درجة، كهذه النظرية، مثلاً، المدعوّة بـ «براغماتية» (تداوليّة) التعبيرات، التي ما فتئت تتطوّر بسرعة. إنني لا أُفكّر بالفلاسفة وعلماء اللغة وحدهم، ولكن بجميع أولئك الذين يتأكلهم الآن السُّعار، والذين يُضاربون، إذْ يفكرون بأنهم كانوا سَيستخدمون هذا المنبر («لوموند») استخداماً أفضل. لكن هذا كلّه يتعيّن صياغتُه بحَذَر. بعيداً عن «كلّ شيء أوْ لا شَيء» : هُوَ ذا شيء بسيط يتعيّن قوله عن النفاذ إلى النّصّ.

إن المعنى والأثَر [أثر العبارة على متلقّيها] لا يتحققّان ولا يتمنّعان على نحوٍ مطلقٍ أبداً. بل هما يَدّخران لكل قارئ محتملٍ مستودعاً كاملاً لا يعتمد على ثراءٍ جوهري [أي كامن في جوهر النص ذاته] بقدر ما على هامشٍ متغيّر في المسار، وعلى هذه الاستحالة في «القفز» على سياقٍ ما. إن التعبير نفسه «أيُمكنك أنْ تكتب... ؟» يُمكن أن يُحيل إلى تعدّدية من «النصوص» الأخرى (عبارات، حركات، نبرات، مواقف، علامات فارقة من كل نوع)، وإلى «آخرين» آخرين بعامة، وإنّ بمقدوره أن يتلقى نتائج أُخرى وتَراكُباتٍ و «انغراساتٍ» واستعاداتٍ واستشهادات... ولا تنحصر هذه الإمكانات وهذه القوى الأختلافيّة بعِلْم اللغة وحده : ولذا فأنا أُفضّل الكلام على آثارٍ، أو نصّ، أكثر ممّا على اللّغة، لأنّه...

مَنْ هُوَ «العالم أجْمَع ؟»

□ ربما بدأت تَصبح هنا هرمسيّاً (منغلقاً) بالمرّة. وربّما كان عليَّ أنْ أُعيدك...

■ إلى النظام ؛ أليس كذلك ؟ سَمِعْتُ قبل قليل كلمة «المَعْزِل ». إنّه التوبيخ نفسه الذي تتلقّاه الفلسفة منذ قرون. كنتَ تقول إنك تتحدّث باسم القارئ المزعوم، ولكنه دائما تقريباً ـ لا ندري لم ؟ ـ الطَّلَبُ نفسه، العدوانيّ على نحوٍ مُبْهَم. إنه دائماً هذا الإملاء لرغبةٍ مهدّدة : «فَلْتَتَكلَّمْ كالعالم أجمع ؛ ما تقوله يهمّنا جميعاً؛ إنّك تُصادر رهاناتنا ورهوننا، تَمْتلكُنا وتَستلبُنا، وإن ضرباتك اللغويّة لهي ضربات قُوّة». وهذه «الإخطارات» إنّما تستند إلى برنامج، حتّى إذا كان «دفتر» الحُجَج يُكَيِّف لكلّ موقف أو مناسبة، وللتوزيعات [بمعنى توزيع ورق اللّعب / المترجم] الجديدة للمجتمع، للتقنية وللمدرسة. ثم إن المرافعة نفسها دائماً ما تحتدّ بين فلاسفة تُفرّق بينهم اللّغة والأُسلوب والتراث المتّبع والعقود الضِّمْنيّة.

□ أَجَلْ، ولكنْ ألا ينبغي على الخطاب الفلسفي أن يتحرّر منها بالضبط، ليتمتّعَ بحضورٍ مباشرٍ ويكونَ مفتوحاً لاستعمالِ الجميع ؟

■ مَا مِنْ نصٍّ ينفتح فوراً للعالم أجمع. و «العالم أجمع» الذي يزعم مسْؤُولُو الرّقابة عندنا وجودَه إنْ هُوَ إلا مُحاوِرٌ محدَّدٌ بانتمائه الاجتماعيّ، الأقليّ في الغالب، وبتعليمه المدرسيّ، وبوضعية الثقافة والإعلام الجماهيري والنّشر. إن التّلاعب بالسّلطة أو استغلال النفوذ دائماً ما يأتي من جهة الرّقابيين [موظّفي الرّقابة] و «المُقَرِّرين» [صانعي القرار]. إن الموهبة التربوية أو الإرادة ليْستا كافيتين ولا يمكن لأحدٍ أن يبلغ جمهوراً غُفْلاً، حتّى إذا كان يتألّف من فردٍ واحدٍ، بدون المدرسة والكتاب والصّحافة، أي بدون بدائل سياسية ليست حكومية فَحَسْب. وخصوصاً بدونِ عَمَلِ الآخر وإقباله هُوَ نفسه.

□ بالطبع ! هذا أمر بدهيّ.

■ وإذنْ فالسؤال إنّما يقيم في محلٍّ آخر. فلماذا لا يُطْرَحُ على عالِمٍ بالوراثة أو باللغة ؟ ولِمَ الاحتفاظ بالارتياب أو بالتحذير للفيلسوف وحده ؟ ولماذا لا يُقَرُّ له بما يُقَرُّ للجميع، وللصّحفي المحترف أوّلاً : حقٌّ وواجب أنْ يُراكِمَ في عبارتِه الذاكرة المرموزةَ لمشكلةٍ، والإلماح المُقعَّد لأنساقٍ مَفْهومية ؟ بدون هذا الاقتصاد، سيكون عليه أن يطرح في كل لحظةٍ معلوماتٍ تربويةً لا نهايةَ لها. إذْ كَمْ من الأسطُر سيَلزمه ؟ وَهَذا لاَ لأنَّ تاريخ اللّغة الفلسفية هو عبارة عن تقدُّم رَسْمَلَةٍ [تراكُم رساميل معرفيةٍ] متواصلة. ذلك أن على الفكر أن

يكسر هذا السّياق المتقدّم أيضاً. إن رجوعاً حاسماً إلى وساطة القول الذي ربّما كان الأكثر بساطة («الوجود هو...»، «ليس الوجود بـ...»)، وإلى كلماتٍ هيَ ظاهرياً بِمِثْلِ وضوح كلمةِ «كلمة» أو «مظْهر» أو «تقنية» أو «لغة»، أقول إن هذا الرّجوع يأتي في هذه الحالة ليزعجَ هذه الحركة المتقدّمة في تطامُنِهَا المُسَرْنِم أحياناً.

□ أجلْ، ولكنْ ربّما كانت الحركة الأخيرة ذاهبةً في اتّجاه استعادة جماهيريةِ الفلسفة...

■ نعم، ولا. فالأبسطُ هو أحياناً الأصعب. واستعادة الجماهيرية يجب أن لا تمثّل عدولاً عن الصّرامةِ والتّحليل. إنّني أعرف فلاسفةً «محترفين» يُؤرّقهم أكثرَ من جميع «مُعْطي الدّروس» أُولئك، هذا الإلزام المزدوج : دَمَقْرَطَة التبادل المعرفيّ بدون التنازل عن الإلزام الفلسفي، والأخْذ بعين الاعتبار بتحوّل الحقل الاجتماعي وتقنيات الإيصال والمدرسة والصّحافة والأرشفة بدون اللجوء إلى أي إغراء سهلٍ أو تلاعبٍ ديماغوجيّ. وعندما تُصبح المعايير المفروضة من قِبَلِ وسائل الإعلام الجماهيرية باهضةَ الثّمن [بالنسبة إلى الفيلسوف] فإن العُزْلة الصامتة هي أحياناً الإجابةُ الأكثرُ فلسفية، أقصد الاستراتيجية طبعاً. ولكن، للأسباب نفسها التي ذَكَرتُ، يظلّ مِثْلُ هذا الحساب يشكّل دائماً، مغامرة في الظلام. إنّ إجابةً فريدة، مَهْمُوساً بها كَمِثْلِ مَسارّةٍ، يمكن أن تستغرقَ، بلا حساب، قروناً حتّى... أَلَو ؟

رغبة البراءة

□ كنتُ أُنصّب نفسي محامياً للشّيطان. أليست الباطنيّةُ هي الملاذ الذي يحلم به فكرٌ فقيرٌ ومُبْتَذَل ؟ يُقال أيضاً : اغتصابٌ للسّيادة، وكلمةُ سرٍّ بِيَدِ مِلّةٍ أو مجموعة تحتفظ لنفسها، إلى جانب سلطةِ التّأْويل، بسلطةِ التّقييم أو التّبرير. أي السّلطة وكَفَى.

■ أجل، ولكن ليس هذا حصراً على الفلاسفة وحدهم. يمكن للبراعة في استخدام العلامات أن تخدم هذه التّعْميات مثلما أن تحبطها. هذان الإمكانان يُحَفّزان على ممارسةِ الفلسفة منذ الأزل. ودونَ أنْ نحتاج إلى الذهاب حتى السفسطائيين أو حتى أفلاطون، فَلْنَتَطَلّع إلى ديكارت. كانَ يندّد بتعقيد أُولئك الذين، عندما يعثرون على شيء «مؤكّد وبَديهي» فهم لا يُمَكّنونه أبداً من الظهور إلا مغلّفاً بمختلف الصياغات المُلْغِزة، إمّا لأنهم

يخشون أن تقلّل البساطة من أهمّية لقْيتهم الثمينة، أو لأنّهم، بدافع الخُبْث، يمنعون علينا الحقيقة الصّارخة (**nobis invident apertam veritatem...**).

□ **الآن صرتَ تتكلّم في الهاتف باللاّتينية ؟**

■ إنّني أُناضل : فَلْنُعَمِّمْ تعليمَ الفلسفة قبل الصّف النهائي [في المدرسة الثانوية] (وهنا تكمن إحدى الإجابات على جميع الأسئلة)، ولكن لِنُعَمِّمْ في الوقت نفسه تعليمَ اليونانية واللاتينية... أما عن العلاقة بين الصياغات اللّغوية و «الحقيقة»، فيمكن أن تكون لنا تحفّظاتنا على ما يضمرهُ ديكارت، الذي ينبغي التذكير بأنّه هو نفسه كان كاتباً غامضاً وصعباً. ثُمَّ إنّه، عندما قرَّر فيما بعد أن يكتب «خطابه» [«خطاب المنهج»] بالفرنسية، ليتوجّه، كما زَعَمَ، للجميع، فهو قد كَتَبَهُ في طورٍ اجتماعيٍّ ـ سياسيٍّ خاصّ، وفي لحظةِ دَوْلَنَةٍ [من الدولة] لغويّةٍ عُنْفِيّة. إنّه لم يكن يتوجّه إلى العالم أجمع، ولكنْ لِنَدعْ هذه المسألة جانباً.

أمّا عن الغيرة والحَسَد **invident** [الوارد ذكره في مقولته]، فقد نَطَقَ حقّاً. إن الحرب من أجل ملكيّة اللغة ومن خلالها تظلّ مستعِرة الأُوار في أوساط الفلاسفة، بين بعضهم والبعض الآخر، وبينهم وبين الآخرين. وهناك رغبةٌ بالبراءة لَدَى كِلاَ الطّرفين. بعضُهم يصف قوانين الحرب، والبعض الآخر يذكّرُ بقوانين اللعبة وقواعدها. هؤلاء يُطالبون بنزعٍ للأسلحة شاملٍ ومباشر، وأولئك يحسبون مخاطر مثل هذا النزع للأسلحة [في الفلسفة] فيطالبون بأنْ يكون متدرّجاً وخاضعاً لمراقبة. كان «كانْت»، الذي كان يتحدّث عن «قُرْب إبرام معاهدة سلامٍ دائمٍ في الفلسفة»، يريد هو الآخر «دَمَقْرَطَةَ» الخطاب، وإدانة الباطنيّة والسِّرّانية. نيتْشه، بدوره، يُحلّل سياسة اللغة الفلسفية وعلاقتها بالدولة وبسياق «الدّمَقْرَطة» وسلطة الكَهَنوت والمسؤولين، في التعليم والصحافة. ومن بَعدِهما ماركس في «الإيديولوجية الألمانية»، وأقرب إلينا في الزمن، مع اختلاف الوضعية...

□ **أَجَلْ، ولكن الحديث بهذا الصّدد سيطول. بكلمات قليلة، إذا ما أردتَ كتابة هذه المقالة، فما هي الأشياء التي ستؤكّدُ عليها أكثرَ من غيرها، اليومَ بخاصّة ! لو أنّني، بدَلَ أن أهتُفَ، سألتُكَ بمكبِّرِ للصّوت : أينَ تتّجه الأبحاث في مجال اللغة حالياً ؟**

■ لا يتمتّع الفكر دائماً بالشّكل المدعوّ بـ «البحث»، مع مؤسساته وإنتاجيته المُبَرْمَجَة. ولكن، بأيةِ حالٍ، سأُغامر بطرحِ هذه الإجابة، في بِضْعِ كلماتٍ وستِّ نُقاط :

فَعَبْرَ هذه القِطَاعات المُسَوَّرة (اللغات القومية، والمؤسسات والتراثات واللغات النظرية المرموزة والفلسفة والألسنيات والتحليل النّفسي والأدب وتكنولوجيا الاتّصال والترجمة...)، يبدو لي أنّ جميع الأسئلة تتدافع حول هذه «البراغماتية» التي تَحَدَّثْنا عنها منذُ وهلة. وهي لا تفعل هذا بالضرورة تحت «العنوان» وفي الصّيغ المعروفة التي طُرحت بها هذه المسائل من قِبَل «أوستين» وتلامذته. ذلك أن هذه المبادرة النّظرية الأُولى، إضافة إلى مصاعبها الداخلية التي تمثل بحدّ ذاتها علامةً على ثرائها، وَجَدْتْ نفسها مُسَهَّلَةً وفي الوقت نفسه مُعَاقةً بحدود قاموسها الاصطلاحي نفسه، القليل الالتفات إلى تاريخ مفهوماته، بِدْءاً بهذا التمييز بين «التقريريّ» و «الإنجازيّ» والمقابَلَة بين الإنتاج وعَدَمه؛ بين الإنتاج بما هو اجتراحُ حَدَثٍ، والإنتاج بما هو تحقيق له؛ بين البراكيس والنّظرية، الفعل والكلام، الخ...

باختصارٍ، يتعيّن : 1) التفكير باللّوغوس (قوله، كتابته) «قبل» هذه المقابلات الصّوتية، «قبل» [ولادة التفريق بين] الدّلالة والصّوت. أي «تاريخ للفلسفة» آخر : لنقرأْ هايدغر مَثَلاً، 2) الإقرار بأنّ ما يُدْعَى بالأَثَر trace، والنّص texte، أو السياق contexte (وكذلك، بين أشياء أُخرى عديدة، جميع الشّروط المدعوة بالتعاقدية، أي المتعاقَد عليها، لمقولةٍ «إنجازية») لا تنحصر باللّغوي وحده، أو بالصواتي، ولا تنحصر بأي شيء، 3) إخضاع التحليل النّفسي إلى امتحانِ «البراغماتية» هذه، شريطة أن يُصار إلى إخراج الأخيرة أوّلاً من اصطلاحية الوعي القَصْدي و «الأنا» الحاضرة في ذاتها، 4) الاعتماد على مساعدة التكنولوجيا، ما يُدعى بتكنولوجيا «الإعلام» قبل اتّصالنا الهاتفيّ وبَعْدَه، 5) عدم الخلط بين «الإنجازيّ» ـ خيالاته وصوره ـ والمردودية «المؤدية» (أو المُنْجِزَة) للتقنية ـ العِلْم، 6) عدم التّهرّب من مُفَارقات الغيرية والأثر والإرسال التائه والسّرّية * والكتابة والتوقيع. كنتُ سأُشير إجمالاً إلى هذا كلّه، و... أَلَو ؟

□ **أَلَو... لم أَعُدْ أسمعك بوضوح...**

■ ... كنتُ سأُؤكّدُ على هذه التّسمية المؤقتة : «البراغماتية»، وما تُقَدِّم من فرضياتٍ حول النّص بِعَامّة، والذي تعرَّضَ، لِنَقُلْ، إلى «الإنكار». إن نتائج هذا «الإنكار» قد «دَمَغَتْ»، وبقوةٍ، كلاً من الفلسفة وفلسفة اللغة الفلسفية أو العلْمية ومؤسسات البحث العلمي والتعليم التّابعة لها، وتأويلها للتّأويل وللمعنى والمَرْجِع وللحقيقة. هكذا تَمَّ ربطُ القيمة النّظرية (التّقريرية) للخطاب بالإنجازية التّقنية والإنتاجية للبحث.

*) صفة «السّرية» هنا (كما تقول «النضال السّري»)، بمعنى الإرسال أو الكلام الذي يحاول الوصول باختراق الشيفرات والتعاقدات اللغوية القائمة، لا بمعنى «السّرّانية» أو «الباطنية» الوارد نقدها قبل وهلة. (المترجم).

إن ما أدعوه، بلا تَحَوُّطٍ، بـ«إنكار» مَـا هُوَ «إنجـازي»، لم يكن مجرّدَ حُكْمٍ، وإنّمـا حـدَثـاً هامّاً هو نَفسه إنجازي ومِعْيَاري. فما سيحدث لو أنّ شيئاً مـا طَرَأَ على هـذه المعـايير ؟ أعتقـد أن انقلاباتٍ صعبةَ التقدير ستَطرأُ على المؤسّسـات المـذكورة وسواهـا. وإذا كـان هـذا سَيُمَثّل فرصَةَ أم مجازَفَةَ ما يحدث، فيما نتحدّث عنه في هذه اللحظة بالذّات...

□ **ألو ؟ ستستطيع أن تكتبَ هذه المقالة، أليس كذلك ؟**

■ لا أعتقد. تسع صفحات : لا يكاد هذا يعادل مكالمة هاتفية مع الخارج في يوم أحد. لَنْ أستطيع، أقول لك...

□ **ولكنّها، تقريباً، قد اكتملت، ألا تَرَى ؟، بلى، بلى...».**

القسم الثاني

خمس دراسات فكرية

مَسْرَحُ القَسْوَةِ وَحُدُودُ التَّمْثِيل *

إلى بُولْ تِيفِينَان

«المرة الوحيدة في العالم، لأنّه بفعل حدث سآتي دائماً على تفسيره فيما بعد، ليس هناك من حاضر، كلاّ، ما من حاضر». مَالاَرْمِه، **عن الكتاب**.

... وأما قواي
فهي ليستْ أكثر من إضافة،
ملحق بحالةٍ قائمة،
ذلك أنّهُ لم يكنْ ثمّةَ أبداً من أصل.

آرْتُو، 6 حزيران/يونيو 1947.

«... إن الرّقص/ وبالتالي المسرح/ لم يَبْدأ بعْدُ بالوجود» : هذا هو ما يمكن أن نقرأ في أحد نصوص آرْتُو الأخيرة : **مسرح القسوة****. ولكنّنا نرى إليه في النّص نفسه، في مقطع يسبق هذا بقليل، وهو يعرّف المسرح بأنّه «التّأكيد على ضرورة رهيبة / ليس بالممكن تفاديها». وإذن، فإن آرْتُو لا يدعو إلى الهدم ولا إلى تظاهرة أُخرى للسلْب. إن **مسرح**

*) يستخدم الفيلسوف هنا المفردة *représentation* بمعانيها المتعددة في الفرنسية، التي يجب أن تكون جميعا حاضرة في الذهن لدى قراءة هذه الدراسة : معنى «التمثيل» في المسرح وبقية الفنون الدرامية؛ ومعنى التمثُّل أو التّصوُّر بعامة، والتمثيل على شيء آخر؛ والتمثيل بمعنى التفويض والتوكيل والإنابة. كما ويفْصل الفيلسوف، في طورٍ من البحث، كما سنرى، بين الكلمة وبادئتها (re)، فيصبح معناها : إعادة «الحَضْرَنَة» أو إعادة التقديم إلى الحاضر. (المترجم).

) **le Théâtre de la cruauté (1948).

القسوة، على الرغم من كل مـا يكـون عليـه أن يقـوّضـه في طـريقـه، «لا يمثـل رمـزاً لفراغ غائب». بل إنه يؤكّـد. ينتج التـأكيـد نفسـه في صرامتـه الملاّى والضروريـة. ولكن في معنـاه الأكثر خفاء أيضاً، المعنى المحتجِبُ غالبـاً و «السـاهي» عن ذاتـه : إذ مع أنـه «ليس بـالممكن تفاديه» فإن هذا التأكيد «لم يبدأ، بعدُ، بالوجود».

إنَّ ولادتـه منتظرة. لا يمكن لتـأكيـدٍ ضروري أن يَلِـدَ إلا بـأن ينبعث مجـدّداً في قلب ذاته. لا يمكن لمسرح المستقبل ـ وإذن المستقبل وكفى ـ أن يلد في نظر آرْتُو إلا من خلال تكرار يرجع صُعَداً إلى ما قبل [أو عشية] ولادة. وعلى [الفعالية] المسرحية أن تخترق **الوجود** و **الجسد** وتعيد ترميمهُمَا من أقصاهما إلى أقصاهما. الكلام الذي نقول عنـه **الجسـد** هو، إذَنْ، نفسه الـذي سنقولـه عن **المسرح**. الحـال، إننـا نعرف أن آرْتُو كـان يعيش غـداة استلاب : أن جسده الخاص، مِلْكية جسده ونقاوته، قد سُرِقَتَـا منـه. سُرِقَتَـا منـه في لحظـة الولادة على يـد ذلك الإلـه السّارق الذي وُلِدَ، هو نفسه بـ «ادعـائـه كونـه/ إيـاي».[1] لا مراءَ في أن الانبعـاث [هذه الولادة الجديدة]، إنّمـا يمرّ، كمـا أكّـد عليـه آرْتُو نفسـه غير مرّة، بنوعٍ من إعـادة تربيـة الأعضاء. ولكن هذه الإعادة تمكّن من النفاذ إلى حياة سابقة للولادة ولاحقـة للموت : («لفرط مـا متُّ / فـإنّني قـد انتهيت / إلى حيـازة خلود حقيقي» ص. 110)؛ وليس إلى موت سـابـق للولادة ولاحقٍ للحياة. ذلكم هو ما يميّز تـأكيـد **مسرح القسوة** عن السّلبيـة الرّومـانتيكيـة : فـارق بسيـط، ولكنّـه حـاسم. كتب ليخْتَنْبَرْغَر : «إنني لا أستطيـع أن أتحرّر من هـذه الفكرة، فكرة أنّني متُّ قبل أن أُولد، وأنني، عبر الموت، سأعود إلى نفس هذه الحـالـة... أنْ نموت ثم نُبْعَثَ مع ذكرى وجودنا السّابق، فهذا ما نسمّيه بفقدان الوعي أو الإغماء. ولكن أن نستيقـظ مع أعضاء أُخرى ينبغي أن نعيد تربيتها أوّلاً، فهذا هو ما نسمّيه بـالولادة». بـالنّسبـة إلى آرْتُو، إنّمـا يتعلّق الأمر بعدم الموت في الموت، وعدم السّماح للإلـه السّارق بأن يجرّده من حيـاتـه. «وأنـا أعتقد أن ثمّة دائماً في لحظة الموت النّهائي شخصاً آخر ليجرّدنا من حياتنـا الخـاصّـة». (**قَـانْ كُوخ، مُنْتَحِرُ المُجْتَمَع***).

على النحو ذاته، وجدَ المسرح الغربي نفسـه مفصولاً عن جوهره. وجـد نفسـه مُبْعَـداً عن جوهره التّوكيديّ، وعن **قوّته** التوكيدية. وهـذا الاستلاب إنّمـا حصل في الأصل : إنـه حركـة الأصل نفسه بالذات. وحركة الولادة بما هي موت.

1) 1948، ص. 109 جميع القبسات المشار إليها بتواريخ مأخوذة من نصوص لآرتو لم تطبع بعد.

*) (Van Gogh, le suicidé de la société).

ولذا فإنّ «مكاناً يبقى شاغراً على جميع الخشبات لمسرحٍ وُلِدَ ميّتاً» (**المسرح والتشريح**)*. لقد ولد المسرح من اختفائه الخاص، ووليد هذه الحركة يحمل اسماً. إنه : الإنسان. وعلى مسرح القسوة أن يلد بفصلهِ بين الموت والحياة، وبمحوهِ اسم الإنسان هذا. إذ طالما دُفِعَ المسرح إلى القيام بما لم يَقُمْ هو من أجله : «إن الكلمة الأخيرة في الإنسان لم يُنْطَقْ بها بعْدُ... وأبداً لم يقُم المسرح ليصف لنا الإنسانَ وما يفعله الإنسان. المسرح هو هذه الدُّمية المتعثرة، الرّاقصة الجذع، بلحية معدنية من الأسلاك الشائكة، التي تبقي علينا في حالة حرب دائمة ضد الإنسان القابض علينا في [حبس] المشهد. إن الإنسان كثير المعاناة لدى أسْخيلُوس، ولكنّه ما يزال يتوهّم كونه إلهاً، ويرفض العودة إلى الرّحم. ولدى يُوريبِّيدْس، هو هذا الذي عاد إلى الرَّحِمِ، ولكنّه نَسِيَ متى وأين كان إلهاً» (المصدر السابق).

من هنا يتعيَّن، بلا شكٍّ، العمل على إيقاظِ، وإعادةِ تشكيل «عشيةِ» هذا الأصل للمسرح الغربيّ الآفل، المنحدر، السّلبيّ. وذلك حتى تنبعث، في شَرْقه، هذه «الضرورة التي لا يمكن تفاديها»، «ضرورة التأكيد». ضرورة لا يمكن تفاديها لمسرحٍ إذا كان صحيحاً أنه غير قائم بعدُ، فإن التأكيد لا يمثل بدوره شيئاً قابلاً للابتكار «غداً» في «مسرحٍ جديدٍ» ما. بل إن ضرورته غير الممكنة التّفادي إنما تعمل كقوّة دائمة. إن القسوة في عمل دائماً. هذا يعني أن الفراغ أو المكان الشاغر المتروك لهذا المسرح الذي «لم يبدأ، بعدُ، بالوجود»، لا يفعل سوى أن يشير إلى المسافة الغريبة التي تفصله عن الضرورة غير الممكن تفاديها، وعن العمل الحاضر (أو بالأحرى الرّاهن، والفعال)، للتأكيد. في الانفتاح الفريد لهذا الانزياح، يرفع **مسرح القسوة**، في وجوهنا، لُغْزَه. الذي سنلاحقه هنا.

إذا كانت تظاهرات كثيرة تشهد بصورة ساطعة على أن كامل شجاعة المسرح، في جميع أنحاء العالم، تَجْهر، عن صوابٍ أو خطإٍ، ولكن بإلحاحٍ يتعاظم يوماً بعد يوم، بوفائها لآرتو، فإن سؤال مسرح القسوة، عبر عدم وجوده الحالي وضرورته غير الممكن تفاديها، إنما يكتسب قيمة سؤال **تاريخيّ**. تاريخي، لاَ لأنّه قد يسمح بإدراجه في ما يُدعى بتاريخ المسرح، ولا لأنه سيشكل مرحلة في صيرورة الأشكال المسرحية أو يحتل مكاناً في تعاقب نماذج العرض المسرحي. إن هذا السّؤال تاريخي بمعنى مطلق وجذري. إنه يعلن عن حدود العرض أو التمثيل.

*) «le Théatre et l'Anatomie» مجلة «الشارع» la Rue، تموز/يوليو 1946).

ليس مسرح القسوة **تمثيلاً**. إنه الحياةُ نفسُها بكل مَا فيهـا من **متعذّر على التمثيل**. الحيـاة هي الأصل غير الممكن تمثيلـه، للتمثيل. «قلت، إذن، «القسـوة»، مثلمـا كنت سـأقول «الحياة»» (1932، ج. 4، ص. 137). هذه الحياة تحمل الإنسان. إلا أنها ليست بالدرجة الأولى حياة الإنسـان ـ فليس الأخير سوى تمثّلٍ للحيـاة، وهـذا هو الحـدّ ـ الإنسـانوي ـ لميتـافيزيقـا المسرح الكلاسيكي. «هكذا، يمكن أن نعيب على المسرح كما هو مُمَارَس اليوم افتقـاراً كبيراً للمخيّلة. إن على المسرح أن يضاهي الحياة، لا هذه الحياة الفرديـة، هـذا الجـانب الفردي من الحياة الذي تنتصر فيه الطبائع النفسية للأفراد، وإنما ضرب من حيـاةٍ محرَّرة، تكنس الفرديـة الإنسانية، ولا يمثّل فيها الإنسانُ سوى انعكاس» (ج. 4، ص. 139).

ألا يتمثل الشّكلُ الأكثر سـذاجـة للتمثيـل في «المحـاكـاة» ؟ شـأن نيتشـه (ولا تتـوقف الوشائج عند هذا الحـد) يريـد آرْتُو، إذن، الانتهـاءَ من المفهوم المُحَـاكَـاتِي للفن. الانتهـاء من الجمالية الأرسطية[2] التي تعرَّفت ميتافيزيقا الفن الغربية على نفسها فيها. «ليس الفن محاكـاة للحيـاة، بـل إن الحيـاة هي محـاكـاة لمبـدإٍ مُتَعـالٍ يَضَعُنَـا الفنُّ في تـواصـلٍ معـهُ» (ج. 4، ص. 310).

على فن المسرح أن يُشكّل المحلّ الأول والمميّز لهذا الهـدم للمحـاكـاة : فـأكثر من أي محلٍّ آخر تلقّى المسرحُ دمغةَ هذا العمل للتمثيل الشّامل الذي يدع التأكيـد نفسـه يُزْدَوَج فيـه ويُجوَّفُ بالسّلب. هذا يعْنِي أن هذا التمثيل، الـذي لا ترتسم بنيتُـه في الفن وحـده وإنمـا في كامل الثقافة الغربية (دياناتها وفلسفاتهـا وسيـاسـتهـا) إنمـا يحـدّد مـا هو أكثر من هـذا النمـط الخاص من البناء المسرحي. من هنا، فإن السّؤال الذي ينطرح علينا اليوم يتجاوز، ومن بعيدٍ،

2) «إن علم نفْس «النشوانيّة» بما هي شعور طافح بالحياة والقوة تعمل المعاناة نفسها في داخله كمحفّز، قد زوّدني بمفتاح الشعور **التراجيديّ** الذي بقي غير مفهوم لدى أرسطو مثلما لدى متشائمينا بخاصة». إن النفي بما هو محاكاة للطبيعة يتواصل بصورة جوهرية مع الموضوعة **التطهيريّة** (كاتاتاريس) عبر الفن. «ليس يتعلق الأمر بالتحرر من الرعب والشفقة، ولا بالتطهّر من إحساس خطير عن طريق إفراغ حاسم ـ وهذا ما كان أرسطو يعتقد به ـ وإنما بأن يكون الإنسان نفسُه، باختراقه الرعب والشفقة، فرَحَ الصيرورة الرمديّ، هذا الفرح الذي ينطوي كذلك على فرح التدمير die lust am vernichten. عبْرَ هذا ألمسُ، من جديد، الموضع الذي انطلقت منه من قبل. كان «نشأة التراجيديا» هو اختراقي الأول لجميع القيم. وها أنا أعيد الاستقرار على الأرضية التي تتنامى عليها إرادتي، واقتداري ـ أنا، آخر تلامذة الفيلسوف ديونيسوس ـ، أنا الذي يُعلّم العَوْدَ الأزلي» .(Nietzsche, Götzen – Dämmerung, Werke, II, p. 1032)

(مسألة) التقنية المسرحية. هذا هو تأكيد آرْتُو الأكثر عناداً : يجب ألا يُعالَج التفكيرُ التّقنيُّ أو المسرحيُّ على حِدة. إن ممّا لا شك فيه أن انحطاط المسرح يبدأ مع إمكان هذا الفصل. يمكن التأكيد على هذا دون الإقلال من قيمة وفائدة المشكلات المسرحية أو الثورات التي يمكن أن تحدث داخل حدود التقنية المسرحية. إن مقصد آرْتُو يدلنا على هذه الحدود. فطالما أحْجَمَتْ هذه الثوراتُ التقنيةُ والداخلية [التي تحْدُثُ داخل حدود المسرح] عن المساس بأُسس المسرح الغربي بالذات، فهي ستظل عائدة إلى هذا التاريخ، وإلى هذا المشهد الذي كان أنْتُونَانْ آرْتُو يسعى إلى تفجيره.

قَطْعُ هذا الانتماء : ما يعني هذا ؟ وهل هو ممكن ؟ ما هي الشروط التي يمكن لمسرحٍ أن يدّعي فيها اليوم شرعيةَ انتسابه إلى آرْتُو ؟ أن يطمح مخرجون كثيرون بأن نقرّ بهم كورثة لآرْتُو، بل (هذا ما كُتِب) كـ «أبناء» له، فليس هذا سوى أمر واقع، ويجب أن نطرح إلى جانبه مسألة الأحقّية والمؤهّلات. نعم، فبالاستناد إلى أيّة معايير يمكن التحقّق من خَطَل مِثْل هذه الادّعاءات ؟ وما هي الشّروط التي تمكّن «مسرحاً للقسوة» أصيلاً من أن «يبدأ بالوجود» ؟. هذه الأسئلة، التي هي في الوقت نفسه تقنية وميتافيزيقية (بالمعنى الذي كان آرْتُو يفهم به المفردة الأخيرة)، إنما تفرض نفسها تلقائياً لدى قراءة جميع نصوص **المسرح وقرينه**. نصوصٌ هي تحريضاتٌ أكثر مما هي مجموعة إرشادات؛ نسقٌ من الانتقادات **يرجّ** كامل تاريخ الغرب أكثر مما هي رسالة في الممارسة المسرحية.

إن **مسرح القسوة** يطرد الله من المسرح. إنه لا يدفع إلى المشهد بخطاب مُلحدٍ جديد، ولا يُسلّم الفضاء المسرحي إلى منطق متفلسف يجيء ليعلن مرّة أُخرى، زيادةً في تَعَبنَا، نقول يعلن عن موت الله. إن الممارسة المسرحية للقسوة هي التي تسكن، في فِعْلِهَا وبِنْيَتِهَا، فضاءً غير لاَهُوتَانِيّ، أو، بالأحرى، تُنْتِجُهُ.

يظل المشهد المسرحيُّ لاَهُوتَانِيّاً طالما هَيْمن عليه الكلامُ أو إرادةُ الكلام، ومخططُ «لوغوسٍ» أوّل لا يقيم في الموضع المسرحي إلا أنّه يوجّهه ويحْكُمه من بعيد. يظل لاَهُوتَانِيّاً ما بقيت بِنْيَتُهُ تحمل، بمقتضى التراث بأسره، العناصرَ التالية : مؤلف ـ خالق، غائب وبعيد، مسلَّح بنصّ، يُراقب ويوحّد ويقود زمنَ العرْض ـ أو معناه ـ تاركاً إيّاه يمثّله عَبْرَ مَا يُدعى بـ «محتوى» أفكاره ومقاصده. يمثله عن طريق نوّاب، مخرجين أو مُمثلين، مؤدّين مستعبَدين يمثّلون شخصياتٍ هي نفسها لا تقوم، وعبْرَ ما تقوله أوّلاً، سوى بتمثيل فكر «الخالق» بأكثر

مباشرةً أو أقلّ. عبيدٌ يؤدُّون، ينفّذون بوفاءٍ، مخطّطات «السيد» الإلهية. «سيد» (وهنا يكمن المبدأ التهكمي لِلْبِنْيَة التَّمْثِيلِيّة التي تحكمُ جميع هذه العلاقات)، لا يخلق أي شيء ولا يمنح نفسه سوى وَهْم الخلق، ولا يفعل سوى أن ينقل ويقدم للقراءة نصّاً طبيعتُه نفسُها هي بالضرورة تمثيلية، وتدعم مع ما يدعى بـ «الواقع» (الوجود الواقعي، هذا الواقع الذي يقول عنه آرْتُو في تَنْوِيهه المرافق لـ «الراهب» le Moine، إنه «نفاية الفكر»)، نقول يدعم معه علاقة محاكاةٍ وإعادةِ إنتاج. وأخيراً [ضمن هذه العناصر]، جمهورٌ سِلبي، جالسٌ، جمهورٌ من النّظارة، مستهلِكين، «متلذّذين» كما يعبر نيتْشَه وآرْتُو، جمهورٌ يعاين عَرْضاً لا سماكة أو أبْعاديّة حقيقية فيه، ولا **عُمْق**. عرْضٌ مُسْتَوٍ، يمنح نفسه لنظراتهم «البصّاصة» (في حين لا تمنح «المنظورية» الخالصة في **مسرح القسوة** نفسها لأية نزعة «بَصّيّة»). هذه البِنْيَةُ العامّة التي تكُون كلُّ هيأة فيها موصولةً، تمثيلياً، بجميع الأُخريات، والتي يكون **كلُّ** ما لا يقبل التمثيلَ من الحاضر الحي محجوباً فيها أو محلولاً، محذوفاً، مُهَجَّراً، نقول إن هذه البنيةَ لم تتعرّض للتّعديل أبداً. إن جميع الثورات [المسرحية] قد أبقت عليها كما هي، بل لقد حاولت في الغالب أنْ تُرَمّمَهَا وتصونَها. والنّصُّ الصّوتي، أو الكلامُ، أو الخطابُ المنقول (ربما كان هذا يتحقّق عبر «المُلَقِّن» الذي تمثل كوّتُه الصغيرةُ المركزَ الْمَخْفيَّ ولكن الذي لا غنى عنه لِلْبِنْية التمثيلية) هو الذي يضمن حركة التمثيل. إن جميع الأشكال التشكيلية أو الموسيقية، بل وحتى الحركية المُدْخَلَة إلى المسرح الغربي، مهما كانت أهمّيتُها، لاَ تقومُ في أفضل الأحوال إلا بتوضيح ومرافقةِ وخدمةِ وتزيينِ نصٍّ أو نسيجٍ لفظيّ أو «لوغوس» يُعبّر عن نفسه بادئ ذي بدء. «وإذن، فإذا كان المؤلف هو الذي يتصرّف بلغة الكلام، وإذا كان المخرجُ عَبْدَه، فإننا نكون هنا أمام مسألةٍ بسيطةٍ، مسألةِ كلماتٍ. إن هنا نوعاً من الخلط بين المفردات ينبع من كون المخرج، بحسب المعنى الممنوح عموماً لهذه المفردة، إنما يمثل بالنسبة لنا لا أكثر من حِرَفيّ، أو مُعِدٍّ، أو ضَرْب من التّرجُمَان المنذور لتمرير عملٍ دراماتيكي من لغةٍ إلى أُخرى آلياً. وسيظل هذا الخلط ممكناً، والمخرج مكرهاً على الامّحاء أمام المؤلف، ما بقيَ الاتّفاقُ سائداً على أن لغة الكلمات أرفع منزلةً من الأُخريات، وما بقي المسرحُ لا يقبل إلا بهذه اللغة» (ج.4، ص.143). هذا لا يعني بالطبع أننا، حتّى نكون أوفياء لآرتو، يكفي أن نمنح «المُخْرِجَ» أهمية أكبر ومسؤولية أكثر مع احتفاظنا بِبِنْيَة المسرح الكلاسيكيّ.

عبر الكلمة (أو بالأحرى عبر وحدة الكلمة والمفهوم، وهذا ما سنتوقف عنده بعد وهلة، وستكون لهذا التشخيص أهمّيتُه)، وتحت الانحدار اللاّهُوتَانِيّ لهذه «الكلمة الإلهية التي تمنحُنَا

قِيَاسَ عجْزِنَا» (ج.4، ص.277)، وكذلك قياسَ خوْفِنَا، فإن المشهد المسرحي ذاته هو ما يجد نفسه واقعاً تحت طائلة التّهديد طوال التراث الغربيّ. ولعلّ الغرب لم يعمل (وربّما كَمَنَتْ هنا طاقةُ جوهره) إلا على مَحْو المشهد. ذلك أن مشهداً لا يقوم إلا بتوضيح خطابٍ، ليس مشهداً حقّاً. إن علاقته بالكلام هي مَرَضُه، و «نحن نكرّر القول إن الحقبةَ مريضةٌ» (ج.4، ص.28). وإذن، فإن إعادة بناء المشهد المسرحي، والشروع أخيراً، بالإخراج، والانقلاب على طغيان النّص، هذا كلّه لن يشكّل إلا حركة واحدة : «انتصار الإخراجِ الخَالِصِ» (ج.4، ص.305).

هكذا، ربّما كان هذا النّسيانُ الكلاسيكيُّ للمشهدِ مُمتزجاً بتاريخ مسرح الغرب وتاريخ ثقافته كلّها، بل ربّما كان هو من ضَمِنَ بدءَهُما. ومع ذلك، وعلى الرّغم من هذا النّسيان، فقد عرف المسرحُ والإخراجُ حياةً ثرية طوال أكثر من خمسة وعشرين قرناً. تجربة تحوّلات وانقلابات لا يمكن إهمالها على الرّغم من ثبات البنْيات المؤسسة، الهادئ والجامد. وإذنْ، فلا يتعلّق الأمر بمجرّد نسيانٍ، أو تغطيةٍ للسّطح بسيطة. إن مشهداً مسرحياً معيّناً بقي يدعم مع المشهد «المنسيّ»، والذي كان في الحقيقة ممحوّاً بعنف، اتّصالاً سرّياً، وعلاقةَ خيانةٍ معيّنة، إذا كانت «الخيانة» تعني التشويهَ بفعل عدم الوفاء، ولكن كذلك السّماح رغماً عنّا لأساس القوة بأن يجد ترجمتَه وإمكانَ الإبانة عن نفسه* هذا هو ما يفسّر كون المسرح الكلاسيكي لا يمثل في نظر آرْتُو غيابَ المسرحِ ببساطة، أو نفْيه، أو نسيانه ولا كذلك لا ـ مسرحاً، وإنما نوعاً من الطّمس يمكّن من قراءة ما يخفيه. إنه تحريف، وكذلك «فساد» وغواية، وانزياح خطلٍ لا يتبدّى معناه وقياسه إلا في ما يسبق الولادة، عندَ «عشية» التمثيل المسرحي، وفي أصل التراجيديا. قرب «الأسرار الأُوروفيوسية»** مثلاً، التي «كانت تَفْتِنُ أفلاطون»، «أسرار إيلويسيس»، بعد تجريدها من التأويلات التي غَمَرها بهَا البعضُ، وفي جوارِ ذلك «الجمال الذي لابد أن أفلاطون قد شاهدَ تجسُّدَهُ الكاملَ، والمُرِنّ، والسّيال والمنقّى من كل شائبة، مرةً واحدة على الأقل في هذا العالم» (ص. 63). إن آرْتُو يتحدّث عن فسادٍ، لا عن نسيان. في

*) يلعب الفيلسوف في الواقع على معنيين للمفردة trahir : يخون، ويفضح أو يشفّ عمّا هو مخبوء (المترجم).

**) الأسرار، طقوس دينية إغريقية قديمة (طقوس أورفيوس، باخوس، إيلويسيس، الخ) وشرقية (إيزيس، آتيس، الخ...)، كانت تعتمد بخاصة على التمثيل والرقص، يُتَوقّع منها أن تدخل السعادة في قلوب الداخلين الجُدُد وتُوقفهم على أسرار تلقينية. (المترجم).

هذه الرّسالـة، مثلاً، إلى ب. كُرِيميُو B. Crémieux (1931) : «إن المسرح، هـذا الفن المستقل، القائم بذاته، إذا ما أراد أن **ينبعث** أو، ببساطة، أن يعيش، فهو عليـه أن يؤكّـد، بوضوح، على المسـافـة التي تفصلـه عن النّص وعن الكلام الخـالص وعن الأدب، وجميـع الـوسـائـل الأُخرى المكتوبة والمثبّتة : يمكن تماماً أن نواصل تصوُّرَ مسرحٍ مؤسّسٍ على هيمنةِ النّص، هيمنة أكثر فأكثر لفظيّة، مُهَوّم، ومضجر، تخضع لـه جمـاليـةُ المشهـد بكـاملهـا. إلا أن هـذا التّصوّر الـذي يتمثل في إجلاس عدد من الأشخاص على كراسي وأرائك مصفوفـة بـانتظـام، وجعْلهم يسردون حكايات، نقول إن هذا التّصوُّر، ومهما كـان جمـال هـذه الحكـايـات، ربّمـا لن يمَثّل النقيض المطلق للمسرح... **وإنّما فَسَادَه**»*.

وإذن، فَبِتَحرُّرِهِ من النّص ومن الإلـه ـ المـؤلّف»، سيُعـاد الإخراجُ المسرحيُّ إلى حرّيتـه الخلاقة والمؤسِّسة. وسيكفّ المخرجُ والمساهمون (الذين لن يعودوا مجرّد ممثّلين أو متفرّجين) عن أن يمثّلوا أدواتٍ وأجهزةً للتمثيـل. أيعني هـذا أن آرْتُـو كـان سيرفض إعطـاء اسم التمثيـل représentation لمسرح القسوة ؟ كلاّ، إذا مـا تـوصّلنـا إلى فهم المعنى الصّعب والملتبس لهـذا المفهوم. يجب أن نتمكن هنا من اللّعب على جميع الكلمات الألمـانيـة التي نترجمهـا لا على التعيين بالمفردة représentation (تمثيل) وحدهـا. مؤكـدٌ أنّ المسرح **لن يعود يُمَثّل**، مـا دام لن يأْتي لينضاف كَمِثْلِ إيضاح حسّي لنصٍّ مكتوب من قَبْلُ، أو مفكَّر به، أو مَعيش خـارجـه، بحيث لن يقوم هو إلاّ بتكراره بَـدَلَ أن يُشكّـل سـداه ولحمتـه. لن يعـود هـذا المسرح ليكرّر حاضراً، ليعيد حَضْرَنَةَ حـاضرٍ آتٍ من مكـانٍ آخر سواه، وزمنٍ سـابق لـه؛ حـاضر يكون امتلاؤه سابقـاً لـه، غـائبـاً عن الخشبـة وقـادراً، بقوةِ قـانونٍ، على أن يستغني عنهـا : حضور في ذاتـه لـ «اللّوغوس» المطلق، وحـاضرٌ حيٌّ للّـه. وهو لن يكون كـذلـك تمثيلاً إذا كنّـا نفهم من هـذه الكلمـة السطحَ المنشور لِعَرْضٍ يُقَـدَّم لِنَـاظِرِين بصّـاصين voyeurs. وهـو لن يمنحنـا تقـديمـاً للحاضر إذا كان الحاضر يعني ما يقف **أمامي**. فالتمثيل القـاسي [نسبـة إلى **مسرح القسوة**] يجب أن يشملني [بحيث أنخرط أنا نفسي فيه]. وإذن فـاللا-تمثيل أو اللاّ-عرْض هو هنـا تمثيل أو عرض أصليّ، إذا كان التمثيل يعني أيضاً نشْرَ سماكةٍ مّا، نشرَ وسطٍ متعدّد الأبعـاد، وتجربـة منتجة لفضائها الخاص. **تَفْضِيَة**، أي خلق فضاء لن يقـدر أيّ كلام على تلخيصـه أو احتوائـه؛ خلقه بافتراضه أولاً، وباستدعاء زمنٍ آخر غير زمن الخَطّية الصّوتيـة، استـدعـاء «مفهوم جـديـد

*) (التوكيد **على بعض المفردات من ج. دريدا**).

للفضاء» (ص. 317) و «فكرة خاصة عن الزمن» : «إننا ننوي إقامة المسرح قبل أي شيء آخر على [فكرة] العرض، وفي العرض سنُدخل مفهوماً جديداً للفضاء المستخدَم على جميع المستويات الممكنة وفي جميع درجات المنظار، عمقاً وارتفاعاً، وإلى هذا المفهوم ستأتي فكرة خاصة عن الزمن لتنضاف وتلتحق بفكرة الحركة»... «هكذا سيكون الفضاء المسرحي مستخدَماً لا في أبعاده وساكتهِ فَحَسْبُ، وإنّما، إذا أمكن التّعبير، في **تحْتِيّاتِه** أيضاً» (ص. 148 ـ 149).

نهاية التمثيل الكلاسيكيّ، ولكن إعادة تأسيس فضاء مغلق يعود إلى التمثيل الأصلي، إلى التّجلّي الأصلي للقوة أو للحياة. فضاء مُغلَق، أي فضاء مُنتَج في داخل ذاته وليس مُنظّماً كما من ذي قبل انطلاقاً من مكان آخر غائب، من لا-مكان أو تعلّة أو يوتوبيا غير مرئيّة. نهاية للتمثيل، ولكن تمثيل أصلي لن يجيء أي كلام سيّد، وأي مشروع هَيْمَنة لغزوه وتسطيحه سلفاً. تمثيل صحيح أنه مرئيّ، بالتّضاد مع الكلام الذي يحرمنا من النظر ـ وآرْتُو شديد التّمسك بالصُّورِ المنتِجةِ التي بدونها لن يكون هناك فنّ مسرح* ـ إلا أن منظوريته أو مرئيته ليست عرْضاً يُشْرِفُ عليه كلام السّيد [أو المعلّم]. تمثيل، بما هو تمثيل ذاتيّ أو عرْض ذاتيّ للمرئيّ وحتى للحسّي، الخالصين.

هذا المعنى الحادّ والصّعب للتمثيل المشهديّ هو الذي يجهد مقطع آخر من الرسالة نفسها في القبض عليه : «طالما بقي الإخراج المسرحي، حتى في نظر المخرجين الأكثر تحرّراً، مجرّد وسيلة للتمثيل وطريقة ثانوية للكشف عن الآثار [الأدبية] ونوعاً من فاصل مشهدي بلا دلالة خاصّة، فهو لن تكون له من قيمة إلا بقدر ما يفلح في الاختفاء وراء الآثار التي يزعم خدمتها. وسيدوم هذا طالما بقيت الأهمّيةُ العظمى للأثر كامنة في نصّه، وطالما بقي الأدب، في المسرح بما هو فن للتمثيل أو العرض، يهيمن على التمثيل المدعو على نحو غير صائب : «استعراضاً»، مع كل ما تستتبعه هذه التسمية من معنى حاطّ، وثانويّ وزائل وَبَرّانيّ» (ج. 4، ص. 127). هذا ما سيكون عليه في مسرح القسوة، «الاستعراضُ الممارِسُ فعلَه لا كانعكاس فحسب، وإنّما كقوّةٍ أيضاً». (ص. 297). هذا يعني أن العودة إلى التمثيل الأصليّ لا تستتبع فقط وإنما خصوصاً أن يكف المسرح والحياة عن «تمثيل» لغة أخرى، وأن يَكُفّا عن

*) (theaomai) تعني : «المسرح» باليونانية القديمة، وإذا كان دريدا يذكر بها هنا فلأنها تتضن في داخلها فعل النظر الأساسيّ هنا لدى آرتو، لا بمعنى نزعة «بَصيّة» منتقَدَة عنده وإنما بمعنى حضور فاعل للبُعْد البَصَريّ والصّوريّ في الكتابة المسرحية (المترجم).

التّفرُّع عن فنّ آخر، الأدب مثلاً، حتى إذا كان شعرياً. ذلك أنه، في الشّعر بما هو أدب، يقوم التمثيل اللفظي بإخفـاء التمثيل المشهـدي أو سَرِقَتِـه. ولن ينجو الشّعرُ من «المرض» الغربيّ إلا بتحوّله إلى مسرح. «إننا نعتقد بالذات بأنّ ثمّـة تصوّراً للشعر ينبغي الفصلُ بينـه وبين أشكـال الشعر المكتوب التي تريد حقبةٌ مهزومـةٌ ومريضـةٌ أن تحبس فيهـا كلَّ شعر. وإنّني لأُبـالغ إذْ أقول : «تريد»، ذلك أنّها عاجزة عن إرادة أيّ شيء؛ إنها لا تفعل سوى أن تتكبَّدَ اعتياداً شكليّاً هي عاجزة إطلاقاً عن أن تتحرّر منه. هـذا النّمـط من الشّعر المنتشر الـذي نطـابق بينـه وبين طاقة طبيعية وعفوية ـ ولكن جميع الطاقات الطبيعية لا تشكل شعراً ـ يبدو لنـا بـالضبـط أن عليه أن يجد في المسرح تعبيرَه الكاملَ، الأكثر صفاء، الأكثر نصاعـة، والأكثر تحرّراً بحقّ...» (ص. 280).

هكذا نلمح معنى «القسوة» [المتضمّنة في مسرح القسوة] كضرورةٍ وصرامـة. ولاشـك في أن آرْتُو إنّما يدعونا إلى عدم التّفكير عبر كلمة القسوة إلا بـ«الصرامة والمواظبة والقرار النافـذ» و «التّحديد اللاّ مَعْـدِلَ عنـه» و «الحتميـة» و «الانصيـاع لضرورة»، الخ...، أن نفكّر بهـذا وليس بـالضرورة بـ «السّـاديـة» أو «الرعب» أو «الـدم المُراق» أو «العـدوّ المصلـوب» (ص. 120) الـخ... (وربما كانت بعض العروض المسجّلة، اليوم، تحت علامة آرْتُو عنيفة، بل وحتى دمويـة، ولكن هذا لا يعني أنها تشكل مسرحاً للقسوة). ومع هذا فـإن مقتلاً مـا يقيم دائمـاً في أصل القسوة، أصل الضرورة المدعوّة : «قسوة». وهو، أولاً، مقتلُ أب. إن أصل المسرح، مثلما يتعيّن أن يُعـاد تأسيسه، هو يدٌ مرفوعة ضـدّ حـامل «اللّوغوس»، المفسِـد، ضـدَّ الأب، ضـدَّ إلـٰـه مسرحٍ خـاضعٍ لسلطة الكلام والنّصّ. «لا أحد يحقّ له في نظري أن يـدعوَ نفسـه مؤلّفـاً، أي خـالقـاً، إلاّ هـذا الذي تعود إليه المعالجة المباشرة للمشهد. وهنا بالذات تكمن نقطـة انعطـاب المسرح كمـا هو مفهوم لا في فرنسا وحدها وإنّما في أُوروبا، بل وحتّى في الغرب بـأسره : إن المسرح الغربي لا يُعتَبَر لغـة، ولا يَخُصُّ بـإمكـانـات لغـة وفضـائلهـا، ولا يسمحُ بـأن نـدعـوَ لغـةً، مـع كـامـل الاستحقاق الفكريّ المُعطى عموماً لهذه المفردة، إلا اللّغة المُمَفْصَلَة، المُمَفْصَلَة نحْويـاً، أي لغـة الكلام، والكلام المكتوب، الكلام الذي، سواء أكـان منطوقـاً أم لا، فهو لا يتمتّع بقيمـة إلا إذا كان مكتوباً. إن النّص، في المسرح كما نتصوّره هنـا (في بـاريس، في الغرب) لَهُوَ كلُّ شيءٍ» (ج. 4، ص. 141).

ما يصبح إذن، الكلام في مسرح القسوة ؟ هل عليه أن يصمت ببساطة، أو يختفي ؟

أبداً. إن الكلام سيتوقّف عن توجيه المشهد، ولكنّـه سيكون حـاضراً فيـه. سيحتلّ مكـانـاً

محدّداً بصرامة، وستكون لـه وظيفـة في نسْق سيخضع هو إليـه. فنحن نعرف أن عروض مسرح القسوة يجب أن تكون منظّمة بدقّة مسبقـاً. إن غيـاب المؤلف ونصّـه لا يعني هجران المشهـد لنـوع من الفـوضى. لا يكـون المسرح هنـا مهجـوراً ومُسْلَمـاً للفـوضى الارتجـاليـة و «التنبّـؤات المجـازفـة (21، ص.239)، لـ«ارتجـالات كـوبـو Copeau»* (ج.4، ص.131)، ولـ «التجريبيـة السّوريالية» (ج.4، ص.313)، و «نزوات الإلهام الجاهل» (المصدر نفسـه). وإذن، فسيكون كل شيء **مُسَجَّلاً** في كتـابـة أو نصّ لن يعود نسيجُـهُ شبيهـاً بـأنموذج التمثيل الكـلاسيكي : فـأي مَكان ستَمنح، إذن، للكلام، هذه الضرورة في التنظيم المسبَق التي تَستدعيها القسوةُ نفسُها ؟

إن الكلام وتدوينَه ـ الكتابة الصوتيـة، عنصر المسرح الكلاسيكي ـ ، الكلام **وكتـابتـه**، لن يَمّحيا من مسرح القسوة إلا في الحدود التي كانا يزعمان فيهـا كونهمـا إملاءات : قَبْسَـات وتِـلاَوَات وأوَامِر. إن المخرج والممثـل لن يتلقّيَـــا أوامر، بعـــدُ : « سنتخلّى عن التخريف المسرحي المتمثل في النص، وعن ديكتـاتوريـة الكـاتب » (4، ص 148). وهي أيضـا نهـايـة **الإلقـاء** الـذي كـان يجعل من المسرح تمرين قراءة. نهـايـة « مـا يجعـل بعض هـواة المسرح يقولون إن قطعة مسرحية مقروءة إنما تعود، وإن على نحو مختلف، بالمتَع الكبيرة والمشخّصَة نفسها التي تعود بها القطعة ذاتها مُمَثَّلة » (ص 141).

كيف سيمارس الكلام والكتابة فِعْلَهما إذَنْ ؟ بتحوُّلهما من جديد إلى **حركات**. وسيُصـار إلى اختزاع أو إخضاع المقصد **المنطقي** أو الخطابي، الذي يضمن به الكلامُ، عادةً، شفـافيتَـه العقلانية ويحرف جسدَه الخاص في اتجاه المعنى، ويسمح، بغرابة، بتغطيته بالشيء نفسه الذي يؤسسه كشفافيـة : بتفكيـك الشّفـاف، إنمـا يُعَرّى جسـدُ الكلمـة، ورنينُهـا ووتيرتُهـا، حـدّتُهـا، والصرخة التي لم يتوصّل تَمَفْصُل اللّغـة والمنطق إلى تبْريـدِهَـا بكـاملهـا بَعـدُ، ومـا يبقى من الحركة المقموعـة في كل كلام، هـذه الحركـة الفريـدة التي لا تُضـاهى، والتي أبـداً لم تكفّ عموميـة المفهـوم والتّكرار عن مقـابلتهـا بـالرّفض. نعرف القيمـة التي كـان آرْتُـو يُقرّ بهـا لمـا

*) جاك كوبو Jacques Copeau : كاتب وممثّل ومخرج مسرحي فرنسي (1879 ـ 1949)، أسس مع أندريه جيد وحـان شلومبيرغر **المجلة الفرنسية الجديدة**، (1909)، ومع عدد من الممثلين الشبّـان (أبرزهم لويـه جوفيـه) مسرح «لوفيو كولومبييـه» (1913)، الذي سيقدم فيه عروضاً مسرحية مناهضة للواقعية ومتأثرة بأطروحات كريغ وستانسلافسكي، وغادر المسرح المذكور في 1924 ليؤسس فرقة مسرحية متجولة. (المترجم).

يُسَمّى ـ وبصورة غير كافية تماماً في هـذا السّيـاق ـ بـ «الأُنومَـاتوبّيـه*». إن «الشّعر اللّفظي** glossopoièse، الذي لا يُمثل لغة محاكاتية ولا خلْقَ أسماء، يقودنا إلى حوافّ اللحظـة التي لم تلـد فيهـا الكلمـة بعـد، والتي لم يَعُـدْ فيهـا التّمفصُل [الكلامي] هو الصّرخـة ولكنّـه لا يشكّل الخطـاب بعـد؛ اللحظـة التي يكون فيهـا التّكرار أو التّرديـد مستحيـلاً **تقريبـاً**، ومعـه اللّغـة بعامّة : انفصال المفهوم والصّوت، المدلول والـدّال، النّفَس والكِتـابـة، حرّيـة الترجمـة والتراث، حركة التّأْويل، اختلاف الرّوح والجسـد، السّيـد والعبـد، اللّـه والإنسـان، المؤلف والممثل. إنـه العشية السّابقة لأصل اللغات ولهذا الحوار بين اللاّهوت والإنسـانويـة الـذي لم تقم ميتـافيزيقـا المسرح الغربي أبداً إلا بتدعيم تكراره الذي لا ينضب [3].

*) الكلمات الحاملة في صوتها أثر فعلها، «غرغرة» في العربية، مثلاً (المترجم).

**) هو نوع من الشعر ابتكره آرتو، يعتمـد على مجـاورة أصوات «كلمـات» لا دلالـة لهـا، إلا أن تراكبـاتهـا النبريّـة تصنع حـالات شعرية، نورد منها هذا الأنموذج الذي نستقيه من الجزء الثامن من آثار آرتو الكاملة (المترجم) :

o pedana
na komev
tau dedana
tau komev

na dedanu
na komev
tau komev
na come

copai tra
cn figa aronda

ka lakeou
to cobra

cobra ja
ja futna mata

du serpent n'y en
a na

3) ربما كان ينبغي مقابلة **المسرح وقرينه** لآرتو **ومقـالـة حول أصل اللغـات**، لروسو **ونشـأة التراجيـديـا** لنيتشـه، وجميع النصوص المُلْحقة بالمسـألة للأخيرين، وإعادة تركيب نسق التقابلات والتعارضات.

وإذن، فلا يتعلّق الأمر بإقامة مشهد صامت، بقدر ما ببناء مشهد لم يخفتْ صَخَبُه بَعْدُ في الكلمة. الكلمة هي جثة الكلام النفساني، ويجب العثور من جديدٍ، مع كلمات الحياة نفسها، على «كلام ما قبل الكلمات».(4)

إن الكلام والحركة لم يتعرّضا هنا بعدُ للفَصْل عبر منطق التمثيل. «إنّني أُضيف إلى اللّغة المتكلّمة لغة أُخرى، وأُحاول أن أُعيد إلى لغة الكلام التي نُسِيَتْ إمكاناتُها الغامضةَ، نجاعتَها السّحريةَ القديمةَ وفعّاليتَها الجذابةَ، والكاملة. عندما أقول إنّني لن أقدّم قطَعاً مسرحية مكتوبة، فأنا أقصد أنني لن أُقدّم قطَعاً مؤسَّسة على الكتابة والكلام، وأنه سيكون في العروض التي سأقدّم جانبٌ حرَكِيٌّ متعاظمٌ، وأنه حتى الجانب المتكلّم والمكتوب سيكون كذلك بمعنى جديد» (ص 133).

ما سيحدث لهذا «المعنى الجديد» ؟ وأولاً، لهذه الكتابة المسرحية الجديدة ؟ إن الأخيرة لن تعود تحتل المكان الضّيّق لمجرّد تدوينٍ للكلمات، وإنّما ستغطّي كامل حقل هذه اللّغة الجديدة : لا كتابة صواتية وتسجيل للكلام فحسب، وإنّما كتابة هيروغليفية،* كتابة ترتبط فيها العناصر الصّواتية بعناصر بصريّة وتصويرية وتشكيلية. كان مفهوم «الهيروغليفية» يقيم في صميم «البيان الأوّل» Premier Manifeste (1932، 4، ص 107). «إذ يحقق المسرح وعياً بهذه اللغة التي هي في الفضاء، لغة الأصوات والصّرخات والضوء والكلمات المصوّتة، فهو عليه أن ينظّمها بتحويله الشّخصيات والأشياء إلى رموز هيروغليفية حقيقية، وباستخدامه رمزيتها وتلاقياتها مع جميع الأعضاء وعلى كافّة الأصعدة».

في مشهد الحلم، كما يصفه فرويد، يتمتع الكلام بالمنزلة نفسهَا. ينبغي أن نتأمّل هذا التّناظر بِأَناةٍ. نلاحظ في **تفسير الأحلام** و **إضافة ميتافيزيقية لمذهب الأحلام**، أن الكلام يتمتّع بمكان وعمل محدَّدين. إنه، أي الكلام، إذْ يكون حاضراً في الحلم، لا يتدخّل

4) «في هذا المسرح، يأتي كل خلق من الخشبة [لا من خارجها]، ويجد ترجمته وأصوله نفسها في اندفاع نفسي سريّ هو كلام ما قبل الكلمات» (4، ص72). «هذه اللغة الجديدة... تنطلق من ضرورة الكلام أكثر مما من الكلام المتشكل من قبل» (ص 132). بهذا المعنى، تكون الكلمة علامةَ وَعَرَضَ تعبٍ للكلام الحي، ومرَضٍ للحياة. إنّ الكلمة الواضحة، الخاضعة للنقل والتكرار، هي الموت في اللغة : «لكأن الفكر، وقد نال منه التعب، قد حسم أمره في اتجاه وضوح الكلام» (4، ص 289). راجع، بصدد ضرورة «تغيير وجهة الكلام في المسرح»، جـ 4، ص 86 ـ 87 ـ 113.

واضحٌ أنّ المقصود هنا ليس الكتابة الهيروغليفية المصرية القديمة فحسب، وإنما مبدؤها نفسه، أي كتابة قائمة على رسوم ترمز إلى أشياء أو حالات، خلافاً للكتابات الأبجديّة المكوّنة من اجتماع حروف تُحيل إلى أصواتٍ والأخيرة إلى مدلولات

فيه إلا كعنصر بين عناصر أخرى، وأحياناً على هيئة «شيء» يقوم السّياق الأوّلي * [للأحلام] بالتّلاعب به بحسب اقتصاده الخاص. «تُحَوَّل الأفكارُ حينئذ إلى صور ـ بَصَرية بخاصّة ـ وتحال تمثيلاتُ الكلماتِ إلى تمثيلاتِ أشياءَ مقابلةٍ، كما لو كان السّياق كلّه محكوماً بمشغلة واحدة : القدرة على الإخزاج». إن من اللافت للنّظر أن عمل الحلم لا يتمسّك إلا بقدر قليل بتمثيلات الكلمات. إنه دائم الاستعداد لإبدال الكلمات بعضها بالبعض الآخر حتى يعثر على التّعبير الذي يسمح بمعالجته بأكثر سهولة في الإخراج التشكيلي («الآثار الكاملة»، 10، ص 418 ـ 9). وأرْتُو يتحدّث هو الآخر عن «تحقيق مادي بصري وتشكيلي للكلام (4، ص 83) وعن «استخدام الكلام بمعنى ملموس وفضائي»، و «معالجته كمادّة صلبة ترجّ الأشياء» (4، ص 87). وعندما يستحضر فرويد، فيما يتحدّث عن الحلم، كلاً من النّحت والرسم، أو الرّسام البدائي، الذي كان، كمُثُلِ رسام الرّسوم المتحرّكة اليوم إلى حدّ ما، «يجعل يافطات تتدلّى من أفواه الشّخصيات، حاملةً، في كتاباتٍ، الخطابَ الذي كان الرّسام يائساً من القدرة على إخراجه في اللّوحة» («الآثار الكاملة»، 2 ـ 3 ص 317)، فإننا ندرك ما يمكن أن يصبح عليه الكلام عندما لا يعود يمثل أكثر من عنصر، مكانٍ محدّد، كتابة منخرطة في الكتابة العامّة وفضاء التمثيل. إنها بنية اللّغز الرّمزي** أو الكتابة الهيروغليفية. «إننا نتلقى محتوى الحلم ككتابة صورية تشخيصيّة» Bilderschrift (ص 283). وفي مقالة عائدة إلى 1913 : «يجب ألاّ نفهم من كلمة «لغة» هنا مجرد التعبير عن الفكر بالكلمات، وإنّما كذلك لغة الحركات وكل نوع آخر من التّعبير يتمتّع به النّشاط النّفسي، الكتابة مثلاً...». «إذا ما نحن فكّرنا بأن وسائل الإخراج في الحلم تتمثل أساسياً في صُوَرٍ بَصَرية لا في كلمات، فيبدو لنا أكثر صواباً مقارنة الحلم بنظامِ كتابةٍ ممّا بلغة. الحقّ، إن تفسير حلمٍ لَهُوَ شيءٌ شبيهٌ من

*) يميّز فرويد في تحليله للبناء «النّحويّ» للحلم بين سياقين، يقوم الحلم في أوّلهما بطرح الصُّوَر والكلمات المقابلة للآثار العاطفية بصورة غير واعية تماماً، أما في ثانيهما فَيُمَارس عمليات بلاغية، من القلب إلى الإضمار فالكناية فالاستعارة الخ...، أكثر تعقيداً تفصح عن تدخّل الأنا ونشاطه الكبتيّ وما قبل الواعي (المترجم).

) اللغز الرمزي rébus : هو وسيلة لغوية متّبعة في اللغات القديمة وفي الصينية (وما تزال تمارس اليوم في بعض ألعاب الكلمات والرسوم)، تشير فيها كلمات أو إشارات أو رسوم بذاتها إلى مدلولات عديدة لتشابهها الصوتيّ (أو لجناسها اللفظيّ). فرسم «السّهم» كان يدل في «المسمارية» على «السّهم» وعلى «الحياة» لأن الإثنين تقابلهما الإشارة الصوتية (تي)، وتنبع المشابهة أحياناً من قرابة دلالية في العقلية اللغوية والرمزية والميثولوجية لشعب بذاته. ففي الصينية تسمي «ووزن» كلاً من الساحر والكاذب. ولمّا كان «الخاتم» يدلّ في بعض اللغات على «العودة»، فإن خاتماً يُرسل إلى المنفيّ تذكيراً له بأرضه (بإيجاز عن **المعجم الانسكلوبيدي لعلوم اللغة، مرجع سبق ذكره (المترجم).

أقصاه إلى أقصاه بفكّ رموز كتابةٍ تجسيمية قديمة، كالهيروغليفيات المصرية...» (الآثار الكاملة»، ص 404).

من الصعب أن نعرف إلى أي حدّ اقترب آرْتُو من نصّ فْرُويْد، هو الذي طالما كان يرجع إلى التّحليل النّفسي. لكن يظل من اللافت للنّظر أنه يصف لعب الكلام والكتابة في مشهد القسوة بمفردات فْرُويْد نفسه، وفي فترة لم تكن الأضواء مسلّطة فيها، بعد، على فْرُويْد. ها هو آرْتُو يكتب في «البيان الأول» (1932) «**لغة المسرح**: إنّ الأمر لا يتعلّق بإلغاء الكلام المُمَفْصَل وإنّما بإعطاء الكلمات الأهمّية نفسها تقريباً التي تتمتّع بها في الحلم. وفيما يتبقى، يجب العثور على الوسائل الجديدة التي تمكّن من تدوين هذه اللّغة، فإما أن تكون هذه الوسائل شبيهة بالتّدوين الموسيقي أو أن نستخدم ضرباً من لغة مرموزة. أما بالنّسبة إلى الأشياء الاعتيادية بل وحتى الجسد الإنساني، المرفوعة [الأشياء والجسد] إلى مصاف العلامات، فمن البديهي أن بالإمكان استلهام الكتابة الهيروغليفية...» (4، ص 113). «قوانين أزلية هي قوانين كل شعر وكل لغة قابلة للحياة، وبين أشياء وأخرى قوانين الإيديوغرامات * الصّينية والرّموز الهيروغليفية المصرية القديمة. وإذن، فبدلاً من تقليص إمكانات المسرح واللّغة، بحجة أنني لن أقدّم قطَعاً مكتوبة، فإنني أوسّع لغةَ المسرح، وأزيد من إمكاناتها» (ص 133).

إلا أن المؤكّد هو أن آرْتُو لم يكن بالمقابل أقلّ حرصاً على تأكيد المسافة بينه وبين التّحليل النّفسي، وخصوصاً بينه وبين المحلّل النّفسي، بينه وبين هذا الذي يعتقد بإمكان النّطق بخطاب التحليل النفسيّ، وبتملُّكِهِ زمامَ مبادرته والقدرة على تلقينه.

ذلك أن مسرح القسوة هو حقّاً مسرحٌ للحلم، ولكنّه حُلْمٌ قاسٍ، أي ضروريٌّ ومحدّد على نحو مطلق، حلم محسوب، موجّه، بالتضاد مع الفوضى التجريبية التي كان آرْتُو يراها في الحلم العفْويّ. إن طرقَ الحلم وصُوَرَه يمكن أن تَسْمح بالهيمنة عليها. كان السّورياليون يقرأون هِرْفِيه دُه سَانْ-دِنِي[5] Hervey Saint-Denys وفي هذه المعالجة المسرحية للحلم «يجب أن يتطابق الشّعر والحلم» (ص 163). صحيحٌ أنه يجب، من أجل ذلك، التصرُّف بحسب هذا السّحر الحديث المتمثل في التّحليل النفسي : «أقترح الرّجوع في المسرح إلى هذه الفكرة

*) الإيديوغرام idéogramme : هو، في بعض نظم الكتابة، كالهيروغليفية والصينية، علامة تعكس فكرة أو حالة، ويمكن أن تصور شيئاً أو صوتاً يعكس الفكرة (بطرح معجم روبير المثلين التاليين : صورة الأسد للدلالة على الأسد، ورسم إنسان راقص للدلالة على الفرح) (المترجم).

5) يُذْكَر كتابه : **الأحلام وطرائق توجيهها** Les Rêves et les moyens de les diriger (1867) في مطلع «الأوعية المستطرقة» Les vases communicants.

السحرية الأولية، المستعادة في التحليل النفسي الحديث» (ص 96). لكن يجب عدم الاستسلام إلى التّخبّط والعشوائية اللّذين كان آرْتُو يراهما في الحلم واللاّوعي. وإنما يلزم إنتاج قانون الحلم أو إعادة إنتاجه : «أقترح العدولَ عن تجريبية الصّور هذه التي يقدّمها اللاوعي بالصّدفة والتي يطرحها البعض بالصّدفة أيضاً، ناعتين إياها صُوراً شعرية» (المصدر نفسه).

لأنّ آرْتُو يريد أن يرى «ما يعود إلى عدم مقروئية الأحلام وفتنتها السّحرية» «وهو يشعّ وينتصر على الخشبة»، (2، ص 23)، فهو يرفض إذن، المحلّل النّفسيّ كمُفسِّر، أو معلّقٍ ثانٍ، أو مؤوّلٍ أو مُنَظِّر. ومؤكّد أنه كان سيرفض [فكرةَ] مسرح تحليليّ ـ نفسيّ بالصّرامة نفسها التي كان يدين بها المسرح النّفسانيّ. وللأسباب نفسها : رفْض الجوانية السّرية، رفض القارئ، والتفسير الموجّه، والدراما النّفسية. «لن يلعب اللاّوعي أيّ دورٍ خاص على الخشبة. يكفي ما يتمخّض عنه من تشويش للمؤلف، فالمخرِج والممثلينَ وحتى النّظارة. فلْتكُن خسارة هواة الرّوح والسّوريواليين... إن الأعمال التي سنقدم ستقبع، بصورة حاسمة، في منجى من كلّ معلّق سرّي» (2، ص. 45).[6] هذا يعني أن المحلّل النّفسي، بمكانه والمقام الذي يحتلّ، يظلّ ينتمي إلى المسرح الكلاسيكي، إلى شكل اجتماعيته وميتافيزيقاه وديانته، الخ...

وإذن، فلن يكون مسرحُ القسوة مسرحاً للاّوعي. بل العكس تقريباً. إن القسوة هي الوعي. إنها انفتاح البصيرة المُعَرَّض : «ما من قسوة بدون وعي، بدون نوع من الوعي موضوع موضع العمل». وهذا الوعي يحيا، تماماً، من قتْل؛ إنه وعيٌ بالقتل. لقد ألمحنا إليه أعلاه. وآرْتُو نفسه يقوله في **رسالة أولى حول القسوة** : «إن الوعي هو الذي يمنح لممارسة كل فعل حياتيّ لونه الدّمويّ وملمحه القاسي، ما دام بديهياً أن الحياة **هي دائماً موت أحد**» (4، ص.121).

6) «يا لبؤس نَفْس محتمَلة لم يكف كارتل [بمعنى اتحاد شركات] علماء النفس المحتملين عن شكها [كالدبوس] في عضلات البشرية» (رسالة كتبها من «اسبالیون» Espalion إلى روجيه بلان Roger Blin في 25 مارس / آذار 1946). «لم تبق لنا إلا وثائق قليلة وجدّ قابلة للطعن حول «أسرار» العصر الوسيط. أكيد أنها كانت تتمتع من وجهة النظر المشهدية المحض بمصادر لم يعد المسرح يمتلكها منذ قرون، ولكن كان يمكن العثور فيها أيضاً على علمٍ بالأحوال المكبوتة للروح لم يكد التحليل النفسي الحديث أن يبدأ بإعادة اكتشافه، وهو يفعل هذا بمعنى أقل فعالية بكثير وأقل خصوبة من الوجهة المعنوية مما كان عليه الأمر في المآسي الصوفية التي كانت تُمثّل في الساحات» (2 ـ 1945). هذا المقطع حافل بالهجومات على التحليل النفسي.

ربّما كان آرْتُو ينهض أيضاً بوجه وصفٍ فرويدي معيّن للحلم كتحقيق تعويضيّ للرّغبة، وكوظيفة إنابيّة : يريد، عن طريق المسرح، أن يعيد إلى الحلم جدارته، يصنع منه شيئاً أكثر أصلية، أكثر حرّية، وأكثر **توكيدية** من مجرّد فاعلية استبدالية. وربّما كان يكتب ضد صورة معيّنة للفكر الفرويدي عندما كتب في **البيان الأول** : «غير أن النّظر إلى المسرح كوظيفة نفسية أو أخلاقية من الدّرجة الثانية، والاعتقاد بأن الأحلام ليست غير وظيفية استبدالية، فهذا إنما يعني إقلالاً للمحتوى الشّعري العميق للأحلام مثلما للمسرح». (ص 110).

وأخيراً، فإن مسرحاً تحليلياً ـ نفسياً يجازف بأن يكون نازعاً للقداسة فيرسّخ، بذلك، الغرب في مشروعه، وفي مساره. إن مسرح القسوة مسرح طقوسي. ويظل الرّجوع إلى اللاّوعي (4، ص 57) منذوراً للفشل إذا لم يوقظ المقدّس، وإذا لم يشكل تجربة «صوفية» لـ «الكشف» و «للإبانة» عن «الحياة»، في انثيالهما الأول.[7] رَأينا، الأسباب التي من أجلها يجب أن تحل الرموز الهيروغليفية محل العلامات الصّوتية المحض. يجب أن نضيف أن الأخيرة تتواصل مع خيال المقدّس أقل من الأولى. أُريد (في مكان آخر يقول آرْتُو : «أستطيع») أن أستعيد، عبر هيروغليفيةِ نفَسٍ، فكرة المسرح المقدّس (4، ص 182 و 163).

7) «إن كل شيء في هذه الشاكلة الشعرية والفعالة في التفكير بالتعبير على الخشبة يحدو بنا إلى الابتعاد عن الفهم الانساني، الراهن، والنفساني للمسرح، لتستعيد الفهم الديني الصوفي الذي فقد مسرحنا معناه كلياً. ثم إنه إذا كان يكفي أن نَفْوه بكلمة الديني أو الصوفي ليُمْزَجَ بيننا وبين قندلفت [خادم كنيسة]، أو راهب بوذي أمّي بالكامل وغريب على كل معبد للبوذيين فلا يصلح في أفضل الأحوال إلاّ لإدارة نعارات* جسمانية للصلوات، فهذا كافٍ للحكم على عجزنا عن أن نستخلص من كلمة كل نتائجها..» (4، ص 56 ـ 57). «إنه مسرح يستبعد المؤلف لصالح ما ندعوه في لغتنا المسرحية الغربية بالمخرج. غير أن الأخير يصبح ضرباً من منظّم سحريّ، ومُشْرِف على طقوس سردية. والمادة التي يعمل عليها، والموضوعات التي يجعلها تتردّد، لاتصدر عنه وإنما عن الآلهة. إنها تبدو آتية من تضافرات بدئية للطبيعة حفّزتها روح مزدوجة. وما تحركه هو **المُتَجَلّي**. إنه ضرب من فيزيقا أو طبيعة أولى لم تنفصل عنها الروح أبداً». (ص 72 وما يليها). «ثمة فيها (في تحقيقات الباليين**) شيء من طقوسيةٍ شعيرة دينية، من حيث أنها تنتزع من فكر مَنْ يشاهدها كل تفكير بالاصطناع والمحاكاة الغرقاء للواقع... إن الأفكار التي تهدف إليها، وحالات الروح التي تجهد في التمخض عنها، والحلول الصوفية أو الباطنية التي تقترح، لهي مُثارة ومدفوعة، ومَبْلوغة بلا مراوغة ولا تأخير. هذا كله يبدو شبيهاً بتعزيمٍ موجه لاستدعاء جميع شياطيننا» (ص 73. راجع كذلك ص 318 ـ 319 و ج 5 ص 35).

*) النعّارة هي ناقوس خشبي للصلوات، ونفهم أنّ آرتو حوّلَ، مجازياً، جسدَ الراهب المذكور نفسه إلى نعّارة (المترجم).

**) الباليون : سكان «بالي» Bali، جزيرة في أندونوسيا، تقع شرقيّ «جاوة»، احتفظوا بالديانة الهندوسية التي كانت معتنَقة في «جاوة» قبل القرن الخامس عشر، لديهم مسرح دينيّ قائم على طقوس متميزة في الرقص. (المترجم).

يجب أن يتحقّق في مشهد القسوة تجلٍّ جـديـدٌ لمـا فوق الطبيعي وللإلهي، لا على الرغم من، وإنما بفضل إخراج الله [من المسرح] وتدمير آلة المسرح اللاهوتية. لقـد أُضيعَ الإلهيّ على يـد الله. أي على يد الإنسان، الذي، بتركِـه اللـه يفصلـه عن الحيـاة، وبسمـاحِـهِ بـاستلاب ولادتـه الخاصّة، أصبح هو الإنسان بتلويثه أُلوهيـة الإلهي : «ذلـك أنني، بعيـداً عن الاعتقـاد بكون مـا فوق الطبيعي والإلهي قد ابتُكِرا على يد الإنسان، أحسب أن التّدخّل الألفيّ للإنسان هو الـذي انتهى إلى أنْ يُفسد علينا الإلهيّ» (4، ص 13). وإذن، فإنّ إعادة بناء القسوة الأُلوهية إنّمـا يمرّ بقتل الله، أي، أولاً، الإنسان ـ الله.[8]

ربما استطعنا الآن أن نتساءل لا عن الشروط التي بهـا يمكن لمسرح حـديث أن يكون وفيـاً لآرتـو، وإنّمـا هـذه التي بهـا يكـون غيرَ وَفِيٍّ لـه بشكـل مُحَقَّـق. مـا يمكن أن تكـون موضوعات عدم الوفاء، حتى لدى أُولئك الذين يتشيعون لآرتو بالصورة الصـاخبـة والمكـافِحـة التي نعرف ؟ سنكتفي بتسمية هذه الموضوعات. يكون، بلا شك، غريباً على مسرح القسوة :

1 ـ كل مسرح غير مقدّس.

2 ـ كل مسرح يميز الكلام أو الكلمة، كل مسرح كلمات، حتى إذا كـان هـذا الامتيـاز معطى لكلام يدمّر نفسه، ويتحوّل من جديد إلى حركة أو تكرار يائس وعلاقـة سلبيـة للكلام مع نفسه، عَدَمية مسرحية، وما لا يزال يـدعى بمسرح العبث. لا فقـط سيستهلـك هـذا المسرح نفسه بالكلام ولن يدمّر عمل المسرح الكلاسيكي، بل إنه لن يشكل توكيداً بالمعنى الذي كان آرْتو يريده (وبلا شك نيتشه أيضاً).

3 ـ كـل مسرح **مُجَرَّد** يستبعـد شيئـاً من كليـة الفن، أي، بـالتـالي، الحيـاة ومنـابعهـا الـدّلاليـة : الرّقص، المـوسيقى، السّمـاكـة، العمـق التشكيلي، الصّـورة المرئيّـة، والمسمـوعـة، والصّوتية، الخ... إن مسرحاً تجريـديّـاً هو مسرح لا تُوظَّفُ فيـه كليـة المعنى والحواس. وإننـا لنخطئ إذا ما تصورنـا أنـه يكفي مراكمـة أو مجـاورة جميع الفنون لخلق مسرح كلي يتوجّـه

8) ضدّ ميثـاق الخوف، المتمخّض عن كلٍّ من الإنسـان والله، ينبغي (في نظر آرتـو) إعـادة الصّلـة بين الشّرّ والحيـاة، والشيطـاني والإلهيّ : «أنا، السيد أنتونـان آرتو، ولـدت في مرسيليـا في 4سبتمبر / أيلول 1896، أنـا الشيطـان وأنـا الله ولا أريـد العـذراء المقدسـة» (كتبها في «رودز»، سبتمبر / أيلول 1945).

إلى «الإنسان الكلّي» (4، ص. 147).[9] لا شيء أبعد عنه من هذه الكلية التجميعية وهذه المحاكاة الخارجية والاصطناعية. بل بالعكس، إن بعض التخفيفات الظاهرية للوسائل المشهدية تتبع أحياناً مسار آرْتُو بصرامة أكبر. وعلى افتراض أنه ما يزال (وهذا ما لا نعتقد به) معنى في الكلام عن وفاء لآرْتُو، ولشيء يكون بمثابة «رسالة» (هذه الكلمة وحدها تخونه)، فإن تقشّفاً صارماً ودقيقاً وصابراً ونافذاً في عمل الهدم، ومضاءً مقتصِداً يجيد التصويب إلى القطع الأساسية لآلة ما تزال قوية، ليَفرضان نفسهما اليوم بثقة أكبر من التعبئة العامة للفنون والفنانين، ومن الصّخب أو الشّغب المرتَجَل تحت أعين الشرطة، المطمئنة والساخرة.

4 ـ كل مسرح للتّغريب. فهذا لن يقوم إلا بأن يكرس، بإلحاح تعليميّ وثِقَل منهجيّ، عدَم مساهمة النّظارة (بل وحتّى المخرجين والممثلين) في فعل الخلق وفي القوّة المقتحِمة الهاربة من فضاء المشهد. إن «التغريب» يظل سجين مفارقة كلاسيكية، وأسير هذا «المثال الأوروبي للفن» الذي «يهدف إلى القذف بالفكر في موقف منفصل عن القوة، والذي يقف ليتفرّج على تحمّسه» (4، ص.15). بمجرّد أن يكون «المتفرّج، في «مسرح القسوة»، «في الوسط، محاطاً بالاستعراض» (4، ص. 98)، فإن مسافة النظرة لن تعود صافية، ولا يمكنها أن تتجرّد من كلية الوسط الحسّي، ولن يتمكّن المتفرّج المنخرِط من تشكيل عَرْضه الخاصّ وحده وتحويله إلى موضوع له. لن يعود هناك من متفرّج ولا عرض، وإنّما : عيد (راجع 4، ص. 102). إن جميع الحدود التي كانت تخترق المسرح الكلاسيكي (الممثِّل/ الممثَّل، المدلول/ الدال، المؤلف/ المخرج، الممثلون/ النظارة، المشهد/ القاعة، النص/ التأويل، الخ...) إنّما كانت ممنوعات أخلاقية ـ ميتافيزيقية، تجعّدات، تكشيرات، وابتسامات هازئة وأعراضاً للخوف أمام خطر العيد. في الفضاء العِيدي الذي يفتحه الخرْق، يجب ألا تتمكن مسافة التمثيل من الانبساط أكثر. إن عيد القسوة يرفع الحواجز والموانع من أمام «الخطر المطلق» الذي «لا غَوْرَ له» (أيلول/ سبتمبر 1945) : «يلزمني ممثلون هُمْ، أولاً، كيانات، أي أنهم لا يخافون على الخشبة من الإحساس الحقيقي بطعنة سكّين، ومن الانحصارات التي يجب أن تكون بالنّسبة إليهم فعلية على نحو مطلق، لعملية ولادة مفترضة. إن مُونيه ـ سُولي Monnet-Sully يؤمن بما يفعل ويوفر الانطباع بذلك، إلا أنه يعرف أنه يتحرّك وراء حاجز :

9) راجع بخصوص الاستعراض الكامل، جـ 2، ص 33 ـ34. هذه الموضوعة مصحوبة غالباً بالإلماح إلى المساهمة بما هي «عاطفة هادفة» : نقد التجربة الجمالية كفراغ من الهدف. إنها تذكّر بنقد نيتشه للفلسفة الكانتيّة للفنّ. لكن يجب ألا يُفهم هذا الكلام كنقض للمجّانية اللعبيّة في الخلق الفني، لا لدى آرتو ولا لدى نيتشه. بل العكس تماماً هو الصحيح.

وأنا أرفع الحاجز...» («رسالة إلى رُوجيه بْلاَن» Lettre à Roger Blin). أمام العيد الذي يتصوّره آرْتُو على هذه الشّاكلة، وأمام هذا التّهديد لـ «مَا لاَ غَوْرَ لَهُ»، إنما يدفع «الهـابْنِنْغ» happening،* إلى الابتسام : إنه بالقياس إلى تجربة [مسرح] القسوة بمثل كرنفال مدينة نيس بالقياس إلى «أسرار» إيلُوسِيس. وهذا نابع خصوصاً من كونه يضع التحريض السياسي محل هذه الثورة الشاملة التي يدعو إليها آرْتُو. يجب أن يكون العيد فعلاً سياسياً. **وفعل** الثورة السياسية هو فعل **مسرحي**.

5 ـ كل مسرحٍ غير سياسي. إننا نقول بصريح التعبير إن العيد يجب أن يكون **فعلاً** سياسياً، وليس الإيصال البليغ والتربوي والمهذّب قليلاً أو كثيراً لمفهوم أو رؤية سياسية ـ أخلاقية للعالم. إننا، إذا أردنا التّفكير ـ وهذا ما لن نتمكن من القيام به هنا ـ بالمعنى السياسي لهذا الفعل وهذا العيد، وبصورة المجتمع التي تمارس هنا فتنتها على رغبة آرْتُو، فسيكون علينا أن نستحضر، لنسجّل الاختلاف الأكبر داخل التّقارب الأكبر، ما يشفّ لدى رُوسّو أيضاً عن نقدٍ للعرض الكلاسيكي، ورَيْبَة بإزاء المَفْصلة في اللغة، وعن مثال العيد الشعبي موضوعاً في محل التمثيل، وأنموذجٍ معيّن لمجتمع حاضر في ذاته بامتلاء في تجمّعات صغيرة تحيل الرّجوع إلى **التمثيل** في اللّحظات الحاسمة من الحياة الاجتماعية عديمَ الجدوى ومشؤوماً : الرجوع إلى التمثيل، إلى الإبانة، إلى التّفويض السياسي مثلما المسرحيّ. يمكن أن نكشف عن هذا على نحو شديد التشخيص : فالمُمَثّل بعامّة ـ ومهما كان ما يُمثّل ـ هو الذي يرتاب منه رُوسّو، سواء أفي **العقد الاجتماعي** أو **رسالة إلى السيد دالامبير**، حيث يقترح أن تقام بدل العروض المسرحية أعياد شعبية لا عرْض فيها ولا استعراض ولا «أيّ شيء يُشَاهد»؛ أعياد يصبح فيها المتفرّجون هم أنفسهم الممثلون. «ولكن ما تكون أخيراً موضوعات هذه الاستعراضات ؟ لا شيء، إذا شئتم... اغرسوا في وسط ساحة وتداً مكلّلاً بالأزهار واجمعوا الشعب من حوله، وستنالون عيداً. افعلوا ما هو أفضل أيضاً : اجعلوا من المتفرّجين العرضَ نفسه، وَحَوّلوهم هم أنفسهم إلى مُمَثّلين».

*) happening : (وتعني، بالإنكليزية : «حَدَث»)، عروض مسرحية انتشرت في الولايات المتحدة في العقد السّتّينيّ تَدع مجالاً واسعاً للابتكار والعفوية، غير أنها موجهة في الغالب للمفاجأة والإدهاش، ومن هنا إقلال الفيلسوف من قيمتها بالقياس إلى «الأسرار» الإغريقية والقروسطية و«مسرح القسوة» نفسه (المترجم).

6 ـ كل مسرح إيديولوجي، كل مسرح ثقافة، كل مسرح إيصال، وتَأْويل (بالمعنى السّائد وليس بالمعنى النيتشوي بالطّبع)، يسعى إلى إيصال محتوى، وتمرير رسالة (مهما كانت طبيعتها : سياسية، دينية، نفسية، ميتافيزيقية، الخ...)، وإلى تقديم معنى خطاب إلى مستمعين،[10] مسرح لا يستنفذ نفسه كلياً مع **فعل** وزمن المشهد الحاضر، ولا يمتزج به، أي يمكن **تكرارُه** بدونه. وهنا نلمس ما يبدو ممثّلاً الجوهر العميق لمشروع آرْتُو وقراره التاريخي ـ الميتافيزيقي. لقد **أراد آرْتُو مَحْو التّكرار بعامّة**. كان التّكرار هو في نظره أصل الدّاء، ويمكن بلا شك أن ننظم قراءة كاملة لنصوصه حول هذا المحور. إن التّكرار يفصل القوة عن نفسها، يفصل الحضور والحياة. هذا الفصل هو الحركة الاقتصادية والحاسبة لمن يؤجل نفسه حتى يبقى، ولمن يدّخر الإنفاق ويستسلم للخوف. لقد وجهت قوة التكرار هذه كل ما أراد آرْتُو تدميره، وهي تتمتّع بأسماء عديدة : اللّه، الوجود، الديالكتيك. الله هو الأبدية التي يتواصل موتها بلا انتهاء، والتي لم يكفّ موتها، كاختلاف وتكرار في الحياة، نقول لم يَكُفّ أبداً عن تهديد الحياة. ليس الله الحي، وإنما الله الميّت هو ما يجب أن نخشى. الله هو الموت. «ذلك أنه حتى اللانهاية ميّتة، / اللانهاية هي اسم لميّت / لم يَمُت» (84) بمجرّد أن يكون هناك تكرار، يكون الله، ويُحْفَظ الحاضر ويُصَان، أي يتملّص من ذاته. «ليس المطلق وجوداً، ولن يكون كذلك أبداً، لأنّه لا يمكن أن يكونه بدون جريمة يرتكبها بِحَقّي، أي من دون أن يقوم بانتزاعي وجوداً، وجوداً أراد ذات يوم أن يكون إلهاً عندما لم يكن ذلك ممكناً، بما أن اللّه لا يتجلّى دفعة واحدة، وإنّما ما لانهاية له من المرّات أثناء جميع مرّات الأبدية ما دام هو لا نهاية المرات والأبدية، وهذا هو ما يتمخض

10) ليس مسرح القسوة عرضاً بلا متفرجين فحسب، بل هو كذلك كلام بدون مستمعين.

كتب نيتشه : «إن الإنسان الذي هو فريسة **الاندفاع** الديونيسيّ، مثله مثل الجمهور النّشواني، لا يتمتع بمستمع يوصل له شيئاً، في حين يفترض الراوي الملحمي والفنان الأبولوني بعامة مثل هذا المستمع. ليس خادم ديونيسوس، المتحمّس، مفهوماً إلا من أمثاله، مثلما قلت سابقاً. ولكنّنا إذا ما تصورنا مستمعاً يتفرّج على أحد هذه الثّورانات الشاملة للهياج الديونيسي، فينبغي أن نتوقع له مصيراً مماثلاً لمصير «بنتوس»، هذا العاميّ غير المتكتّم الذي أماطت «الميناداتِ»* عنه اللّثام ومزقّته إرباً إرباً... «غير أن الأُوبرا، بحسب الشهادات الأكثر صراحة، إنّما تبدأ بهذا الطموح لدى المستمع إلى فهم الأقوال. ماذا ؟ أَمُسْتَمِعٌ ومَطامِح ؟ وأَيَنبغي أنْ تُفْهَمَ الأقوال ؟».

*) الميناداتLes Ménades : النساء المكرّسات للأعياد الباخوسية في تظاهرات «الأسرار» (راجع تعريفنا السابق للأخيرة)، تُصوّرهن المنحوتات القديمة جموحاتٍ شَعْثاوات الشّعر، مُرْتَديات جلود حيوانات أو ثياباً شفّافة. التسمية نفسها آتية من اليونانية القديمة «ما يستاي» وتعني : «الكيان الثائر أو الغضوب». (المترجم).

عن الـديمـومـة» (9 ـ 1945). اسم آخر للتّكرار التّمثيليّ أو مُكرِّر الحضور* : إنـه الـوجـود. الوجود هو الاسم الذي عبْرَهُ يمكن للتّعدّد اللانهائي لأشكال الحيـاة وقواهـا أن يمتزج وينفصل داخل الكلمة دون انتهاء. ذلك أنه ليس هناك من كلمة، ولا من علامة بعامة، لا تكون مؤسسة بإمكـان تكرارهـا. علامـة لا تتكرّر، ولا تكون مجزّأة من قبـل بـالتّكرار في «مرّتهـا الأُولى»، ليست علامة. وإذن، فيجب أن تكون الإحالة الدّالّة [الإحالة التي تصنع دلالة] مثالية ـ وليست المثـاليـة سـوى القـدرة المضـونـة على التّكرار ـ حتى تحيـل إلى الشّيء نفسـه كـل مرّة. لـذا فالـ «وجود»، هو الكلمة ـ السيدة للتكرار الأزليّ، وانتصار الله والموت على فعل الحياة. شـأنـه شأن نيتشه (في **نشأة الفلسفة**... مثلاً)، يرفض آرْتُو أن يُمَوْضِع الحيـاة تحت الوجود، ويقلب نظام شجرة الأنساب بهذا الصدد : «أولاً العيش والوجود على هوى أنفسنـا. أمـا مشكلـة الوجود فليست سـوى نتيجـة لهمـا» (9 ـ 1945)، «لا عـدوَّ للجسـد الإنسـاني كـالـوجـود» (9 ـ 1947). نصوص أُخرى غير منشورة بَعْدُ تؤكـد على أهمّيـة مـا يـدعوه آرْتُو حرْفيـاً بـ «مـا وراء الوجود» (2 ـ 1947)، متلاعباً، بـأُسلوب نيتشويّ، بهـذا التعبير لأفلاطون (الـذي لم يفت آرْتُو أن يقرأه). وأخيراً، فالديالكتيك هو الحركة التي يُحتَوى فيهـا الإنفـاق في الحضور؛ إنـه اقتصـاد التكرار، اقتصـاد الحقيقـة. إن التكرار **يختـزل** السلبيـة، يستقبـل ويحفـظ الحـاضر المـاضي كحقيقـة، كمثـاليـة. الحقيقي هو دائمـاً مـا يسمح بتكراره. وعلى اللا تكرار، الإنفـاق المطلـق والـذي لا رجوع منه في المرة الواحدة التي تستهلك الحاضر، عليـه أن يضع نهـايـة للخطـابيـة الخـائفـة وللأنطولوجيا المتعذرة على الإحاطة، وللديالكتيك، «بما أن الديالكتيـك (ديـالكتيكـاً معيّنـاً) هُوَ مَا ضَيَّعَنِي..» (9 ـ 1945).

إن الديالكتيك هو دائماً ما ضيَّعنا، لأنه دائماً ما **يعمل** مع رفضنـا. مثلمـا مع توكيـدنـا. رفض الموت كتكرار هو إثبات الموت كإنفاق راهن وبلا عودة. وبـالعكس. هـذا رسمٌ يترصّـد التّكرار النيتشوي للتأكيد. إن الإنفاق الخالص، السّخاء المطلق الـذي يهـدي واحـديَّـةَ الحـاضر للموت بغيـة الكشف عن الحـاضر **مثلمـا هـو**، إنمـا بـدأً من قَبْـلُ إرادةَ الحفـاظِ على حضـور الحـاضر؛ إنـه، من قَبْلُ، قـد فَتَحَ الكتـابَ والـذاكرة، وفكَّرَ بـالوجود بمـا هو ذاكرة. عـدم إرادة الحفاظ على الحاضر هو إرادة المحافظة على مـا يشكّل حضوره الزائل غير القـابل للتّعويض،

*) الصفة التي يستخدمها الفيلـسوف هي re-présentatif، يشير بالفصل بين الكلمة وبـادئتهـا (re) إلى إعـادة الإرجـاع إلى الحـاضر (المترجم).

وما لا يتكرّر فيه. إرادة التّلذّذ بالاختلاف الخالص. هذا ما ستكون عليه، وقد اختُزلَتْ إلى رسمها الفقير، بوتقةُ تاريخ الفكر الذي يُفَكِّر به منذ هيغل.

إن إمكان المسرح هو المحْرق الجبريّ لهذا الفكر الذي يفكر بالتراجيديا كتكرار. لا مكانَ يكون فيه تهديد التكرار مُنظَّماً على نحوٍ ممتازٍ كما في المسرح. لا مكان نكون فيه بهذا القرب من المشهد بما هو أصل للتكرار، بهذا القرب من التّكرار البدائي الذي يتعيّن محوه، بفصله عن نفسه كما عن قرينه. لا بالمعنى الذي كان آرْتو يتكلم فيه عن **المسرح وقرينه**،[11] بل إننا نحدّد على هذا النّحو هذه الثّنيّة، هذا الازدواج الدّاخلي الذي يسرق من المسرح ومن الحياة، الخ...، الحضورَ البسيطَ لفعلهما الحاضر، في حركة التّكرار التي لا تُرَدّ. «مرّة واحدة» : ذلكم هو لغزُ مَا لاَ يتمتّع بمعنى، ولا بحضورٍ، ولا بمقروئية. وبالنّسبة لآرتو، فقد كان على عيد القسوة ألا يحدث إلا **مرة واحدة** : «لِنَدَعْ للحمقى نقد النّصوص، ولهواة علم الجمال نقدَ الشكل، ولنعترف بأن ما قيل لا يقال من جديد، أنّ تعبيراً لا يتمتع بقيمة مرّتين، ولا يحيا مرّتين، أنّ كل كلام منطوق هو ميّت، أنّه لا يفعل فعله إلا في لحظة النّطق به، أنّ شكلاً سبق استخدامه لا يعود يخدم في شيء ولا يدعو إلا إلى البحث عن شكل آخر، وأن المسرح هو المكان الوحيد في العالم الذي لا تبدأ فيه مرّة أُخرى حركة قِيمَ بها من قبل» (4 ص. 91). فالعرض المسرحي مُتَناهٍ، ولا يترك وراءه، ووراء راهنيته، أيّ أثر، ولاَ أيّ شيء قابل لأن يُحْمَل. إنه ليس كتاباً ولا عملاً، وإنما طاقة، وبهذا المعنى فهو الفن الوحيد للحياة. «يعلّمنا المسرح بالذات لا جدوى الفعل الذي ما أن يُقام به حتى لا يعود قابلاً لأن نقوم به من جديد والفائدة العظمى للحالة غير المستخدمة عبر الفعل، والتي، ما أن **تُقْلَب**، حتى تنتج التسامي» (ص 99). بهذا المعنى، يكون مسرح القسوة فن الاختلاف والإنفاق بلا اقتصاد، بلا تحفظ، بلا عودة، وبلا تاريخ. الحضور الخالص بما هو اختلاف خالص. فعله واجب النسيان، نسياناً فعّالاً. هنا ينبغي ممارسة هذا الـ aktive Vergesslichkeit، هذا النسيان الفعال الذي يتحدّث عنه نيتشه في المقالة الثانية من «**نَسَب الأخلاق**» التي تفسّر لنا أيضاً «العيد» و «القسوة».

11) رسالة إلى جان بولان Lettre à Jean Paulhan (25 يناير / كانون الثاني 1936) : «أعتقد أنني وجدت لكتابي العنوان المناسب. سيكون : «المسرح وقرينه»، ذلك أنه إذا كان المسرح يقترن بالحياة [أو يردفها] فالحياة تردف المسرح الحقيقي... إن هذا العنوان ليضطلع بجميع قرائن المسرح التي اعتقدت بالعثور عليها منذ سنوات كثيرة : الميتافيزيقا، والطاعون، والقسوة... وإنما على الخشبة يعاد بناء وحدة الفكر والحركة والفعل» (4، ص 272 ـ 273).

ولِقَرَف آرْتُو من الكتابة غير المسرحية المعنى نفسُه. ليس ما يلهم هـذا القرف، كما في **فيدروس** [محاورة أفلاطون] هو حركة الجسم، والعلامة الحسية والذاكراتية والتنويمية الغريبة على كتابة الحقيقة في الروح *، وإنما، بالعكس، الكتابة بما هي موضع للحقيقة القابلة للفهم، «آخَر» الجسم الحيّ، المثالية، والتكرار. ينتقد أفلاطون الكتابة كجسد. وآرْتُو ينتقدها كامّحاء للجسد، وللحركة الحيّة التي لا تقوم إلا مرة واحدة. الكتابة هي بالذات فضاء وإمكان التّكرار بعامّة. لـذا «يجب الانتهاء من هـذا التعلق الخرافي بالنّصوص وبالشعر المكتوب. إن الشعر المكتوب يتمتّع بقيمة مرّة واحدة، ولْنُمَزِّقْه بعد ذلك» (4، ص. 193 ـ 194).

بِعَرْضِنَا على هـذا النّحو موضوعات عدم الوفاء [لآرتو]، نفهم بسرعة أنّ الوفاء له لَهُوَ مستحيل. ليس هناك اليوم في العالم مسرح يستجيب إلى رغبة آرْتُو. ولن يمكن أن نستثني هنا محاولات آرْتُو نفسه. كان يعرف أفضل من سواه أن «نَحْو» مسرح القسوة، الذي كان يقول إنه «يجب العثور عليه»، سيظلّ دائماً هو الحدّ غير القابل للبلوغ، حدٌّ تمثيلٍ لا يكون تكراراً، حَدُّ إعادة حَضْرَنَة لا تكون حاضراً مليئاً، ولا تحمل في ذاتها قرينها كأنه موتها، حدٌّ حاضرٌ لا يُكَرَّر، أي حاضر خارج الزّمن، لا ـ حاضر. إن الحاضر لا يَهب نفسه كما هو، ولا يَتَمَظْهَر، ولا يتقدّم، ولا ينتج مشهدَ الزّمن أو زمن المشهد إلا باستقباله اختلافه الجوانيّ، وإلا في المستودع الدّاخلي لتكراره الأصلي، في التّمثيل. أي في الدّيالكْتِيك.

كان آرْتُو يعرف هذا جيّداً : «... ديالكتيك مُعَيَّن...» ذلك أننا إذا ما فكّرنا كما يلزم بأُفق الديالكتيك ـ خارج هيغليانية تعاقدية ـ فربما سنفهم أنه الحركة اللا محدّدة للتناهي، لوحدة الحياة والموت، للاختلاف، للتّكرار الأصلي، أي لأصل التراجيديا بما هي غياب لكل أصلٍ بسيط. بهذا المعنى، فالديالكتيك هو التراجيديا والتأكيد الوحيد الممكن ضد الفكرة الفلسفية أو المسيحية للأصل الخالص، ضد «عقلية البداية» : «ولكن عقلية البداية هي ما لم يكفّ عن دفعي إلى القيام بحماقات، وأنا لم أنتهِ من الانفصال عن عقلية البداية التي هي العقلية المسيحية...» (أيلول/ سبتمبر 1945). ليس التراجيدي استحالة التّكرار وإنّما هو ضرورته.

*) راجع بخصوص هذا التعبير، في هذا المؤلّف نفسه، «نهاية الكتاب وبداية الكتاب»، وبخصوص تفضيل أفلاطون، ومن ورائه الميتافيزيقا الغربية، للكلام المباشر و«الحيّ» على الكتابة، راجع، لجاك دريدا، **صيدليّة إفلاطون**، يصدر بترجمتنا عن دار توبقال أيضاً. (المترجم).

كان آرْتُو يعرف أن مسرح القسوة لا يبدأ ولا ينتهي في صفاء الحضور البسيط، وإنما في التمثيل، في «الزمن الثاني للخلق»، في صراع القوى الذي لم يتمكن من أن يكون صراع أصلٍ بسيط. يمكن للقسوة أن تبدأ ممارسة نفسها فيه، ولكن عليها من ثمة أيضاً أن تسمح **بتناقصها** [تسمح بأن تكون أقل أصالة] **فالأصل** دائماً مبدوءٌ فيه. هذه هي كيمياء المسرح : «ربما، قبل أن نذهب أبعد، سَأَلْنَا سائل أن نحدّد ما نفهم بالمسرح الأنموذجي والبدائي. عبر هذا سندخل في صلب المشكل. إننا إذا ما طَرحنا في الواقع سؤال أصول وبواعث وجود المسرح (أو ضرورته الأولية)، فسنجد، من جهةٍ، وميتافيزيقيّاً، التّجسيدَ المادّي أو بالأحرى الإبراز لنوعٍ من الدراما الأساسية المَنطوية بصورة هي في آن واحد متعدّدة وفريدة، على المبادئ الأساسية لكل دراما، **موجّهةً**، أي المبادئ، من قَبْلُ، **ومُجزّأة**: ليس بما فيه الكفاية لفقدان طبيعتها كمبادئ، ولكن بما فيه الكفاية لأن تحتوي، بصورة جوهرية وحيوية، أي ملآى بالصُّعُقات، آفاقاً للصّراعات لا نهائية. أن نحلّل فلسفياً مثل هذه الدراما هو أمرٌ متعذّر، ولا يمكن [القيام به] إلا شعريّاً... وهذه الدراما الأساسية، نعرف نحن تماماً أنها قائمة، وهي قائمة على ضرورة شيء أكثر حذْقاً من الخلق نفسه، ويجب حقّاً تصوُّرها كنتيجة لإرادة واحدة ولا صراع فيها. يجب الاعتقاد بأن الدراما الأساسية، هذه التي كانت في أصل جميع الأسرار العظمى، تقترن بالزمن الثاني **للخلق**، زمن الصّعوبة والقرين، زمن المادة وتكثُّف الفكرة. يبدو تماماً أنه حيثما تسود البساطة والنسق، لا يمكن أن يقوم مسرح ولا دراما، وأن المسرح الحقيقي إنما يلد، كالشعر نفسه، ولكن بطرق مُغايرة، من فوضى تنظّم نفسها...» (4، ص. 60 ـ 1 ـ 2).

وإذن، فإن المسرح البدائي والقسوة يبدآن أيضاً بالتّكرار، ولكن إذا كانت فكرة مسرحٍ بلا تمثيل، فكرة المستحيل، لا تساعدنا في تنظيم الممارسة المسرحية، فهي ربما كانت تساعدنا في التفكير بأصلها، بما يسبق ولادتها، وبحدّها، في التفكير بالمسرح اليوم انطلاقاً من افتتاح أصله، وفي أفق موته. هكذا تسمح طاقة المسرح الغربي بتحديدها في إمكانها، الذي ليس بالشيء الاتّفاقي، والذي يمثّل لكامل تاريخ الغرب مركزاً مؤسِّساً ومكاناً مُبَنْيناً. غير أن التّكرار يخفي المركز واللّعب، وما جئنا على قوله عن إمكانه يجب أن يمنعنا من الكلام على الموت كأفق، وعلى الولادة **كانفتاح** ماضٍ.

لقد وقف آرْتُو بأقرب ما يمكن من الحدّ : إمكان واستحالة المسرح المحض. لكي يكون الحضور حضوراً، وحضوراً في ذاته، فهو لابد أن يكون بدأ دائماً من قَبْلُ بالسّماح بتمثيله، وتعَرُّض للتّناقص من قبل. إن التأكيد أو الإثبات نفسه عليه أن يسمح بتناقصه

وبتكراره. هذا يعني أن قتل الأب الذي يفتتح تـاريخ التمثيل وفضـاء التراجيـديـا، قتل الأب الـذي يريـد آرْتُو، عمومـاً، تكراره بـأقرب مـا يكون من أصلـه ولكن مرة واحـدة، هـذا القتـل لا نهاية له وهو يتكرّر دون انتهاء. إنه يبدأ بأن يتكرّر، يتناقَصُ في تعليقه الخـاص، ويترافق بتمثيله الخاص. وهذا ما يمّحي هو فيه ويؤكد القانون المخروق. يكفي لهـذا أن تكون هنـاك علامةٌ، أيْ تكرارٌ.

تحت هذه السِّمة للحدّ، وفي حدود كونِه أرادَ إنقاذ صفاء حضورٍ لا اختلاف داخليـاً فيـه، ولا تكرار (أو ـ وهذا ما يعني، وبمفارقة، الشيء نفسـه ـ إنقـاذ صفـاء اختلافٍ محض)،[12] إنّمـا رغب آرْتُو أيضـاً بـاستحـالـة المسرح، وأراد أن يمحـو بنفسـه المشهـد، وألا يرى مرة أخرى مـا يحدث في موضع مأهول على الـدوام أو مسكون بـالأب، وخـاضع لتكرار القتل. أليس آرْتُو هو من يريد محو المشهد الأصليّ عندمـا يكتب في **هنـا يهجع** : «أنـا، أنْتُونَـان آرْتُو، أنـا ابني/ وأبي، وأمي/ وأنا» ؟

أنْ يكون قد وقف بذلـك على تخم الإمكـان المسرحي، وأن يكون أرادَ في الأوان ذاتـه إنتاج المشهد ومحوه، فهذا ما كانت له به المعرفة الأكثر حدّة. كتب في كانون الأول/ ديسمبر 1946 :

«والآن، سأقول لكم شيئاً ربما سيذهل الكثيرين
أنا عدوّ
المسرح.
وهذا ما كُنْتُه دائماً.
بقدر ما أُحِبّ المسرح،
أكون، لهذا السبب نفسه، عدوّه».

نلاحظ بعد هذا مباشرة أن ما لا يقدر على الإذعان له هو : المسرح بمـا هو تكرار، وأنّ ما لا يقدر على العدول عنه، هو : المسرح بما هو لا ـ تكرار :

«المسرح فيض عواطف،
نقلة مرعبة للقوى

12) إننا إذْ نريد إعادة إدخال شيء من النقاوة في مفهوم «الاختلاف»، فإنمـا نقوده إلى عـدم الاختلاف وإلى الحضور المليء. هـذه الحركة حافلة بالنتائج لكل محاولة تعارض نزعة أنتي ـ هيغيلية (مضادة للهيغيلية) قـاعـديـة. يبـدو أن أحـداً لا يفلت منهـا إلا بالتفكير بـالاختلاف خـارج تحـديـد الوجود كحضور، وخـارج مقـابلـة الحضور والغيـاب وكل مـا تتحكّم بـه، وإلا بـالتفكير بالاختلاف كتلويثٍ أصليّ أي كاخـ(ت)ـلاف في الاقتصاد المتناهي للهوية.

من الجسد
إلى الجسد
هذه النّقلة لا يمكن أن تحدث مرّتين.
لا شيء أكثر عقوقاً من نظام الباليين *
الذي يقوم، بَعْدَ تحقيق هذه النّقلة،
وبدل تحقيق نقلةٍ أُخرى،
يقوم بالرجوع إلى نظام من الانخطافات الخاصّة
ليحرم التصوير الكواكبيّ من الحركات المُكْتَسَبة».

المسرح كتكرار لما لا يتكرّر، المسرح كتكرار أصلي للاختلاف في صراع القوى، حيث «الشر هو القانون الثابت، وما هو طيّب هو جهدٌ وقسوة أو فظاظة مضافة إلى الأُخرى»، هذا هو الحد القاتل لقسوة تبدأ بتكرارها الخاص.

وإذن، فلأنّه بدأ دائماً من قبل، فالتمثيل لا يتمتّع بنهاية. ولكن يمكن التّفكير بحدٍّ ما لا يتمتّع بنهاية. الحَدّ هو التّخْم الحلقي الذي يتكرّر في داخله تكرار الاختلاف، بلا انتهاء. أي فضاء لَعِبه. هذه الحركة هي حركة العالم كلَعِب. «وبالنّسبة إلى المطلق، فالحياة نفسها لعبة» (ج.4 ص. 282). هذه اللعبة هي القسوة كوحدة للضّرورة والصّدفة. «إن الصّدفة هي اللا نهاية وليس الله» (**مُقَطَّعات** Fragmentations). إن لعب الحياة هذا لَعِبٌ فنّان.[13]

وإذن، فالتّفكير بانغلاق التمثيل هو التّفكير بالقوة الفظّة للموت واللّعب، التي تُمكّن الحضورَ من أن يلد في ذاته، والتّلذّذ بذاته عبر التمثيل الذي يتملّص هو فيه خَلَلَ اخ(تـ)لافه. التفكير بحدود التمثيل هو التفكير بالتراجيدي : لا كتمثيلٍ للمصير وإنما كمصيرٍ للتمثيل. ضرورته المجانية التي هي بلا غور.

وما يجعل **مُحَتّماً** على التمثيل، داخلَ حدوده، أن يتواصل.

*) راجع تعريفنا لـ«الباليّين» في حاشية سابقة (المترجم).

13) نيتشه مرّة أُخرى. نعرف هذه النّصوص. هكذا يكتب مثلاً، في إثر هيراقليطس : «وهكذا فكالطفل والفنّان، تلعب النّار البرمدية، وتبني وتهدم ببراءة ـ وهذا اللعب هو لعب الدهر مع نفسه... يقذف الطفل الدمية أحياناً، ولكنه سرعان ما يستعيدها بِنَزقٍ بريء. ولكنه ما إن يشرع بالبناء حتى يروح يبني ويُقَعِّد ويصوغ مهتدياً بقانون وتناسق داخليّ. وحده الإنسان الجماليّ يتمتع بهذه النظرة إلى العالم، وحده يتلقى من الفنان ومن انتصاب الأثر الفنيّ تجربة إشكالية التّعدّد من حيث أنها تقدر مع ذلك أن تحمل في ذاتها القانون والحق. تجربة الفنان من حيث أنه يتموقع أعلى من الأثر، وفيه، معاً، يتأمله ويشتغله؛ تجربة الضرورة واللعب، وصراع التناغم، من حيث أن عليها [أي هذه الأشياء كلها] أن تمتزج لينتج الأثر الفنيّ («الفلسفة في حقبة التراجيديا الإغريقية»، **الأعمال الكاملة**، نشرة هانسر Werke, Hanser، جـ 3، ص 367 ـ 369).

نِهَايَةُ الكِتَاب وَبِدَايَةُ الكِتَابَة

سُقْراط، هَذَا الذِي لاَ يَكْتبُ

نيتْشه

مهما فَكَّرنا تحت هذا العنوان، فإنّ **مشكل اللّغة** أبداً لم يُشكّلْ مشكِلاً كسواه. ومع هذا، فهو أبداً لم يَغْزُ. كما يَفْعَل اليومَ، وبِمَا هُو، أي كمشكِلٍ، الفضاءَ العالَمِيَّ للأبحاث الأكثر اختلافاً والخطابات الأكثر تبايُناً في مقصدها، وفي منهجها وإيديولوجيتها. يشهد على هذا هبوط المفردة «لغة» نفسها، وكل ما يبين في الرّصيد المُعطى لها عن ارتخاء للكلمة، وعن غوايةٍ للإغراء بأزهد التكاليف، والاستسلام السّلبي للموضة، وعن وعيٍ لـ «الطليعة»، أي : الجهْل. إنّ **تضخّم العلامة** «لغة» هذا، هُوَ تضخُّم العلامة بالذّات، إنّه التضخّم المطلق، التضخُّم بذاته. ومع هذا، فما يزال هذا التّضخّم يومئ لنا من خلال وجْهٍ له أو ظلّ : إنّ هذه الأزمة لَتمثّل عَرَضاً أيضاً. عَرَضٌ يُشِير، كأنّما رغماً عنه، إلى أنّ حقبةً تاريخية ـ ميتافيزيقية قد باتَتْ مطالبة بأن تُحدّد، أخيراً، فضاءها الإشكاليَّ كلّه كَلَفَة. وهي عليها أن تفعل ذلك لا فقط لأنّ كلّ ما كانت الرّغبة تريد انتزاعَه من لعبه اللّغة يَلُوح مستعاداً فيها، وإنّما كذلك لأنّ اللّغة بالذات تجِدُ نفسَها مهَدّدة في حياتها، ضائعةً، ومُبلْبَلَةً لكونها لم تَعُدْ تعرف لها حدوداً، ومُحالةً إلى تناهيها الخاصّ، وهذا في اللّحظة التي تبدو فيها حدُودُها آخذةً في الامّحاء، في اللّحظة التي لا تعود فيها اللغة متطامنةً على مصيرها، مؤطّرةً، **ومحفوظةً** بالمدلول غيرِ المُتَناهي الذي كان يبدُو وَهُو يفيض عنها أو يتجاوزها.

البرنامج

الحال، إنّه في حركةٍ بطيئة لا تكاد ضرورتها أنْ تبين، وجدَ كلٌّ ما كان ينزع، منذ عشرين قرناً على الأقلّ، وينجح أخيراً في أن يتجمّع تحت تسمية اللغة، نقول وجدَ نفسه وهو يبدأ بالسّماح بترحيله أو على الأقلّ تلخيصهِ وحَصْرِهِ تحت تسمية «الكتابة». عبر ضرورةٍ لا نكاد نقدر أن نتبيّنها، يحدث كل شيء كما لو أنّ مفهوم الكتابة، وقد كفّ عن الدّلالة على شكلٍ خاصٍّ، متفرّعٍ، وثانويّ، من أشكال اللّغة بعامّة (سواءٌ أفَهمنا الأخيرةَ باعتبارها سرْداً أو تعبيراً، إدلالاً أو إنشاءً للمعنى أو الفكر، الخ...)، وقد كفّ أيضاً عن الإدلال على قشرة خارجية أو قرينٍ مجرَّدٍ من القِوام لدالٍّ أكبر، **دَالٌّ لِلدَّال** * Signifiant du Signifiant، نقول إن مفهوم الكتابة هذا قد بدأ يتجاوز مدى اللغة ويفيض عنه. كما لو كانت الكتابة تنطوي على اللغة، **بجميع معاني هذا الفعل****. لا لأنّ مفردة «كتابة» لم تَعُدْ تدلّ على «دالٍّ للدّالّ»، وإنّما لأنّه قد بدأ يتّضح، تحتَ ضوءٍ غريبٍ، أنّ تعبير «دالّ الدّال» نفسه قد كفّ عن الإدلال على الازدواج العَرَضِيّ أو الثانوية المُنْحَطّة. بل، بالعكس، أصبحَ تعبير «دالّ الدّال» يَصِف حركة اللّغة نفسها بالذات : في أصلها بالتأكيد، ولكنّنا بَدَأْنا نَحْزُرُ أن أصلاً تنال بِنْيَتُه هذا الاسم ـ «دالّ الدّال» ـ إنّما يتزحزح هو نفسه ويمّحي تلقائياً في حركةِ ولادتهِ نفسها. إن المدلول يعمل فيه، دائماً من قبل، باعتبارهِ دالاً. والثانوية [صِفَةَ ما هو ثانوي] التي كان يسود الاعتقاد بإمكان رصدها للكتابة، إنّما تمسّ كلَّ مدلولٍ بعامّة، وهي تمسّه دائماً من قبل، أي **بادئ ذي بدء**. ما من مدلول يفلت من لعبة الإحالات الدّالّة التي تقوم بتشكيل اللّغة ـ ربّما إلا ليسقط فيها من جديد. إن قيام الكتابة هو قيام اللّعب : وها أنّ اللعب يعود إلى نفسه، ماحياً الحدّ الذي كان يُعْتَقَد بإمكان تنظيم حركة العلامات انطلاقاً منه، وجارّاً معَهُ جميع المدلولات المطمّنة، مُطَوِّحاً بجميع الأماكن الحصينة، جميع ملاجئ «خارج اللعب» التي كانت تُشرف على حقل اللّغة أو تَحرسه. وهذا ممّا يعني، بكامل الدّقّة، تدمير مفهوم «العلامة» ومنطِقها كلّه. ولاشكّ أنّه لم يكن من قبيل الصّدفة أن هذا التجاوز أو الفيض يحدث في اللّحظة التي يمحو فيها امتداد مفهوم «اللغة» جميع حدوده. سنرى أن هذا التجاوز وهذا الامّحاء إنّما يتمتّعان بالمعنى نفسه، ويمثّلان ظاهرةً بذاتها. إن كل شيء يحدث كما لو أن التصوُّرَ الغربيَّ للّغة (في كلّ ما

*) الإشارة هنا إلى الموقع المُعطى في التصور الغربيّ للكتابة، تحت هيمنة الأبجديّة الصوتية، للكلام أو اللغة المحكية باعتبارها اللغة بامتياز، والدالّ الأول. الكتابة لاتعود هنا إلا صورة ثانوية، مُساعِدة، أداة «عملية»، ودالّ لهذا الدالّ. راجع بهذا الصدد مدخل المترجم، ومادة «الفراماتولوجيا» لفرانسوا ڤال، في **المعجم الانسكلوبيدي لعلوم اللغة** مرجع سبق ذكره (المترجم).

**) يدل الفعل comprendre على معاني الاستيعاب والفَهْم والتّضَمُّن واحتواء الشيء والانطواء عليه في آنٍ معاً (المترجم).

يجمعه، في ما وراء تعدّديته، وفي ما وراء المقابلة الضيّقة والإشكالية بين الكلام parole واللغة langue)، نقول كل ما يجمعه بصورة عامة بالإنتاج الصّواتي [إنتاج أصوات الكلمات] والألفاظيّ، وباللّسان والصّوت والأُذن والنّبر والنّفَس والكلام، * نقول كما لو أن هذا التّصوُّر يكشف اليوم عن كونه لا أكثرَ من قِناعٍ لكتابةٍ أُولى[1] هي أكثر جوهريّة من تلك التي كانت تُعتَبَر، قَبْلَ هذا التّحوُّل الذي نتحدّث عنه، مُجَرَّدَ «مُلْحَقٍ بسيطٍ بالكلام» (رُوسُو). فإمّا أن اللغة لم تمثّل أبداً مجرّد «مُلْحَقٍ»، أو أنّنا مدعوّون اليومَ، وعلى نحوٍ عاجلٍ، إلى أن نُقيم منطقاً جديداً لما يُدْعى بـ «المُلْحَق» (أو «الزيادة») Supplément، هذه الضرورة الماسّة هي التي ستوجّهنا فيما بعْدُ في قراءتنا لِرُوسُو.

ليست هذه التّنكّراتُ مصادفاتٍ تاريخيّة يمكن أن نُعلن إزاءها عن ارتياحنا أو أسفنا. كانت حركتها ضرورية تماماً. ضرورة لا يمكن أن تخضع لمحاكمة أمام أية هيئة. إن الامتياز المعقود [في تاريخ هذا التّصور الغربيّ للّغة]، نقول المعقود لـ «الصواتة» [phoné : وحدة صوت الكلمة] لا ينبع من اختيارٍ كان يمكن تفاديه. بل هو يستجيب إلى واحدة من لحظات **الاقتصاد** (لِنَقُلِ : اقتصاد «الحياة» أو «التاريخ» أو «الوجود» بما هو علاقة بالذات). إن هذا النّظام الذي نسمع فيه أنفسَنا ونحن نتحدّث، نظام **سماع ـ المرء ـ نفسَه ـ يَتَكلّم**** كان عليه، عبْرَ المادّة الصّواتية ـ التي تتقدم كدال غير براني، وغير دنيوي [بمعنى أنه لا علاقة له بالدّنيا أو العالم المحيط، وليس بالمعنى الرّوحاني للكلمة، كمقابل لـ «الديني»]، وبالنتيجة غير تجريبي ولا عَرَضي ـ نقول كان عليه أن يُهيمن على حقبة كاملة من تاريخ العالم، بل

*) الإشارة هنا إلى التمييز المشار إليه في الحاشية السابقة، المعطى في ميتافيزيقا الثقافة الغربية، للكلام على حساب الكتابة، لما يُعْتَقَد بهِ من ارتباطٍ للأوّل بالصوت (التعبير المباشر عن الروح) وبالنّفَس الذي يحيله إلى الصميميّة وإلى الوعي. راجع بهذا الصدد، إلى جانب الدراسة الحالية، **الصوت والظاهرة** لجاك دريدا، ومقدمّته الواسعة لترجمته لـ **أصل الهندسة** لهوسرل (صدر كلاهما في المنشورات الجامعية الفرنسية PUF). (المترجم).

1) إن الكلام هنا على كتابة أولى لا يعني التأكيد على أولويّة زمنية قائمة في الواقع. هنا سِجال معروف : هل الكتابة، كما أكّد عليه ميتشنانينوف Metchnaninov ومار Marr ومن بعدهما لوكوتكا Loukotka «سابقة للغة الصواتية» ؟ (استنتاج تبنّته الطبعة الأولى للموسوعة السوفياتية الكبرى، ثم نَقَضه ستالين). راجع، بصَدد هذا السجال، فـ استرين : «اللغة والكتابة» :

V. Istrine, «Langue et écriture» in **Linguistique**, pp.35.60

كما وتَركّز هذا السجال حول أُطروحات فان غينكن Van Ginneken (راجع بصدد مناقشة هذه الأُطروحات : ج.فيفرييه ؛ «تاريخ الكتابة» J. Février, **Histoire de l'écriture** payot, 1948-1959, p.5 sq). وسنُحاول في موضع أبعد أن نرى لِمَ تدعو مفرداتٌ مِثْلِ هذا السجال ومقدّماته إلى الارتياب.

) le systéme du «s'entendre parler» : سماع ـ المرء ـ كلامه، أو سماعه ـ نفسه ـ فيما ـ يتكلم : يرينا دريدا في **الصوت والظاهرة أن هوسرل كان يرى الحقيقة كامنة في الكلام الجوّانيّ أو المناجاة الذاتية، «الصوت المتوحّد للروح»، والذي يستطيع المرء أن يسمع فيه كلامه فيما ينطق به. في الدراسة الحالية يتتبع دريدا آثار هذه النظرة أو هذه الأولوية الميتافزيقية المعطاة للكلام باعتباره صوت الروح، في كامل التصوّر الغربي للكلام، وللّغة، وللكتابة (المترجم).

هو نفسه ما تمخّضَ عن فكرة العالم، فكرة أصل العالم، انطلاقاً من الاختلاف بين ما هو في العالم وما ليس فيه، بين الخارج والداخل، بين المثالية* وما هُوَ سواها، بين الكونيّ وغير الكوني، بين المُتعالي والتّجريبي، الخ...[2]

بنجاحٍ متفاوت، هشّ، ومؤقّت بِفِعْلِ جوهرهِ نفسه، يبدو أن هذه الحركة كانت تجد غايتها في الإبقاء على الكتابة في حدودِ وظيفة ثانوية أو أَدَواتية : مجرّد ترجمانٍ لكلامٍ مليء، وحاضرٍ بامتلاء (حاضر إزّاء ذاته، ومدلوله، وإزاء الآخر، شرْطِ موضوعة الحُضور بعامة)، وتقنيةٍ موضوعةٍ في خدمة اللّغة **وناطقٍ بلسانٍ** [أو حاملٍ**]، ومُوَوّلٍ لكلام يفلت هو نفسه من قبضة التأويل.

تقنية في خدمة اللّغة : إننا لا نرجع هنا إلى جوهر عامٍّ للتقنية، كما لو كان مثل هذا الجوهر العام مألوفاً لدينا من قَبْلُ، بحيث يُساعدنا على فَهْم التّصور الضّيق والمحدّد تاريخياً للكتابة، نقول فَهْمه كمِثال. بل، بالعكس، نعتقد نحن بأنّ نمطاً معيّناً من الأَسْئلة ينبع من (أو على الأقلّ «يختلط» بـ) أصلِ التقنية ومعناها. ولذا، فأبداً لن يُوَضّح مفهوم التّقنية مفهومَ الكتابةِ بِبَساطة.

إن كل شيء يحدث كما لو أنّ ما يُدعى باللّغة لم يكن في أصله، وفي غايته، إلا لحظة، طريقة جوهرية ـ غير أنها محدّدة ـ ظاهرة، ملمح، أو ضرب من ضروب الكتابة. وهو لم ينجح في إنسائنا الكتابة، **وبالتالي فَرْض المغالطة*****، إلا في مجرى مغامرةٍ كهذه المغامرة نفسها بالذات. مغامرة كانت إجمالاً، وإلى حدٍّ ما، قصيرة. وهي رُبّما كانت ممتزجةً بهذا التاريخ الذي يجمع التقنية بالميتافيزيقا المتمركزة لوغوسيّاً، أو العقلانية التمركُز، منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة. وربّما كانت تقترب الآن ممّا يشكّل تعبَها وفقدانهَا **النَّفَس** بصريح التّعبير، أي، في سياقنا الحاليّ، الذي لا يشكّل بالطبع إلا مثالاً بين سواه، تقترب من هذا الموت لحضارةِ الكِتَابِ الذي يكثُر الحديث عنه، والذي يتجلّى، أوّلاً، عبر تكاثُرِ مُذْهِلٍ للمكتبات. وعلى الرغم من جميع المظاهر، فإنّ هذا الموت للكِتَاب لا يُعلن (وهو يقوم بهذا، بصورة من الصّور، منذ الأزل) نقول لا يُعلن إلاّ عن موت الكلام (كلام **يزْعُمُ** كونَه مليئاً) وعن

*) المثالية هنا لا بالمعنى السّائد كمقابل للمادّية وإنّما بمعنى ارتباط الشيء بمثالٍ وفكرة أصيلة، الخ... (المترجم).

2) هنا مشكل نعالجه بأكثر مباشرة في **الصوت والظاهرة (La Voix et le phénomène (P.U.F. 1967**.

**) يوظف الفيلسوف الدلالة الحرفية للتعبير : «porte-parole» (الناطق بلسان) المؤلفة من الفعل porter، «يحمل» و«الكلام» «parole» من ينطق بلسانك هو حامل لكلامك (المترجم).

***) المغالطة المقصودة هي هذه التي قَضَتْ بثانوية الكتابة وطبيعتها الفرعية قياساً إلى الكلام (المترجم).

تحوُّلٍ جديدٍ في تاريخ الكتابة، تحوّل في التاريخ بما هو كتابة. وهو يُعلن عن ذلك على مسافة قرون، وهذا هو المقياس الذي يجب أن نَحْسبَ به هنا، مع التحوُّط من إغفال نوعيّة مجرى تاريخي جِدّ متنافر : إن التّسارع هو هنا من الشّدة، ومعناه النوعيّ من الأهمّية، بحيث أننا إنّما نَحْكُمُ على أنفسنا بالخطإ إذا ما نحن مَارَسْنَا القياس بحَذَرٍ بموجب الإيقاعات الماضية. فمِمّا لا شك فيه أنّ «موت الكلام» إنّما يُمثّل هنا استعارة : قبل أن نتكلّم على اختفاء الكلام، ينبغي أن نُفَكّر بوضعيةٍ جديدة للكلام، وبخضوعهِ إلى بنية لن يعود هُو «أُرْخُونْتَهَا»*.

أنْ نؤكّد، كما نفعل هنا، على كون مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة وينطوي عليه في ثناياه، فهذا يفترض بالطبع تقديمَ تحديدٍ أو تعريف لكلٍّ من اللّغة والكتابة. وإذا نحن لم نحاول تبرير هذا التّعريف، فيسعني هذا أننا سننقاد إلى حركة «التّضخُّم» المُشار إليها أعلاه، والتي سيطرت على مفردة «الكتابة» أيضاً، وهي لم تفعل هذا عَرَضاً أو اتّفاقاً أبداً. ففي الواقع، نلاحظ، منذ فترة، هنا وهناك، ومن خلال حركةٍ وبواعثَ تبقى ضروريةً، وبعُمْقٍ، ويمكن الإشارة إلى انحدارها أكثر ممّا إلى أصلها، نقول نلاحظ أن تسمية «لغة» كانت تُطْلَق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاّوعي والتجربة والعاطفة، الخ... وها نحن نواجه اليوم نزوعاً لإطلاق تسمية «كتابة» على هذه الأشياء جميعاً وسواها : لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحُروفية أو التّصويرية أو الإيديوغرافية** فحسب، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة، ومن ثَمّ، وفي ما وراء الجانب الدّال، على الجانب المدلول عليه نفسه. وعبْرَ هذا كلّه، فهي تُطْلَق على كل ما يدفع إلى خَطّ شيء بعامّة، أكانَ حُرُوفيّاً أَمْ لا، وحتّى إذا كان ما يُنْشَرُهُ هذا الخطّ في الفضاء غريباً على نظام الصّوت [البشري] : كأنْ يكون سينمائياً مثلاً، أو رَقْصيّاً أو نحتيّاً، الخ... هكذا، سَنَقْدرُ اليوم أن نتحدّث عن كتابة رياضية (من الرياضة)، وبثقةٍ أكبر عن كتابةٍ عسكرية أو سياسية، إذا ما نحن فكّرنا بالتّقنيات المتحكّمة، اليوم، بهذه الميادين، وهذا كلُّه لا لِوَصْفِ النّسق التدويني المرتبط بهذه الفعاليات ارتباطاً ثانوياً، فحَسْبُ، وإنّما كذلك محتوى هذه الفعاليات نفسها وجوهرها. بهذا المعنى أيضاً، يتحدّث عالم الأحياء (البيولوجي) عن كتابةٍ وعن برنامج عندما يريد الإشارة إلى السياقات الأكثر أولية للمعلومات الصّادرة عن خليّة حيّة. وأخيراً، فإنّ كامل الحقل الذي

*) «الأرخونت» l'archonte : هو والٍ أو حاكم أوّل في اليونان القديمة، وعن قصدٍ يستخدمه الفيلسوف بالطبع كمَجَازٍ في وضعية جديدة لا يكون الكلام «حاكمها» الأول (المترجم).

**) نسبة إلى «الإيديوغرام» وهو تمثيل الكلمات برسوم وصُوَر (المترجم).

يغطّيه **برنامج** السبرنطيقا*، وسواء أكان متوفراً على حدودٍ أساسية أم لا، يمكن أن يشكل حقلَ كتابة. وعلى افتراض أن نظرية السبرنطيقا ستتمكّن من أن تنبذ خارجاً عنها جميع المفهومات الميتافيزيقية ـ بما فيها مفهومات «الروح» و «الحياة» و «القيمة» و «الخَيار» و «الذاكرة» ـ التي كانت تخدم فيما مضى في إنشاء المقابلة بين الإنسان والآلة،[3] فسيكون عليها مع ذلك، أي هذه النّظرية، أن تحتفظ، وحتى يفتضحَ انتماؤها التاريخي ـ الميتافيزيقي هي أيضاً، نقول تحتفظ بمفهوم الكتابة والأثَر والوحدة الكتابيّة والتدوينية. وهكذا، فإنّ «الكِتْبة»** أو وحدة التدوين، le gramme ou le graphème، وقبل أن تُحدَّدَ باعتبارها إنسانية (مع جميع الخصائص المميّزة التي كانت منسوبةً دائماً للإنسان، وكاملِ نسقِ الدلالات التي تتبعها) أو غير إنسانية، إنّما تشير هُنا إلى العنصر. عنصر لا بساطةَ فيه. العنصر، سواء أفهمناه باعتبارهِ الوَسَطَ أو الذّرة غير القابلة للاختزال، للتّركيبة الأصلية بعامّة، ولما يجب الامتناع عن تحديده داخل نَسَق المقابلات الميتافيزيقية، وما لاَ يجب بالنتيجة حتّى أن ندعوه بـ «التجربة» بعامة، بل حتّى أصل المعنى إجمالاً.

كانت هذه الوضعية مُعْلِنَة عن نفسها من قَبْلُ دائماً. فَلِمَ تُجبر اليومَ على الإقرار بها **كما هي، وما ـ بعديّاً** ؟ سؤال يستدعي تحليلاً لا نهاية له. لنحدّد، ببساطةٍ، بعضَ نقاط الاستدلال للدخول إلى المقال المحدَّد الذي هو هنا مقالُنَا. سَبَقَ أنْ ألمحنا إلى الرياضيات **النظرية** : فكتابتها، سواء أفهمناها كتدوينٍ حسّيٍّ (والأخير يفترض من قَبْلُ هويّةً، وبالتالي مثاليّةً معيّنة لشكله، ممّا يُحيل إلى مبدإ عابث التصوُّرَ المقبولَ على نحوٍ شائعٍ لـ«الدال الحسّي»)، أو فهمناها كتركيبةٍ مثالية للمدلولات، أو أثرٍ إجرائيّ يُقيم عند مستوى آخر، أو، بعُمقٍ أكثر، كمرورٍ لهذه الأشياء بعضها إلى البعض الآخر، نقول إن كتابتها أبداً لم ترتبط بإنتاج صواتي. لا تُمثّل الرياضيات مجالاً مغلقاً فَحَسْبُ داخلَ الثقافات التي تُمارس الكتابة المسمّاة بالصّوتية. ثم إنّ هذا المجال المغلق مشارٌ إليه لدى جميع مؤرخي الكتابة : فَهُم يذكّرون، في آنٍ معاً، بنواقص الكتابة الأبجدية [القائمة على حروفٍ تشير إلى أصوات] التي بقيت لزمن طويل تُعامَل باعتبارها الكتابة الأكثر مُرُونَةً والأكثر قابلية للفهم»[4] أيضاً. هذا

*) cybernétique : علم التوجيه، الذي يعنى بتوجيه آلة لبلوغ هدف معيّن (المترجم).

3) معروفٌ أن ڤينر Wiener مثلاً، مع تخليه للسيمنطيقا عن المقابلة التي يجدها هُوَ جِدُّ مبتذلة وجِدُّ عمومية بين الحيّ وغير ـ الحيّ، الخ... يُواصل استخدامَ تعبيراتٍ من نوع : «أجهزة الإحساس» و«الأجهزة المُوَجّهة»، الخ، في نَعْتِ أجزاء الآلة.

**) («الفراما» وحدة الكتابة، كما تقول «الصواتة»، وحدة الصّوت اللُّغوي / المترجم).

4) راجع، على سبيل التمثيل، «الكتابة وعلم نفس الشعوب» وقائع ملتقى (1963). ومن وجهة نظر أخرى، راجع رومان ياكوبسون، «دراسات في اللسنيات العامة» (ص 116 من الترجمة الفرنسية).

المجال المُغْلَق هو كذلك المَحلّ الذي تقوم فيه ممارسة اللغة العلمية، من الداخل، وعلى نحوٍ أكثر فأكثر عمقاً، نقول تقوم بإدانة مِثال الكتابة الصوتية وكلّ ميتافيزيقاه الضّمنية (**الميتافيزيقا** وكفى)، أي، على الأخصّ، الفكرة الفلسفية للإبستمة [المنظومة المعرفية لحقبة معيّنة]، وكذلك الفكرة الفلسفية لـ «التاريخ» المتضامنة معها تضامناً عميقاً بالرغم من الفصل أو المقابلة اللذين أحالاهُما أحدهما إلى الآخر في طورٍ معيّن من مسارهما المشترك. إن التاريخ والمعرفة، istoria وepistimé، كانا على الدوام محدَّدين (وليس انطلاقاً من مبحث الاشتقاقات اللغوية أو الفلسفة وحدهما)، كانعطافاتٍ هادفة إلى استعادة الحضور أو إعادة احتوائه.

ولكن، في ما هو أبعد من الرياضيات النّظرية، أصبح نموّ **الممارسات** الإعلامية ينشر، باتساعٍ، إمكانات «البلاغ» حتى النّقطة التي لا يعود فيها الأخير يمثل التّرجمة المكتوبة للّغة، أو ناقلاً لمدلول يمكن أن يظل متكلّماً أو منطوقاً بهِ في كلّيته. وهذا يتماشى أيضاً مع اتّساع مجال «الفونوغرافيا» (التقنيات التّسجيلية ـ الصوتية) وجميع الوسائل التي تمكّن من الحفاظ على اللّغة المتكلّمة ودفعها إلى العمل خارج نطاق الذات التي تتكلّم. وإن هذا النّمو، مُضافاً إلى تنامي إثنولوجيا الكتابة وتاريخها، إنّما يُعلمنا أن الكتابة الصّواتية التي هي الوَسَط [الذي تحققت فيه] مغامرة الغرب الميتافيزيقية والعلمية والتّقنية والاقتصادية الكبرى، تظلُّ، أي الكتابة الصّواتية، محدّدة في الفضاء والزمن، وهي تحدّد نفسها بنفسها في اللحظة المشخّصة التي تفرض فيها قانونها على المجالات الثقافية الوحيدة التي كانت ما تزال تفلت منها. بَيْدَ أنّ هذا التضافر غير الاتّفاقي، بين كُلٍّ مِنَ السبرنطيقا والعلوم الإنسانية للكتابة، إنّما يُحيل إلى انقلابٍ أعمق.

الدّالُّ والحَقِيقَةُ

ليست «العقلانية» (ولكن ربما وجَبَ هجران هذه المفردة للسّبب الذي سَيبين في نهاية هذه الجملة)، التي تُوَجّه الكتابة الموسّعة المدى والمجذّرة على هذا النّحو، منبثقة من «لوغوس» [عقل أعلى ومرجعية متعالية للخطاب]، بل هي تدشّن تدمير جميع الدلالات التي تجد مصدرها في دلالة «اللوغوس»، لا بمعنى هدْمها، وإنّما بمعنى تفكيكها وتذويب رواسبها المتعاقبة. وفي المقام الأوّل منها دلالة **الحقيقة** vérité. إن جميع التّحديدات الميتافيزيقية للحقيقة، بما فيها ذلك الذي يذكّرنا به هايدغر، في ما وراء اللاّهوتانيّة الميتافيزيقية للوجود، هي بقدرٍ من المباشرة يكثر أو يقلّ، غير قابلة للفصل عن هيئة اللّوغوس أو، على الأقل، عن

عقل مُفكِّر به في انحدارِ اللّوغوس، أيّاً كان المعنى الذي نفهمه به : بالمعنى ما قبل السّقراطي أو المعنى الفلسفيّ، بمعنى الفهم اللانهائي للّه، أو بالمعنى الأنثروبولوجي، بالمعنى السابق لهيغل أو المعنى ما بعد الهيغلي. الحال، أن العلاقة الأصلية والأساسية بـ «الصواتة» أبداً لم تُقْطَع. ستكون الإبانة عن هذا من السّهولة بمكان، وسنحاول نحن تشخيصه في ما يأتي. ومثلما تَمَّ تحديده بقدرٍ من الضّمنية يزيد أو يكثر، فإن جوهر «الصواتة» يكون هنا في جوارٍ مباشر لذلك الجانب من «الفكر» باعتباره لوغوساً، الذي يرتبط بصِلَةٍ ما بـ «المعنى» ويُنتجه ويتلقّاه ويقوله و «يَلُمّه». فإذا كان أرسطو، مثلاً، يرى في الإرنانات المنبعثة من الصوت رموزاً لأحوال الرّوح، وفي الكلمات الكتوبة رموزاً للكلمات التي يبثّها الصّوت (**عن التأويل** 3 à 1, 16)، فذلك لأن الصّوت، هذا المُنتج **للرُّمُوز الأُولى**، يرتبط بقرابة أساسيةٍ ومباشرةٍ بالرّوح. إنّه، وهو المنتج للدّال الأول، لا يمثّل دالاً بسيطاً بين دوالٍّ أُخرى. إنه يدلّ على «حالة الرّوح» التي تعكس، بدورها، أو «تتفكّر» الأشياء من خلال شَبَهٍ طبيعيّ. هكذا تكون بين الوجود والرّوح، بين الأشياء والعواطف، علاقة إدلال طبيعي أو ترجمة، وبين الرّوح واللوغوس علاقة ترميز تعاقديّ. والتعاقد **الأول**، الذي يتّصل مباشرةً بنظام الإدلال الطبيعيّ والكوني، يَنْتُج [بحسب هذا الاعتبار] على هيئة لغة متكلّمة، أما اللغة المكتوبة فتقوم بتثبيت تعاقداتٍ تُوحِّد بدورها تعاقداتٍ أُخرى.

«مثلما لا تكون الكتابة واحدة لدى جميع البشر، فالكلمات المتكلّمة ليست نفسها، على حين تكون أحوال الروح التي تشكل هذه التعبيرات **علاماتها المباشرة**، هي نفسها لدى الجميع، مثلما تكون نفسها الأشياء التي تشكل هذه الأحوال صُوراً عنها» (16، أ. التأكيد على بعض الكلمات عائد إلى ج. دريدا).

إن عواطف الروح تعبّر [هنا] عن الأشياء بصورة طبيعية، وتشكل ضرباً من لغة كونية يمكنها، منذ هذه اللحظة، أن تمّحي من تلقاء نفسها، وسيكون هذا طور الشفافية. يقدر أرسطو أن يغلفه، أحياناً، بلا مخاطر.[5] وفي جميع الأحوال، فالصوت هُو على أقرب ما

5) هذا ما يكشف عنه بيير أوبَنْنك Pierre Aubenque («مشكلة الوجود لدى أرسطو» Le problème de l'être chez Aristote, p.106) في تحليل ممتاز نستلهمه هنا، يلاحظ أوبينك أنه : «لَصحيحٌ أنّ أرسطو، في نصوص أُخرى، ينعت بالرمز علاقة اللغة بالأشياء : «لايمكن الإتيان في المناقشة بالأشياء نفسها، ولكن، بدل الأشياء، علينا أن نستخدم أسماءها كرموز». الوسيط، الذي تشكله الحالة النفسية، محذوفٌ هنا، أو، على الأقل، مُهْمَل. إلاّ أن هذا الحذْف مشروع، إذْ ما دامت الحالات النفسية (أو حالات الروح) تتصرّف كأشياء، فيمكن للأخيرة أن تحلّ محلّها مباشرة. بالمقابل، لا يمكن أن نضع الإسم محلّ الشيء وكفى» (ص 107 ـ 108).

يمكن من المدلول، سواءٌ أحدّدنا الأخير، على نحو صارمٍ، بكونه معنى «مفكّراً به أو معيشاً» أو، بقدرٍ من التّساهل أكثر، باعتباره شيئاً من الأشياء. ومن وجهة نظر هذا الذي يجمع بما لا فكاك فيه بين الصّوت والرّوح، أو بينه وبين فكرة المعنى المدلول عليه، بل حتّى بينه وبين الشيء (سواء أفَعَلْنا هذا بموجب الحركة الأرسطية التي وصفناها منذ وهلة، أو بِمُقْتَضَى الحركة القروسطيّة التي تحدّد «الشيء» باعتباره شيئاً مخلوقاً انطلاقاً من صورته المثالية **eidos**، أي انطلاقاً من معناه المفكَّر به في اللوغوس أو الفهم اللا متناهي للّه)، نقول إنه، من وجهة النظر هذه، يكون كل دالٍّ، وفي المقام الأول الدالّ المكتوب، شيئاً متفرّعاً أو ثانوياً، وهو دائماً، تقنيٌّ وتمثيليّ. لا يتمتع بأيّ معنى مؤسِّس. هذه الفَرْعِية [صفة ما هو فرعيّ أو متفرّع] تقيم حتى في أصل مفهوم «الدال». إن مفهوم العلامة signe يستطيع دائماً التّمييز في داخله بين كلٍّ من «المدلول» و «الدال»، حتى إذا كان ذلك باعتبارهما، تقريباً، وكما عبَّر عنه سوسير وجهَين لعملةٍ واحدة. أي أن هذا المفهوم للعلامة، يظل مقيماً في الانحدار (النسَبيّ) لهذه التمركزية اللوغوسية التي هي تَمَرْكُزٌ صواتيّ أيضاً : التجاوُر المطلق بين الصّوت والوجود، بين الصوت ومعنى الوجود، بين الصّوت ومثالية المعنى. ويكشف هيغل، على نحوٍ ممتازٍ، عن الامتياز المعقود للصّوت في [سياق] الأُمْثُلَة، أي إنتاج المفهوم وحضور الذات الفاعلة في ذاتها :

> «إن هذه الحركة المثالية، التي تبدو كما لو كانت الذاتية المحض، روح الجسْم المَرِنّ، وهي تتمَظْهَر فيها، إنما تتبيّنها الأُذن على الشاكلة النّظرية نفسها التي تتبيّن بها العينُ اللونَ أو الشّكل، فتتحوّل باطنية الشيء إلى باطنية الذات الفاعلة نفسها بالذات». (الإستطيقا، 3، 1، ص 16 من الترجمة الفرنسية). «... بالعكس، فإن الأُذن، بدون أن تلتفت تقريباً إلى الموجودات، تدرك نتيجة ذلك الاهتزاز الدّاخلي للجسم الذي من خلاله تَتَمظهر وتتكشّف لا الصّورة الماديّة وإنما مثاليّة أُولى نابعة من الرّوح» (ص 296).

إن ما هو مَقُولٌ عن الصوت بعامّة ينطبق بالأحرى على «الصواتة»، التي، عبرها، وبفضل نظامِ سماعِ ـ المرء ـ كلامَهُ (هذا الجهاز غير القابل للفصل)، تتأثر الذات الفاعلة بنفسها وإلى نفسها ترجع داخل عنصر المثاليّة.

هكـذا بَـدأْنـا نهجس أن التّمركز الصواتي يمتزج بـالتحـديـد التـاريخـاني لمعنى الوجود بعامّة، بما هو «حضورٌ»، مع جميع التحديـدات المتبـاينـة التي تنبع من هـذه الصيغـة العـامـة، والتي تنظم فيها، أي في الصيغة، نسَقَها وتسلسلها التاريخاني (حضور الشيء أمام النّظر بمـا هو شكلٌ مثالي **eidos**، حُضورٌ بما هو جوهر / ماهية / وجود **ousia**، وحضور زمني بما هو دمغـة أو أثَر **stigmè** للآن أو اللحظة **nun**، وحضور «الكوجيتو» في ذاته، والوعي، والذاتيـة، والحضور المتضـافر للآخر ولـلأنـا والمـابين ـ شخصيـة بمـا هي ظـاهرة قَصْـديـة لـ «الإيغـو» أو الـذّات، الخ...). هذا يعني أن التّمركز اللوغوسي متعاضِدٌ مع تحديد وجود الكائن كَحُضور. وفي حدود كون مثل هذه التمركزية اللوغوسية غير غائبة تماماً عن فكر هايدغر، فهي ربّمـا كـانت تُبقي عليـه في هـذا الطّور الوجودي ـ اللاهوتـاني، في هـذه الفلسفـة للحضـور، أي في (الـ) فلسفـة وكفى. وربّما دلَّ هـذا على أن أحـداً لا يخرج [حقّاً] من الحقبـة التي يرسم هو حـدوهـا. إن حركات الانتماء أو عدَمه إلى الحقبة لهيَ أكثر حذْقاً، والأوهام بهذا الصّدد أكثر سهولـةً، من أن نتمكّن هنا من الحَسْم.

وإذَنْ، فإن حقبة «اللوغوس» تَحطّ من الكتابة، المنظور إليها باعتبارها وساطةً للوساطـة وسقوطاً في برانية المعنى أو خارجيته. وربما كان يعود إلى هذه الحقبة التفريق بين المدلول والدّال، أو على الأقلّ الانزياح الغريب الكامن في «توازيهمـا» وبرّانيـة أحـدهمـا على الآخر ـ مهما كانت ضآلتهـا. وهـذه العـائـديـة منظَّمـة ومتراتِبـة في تـاريخ. يعود التفريق بين الـدّال والمدلول ضِمْنياً وفي العُمق إلى الحقبة الكبرى التي يغطيها تاريخ الميتافيزيقا، وبصورة أكثر جَهْراً وبِتَمَفْصُلٍ أكثر منهجيـة، إلى الحقبـة الأقلّ امتـداداً، حقبـة [نِـزْعَتَي] الخلْـق والـلانهـائيـة المسيحيّتين عندما سيطَرَتا على مصادر المفاهيميّة الإغريقيـة. هـذه العـائـديـة جوهريـة وغير قابلة للتذويب. لا يمكن القبض على السّهولة [العَمَليّة] أو «الحقيقة العلمية» للمقابلـة الرواقيّـة، القروسطية فيمـا بعـد، بين **signans** و **signatum** (الـدال والمـدلول) بـدون استعـادة جـذورهمـا الميتافيزيقية ـ اللاهوتية أيضاً. ولا ينتمي إلى هذه الجذور التمييز وحده (الذي هو بحدّ ذاتـه كثير) بين المحسوس والمعقول، مع كل مـا يستتبعـه هـذا أو يـوجّهـه، أي : (الـ) ميتـافيـزيقـا بكاملها. هذا التمييز مقبول، إجمالاً، باعتباره قضية طبيعية من لَدُن علماء اللغة والسيميولوجيـ الأكثر يقظة، أُولئك الذين يعتقدون بأن علمية أبحاثهم تبدأ حيثما تنتهي الميتافيزيقا. هكـذا مثلاً :

«إنّ اللغة، مثلما ثَبَّتَه الفكر البنيوي الحديث على نحوٍ واضح، هي نَسْق من العلامات، وإنّ علْم اللّغة إنْ هو إلا جزء لا يتجزّأ من علم العلامات ـ السيميوتيكا (أو بتعبير «سوسير» السيميولوجيا). ولقد أبانَ التعريف القروسطيّ ـ «أليكويد ستات برو أليكو» (شيء يدلّ على شيء آخر) الذي قامت حقبتنا ببَعْثه، عن صلاحيته الدائمة وخصوبته. هكذا تتمثل الخصلة المميّزة لكل علامة، بعامّة، وللعلامة اللغوية بخاصّة، في طبيعتها المزدوجة : كل وحدة لغوية هي ثنائية القطبين، وتتضمن جانبين، أحدهما حسّي، والآخر معقول. فمن جهة هناك الـ **signans** (الدال لدى «سوسير») ومن جهة ثانية هناك **signatum** (المدلول)... هذان العنصران المؤلفان للعلامة اللُّغوية (أو العلامة بعامة) يفترض أحدهما بالضرورة الآخر و يستدعيه».[6]

غير أن هذه الجذور الميتافيزيقية ـ اللاهوتية تستند إلى رواسب أُخرى كثيرة، مخفيّة. فَصَحيحٌ أنّ «عِلم» السيميولوجيا، وبصورةٍ أكثر حصريّة «علم اللغة»، لا يمكنه أن يأخذ بالتفريق بين الدّال والمدلول ـ فكرة العلامة بالذات ـ من دون الأَخْذ بالتفريق بين المحسوس والمعقول، إلا أنه لا يستطيع أن يفعل ذلك أيضاً بدون التّمسُّك في الوقت ذاته، وعلى نحو أكثر عمقاً وضِمْنية، بالرّجوع إلى مدلول قادر على «الحدوث» في معقوليته قبل «سقوطه» وقبل كل «طرْد» ممكن له إلى برّانية «الأرضي» المَحسوس. إنه، بما هو وجه للمعقولية أو المفهومية الخالصة، إنما يحيل إلى لوغوس مطلق هو متّحِد به مباشرة. هذا اللّوغوس المطلق كان في اللاهوت القروسطي ذاتيّةً خلاّقة غير متناهية : يظل الوجه المعقول للعلامة مُداراً ناحية الكلمة والوجه الإلهيين.

لا يتعلّق الأمر طبعاً بـ «رفض» هذه المصطلحات والمفهومات : إنها ضرورية، ولا شيء بالنّسبة إلينا، اليومَ على الأقلّ، قابل لأن نفكّر به من دونها. يتعلّق الأمر أوّلاً بالكشف عن التّكافل المنهجي والتّاريخي بين مفهوماتٍ وحركاتٍ للفكر يسود الاعتقاد غالباً بإمكان

6) رومان ياكوبسون، **دراسات في علم اللغة العام**، ص 162 من الترجمة الفرنسية. راجع، بخصوص هذا المشكل، وتراث مفهوم العلامة، وأصالة إضافة سوسير داخل تواصليّة هذا التراث : ي. اورتيغ، الخطاب والرمز

E. Ortigues, **Le discours et le symbole**, p. 54. sq

الفصل بينها بِبَراءة. إن العلامة والأُلوهية ليتمتعان بِنَفْس مكان الولادة وَزَمنها. إنّ حقْبة «العلامة» هي، جوهريّاً، لا هوتانيّة. وهي ربّما لن تُخْتَتَم أبداً. ومع هذا، فإنّ حدودها التاريخية مرسومة.

لا ينبغي أن نتخلّى عن هذه المفهومات، سيّما وأنّها لا غنى عنها اليومَ لِرَجِّ الميراث الذي تشكّل هي جزءاً منه. داخل «حدّ» هذه الحقبة، وبحركة مائلة *، حركةٍ دائمةِ المُجَازَفة، ومُغامِرة دون انقطاعٍ بالسّقوط أسفلَ الهيكل الذي تحاول هي تفكيكَه، علينا أن نُحيط المفهومات الحرجة أو المستدعية للنّقد بخطابٍ حَذِرٍ ودقيق، وأن نحدّد شروطَ ووَسَطَ وحدودَ نَجاعتِها، وأن نُثْبت، بصرامة، عائديتها إلى الآلة التي تمكّن هي من تفكيكها، وفي الأوان ذاته الشّرخ الذي يسمح بأن نلمحَ من خلالهِ ذلك الوَهْج غير القابل بَعْدُ للتّسمية، وَهْج ما وراء «الحدّ». وإن مفهوم «العلامة» لهوَ، هنا، أُنموذجيّ. سَبَقَ أن جِئْنَا على تحديد انتمائه الميتافيزيقي. ولكنّنا نعلم أن «ثيميّة» ** العلامة تمثل، منذ ما يقرب من قرنٍ، عملَ احتضارِ تراثٍ كان يزعم انتشالَ المعنى والحقيقة والحضور والوجود، الخ...، من حَركة الدلالة. وإذْ نضعُ، كما نفعل الآن، الاختلاف بين المدلول والدّال أو فكرة «العلامة» نفسها بعامة، تحت طائلة الشّك، فإنّنا يظل علينا أن نحدّد على الفور أن الأمر لا يتعلّق بالقيام بذلك انطلاقاً من هيأة *** للحقيقة الحاضرة، السّابقة أو البرّانية أو المتفوّقة، بالقياس إلى العلامة، أو انطلاقاً من مكان الاختلاف الممحوّ. بل بالعكس تماماً. إن قلَقنا يذهب نحوَ كلّ ما يظلّ، في مفهوم العلامة، الذي أبداً لم يُوجَدْ أو يعمل خارج تاريخ الفلسفة (فلسفة الحضور) ـ نقول يظل محدّداً على نحو منظَّم وَنَسَبيّ [من شجرة الأنساب] بهذا التاريخ. من هنا، بالذات، يظلّ مفهوم التّفكيك، وخصوصاً عَمَله، وأُسلوبه، معرّضين بطبيعتهما إلى إساءة الفهم وإلى الإنكار.

إن برّانية الدالّ هي برّانية الكتابة بعامّة، وسنحاول في موضعٍ أبعد أن نكشفَ عن أنّه ليس ثمّة من «علامة» لغوية قبل الكتابة. بدون هذه البرّانية، تتداعى فكرة «العلامة» نفسها بالذات. ولما كان عالمُنا ولغتُنا نفسهما سيَنْهاران معها، ولما كانت بداهتها وقيمتها تحتفظان، عند نقطةٍ فرعيةٍ معيّنة، بمكانةٍ عصيّة على التدمير، فسيكون ثمّة بعض الحماقة في الاستنتاج من عائديتها إلى حقبة محدّدة أنه «يجب الانتقال إلى شيء آخر» والتّخلص من «العلامة»، من هذه المفردة ومن هذا المفهوم. لإدراك الحركة التي نرسمها هنا الإدراكَ اللازمَ علينا أن نفهم

*) [غير مباشرة أو غير جَبْهِيّة].

**) [مجموع موضوعات وشَبَكات].

***) [بالمعنى القضائي للكلمة].

بصورة جديدة تعبيرات «حقبة» و «حدود حقبة» و «انحدار تاريخيّ» وكذلك، وفي المقام الأول، انتشالها من كل نِزْعة نِسْبيّة.

هكذا نرى داخل هذه الحقبة إلى القراءة والكتابة، وإنتاج أو تأويل العلامات، والنّص بعامة، بما هو نسيج من العلامات، وهي تسمح بِحَصْرِهَا في الثّانوية. إنّها مسبوقة بحقيقةٍ ومعنى مؤسَّسين من قَبْلُ على «يَدِ» عنصرِ اللّوغوس ومن خلاله. وحتّى عندما يكون الشّيء أو الـ «مرجع» مجرَّداً من علاقة مباشرة بلوغوسِ إلهٍ فاطر، حيث بَدَأَ هذا الشيء بالتّحول إلى معنى منطوق / مفكَّر بِهِ، فإن المدلول يتمتّع في جميع الأحوال بعلاقة مباشرة باللّوغوس بعامّة (متناهياً كان أم غيرَ مُتناهٍ)، وبعلاقة متوَسَّطة (غير مباشرة) مع الدّال أي مع برّانية الكتابة. وعندما يكون الأمر على نحوٍ آخر، فلأنّ وساطة مجازيّة قد تسلّلت إلى العلاقة وتَصنَّعَتِ المُباشرة : كتابة الحقيقة في الرّوح، التي تُوضَع في محاورة **فيدروس** (لأفلاطون) (278 أ) بمقابل الكتابة السّيّئة (بمقابل الكتابة بمعناها «الصّريح» والسّائد وبمقابل الكتابة «المحسوسة»، الكتابة في «المجال»). وكذلك في كتاب الطبيعة، وكتابة اللّه، في العصر الوسيط بخاصّة. إن كل ما يعمل **كاستعارة** في الخطابات إنّما يؤكد امتياز اللّوغوس ويَدْعم المعنى «الصريح» المُعطى حينئذٍ للكتابة : علامة تدلّ على دالّ يدلّ بدوره على حقيقةٍ أزلية، مفكَّرٍ بها أزلياً، ومقولة في جوار لوغوسٍ حاضر. وتكون المفارقة التي يجب أن نفطن إليها حينئذ هي التّالية : إن الكتابة الطبيعية، والكونية، الكتابة القابلة للفهم وغير الزمنية، إنّما هي مسمّاة هكذا على سبيل المجاز. أمّا الكتابة المحسوسة، المتناهية...، الخ فمُحدَّدة ككتابة بصريح التعبير : وهنا تكون مفكَّراً بها ضمن الثقافة والتقنية والحيلة artifice : إجراء بَشَري، حيلة وجودٍ متجسّد عَرَضاً، أو مخلوقٍ مُتَنَاه. وبالطبع، فهذه الاستعارة تظل مُلْغِزة الطبيعة وتُحيل إلى معنى «صريح» للكتابة كاستعارة أُولى. وما يزال هذا المعنى «الصريح» غير مفكّر بهِ من قبل القائلين بهذا الخطاب. وإذن، فلن يتعلّق الأمر بقلب كلٍّ من المعنى «الصريح» والمجازيّ، وإنما بتحديد المعنى «الصريح» للكتابة باعتبارها المجازيّة* بالذات.

في «رمزية الكتاب» Le symbolisme du livre هذا الفصل الشّيق من **الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني**** يصف ي.ر. كورتيوس E.R. Curtius مع وفرة من الأمثلة، التّطور الذي يقود من فيدُروس إلى كَالْدِرُون Calderon حتى يبدو وكأنّه «يقلب الوضعية» (ص 372 من التّرجمة الفرنسية)، وذلك من خلال «الاعتبار الجديد الذي أصبح يتمتع به

*) [صفة ما هو مجازي].

**) La littérature europeenne et le Moyen-Age latin .

الكتاب» (ص 374). مع هـذا، فيبـدو أن هـذا التّعـديل، مهمـا كـانت أهمّيتـه في الواقع، إنّمـا يتخفّى على استمرارية جوهرية. فمثلما هو الأمر بالنّسبة إلى كتابة الحقيقة في الرّوح لـدى أفلاطون يظل العصر الوسيط يعترف بالجدارة لكتابة مفهومـة بـالمعنى المجـازي، أي ككتـابـة طبيعية، أزليّة وكونية، ونسْقٍ للحقيقة المدلول عليها. وكما في **فيـدروس** أيضـاً، فـإن كتـابـة «منحطّة» تظل توضع بمقابلها. يلزم وضع تاريخ هذه الاستعـارة، التي ترسم دائمـاً مُقَـابَلَـةً بين الكتابة الإلهية أو الطّبيعية وبين الخطّ الإنساني المُجْهِد، المُتَناهي والمصطنع. وسيتعيّن التأشير بدقّة على المراحل المُعَلَّمـة بنقـاط الاسـتـدلال أو الصُّوى التي نُراكِمهـا هنـا، ومتـابعـة موضوع كتـاب اللّـه (طبيعـة، أو قـانون، بل، في الحقيقـة، قـانون طبيعيّ) عبْرَ جميع التّعـديلات التي طَرَأَتْ عليه :

الحَبَر أَليعْزِير Rabbi Eliezer : «لـو أن جميـع البحـار كـانت من حِبْرٍ، وجميع البَرَكِ مزروعةً باليَراعات، ولو أن السماء والأرض كانَتا رقـاقـاً، ولو كان جميع البشر يمـارسون فنّ الكتـابـة، فـإنّهم لن يستنفـدوا **التوراة** التي تعلّمْتُها أنا. أما **التوراة** نفسهـا فلن تَنْقُصَ إلا بقـدرِ مـا يحملُ لِحـاظُ ريشةٍ غُمِسَتْ في البَحْر».[7]

غَالِيلِه Galilée : «الطبيعة مكتوبة في لغة رياضيات».

دِيكَارْت Descartes : «لدى قراءة كتاب العالم، الكبير...».

كُلِيَانْت Cléanthe : (باسم الـديـانـة الطبيعيـة في «محـاورات» هيوم Hume) : «إن هـذا الكتـاب الـذي هـو الطبيعـة لَينطـوي على لغْزٍ عظيمٍ، متعذّر على الحلّ أكثرَ من أيّ خطابٍ أو تفكير مفهوم...»

بُـونِيـه Bonnet : «يبـدو لي أكثر فلسفيـةً أن نفترض أنّ الأرض كتابٌ وَهَبَهُ الكيانُ الأسمى لعقول أرفعَ منّا كي تقرأه، وتدرس فيـه، بتعمّقٍ، الملامحَ المتعدّدة واللامتناهية التّنوّع، لحكمتهِ الرّائعة».

غ.هـ. فُون شُوبِيرْت G.H. Von Schubert : «هـذه اللغـة المكـوّنـة من صُوَرٍ وطلاسِمَ، التي تستخدمها الحكمة العَليّة في جميع تجلّياتهـا للبشر، والتي نجدها في لغة الشّعر الشّديدة القرب إليها، أقول هذه اللّغة التي تبدو، في شرطنا الحاليّ، أَقرَبَ إلى التّعبير المجازيّ للأحلام ممّا إلى نَثْر اليقظة،

7) يذكره إيمانويل ليفيناس في «الحريّة الصعبة» : **E. Levinas, in Difficile liberté, p.44**

يمكن أن نتساءل إذا لم تكن هي اللغة الحقّة للمنطقة العليّة. وإذا لم نكنْ، نحن الذين نحسب أننا يَقِظُون، نَغُطّ في الواقع في نوم أَلْفيّ، أو على الأقلّ في صدى تلك الأحلام التي لا نُمسك فيها من لغة اللّه إلا ببعض كلماتٍ معزولةٍ، ومُبْهَمَة، كما يتلقّى النائم خطاباتِ مُحِيطه».

يَاسْبِرْز Jaspers «العالم مخطوطةٌ لعالمٍ آخر لا تنفذُ إليها قراءةٌ كونيّة، ولا يفكّ رموزها إلا الوجود».

يجب خصوصاً أن نتفادى إغفال الاختلافات العميقة التي تطبع هذه المعالجات لاستعارة بذاتها. إنّ القَطْع الأكثر حسْماً، في تاريخ هذه المُعَالَجة، يظهر في اللّحظة التي يتأسس فيها، بالتّزامن مع علم الطبيعة، تحديدُ الحضور المطلق بما هو حضور في الذات، وذاتيّة. إنها لحظة عقلانيات القرن السّابع عشر الكبرى. ومنذ هذه اللحظة ستتخّذ إدانة الكتابة، المنحطّة والمُتَناهية، شكلاً آخر، هذا الذي ما نزال نَعيشه : فَعَدَمُ الحضور في الذّات هُو ما يتعرّض هنا للإدانة. وهكذا تبدأ بالاتّضاح أُنموذجية اللحظة «الرُّوسَويّة»، التي سنعالجها فيما بعد. إن روسو يكرّر الحركة الأفلاطونية برجوعِه إلى أُنموذج آخر للحضور : الحضور في الذّات داخل الشّعور، داخل «الكوجيتو» الحسّي الذي يحمل في الوقت نفسه القانونَ الإلهي مخطوطاً فيه. فمن جهةٍ، نرى إلى الكتابة **التمثيلية**، المنحطّة والثانوية والمُؤَسَّسَة*، الكتابة بالمعنى الصّريح والحصريّ للكلمة وهي تُدان في **مقالة حول أصل اللغات**** (فهي «تُميتُ» الكلام وإن من «يحكم على العبقرية» من خلال الكتب لهو كَمِثْلِ من «يريد رسم إنسان انطلاقاً من جُثّته» الخ...). إن الكتابة، بالمعنى الشائع، هي هنا كمثل حبرٍ على ورق [أو «نص ميّت» بالمعنى الحرفيّ الذي يوظّفه الفيلسوف للتّعبير الفرنسي lettre morte]) : إنها حاملة للموت. وهي تستنزف الحياة. ومن جهة ثانية، وفي الوجه الآخر من الأُطروحة نفسها، نرى إلى الكتابة بمعناها المجازيّ، الكتابة الطبيعية، الإلهية والحيّة، وهي تكون موضِعَ تمجيد : إنّها تعادل في جَدارتها أصل القيمة وصوت الوعي بما هو قانون إلهي، والقلب والشّعور، الخ...

«إن الكتاب المقدّس لأسْمَى من جميع الكتب... ولكنّه يبقى كتاباً... إن علينا ألاّ نبحث عن شريعة اللّه في بِضْعِ صحائف منثورة وإنّما في قلب الإنسان، حيث طابَ ليدِهِ أن تكتبها». (**رسالة إلى فيرن** Lettre à Vernes).

*) [بدل أن تكون هي من يؤسّس].

**) Essai sur l'origine des langues

«لو لم يكن القانون الطبيعي مكتوباً إلا في العقل البشري، لمَا كان سَيقدرُ على توجيه أغلبِ أفعالنا. ولكنّه ما يزال منْقوشاً في قلب الإنسان، بحروف تتعذّر على المَحْو... وهي إنّما تصرخ به من هناك [من القلب]»... (**حالة الحرب** L'état de guerre).

أي أن الكتابة الطبيعية موصولة مباشرةً بالصّوت وبالنّفَس. ليست طبيعتها غراماتولوجية (متعلّقة بالكتابة)، بل هي بنويماتولوجية (متعلّقة بالروح والنَّفَس الإلهي). إنها شعائرية، وبأقرب ما يمكن من الصّوت المقدّس الداخلي، صوت «الإعلان الإيماني»، الصوت الذي يسمعه المرء عندما يفيء إلى ذاته : حضور مليء وحقيقيّ للكلام الإلهي المُوجَّه إلى شعورنا الجوّاني :

«كلّما توغّلتُ في ذاتي، واستَشَرْتُ نفسيَ، قرأْتُ هذه الكلمات المخطوطة في روحي : كنْ عادلاً تَكُنْ سعيداً... إنّني لا أستمدّ هذه القواعد المبدئية من فلسفة رفيعةٍ ما، وإنّما أعثر عليها في صميمِ قلبي، حيث نقَشتْها الطبيعة بحروفٍ لا تمحى».

سيكون هناك الكثير مما يمكن قولُه حول حقيقة أن الوحدة الولادية [الأَصليّة] بين الصوت والكتابة هي وحدة تقادُميّة. إن الكلام الأَصلي كتابة لأَنّه قانون. قانون طبيعيّ. والكلام البادئ مسموعٌ في صميم الحضور في الذّات كصوتٍ للآخر وكإيعاز.

هناك، إذن، كتابة حسَنة وأُخرى سيّئة : الكتابة الحَسَنة والطبيعية، الخطّ الإلهي في القلب والرّوح، والكتابة الفاحشة، المصطنَعة، التّقنية والمنفيّة في برّانية الجسد. تعديل، من الداخل تماماً، للرّسم الأفلاطوني : كتابة للرّوح، وأُخرى للجسد؛ كتابة للباطن، وثانية للخارج؛ كتابة للوعي، وسواها للأَهواء، مثلما هناك صوتٌ للرّوح وصوتٌ للجسد : «الوعي هو صوت الرّوح والأَهواء هي صوت الجسد» (**الإعلان الإيمانيّ** Profession de foi). ولمّا كان «صوت الطبيعة»، «صوت الطبيعة، المقدّس»، يمتزج بالكتابة والتّقادُم الإلهيّين، فيجب الالتفات إليه دُونَ انتهاءٍ، ومحادَثَتُه، والتّحاورُ بين علاماته، والتّخاطب والتّجاوب في ثنايا صَفَحَاتِه :

«لكأَنّ الطبيعة تنشر أمام أنظارنا بهاءها كلّه، لتهديَ نصَّه لمُحاوَراتنا..» «ثم رُحتُ وأَغلقتُ الكُتُب كلّها. واحدٌ منها مفتوحٌ لجميع الأَبصار؛ إنّه كتاب الطبيعة. في هذا الكتاب السّامي والعظيم أَتَعَلّم خدمةَ مؤلّفه وعبادَته».

هكذا كانت الكتابة **محتواة** دائماً ومضمومة. محتواة باعتبارها الشيء بالذات الواجب أن يُحْتَوى : داخل طبيعة أو قانون طبيعيّ، موضوعاً كان أم غير موضوعٍ، إلا أنه مفكَّر به، أوّلاً، ضِمْنَ حضورٍ أَزَلِيّ. محتواة، إذَنْ، في كلّية، ومحتواة في مجلّد أو كتاب. إن فكرة الكتاب هي فكرةُ كلّيةٍ للدّال، متناهية أو غير متناهية : هذه الكلّية للدّالّ لا يمكن أن تكون ما هيَ، أي كلية، إلا إذا كانت مسبوقةً بكلّية مؤسسة للمدلول عليه، تسهر على كتابتها وعلى علاماتها، وتكون مستقلّة عنها في مثاليّتها. إن فكرة الكتاب، التي تُحيل دائماً إلى كلّية طبيعية، لهي غريبة، بِعُمْقٍ، على معنى الكتابة. إنّها، أي فكرة الكتاب، الحماية الأنسكلوبيدية للاّهوت والتّمرْكُز اللوغوسيّ من اقتحام الكتابة وطاقتها الإيجازية، وكذلك، وكما سنشخّصه في مكانٍ أبعد، من الاختلاف بعامّة. وإذا ما أردنا التمييز بين النّصّ والكتاب، فسنقول إن تدمير الكتاب، مثلما يُعْلَن اليوم عنه في جميع الميادين، إنّما يكشف عن سطح النّص. هذا العنف الضروريّ هو إجابة على عُنْفٍ لم يكنْ أقلّ ضرورة.

الوُجُود المَكْتُوب

هذا يعني أن البديهيّة المُطَمْئنة التي كان على التّراث الغربيّ أن ينتظِمَ فيها، والتي عليه أن يعيش منها أكثرَ بَعْد، هي التّالية : إن نظام المدلول لا يكون أبداً معاصراً لنظام الدّالّ، بل هو في أفضل الأحوال نقيضُه أو مُوازِيه، المنزاح عنه بِحذقٍ للزّمن الكافي لنَفَسٍ. وتشكّل العلامة هنا وحدةَ اختلافٍ، ما دام المدلول (معنى كان أو شيئاً، «نُوَيْماً»* أو واقعاً) ليس في ذاته دالاً ولا أثراً : ليسَ، بأيّة حالٍ، مؤسَّساً في معناه بالارتباط مع الأثر المُمكن. إن جوهر شكل المدلول هو الحضور، وامتياز مُجاوَرَته للُّوغوس بما هو «صواتة» إنّما هو امتيازُ حضور. إجابة لا مفرَّ منها ما إن نطرح سؤال : «ما العَلاَمَة ؟»، أي ما إن نُخضع «العلامة» إلى سؤال الجوهر، سؤال الـ «ما أنت ؟». لا يمكن أن يُحدَّد جوهر شكل الدّالة إلا انطلاقاً من الحضور. لا يمكن القفز على هذه الإجابة أو تجاوزها إلاّ إذا قُمْنَا بشجب صيغة السّؤال نفسها، وبدأنا بالتفكير بأن العلامة هي ذلك الشيء غير المسمّى بوضوحٍ، والوحيد الذي يفلت[8] من السؤال المؤسِّس للفلسفة : «ما هو...؟».

*) النؤيم Noème : هو في المعجم الإدراكي الظاهراتي لهوسرل «ما نفكر به»، أما فعل التفكير نفسه فهو Noèse (من اليونانية «نوييسيس» (المترجم).

8) هذه موضوعة نحاول التوسّع في معالجتها في موضع آخر. (**الصوت والظاهرة**).

هنا، وبتجذيره مفهومات «التّـأْويل» interprétation و «المنظور» perspective و «التقييم» évaluation و«الاختلاف» différence، وجميع المـوتيفـات أو المـوضـوعـات «التّجريبيـة» أو غير الفلسفية التي لم تكفّ، طوال تاريخ الغرب، عن تَأْريقِ الفلسفة، ولم تتمتّع إلاّ بالضّعف، الـذي كان تفاديه من جهة أُخرى متعذّراً، ضعف الانْوجاد في الحقل الفلسفي؛ نقول بتجذيرِه إيّـاهـا، ربّما ساهَم نيتشَه، وبعيداً عن البقاء **ببساطةٍ** (إلى جانب هيغل، ومثلما يزعم هـايـدغر)، نقول البقاء **داخل** الفلسفة، ربّما ساهَمَ في تحرير الدّالّ من تبعيّته أو وضعيّته المتفرّعة بالقياس إلى «اللّوغوس» أو المفهوم المرتبـط بـه، مفهوم الحقيقـة أو المـدلول الأول، أيّـاً كـان المعنى الـذي نمنحه له. إنّ القراءة، وبالنتيجة الكتابة، هُما في نظر نيتشه عمليتـان «أُصليّتـان»[9] (نضع هـذه المفردة بين معقّفات لأسبابٍ تتّضح في ما يأْتي) في اتّجاه معنى لا يكون عليهمـا أن تَخُطّـاه أوّلاً أوْ أنْ تَكْتَشِفاه، معنى لن يكون بالتّالي حقيقـةً مـدلولاً عليهـا في العُنصر الأصليّ للّوغوس وحضوره، كـ : **topos noetos**، أي كَفَهْمٍ إلهيّ أو بنية ذات ضرورة بدئية. وإذنْ، فلإنقاذ نيتشـه من قراءة من النّمـط الهـايـدغريّ، ربّمـا كـان لا يجب، خصـوصـاً، أن نُـوَضّـحَ أو نعيـدَ بنـاءَ «أونطولوجيا أقلّ «سـذاجـة»»، وحـدوس أونطولوجيـة عميقـة نـافـذة إلى حقيقـة أصيلـة معينـة، وجوهرانية كاملة مَخْفِيّة تحت ظـاهرِ نصٍّ تجريبيٍ أو ميتـافيزيقيّ. فلا وسيلـة أفضل من هـذه لإساءة فَهْمِ مَضاء فكرِ نيتشه. يجب، بالعكس، **التّأْشير على** «سَذَاجَةِ» اندفاعـةٍ لا تستطيع أن ترسم مَخْرجاً من الميتافيزيقا، ولا أن **تنتقد** الميتافيزيقا بجذريّة، إلا باستخدامهـا، بصورةٍ من الصُّوَر، وفي نمـطٍ معيّن أو أُسلـوب للنّصـوص معيّن، مقترحـاتٍ لكـونهـا مقروءة داخـل المتْن الفلسفي (أي، في نظر نيتشه، أُسيئت قراءتها أو لم تُقْرَأْ حقّاً)، فهي بقيتْ وستَبقى دائمـاً تُمثّل «سذاجـاتٍ» وعلامـاتٍ غير متمـاسكـة على انتمـاءٍ مُطْلَق*. ربّمـا كـان لا يجب، إذنْ، انتشـالُ نيتشه من القراءة الهايدغرية، وإنّما، بالعكس، فَتْحُـه لهـا كلّيـاً، والانتمـاء بلا تحفّـظٍ إلى هـذا التّـأْويل : الانتمـاء إليـه بصـورةٍ من الصّـور، وحتّى النّقطـة التي إذْ يضيـع محتـوى الخطـاب

9) هذا لا يعني، بمجرّد قَلْبٍ بسيط، أن الدالّ هو أساسيٌ وأوّل. إن «أولوية» الدال أو أسبقيته ستمثل تعبيراً غير ممكن الإسناد ومن العبث صياغته لا ـ منطقيا داخل المنطق نفسه الذي يسعى هو، بشرعية ولا شك، إلى تدميره. أبداً لن يسبق الدالُ المدلولَ قانوناً، وإلا فهو لن يعود دالاً. ثم إن الدالّ «الدالّ» لن يعود يتمتّع بمدلول مُمكن. هذا ممّا يعني أن الفكرة التي تعلن عن نفسها في هذه الصيغة المستحيلة، دون أن تتمكن من الاستقرار فيها يَجب أن تُصاغ على نحوٍ آخر، وهي لن تتمكن من ذلك إلا بوَضْعها تحت طائلة الشك فكرة العلامة نفسها بالذات، فكرة «العلامة على...» التي ستظل دائماً مرتبطة بما يجد نفسه موضوعاً هنا تحت طائلة التساؤل، أي، تقريباً، بتدمير كامل المفهوميّة المنظّمة حول مفهوم «العلامة» (دال ومدلول، محتوى وتعبير، الخ...).

*) المقصود بالطبع هو الانتماء إلى الحقل الميتافيزيقي نفسه الذي تزعم هذه الفلسفات أو تحاول تفكيكه (المترجم).

النّيتْشَويّ بكاملهِ تقريباً في ما يتعلّق بسؤال الوجود*، فإنّ شكلَهُ سَيَستعيد غرابته المطلقة، ويدعو نصُّه أخيراً إلى نمطٍ آخر من القراءة، أكثر وفاءً لِنَمَطِ كتابَته : **لقد كتب نيتشه ما كَتَبَ**. كتبَ أنّ الكتابة ـ وكتابته هو أوّلاً ـ ليست خاضعة أصليّاً إلى «اللّوغوس» وإلى الحقيقة. وإن هذا الإخضاع قد حَدَثَ في مجرى حقبةٍ سيلزمنا أن نُفَكِّك معناها. وهكذا ففي هذا الاتّجاه (ونقول في هذا الاتّجاه، فَحَسْبُ، لأنّ الهدْم النّيتشويّ، إذا ما نحن قرأناه على نحو آخر، سيظلّ دوغمائيّاً، وكذلك، شأنهُ شأنَ جميع العمليات الانقلابية، حبيسَ الهيكل الميتافيزيقي الذي يزعم هو هَدْمَه، ومن هذه النقطة وفي هذا النّسق للقراءة، تظل تدليلات هايدغر و «فنك» Fink غير قابلة للدّحض)، نقول إنّه في هذا الاتّجاه ربّما كان فكر هايدغر لا يَرُجّ، بل العكسِ يُعيد ترسيخَ سلطة «اللّوغوس» وحقيقة الوجود كـ «مدلول أوّل» **primum signatum**؛ مدول هو، بمعنى من المعاني، «مُتَعالٍ» transcendantal (مثلما كانَ يُقال في العصر الوسيط إن المُتعالي، هذا «الوجود، الواحد، الحقّ، الطّيب»، **ens, unum, verum, bonum**، كان هو «المعقول الأول» **primum cognitum**، نقول «مُتَعال» مُنْخَرِطٍ في جميع الفئات وجميع الدّلالات المحدّدة، وفي كل قاموسٍ وكل بنية لغوية، أي، بالتالي، في كل دالٍّ لغويّ، دون أن يمتزج ببساطةٍ بأيٍّ من هذه الأشياء، جاعلاً نفسه يُفْهَم بادئ ذي بدءٍ عبر كل واحد منها، باقياً عصيّاً على الاختزال إلى جميع التّحديدات الحقْبويّة التي يجعلها مع ذلك ممكنةً، فاتحاً بذلك تاريخ «اللّوغوس»، مع عدَم قيامِه هو نفسه إلا من خلال «اللّوغوس» : أي أنه لا يكون شيئاً قبل اللّوغوس أو خارجاً عنه. إنّ لوغوس الوجود، «الفكر المستجيب لصوت الوجود»،[10] هو هنا المصدر الأول والأخير للعلامة، وللفَرْق بين «الدّالّ» و «المدلول». يجب أن يكون هناك مدلول مُتَعالٍ حتى يكون الاختلاف بين الدّالّ والمدلول مُطلقاً في مكانٍ مّا، ومتعذّراً على الاختزال. وليس من قبيل الصّدفة أن يُفْصح فكر الوجود، بما هو فكرٌ لهذا المدلول المتعالي، نقول يفصح عن نفسه، بامتيازٍ، عبْرَ الصّوت : أي عبْرَ لِسَانٍ من كلمات. إن الصّوت ينتشر ـ وهذا هو بلا شكٍّ ما يُسَمّى بالوعي ـ بأقرب ما يمكن من صميم الذّات، أشبه ما يكون بالامّحاء المطلق للدّالّ : تأثُّر خالِصٌ بالذّات، يتمتّع بالضّرورة بشكلِ الزّمن، ولا يستعير من خارج ذاته، أيْ من العالم أو «الواقع»، أيّ دالٍّ ثانويٍّ وأيةَ مادّةٍ للتّعبير غريبةٍ على عفويّته الخاصّة. إنّها التّجربة الفريدة للمدلول الذي ينتج نفسه عفويّاً، في صميم ذاته، ولكنّه ينتجها

*) [يكشف عن كون لا شيءَ يجمعُه بخطاب الوجود أو بالأنطولوجيا].

10) تذييل **Was ist Metaphysik** («ما الميتافيزيقا ؟») ص 46. كما وتهيمن هيئة الصوت على تحليل الـ**Gewissen** (الوعي) في **الوجود والزمان** (ص 267 وما يتلوها).

كذلك باعتباره مفهوماً مدلولاً عليه في عنصر المثاليّة أو الكونية. إن الطبيعة غير «الدنيوية» لمادّة التعبير هذه لَهِيَ مؤسِّسةٌ بهذه المثالية. ليست هذه التجربة لامّحاء الدّال في الصّوت وهْماً كسِوَاه ـ ما دامت هي شرط فكرة الحقيقة بالذات ـ غير أننا سنُبيّن في موضع آخر أين تسقط هذه التّجربة في المغالطة. هذه المغالطة هي تاريخ الحقيقة، ولا يمكن أن نبدّدها بهذه السّرعة. داخل حدّ هذه التّجربة تَنْعاش الكلمة باعتبارها الوحدةَ الأولية وغير القابلة للتّفكيك، بين المدلول والصّوت، بين المفهوم ومادّة تعبيرية شفّافة. هذه التّجربة سيُنْظَر إليها في تقاوتها الكبرى ـ وفي الأوان ذاته في شرطِها كإمكان ـ بما هي تجربة الـ «وجود». ومفردة «الوجود» نفسها، أو، بأية حال، المفردات التي تدلّ عليها في مختلف اللّغات، ستمثل مع مفردات أُخرى «كلمة أصلية»[11] **Urwort**، الكلمة المتعالية التي تضمن إمكان كون جميع الكلمات الأُخرى كلماتٍ. وهي تكون سابقة الوجود في كل لغة، بما هي، وكذلك ـ هذا ما يقول به استهلال **الوجود والزمان** ـ فإن سبْق الوجود هذا هو وحده الذي يمكن من افتتاح سؤال الوجود بعامّة، في ما وراء جميع الأنطولوجيّات الموضعيّة* وكامل الميتافيزيقا : سؤال يدشّن الفلسفة (في **السّفسطائيّ** لأفلاطون مثلاً)، ويسمح لها بأن تغطّيه، ويكرّره هايدغر، بعد أن يُخضع إليه تاريخ الميتافيزيقا. لا شك ـ وهذا ما يذكّر به هايدغر دون انقطاع ـ في أنّ معنى الوجود أو الكينونة ليسَ مفردةَ «يكون» ولا مفهوم الكينونة. ولكن لأنّ هذا المعنى لا يشكّل شيئاً خارج اللّغة، خارج لغة الكلمات، فإنّه مرتبط إذا لم نَقُلْ بهذه الكلمة أو تلك، وبهذا النسق للغات أو ذاك (لأنّ التنازل لم يُعْطَ)، فعلى الأقلّ بإمكان قيام الكلمة بعامّة، وببساطتها غير القابلة للتّذويب. يمكن إذَنْ أن نُفكّر بأنّه لم يَعُدْ هُناك سوى الاختيار بين أحد إمكانين : 1) هل أن علْماً حديثاً للّغة، أي علْماً للدّلالة يُدمّر وحدة الكلمة ويَقْطَع مع عَدَم اختزاليّتها المزعومة، سيظل مرتبطاً بما يُسمّى عادة بـ «اللغة» ؟ 2) وعلى نحوٍ معكوس، أَفَلَنْ يكون كل ما يُفكّر به، وعلى هذه الدّرجة من العُمق، تحت تسمية فكرٍ أو سؤال الوجودِ، حبيسَ علمٍ للّغة عتيقٍ، ربّما كنّا نُمارسه هنا ولا نَعْلَم ؟ لاَ نَعلمُ، لأنّ مثل هذا العِلْم، وسواء أكان عفويّاً أم مُمَنْهَجاً، كان عليه دائماً أن يُشاطِرَ فرضياتِ الميتافيزيقا. فالإثنان يتحرّكان معاً على الأرضيّة ذاتها.

11) راجع «Das wesen der Sprache» («جوهر الكلام») و«Das Wort» («الكلمة») في Unterwegs zur Sprache («في الطريق إلى الكلام») (1909).

*) المقصود بالأونطولوجيا الموضعية (أو الإقليمية régionale) هو الأونطولوجيا المحصورة بميدان معرفي بذاته، أنطولوجيا لغويّة مثلاً، او رياضية، تفريقا لها عن الأنطولوجيا أو علم الوجود العام (المترجم).

لا داعي للقول إن حَدِّي الاختيار لَيْسَا من السّهولة بمكان.

فمن جهة، في الواقع، إذا كان علم اللّغة الحديث يظلّ بكامله أسيرَ مفهوميّةٍ كلاسيكية، وإذا كان، بخاصّةٍ، يستخدم بِسذاجةٍ كلمةَ «الوجود» وكل ما تفترضه معها هذه الكلمة، فإن ذلك الجانب من هذا العِلْم، الذي يقوم بتفكيك وحدة الكلمة بعامّة، لا يعود قابلاً للتّحديدِ كَعِلْمٍ أُونَطِيّ،* أو كأنطولوجيا موضعية، بحسب أنموذج الأسئلة الهايدغرية كما يعمل بقوة منذ مطلع **الوجود والزمان**. ففي حدود كون سؤال الوجود يتّحد بما لا فكاك منه بالوجود المسبق لكلمة «الوجود» دون أن يسمح باختزاله إليه، فإن عِلْم اللّغة الذي يعمل على تفكيك الوحدة المكوّنة لهذه الكلمة لن يعود عليه أن ينتظر، سواءٌ بِقوّة القانون أو الواقع، أنْ يَنْطرح سؤال الوجود حتى يُحدّد حقْلَه ونظامَ تبعيّته.

لا فقط لم يَعُدْ حقله أونطولوجياً ببساطةٍ، فحسب، بل إن حدود الأُنطولوجيا التي يُفترض بها أن تحتويه لم تعد تتمتّع بأيّ شيء موضعيّ. وما نقوله هنا عن عِلْم اللّغة، أو على الأقلّ عن عَمَلٍ يمكن أن يُقام بهِ داخلَهُ وبِفَضْله، أَلْسْنا بالقادرين على قوله عن كل بحث، في **الحدود الصّارمة التي يعمل** فيها على تفكيك الكلمات ـ المفاهيم المؤسِّسة للأنطولوجيا، ولمفهوم الوجود بِخَاصّة ؟ خارجَ علم اللّغة، يبدو أن هذه الاندفاعة تجد اليوم في التّحليل النفسي أكبر فُرَصِ اتّساعها.

في الفضاء المحدَّد بِصرامةٍ لهذه الاندفاعة لم تَعُدْ هذه العلوم خاضعة لهيمنة أسئلة فينومولوجيا متعالية أو أنطولوجيا جوهريّة. ربّما استَطَعْنا حينئذٍ أن نقول، متّبعين نظام الأسئلة التي يُدَشِّنها **الوجود والزمان**، وبتجذيرِنا أسئلةَ الفينومولوجيا الهوسرليّة، أنّ هذه الاندفاعة لا تعود إلى العلْم نفسه، وأن ما يبدو ناتجاً على هذا النّحو في حقل «أُونَطِيّ» أو في أونطولوجيا موضعية لا يعود إليهما قانوناً، وأنه يلتحق من قَبْلُ بسؤال الوجود نفسه.

ذلك أنّ ما يطرحه هايدغر، من جهة ثانية، على الميتافيزيقا، إنّما هو سؤال الوجود، ومعه سؤال الحقيقة، والمعنى، واللّوغوس. إنّ التّأمّل غير المنقطع لهذا السّؤال لا يُعيد «ترميم» ضماناتٍ بل هو بالعكس ينفيها نحو عُمْقِها الخاص، وهذا، ما دام يتعلّق بمعنى الوجود،

*) الفارق بين «الأونطي» ontique و«الأنطولوجي» ontologique (اللذين لم نجد بدا من كتابتهما باللفظ اليوناني نفسه)، هو أن المفردة الأولى تحدد ما ينتمي إلى الوجود نفسه (حقيقة أن السماء تمطر الآن مثلاً)، والثانية تحدد ما يسمح بإلقاء نظرة على هذه الواقعة، أثر المطر فيّ مثلاً، وما يمكن من تناولها في نسق إدراكي لظواهر الوجود. بإيجاز، الأولى تنتمي إلى نظام الواقعة، والثانية إلى نظام «العلم» علم الوجود أو علم الظواهر (المترجم).

أصعبُ ممّا نعتقد غالباً. باستنطاقه عشيّة كلّ تحديدٍ للوجود، وبرَجّه ضماناتِ أو مصادرَ استقرارِ اللاهوتانيّة الوجودية، فإنّ مثل هذا التّأمّل يساهم، تماماً كَعِلْم اللّغة الأكثر حاليّة، في زَعزعة وحدةِ معنى الوجود، أي، في المطاف الأخير، وحدة الكلمة.

هكذا بعد استحضارِه «صوتَ الوجود»، يذكّرنا هايدغر بأنّه صامتٌ، أخرس، لا صوتَ له، ولا كلمة، وأنّه، بالأصل، عديم النّبر «**إن كلام المنابع ليس يُسْمَع***». قطيعة بين المعنى الأصليّ للوجود والكلمة، بين المعنى والصّوت المُمَفْصَل : مثل هذه القطيعة التي تؤكّد على استعارة جوهرية، وتضعها في الوقت نفسه تحت طائلة الشّك بتأشيرها على انزياح المجاز، إنّما تُتَرجم جيّداً التباس موقف هايدغر من ميتافيزيقا الحضور والتّمرْكز اللُّوغوسي. إنّه متضمَّن فيه، ويقوم في الوقت نفسه بخَرْقِه. ولكن يظلّ من المتعذّر مُشاطَرة هذا الموقف. وأنّ حركة الخَرْق نفسها تُمْسِك به أحياناً وتُبقي عليه في ما هُوَ دونَ الحدّ. وخلافاً لما كنّا نقترح أعلاه، يجب التذكير بأنّ معنى الوجود في نظر هايدغر، أبداً لا يمثل، ببساطةٍ وصرامة، «مدلولاً». وليس من قبيل الصّدفة أن هذه المفردة لا ترد عنده أبداً : هذا يعني أن الوجود يفلت من حركة «العلامة» : مقولة يمكن فهمها كتكرار للتراث الكلاسيكيّ مثلما كاحترازٍ من نظرية ميتافيزيقية أو تقنية للدّلالة. ومن جهة ثانية، فمعنى الوجود ليس، بالمعنى الحَرفيّ، لا «أوّلَ» ولا «جوهرياً» ولا «مُتَعالياً»، سواءً أفهمناه بالمعنى السكولائيّ أو الكانتيّ أو الهوسرلي. إن بروز الوجود باعتباره «متجاوزاً» حدودَ الكائن، وانفتاح الأونطولوجيا الجوهرية، ليسا سوى لحظتين ضروريتين ولكنّهما مؤقّتتان. منذ **مدخل إلى الميتافيزيقا**، يَعْدل هايدغر عن مشروع الأونطولوجيا وعن المفردة نفسها.[12] إن الاحتجاب الضّروريّ والأصليّ وغير القابل للاختزال، احتجاب معنى الوجود في تفتُّح الحضور نفسه، هذا **التّراجع** الذي بدونه لن يكون ثمّة من تاريخ للوجودِ هُوَ من أقصاه إلى أقصاه تاريخ وتاريخ للوجود، وإصرار هايدغر على الإبانة عن أنّ الوجود لا يتحقّق كتاريخٍ إلا عبْرَ «اللُّوغوس» ولا يكون بدونه شيئاً، والاختلاف بين الوجود والكائن، هذا كلّه يرينا جيّداً، أنه، جوهريّاً، لا شيء يفلت من حركة «الدّال»، وأن الفارق بين الدّالّ والمدلول هو في خاتمة المطاف لا شيء. إن فرضية الخَرْق هذه، إذا لم يتعهّد بها خطاب يَقِظٌ، لَتُهدّد بالإعراب عن التّراجع أو النّكوص بالذّات. يجب، إذن، **المرورُ** عبر سؤال الوجود كما يطرحه هايدغر، وعبْرَه وحده، إلى اللاهوتانيّة ـ الوجودية، وفي ما وراءها، وذلك من أجل النّفاذ إلى الفكرِ الصّارم لهذا

(*) (die Gewähr der lautiosen Stimme verborgener Quellen...).

12) ترجمة غ. كان G. kahn، ص 50.

الاختلاف الغريب، وتحديده بدقّة. فأنْ لا يكون «الوجود»، كما هو محدّد في أشكاله النّحوية والقاموسية العامّة داخل المجال اللّغوي والفلسفة الغربيّين، ألاّ يكون مدلولاً أوّل متعذّراً على الاختزال إطلاقاً، وأنّه ما يزال متجذّراً في نظام لغاتٍ وفعّالية «إدلال» تاريخية محدّدة، حتى إذا كان قد مُيِّزَ بغرابةٍ كقدرةٍ على الكشف والحَجْب. فهذا ما يذكّرنا به هايدغر أحياناً. وخصوصاً عندما يدعو إلى تأمُّل «الامتياز» المعقود لـ «الشخص الثالث المفرد في الفعل القاعديّ الحاضر» و «المصدر». إن الميتافيزيقا الغربية، بما هي تحديدٌ لمعنى الوجود في حقل الحضور، إنّما تتحقّق كهيمنةٍ لشكلٍ لغويّ معيّن،[13] ولن يعني استنطاق أصل هذه الهيمنة تذويب مدلولٍ مُتَعالٍ، وإنّما التّساؤل عما يشكّل تاريخنا، وما أنتج «التعالي» نفسه. وهذا ما يُذَكِّر به هايدغر نفسه عندما لا يَدَعُنا نقرأ كلمة «الوجود» في «حول سؤال الوجود» **Zur Seinsfrage**، وللباعث نفسه، إلا تحت علامة شطب (×) (ص 31). هذه «الشّطْبة» هي الكتابة الأخيرة لحقبة محدّدة. تحت علامتها، يمّحي حضور مدلولٍ مُتَعالٍ، مع بقائه مقروءاً. بل إن فكرة العلامة نفسها تمّحي، مع بقائها مقروءةً، وتتعرّض للتّدمير مع ظهورها للرّؤية. وفي حدود كونها تُحدّد اللاهوتانية ـ الوجودية وميتافيزيقا الحضور وتمركزيّة اللّوغوس، فإن هذه الكتابة الأخيرة هي كذلك الكتابة الأُولى.

إن الوصول إلى حدّ الإقرار، لا قَبل، وإنّما في أُفق مسالِك هايدغر، وداخلها أيضاً، بأنّ معنى الوجود ليس مدلولاً متعالياً أو مخترقاً للحقب (وإنْ كان يتخفّى دائماً في الحقبة) وإنّما هو، من قَبْلُ، وبمعنى غريبٍ بصريحِ التّعبير، أَثَرٌ دالٌّ محدّد، فهذا يعني التّوكيد على أنّه لا يمكن، داخل المفهوم الحاسم للاختلاف الأونطيّ ـ الأونطولوجيّ، التّفكير **بالشّيء كلّه دفعة واحدة** : إن الكائن والوجود، الأونطي والأونطولوجيّ، أو الأونطيّ ـ الأنطولوجيّ،

13) **مدخل إلى الميتافيزيقا** (1935)، ص 103 من الترجمة الفرنسية : «هذا كلّه يقود في اتجاه ما اصطدَمْنا به في محاولتنا الأُولى لتشخيص التجربة والتفسير الإغريقيين للوجود أو الكينونة Etre . إن تفحُّصاً نَبيهاً للتفسير الشائع للمصدر [بالمعنى اللُّغَويّ للكلمة]، يرينا أن مفردة «الكينونة» تستمد معناها من الطابع المُوَحِّد والمُعَدِّد للأُفق الذي يوجه فهمها. لِنَلْخُصْ : أننا نفهم المصدر الفعليّ : «كينونة» انطلاقاً من المصدر الذي يُحيل من ناحيته إلى الفعل «être» (يكون)، وإلى تعدّده الذي سبق وان عَرَضناه. ان الشكل الفعليّ المحدّد والخاصّ «يكون» في صيغة الشخص الثالث [أو الغائب] للمفرد القاعديّ الحاضر، ليتمتع هنا بامتياز. اننا لا نفهم الكينونة انطلاقاً من الـ«أنت تكون» أو الـ«أنتم تكونون»، أو الـ«أنا أكون» أو الـ«هُمْ يكونون» أو الـ«هم سَيَكونون» (أو «ربما كانوا»)، هذه الصّيَغ التي تشكّل هي الأُخرى، وعلى قدم المساواة مع الـ(هو) يكون»، صِيغاً لفعل «يكون». إنّنا محمولون على نحوٍ غير إراديّ، وكما لو لم يكن ثمة تقريباً إمكانٌ آخر، على استِبْيان فعل «الكينونة» انطلاقاً من فعل «يكون». ينتج عن هذا أنّ «الكينونة» تتمتع بهذه الدلالة التي أشرنا شرنا إليها، والتي تُذَكّر بالشاكلة التي كان الإغريقيون يفهمون بها كون الكينونة، وكونها تتمتّع بطابع محدّد لم يهبط علينا من أيّما مكان، بل هو يحكم كوننا ـ هنا، الظرفيّ، منذ زمن بعيد. هكذا، دفعة واحدة، يصبح بحثنا عما هو محدّد في دلالة المفردة «يكون»، نقول يصبح ماهَوَ، أي تأمّلاً فيّ أصل **مجيئنا** الكامن». سيتعيّن بالطبع اقتباس التحليل كلّه الذي شكّل هذا المقتطف خاتمتَه.

هذا كلّه رُبّما كان، ضِمْنَ أُسلوبٍ أصيلٍ، متفرّعاً بالقياس إلى الاختلاف، وإلى ما سنَدعوه في مكانٍ أبعد بـ «الاخ(تـ)ـلاف» différance* : مفهوم مقتصِد يحدّد عملية المغايرة والتّأجيل أو الإرجاء في آنٍ واحدٍ معاً. إن الاختلاف الأونطيّ ـ الأُونطولوجيّ، وأساسه **Grund** في «تعالي الوجود هنا»** لن يكونا أصليّين على نحوٍ مطلق. إن الاخ(تـ)ـلاف وكفى، سيكون أكثر «أصليّة»، ولكنّنا لن نتمكّن من دعوته «أصلاً» ولا «أساساً» مادام هذان المفهومان ينتميان أساسياً إلى تاريخ اللاهوتانية ـ الوجودية، أي إلى النّظام الذي يعمل كَمَحْوٍ للاختلاف. ولن يمكن التّفكير بالأخير بأقرب ما يمكن من ذاته إلاّ بهذا الشّرط : البدء بتحديده كاختلاف أونطيّ ـ أونطولوجيّ والشّطْب من ثَمّ على هذا التّحديد. إنّ ضرورة المرور بالتحديد المشطوب، ضرورة كل هذه **الحيلة الكتابية**، لَهيَ شيء ليس يمكن تذويبه؛ متكتّم وصَعْب، وعليه أن يحمل، عبرَ تأمّلات خفيّة كثيرة، كاملَ وزنِ سؤالنا. سؤال سَنَنْعَتُه، مؤقّتاً أيضاً، بـ «التاريخانيّ». بفضلِ هذا السّؤال سنتمكّن من محاولة إيصال فهمنا للاخ(تـ)ـلاف والكتابة فيما بَعْد.

إن تردُّد هذه الأفكار (وهي هنا أفكار نيتشه وهايدغر) لا يمثل «انعداماً للتّماسك». ربّما كان ارتجافاً يميّز جميع المحاولات ما بَعْد ـ الهيغلية وهذا المرور بين حقبتين. إن حركات التّفكيك لا تتوسّل بُنى الخارج. إنها ليست ممكنة ولا ناجعة ولا تُحْكِمُ تسديد ضربتها إلا بِسُكناها هذه البنيات، بِسُكْناها إيّاها **بصورةٍ من الصُّور**، ذلك أنّنا دائماً ما نسكن مكاناً ما، خاصّة عندما لا نتوقّع ذلك. بِعملهِ في الداخل بالضرورة، وباستعارته من البنية القديمة جميع المصادر الاستراتيجية والاقتصادية للتخريب، نقول باستعارته إيّاها بنيويّاً، أي بدون التّمكّن من عَزْلِ عناصر وذرّات معيّنةٍ منها، يظلّ مشروع التّفكيك مدفوعاً على الدّوام بعمله نفسه. هذا ما لا يتردّد عن الإشارة إليه، بإلحاح، مَنْ يكون بَدَأَ العملَ نفسَه في موضعٍ آخر من المَسْكَن ذاته. فَمَا مِنْ مِراسٍ أكثر انتشاراً، اليوم، من هذا، ولَرُبّما أصبح في مقدورنا أن نخطّ سُنَنَه.

*) أشرنا في المدخل إلى أننا نترجم (مؤقتاً ؟) على هذا النحو المفردة الدريدية la différance، التي اجترحها من différence بعد تحويله الحرف (e) إلى (a)، مانحاً الاسم طاقة الفعل وحركيته، وموظّفاً معنيَي الفعل (différer) الإثنين : الاختلاف والإرجاء، أو الإحالة. فالأصل «مؤجل» دائماً والمختلف «يُحيل» دائماً إلى غيره، بحيث يمكن القول (وما هذه إلاّ إحدى دلالات المفردة التي نُسْهب في شرحها في المدخل) انه «في البدء كان الاختلاف». ومن ناحيتنا، فَبِوَضْعِنا «تاء» الاختلاف بين قوسين، نحاول إبراز فعل «الإخلاف» (كما تقول : أخلَفَ فلانٌ موعدَه) للإدلال على فعل المغايرة والإحالة المتضمّنين في المفردة الدريديّة المذكورة. عَبْرَ هذه «الحيلة» ندعو، بتواضع، إلى معالجة «لاعبة» للمفردة العربية تسمح بتوظيف معانيها المتعددة، هذا الشيء الذي كان يبرع فيه قدامى العرب، وإلى كَسْر وحدة الكلمة نفسها لينشأ حوار حيويّ بين مختلف مقاطعها. (المترجم).

**) transcendance du Dasein (Vom Wesen des Grundes, p. 16).

من قَبْلُ، كان هيغل مجتذَباً بهذه اللّعبة. **فهو من جهةٍ**، قد لخَّصَ، بلا أدنى شكّ، كاملَ فلسفة «اللُّوغوس»، وحَدَّد الأونطولوجيا كمنطقٍ مطلَقٍ، وجميعَ تحديداتِ الوجود كحضورٍ، ومنح الحضورَ أُخروية الحضور **parousie** ومجاورة الذات داخل الذاتية غير المنتاهية. ولاشك في أنه قام للأسباب نفسها بالحَطِّ من الكتابة أو إخضاعها [لما سواها]. وهو عندما ينتقد «منتظَمَ»* لاَيْبْنِتْس، وشكلانية الفهم، والرّمزية الرياضية، فهو إنّما يقوم بالحَرَكة نفسها : إدانة وجود ـ اللوغوس ـ خارجَ ـ ذاتِه في التّجريد الحسّي أو الذهني. إن الكتابة في نظره هي هذا النّسيان للذات، هذه الإحالة إلى الخارج، ونقيض الذاكرة المُسْتَبْطِنة أو المُحيلة إلى الدّاخل، نقيض التذكُّر «**Erinnerung**» الذي يفتح تاريخ الفكر. وهذا هو بالذات ما قاله «فيدروس»**: إن الكتابة هي، في آنٍ معاً، مُنَشِّطٌ للذاكرة وقوّةٌ للنّسيان. وبطبيعة الحال، فإنّ نقد هيغل للكتابة يتوقّف أمام الأبجدية. فالأخيرة، بما هي كتابة صوتية، تبقى، في الوقت نفسه، أكثر عبودية وأكثر مَدْعاة للاحتقار، وأكثر ثانوية («تعبّر الكتابة الأبجدية عن أصواتٍ هي نفسها، ومن قَبْلُ، علامات. إنّها تمثّل، إذن، علاماتٍ لعلامات» **aus Zeichen der Zeichen**، **الموسوعة** 459). ولكنّها كذلك الكتابة الأفضل، كتابة الفكر : إنّ امّحاءها أمام الصّوت، وما يحترم فيها الجوّانية المثالية للدّوالّ الصواتية، وكل ما تُصَعِّد (من التّصعيد بمعنى التّسامي) به الفَضَاءَ والمشهدَ، هذا كلّه يجعل منها كتابة التاريخ، أي كتابة الفكر اللاّمُتناهي، الراجع إلى ذاته في خطابه وفي ثقافته :

«ينتج عن هذا أن تعلُّم القراءة والكتابة في كتابة أبجديّة يمكن النّظر إليه كوسيلة لحيازة ثقافة لا متناهية **unendliches Bildungsmittel** نعجز عن تقديرها حقّ قدرها. ذلك أن الفكر، بابتعاده على هذا النّحو عن المشخَّص الحسّي، إنّما يُركّز انتباهه على اللّحظة الأكثر شكليّة، ألا وهي الكلمة المصوّتة وعناصرها المجرّدة، فيساهم بصورة جوهرية في تأسيس وتَنْقِيةِ أرضيةِ الداخل في الذّات».

*) مَنْتَظَم Caractéristique لاَيْبنتس : ويدعوه أيضاً بـ«المنتظم الكوني» la caractéristique universelle، هو الرّسْم المنطقيّ الذي وضعه هذا الفيلسوف الألماني بهدف تمثيل الأفكار البسيطة وعلاقاتها أو تراكباتها عبر نظام من التأشيرات والقواعد يُفْتَرَض به أن يختزل العمليات المنطقية إلى ضرب من الحساب. وقد جعل منه كون مُنْتَظَمه، في آن معاً، لغة فلسفية شاملة ومنطقاً «لوغارتميّاً»، أحد روّاد المنطق الرمزيّ الحديث. (عن معجم «روبير» الكبير باختصار) (المترجم).

**) [في المحاورة الأفلاطونية المعروفة].

بهذا المعنى، هي بديل أو إبطال* **Aufhebung** النُّظُم الكتابية الأُخرى، وخصوصاً الهيروغليفية و «المُنْتَظَم» اللاّيْبِنْتِسيّ اللذين تَعَرَّضَا (لدى هيغل) للنّقد معاً، في الحركة نفسها. (بقدر من الصَّنَمِيَّة يزيد أو يقلّ، يظل الـ **Aufhebung** هو المفهوم المهيمن على جميع تواريخ الكتابة تقريباً، وفي يومنا هذا أيضاً. إنه مفهوم التاريخ واللاّهوت بامتياز). هاهو هيغل يواصل القول :

«ثم إن العادة المكتَسبة تقوم فيما بعدُ بإلغاء خصوصية الكتابة الأبجدية، أي ظهورها، لمصلحة العين، مروراً **Unweg** بالسّمع في سبيل التّوصّل إلى التمثُّلات، فتصنع لنا منها كتابة هيروغليفية، بحيث أننا باستخدامنا إيّاها لا نعود بحاجةٍ إلى استحضار الأصوات في الوعي».

بهذا الشرط يأخذ هيغل لحسابه مديحَ لاَيْبِنْتِس للكتابة غير الصّواتية. كان لاَيْبِنْتِس يقول إنّها يمكن أن تُستخدم من قبل الصُّم والعُمي. وهيغل :

«إلى كون الممارسة التي تُحَوّل هذه الكتابة الأبجدية إلى رموز هيروغليفية تُساعد على **صيانة** (التأكيد من دريدا) القدرة على التّجريد المكتَسبة في أثناء هذه الممارسة، فإنّ قراءة الرموز الهيروغليفية إنّما تُمثّل بحدّ ذاتها قراءةً صمّاء وكتابةً خرساء. إنّ ما هو مسموعٌ أو زمنيّ، ومرئيٌّ أو فضائي، إنّما يتمتّع كل منهما بأساسه الخاصّ، وهُما، في المقام الأول، مُتكافِئَا القيمة. أمّا في الكتابة الأبجدية فليس ثمّة سوى أساسٍ واحد، وهذا بِحَسْبِ علاقة منظَّمة مفادها أن اللّغة المرئية ترجع إلى اللّغة المصوّتة كعلامةٍ فَحَسْب. إن الذهن يعبّر عن نفسه عبر الكلام على نحوٍ مباشر وغير مشروط». (المصدر نفسه).

إن ما يظهر عبر الكتابة نفسها، في لحظتها غير الصّواتية، هو الحياة. وهي تُهدّد في الأوان ذاته النَّفَسَ والرّوحَ والتاريخَ بما هو علاقة للرّوح بذاتها. إنّها نهاية هذه الأشياء، تناهيها، شكلُها. وبقَطْعها «النَّفَس» وتعقيمها الخلقَ الرُّوحيّ أو تجميدها إيّاه في تكرارِ الحرف، أو التّفسير، وبانحصارها في مجال ضيّق، وبكونها مرصودة لأقلّية، فإنّ الكتابة إنّما هي مبدأ الموت والاختلاف في صيرورة الوجود. إنها، للكلام، بمنزلة الصّين لأوروبا.

*) **Aufhebung** : هو في فهم هيغل، ومن بعده ماركس في مناقشته للدّين، تجاوز الشيء بإيقاف مفعوله واستثمار الأفضل فيه (المترجم).

«إن كتابة هذا الشعب، الهيروغليفية، لا تُلائم إلاّ نظاماً تفسيرياً[14] كنظام الثقافة الصّينية التّفسيري، ثُمّ إن هذا النّمط من الكتابة مرصود للقطاع الأصغر من الشعب، هذا الذي يحتكر مجال الثقافة الرّوحانية».. «إن كتابة هيروغليفية لتَستتبع فلسفةً هي بمثلِ النّظامِ التّفسيريّ المميِّز عموماً لثقافة الصّينيين» (المصدر نفسه).

إذا كانت اللّحظة غير الصّوّاتية تُهدِّد تاريخ وحياةَ الرّوح بما هي حضورٌ في الذات داخل النَّفَس، فلأنّها تهدّد «الجوهرانية»، هذا الاسم الميتافيزيقي الآخر للحضور، وذلك، أوّلاً، عبْرَ هيئة الاسم.* فالكتابة غير الصّوّاتية تُدمّر الأسماء. تصف العلاقات بين الأشياء وليس تَسْمِياتها. إن الاسم والكلمة، هاتين الوحدتين للمفهوم والنَّفَس، تَمّحيان في الكتابة، الخالصة. وهنا يكون لاَيْبنْتس مقلقاً إقلاقَ الصّينية نفسها لأُوروبا :

«إن هذا الوَضع، أي التّسجيل التّحليلي للتّمثُّلات في الكتابة الهيروغليفية الذي اجتذب لاَيْبنْتس إلى حدّ أن جَعَلَه يُفضّل، عن خطإ، هذه الكتابة على الكتابة الأبجدية، إنّما يُناقض الإلزام الأساسي في اللّغة بعامّة، ألاَ وَهُو الاسم...» «... إن كلّ اختلاف **Abweichung** في التّحليل سيتمخّض عن تشكيلةٍ أُخرى للاسم المكتوب».

إن أُفق المعرفة الهيغلية المطلقة هو امّحاء الكتابة وذَوَبانها في اللّوغوس، وابتلاع الأثر في الحضور واحتواء الاختلاف وإتمام ما دَعوناه في موضعٍ آخر[15] بـ «ميتافيزيقا الخُصوصيّ».

ومع هذا، فإنّ كلّ ما فكّر به هيغل داخل هذا الأُفق، أي كلّ شيء ما خلا «الأُخرَويّة» يمكن أن تُعاد قراءته كتأمّلٍ للكتابة. فهيغل هو **أيضاً** مُفكّر الاختلاف المتعذّر على الاختزال أو التّذويب. إنّه قد رَدَّ الاعتبارَ للفكر بما هو **ذاكرة منتجة** للعلامات. وأعادَ ـ وهذا ما نُحاول الإبانة عنه في موضع آخر ـ إدخالَ الضّرورة الأساسية للأثَر المكتوب في خطابٍ فلسفيٍّ كان قد توهَّمَ دائماً إمكان الاستغناء عنه : إنّه الفيلسوف الأخير للكتاب والمفكّر الأوّل للكتابة.

14) dem Statarischen : مفردة من الألمانية القديمة، حاول بعضهم ترجمتها حتى الآن بـ «ثابت» immobile أو «جامد» statique (راجع **غيبلان** Gibelin، ص 255 ـ 257).

*) يتمتع «الاسم» في اللغويات والتأويليات الغربية التقليدية بمكانة أساسية بالقياس إلى النعوت والصفات. وهذا ما تنهض ضدّه الفلسفات التفكيكيّة التي تفضح أولوية الاسم ووحدة الكلمة. في دراسة أُخرى من هذا الكتاب (**نواقيس** / حول عمل جان جنيه) يتوقف الفيلسوف طويلاً أمام عمل جنيه على رفع النعوت (التي بها يُسمّي أبطاله) إلى مقام الإسمانيّة وإلى مستوى «جواهر» فريدة مضادّة (المترجم).

15) «الكلام المَمْلِيّ» La parole soufflée في **الكتابة والاختلاف** L'écriture et la différence (منشورات «لوسوي» 1967).

القُـوّة والـدّلالـة

1

لو أن الغزْو **البنيويّ** انسحب ذات يوم، تاركاً أعماله وعلاماته على شواطئ حضارتنا، فسيصبح مسألة يعنى بها مؤرخ الأفكار. بل وربّما مجرّد موضوع. ولكن المؤرّخ سيُخطِئ إذا وصل به الأمر إلى هذا الحدّ. ففي الحركة نفسها التي سيتعامل بها معه كموضوع، سينسى معناه بالذات، وينسى أنه، قبل أي شيء آخر، مغامرة للنّظرة وتحوُّل في طريقة التّساؤل حيالَ كل موضوع. حيالَ جميع الموضوعات التاريخية ـ موضوعاته ـ بخاصّة. وبينها هذا الموضوع بالغ الغرابة : الشيء الأدبي.

وتناظراً، فإذا كان الفكر الكوني، في جميع ميادينه، وعبر جميع طُرُقه، وعلى الرّغم من جميع اختلافاته، يستضيف اليوم حركة رائعة قوامها القلق على اللّغة (قلق لا يمكن أن يكون إلا قلقاً للّغة، وداخل اللّغة نفسها بالذات)، فإنّما يتعلّق الأمر بِكُونْسِيرْت* مدهش تقوم طبيعته نفسها في تعذُّره على الانتشار عبر سطحه كلّه أمام المؤرخ، إذا ما غامر الأخير ورأى فيه علامة على مرحلة أو موضة موسمية، أو عَرَضاً من أعراض أزمة. مهما كان فقر معرفتنا في هذا الصّدد، فإن من المؤكّد أن التّساؤل حول العلامة يمثّل من تلقاء ذاته ما هو أكثر أو أقلّ من علامة مرحليّة، إنه بأيّة حالٍ، شيء آخر. الحلم باختزاله إلى ذلك سيكون حلماً بالعنف، **خصوصاً** عندما يقترب هذا السؤال، التاريخي بمعنى جدّ غريب، من نقطة تبدو فيها الطبيعة «العلاماتية»، ببساطة، للعلامة، عديمة التّيقّن، جزئيّة، أو غير جوهرية. ربّما كنتم ستتفقون معنا بيُسرٍ على أن التّناظر بين الهاجس البنيوي وقلق اللّغة ليس وليد الصّدفة. وإذن، فلن يتمكّن أحد، أبداً، من خلال تفكير ثانٍ أو ثالث، أن يخضع بنيويةَ القرن العشرين

*) حفلة موسيقية أو تناغم للأصوات، والمفردة مستخدمة هنا، بالطّبع، مجازاً (المترجم).

(بنيوية النّقد الأدبي بخاصة، الذي يساهم في الكُونْسِيرْت بِمَرح) إلى المهمّة التي رسمها ناقد بنيوي لنفسه إزّاء القرن التّاسع عشر : المساهمة في وضع «تاريخ مستقبلي للمخيلة والحساسية».[1] لا ولن يستطيع أحد أن يختزل الفعّالية الفاتنة في مفهوم «البنية» إلى ظاهرة موضة،[2] إلا إذا قمنا بإعادة فهم معنى المخيّلة والحساسية والموضة وحَمْله محملَ الجدّ، وهذا، بلاشك، شيء من أكثر ما يمكن ضرورة ومساساً. وفي جميع الأحوال، فإذا كان جانب من البنيوية نابعاً من المخيّلة والحساسية والموضة، فهو لن يكون الأساسي فيها إطلاقاً. إن الموقف البنيوي، ووقفتنا اليوم أمام اللغة وداخلها، ليسا، فحسب، لحظتين من لحظات التاريخ بل هُما، بالأحرى، اندهاش باللغة بما هي أصل للتاريخ. وبالتاريخانية نفسها بالذات. إنّه، كذلك، أمام إمكان الكلام، وفي داخله، التّكرار، المعترف به أخيراً، والمنشور أخيراً على أبعاد الثقافة العالمية، لشعورٍ بالمفاجأة لا يعادله أي شعور آخر. شعور قام بِرَجٍّ صَرْح ما يُسمّى بالفكر الغربي، هذا الفكر الذي يتمثل كاملُ مصيرِه في بَسْط ملكوته بقدر ما يقبض الغربُ نفسُه ملكوتَه. عبر مقصدها الأكثر صيمية، وشأن كل تساؤل حول اللّغة، تفلت البنيوية على هذا النّحو من قبضة التّاريخ الكلاسيكي للأفكار، الذي كان يرهص بإمكانها، والذي ينتمي بسذاجة إلى مدار الشيء موضع السّؤال ويرتسم عبره.

ومع هذا، فمن خلال منطقة كاملة فيها، غير قابلة للتّذويب، منطقة من اللاتفكير ومن العفوية، تستحق الظاهرة البنيوية أن يعالجها مؤرخ الأفكار. على نحو حسن أو رديء. يستحقّ ذلك كل ما لا يشكل، في هذه الظاهرة، شفافية للسّؤال في ذاته، وكل ما ينبع، في نجاعة طريقة، من الموثوقية التي تُعْزى لِلْمُسَرْنَمِين، والتي كانت تُنْسب قديماً للغريزة التي

1) كتب جان ـ بيير ريشار، في الواقع، في مقدمته لـ«عالم مالارمه، الخيالي» : «سأكون سعيداً لو استطاع عملي هذا أن يقدم بعض العُدَد والمواد الجديدة لهذا التاريخ المستقبلي للمخيلة والحساسية، للقرن التاسع عشر، غير القائم بعد، لكن الذي سيشكل بلا شك تتمة لأعمال جان روسيه عن «البارقي» وبول آزار عن القرن الثامن عشر وأندريه مونغلون عن «ما قبل الرومانتيكية»».

2) كتب كرويبر Kroeber، في **الأنثروبولوجيا Anthropology** (ص ـ 325) أن «مفردة البنية لاتبدو تمثّل إلاّ ضعفنا أمام كلمة تتمتع بدلالتها المحدّدة تماماً، إلا أنها تمتلىء فجأة، وستواصل ذلك لعشر سنوات قادمة، بفتنة مرتبطة بالموضة ـ مثلما في مفردة «الدينامية الجوية» ـ ثم يُنْزَع إلى تطبيقها في كل مكان دونما تمييز، طالما دامت موضتها، بسبب تناغم مقاطعها».
إننا إذا ما أردنا القبض على الضرورة العميقة المتخفية وراء الظاهرة، اللاّمراء فيها، للموضة، وجب علينا أن نتصرف أوّلاً على «نحو سلبي» : فاختيار مفردة هو قبل أي شيء آخر مجموع ـ بنيويّ طبعاً ـ من الاستبعادات. وإن معرفة لماذا نقول «بنية» يعني معرفة لماذا نريد الكفّ عن أن نقول «صورة» أو «جوهر» أو «شكل» (غشتالت) أو «تركيبة» أو «مركّب» أو «بناء» أو «علامة ترابطية» أو «كليّة» أو «فكرة» أو «منظومة» أو «حالة» أو «نسْق» الخ... ينبغي كذلك أن نفهم لماذا أبانت كل واحدة من هذه الكلمات عن عدم كفاية، ولكن كذلك أن نفهم لماذا يواصل تعبير «البنية» استعارة بعض دلالات هذه المفردات، الضنية، ولماذا يسمح لها بأنْ تسكنه.

كان يقال عنها إنها من الثقة سيما وأنها عمياء. ولن يكون من أقلّ أفضال هـذا العلم الإنسـاني المسمّى «التاريخ» أن يعنى، تفضيلاً، بهذه المنطقـة الواسعـة من «السّرنمـة»، هـذا الـذي ـ هو ـ كل ـ شيء ـ تقريباً، الذي لا يمثل اليقظة الخالصة أو اللّذاعـة العقيم والصّـامتـة للسّؤال نفسـه، التي ـ هي ـ تقريباً ـ لاشيء.

لمّا كنّا ما نزال نعيش من الخصوبة البنيوية، فمن السّابق للأوان أن نشرع بجَلْدِ حُلمنـا. يجب أن نفكّر إزّاءه **بما يمكن أن يعنيه**. ربّمـا فُسِّرَ غـداً كـارتخـاء، إن لم يكن كزلّـةٍ في الانتباه **إلى القوّة**، الذي هو توتّر القوّة نفسها بالـذات.* يمـارس **الشكل** forme إغراءه عنـدمـا لا نعود نتمتّع بالقوّة الكافية لفهم القوة الهاجعة فيه. أي للخلق. من هنا، فـالنّقـد الأدبي بنيوي في كل عصر، بفعل جـوهر، وبفعـل مصير. لم يكن ليعرف ذلـك، وأصبـح يـدركـه الآن، وهـو يفكّر اليوم في نفسه، في مفهومـه ونظـامـه وطريقتـه. بـات يعرف أنّـه مفصول عن القوّة التي ينتقم منها أحياناً عندما يُرينـا بِعُمقٍ ومهـابـة أن الانفصـال هو شرط العمل نفسـه، وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب.[3] هكذا نفهم هذه النّوتة العميقة، هذا النّغم المكتئب الذي يشفّ عن نفسه في صرخات الانتصار والحذق التّقني أو البراعة الريـاضيـة التي ترافق أحيـانـاً بعض التّحليلات المدعوة بـ «البنيوية». شأنها شأن الكآبـة السوداويّـة بـالنسبـة إلى جِيـدْ، فـإنّ هـذه

*) يلعب الكاتب على الجناس اللفظيّ ووحدة الجذر اللغويّ بين attention (انتباه) وtention (توتّر) (المترجم).

3) راجع بصدد موضوعة «انفصال» الكاتب، خصوصا الفصل الثالث من المدخل النظريّ لكتاب جان روسيه : **الشكل والدلالة : دراسات في البنيـات الأدبيـة من كورني إلى كلوديل**. ترى فيـه إلى ديلاكروا، وديـدرو، وبلزاك، وبودلير، ومـالارمـه، وبروست، وڤاليري، وهنري جيمس، و ت.اس. اليوت، وفرجينيا وولف، وهم يأتون ليشهدوا على أن الانفصـال هو تمـاماً نقيض العجز النقدي. وبتأكيدنا على هذا الانفصال بين العمل النقدي والقوة الخلاقة، فنحن لا نؤثر إلاّ على ضرورة جوهرية ـ سيقول الآخرون بنيوية ـ بَدَهية، بل عادية، مرتبطة بحركتين، وبلحظتين. يُمْزَج بينهما أحياناً. ولا يشذ عن هذا فلوبير، كما نلاحظ لدى قراءته مجموعة رسائله الرائعة التي قدمتها مؤخراً جنيفييف بوليم تحت عنوان : «مقدمة لحياة الكاتب».

إن انتباهه إلى حقيقة أنّ الناقد يروي أو ينقل أكثر مما يكتب، يـدفع فلوبير إلى القول : «...إننـا نمـارس النقـد عنـدمـا لا نتسطيع ممارسة الفن. مثلما يتحول أحدهم إلى مُخْبر عندما لايستطيع أن يكون جندياً. كـان پلوت Plaute [مسرحي يونـاني قديم عرف بسخريته النافذة وصعلوكيتـه / المترجم] سيضحـك من أرسطو لو عرفـه. كـان كورني يتخبّـط تحتـه. وفولتير نفسـه لقيَ ذاته محدّداً من قبل بوالو Boileau [نـاقـد فرنسي من القرن الثـامن عشر عرف بتزمتـه وتـأكيـده الـدائم على ضرورة احترام قيود الصنعة كما ثبتهـا التراث / المترجم]. أن الكثير من الرداءة كـان سَيَوَفَّر على الـدرامـا المعـاصرة لو لم يكن شليغل. وحين ستكتمل ترجمة هيغل، فالله وحـده يعلم إلى أين سنسير ؟» (ص 42). لم تكتمل الترجمـة لحسن الحـظ. وهـذا مـا يفسر ظهور بروست وجويس وفولكنر وآخرين. وربما كان الفـارق بين مـالارمـه وهؤلاء متمثلاً في قراءتـه هيغل. أو كونه على الأقل قـد اختار أن يمضي حتى هيغل، وعلى أية حالٍ فإن مهلة ما تزال معقودة للعبقريـة. والترجمـات يمكن عـدم قراءتها. ولكن كـان لدى فلوبير ما يبرّر خوفه من هيغل : [كتب الأخير] : «يحق لنـا أن نـأمل ألا يتوقف الفن عن النمو والاكتمـال في المستقبل. ولكن شكله توقف عن إشباع اسمى حـاجـات الفكر». «انـه، في طموحـه الأكبر على الأقل، قـد أصبح بـالنسبـة إلينـا شيئـاً من الماضي. فَقَدَ في نظرنا حقيقته وحياته. وهو يدعونا إلى تفكير فلسفي لا يزعم أنه يضن له (أي للفن) تجدّداً ما، وإنمـا التعرّف عليه في جوهره، وبدقّة».

التّحليلات ليست ممكنة إلا بعد هزيمة معيّنة للقوّة، وإلا في في حركـة الحُمَيّا السّاقطـة أو المندحرة. بهذا المعنى، فالوعي البنيوي هو الوعي وكفى، باعتباره فكراً للماضي، أقصد للواقعة بعامّة. تفكير بالحادث، بالمؤسَّس، بالمَبْنِي. تفكير كهذا هو تاريخي، ومـا ـ بعـدي، وغَسَقِي بفعل موقفه نفسه.

ولكن البنيـة لا تتضمّن الشكـل والعـلامـة والتّشكـل فحسب. هنـاك أيضـاً التّضـامن بين العنـاصر، والكلّيـة التي هي، مشخّصـة دائمـاً. إن «المنظـور»، في النّقـد الأدبي، هـو، بحسب تعبيرات جَانْ بُيير رِيشَار، «تساؤلي، وكلياني».[4] وإن قوة ضعفنـا إنّمـا تكمُنُ في كون العجز يفصل، ويحرّر من الالتزام، ويعْتق. منذ هـذه اللّحظـة، نلمح الكلّيـة على نحو أفضل، وتصبح البّانُورَامَا ممكنة الإقامة، هي والـ «بانُورُوغْرَافِيّة». يُعلّمنـا قـاموس لِيتْرِيـه أن «البـانُورُوغْرَاف Panorographe، الذي نرى فيه صورة الأداة البنيوية بـالـذات، قـد اختُرع في 1824 «للتّمكين من الحصول فوراً، فوق سطحٍ مُسْتَوٍ، على نموّ النّظرة الآفاقية للأشياء المحيطة بـالأفق». بفضل التخطيطيـة وبفضل فضـائيـة معلنـة قليلاً أو كثيراً، نجتـاز، بصورة مستـويـة، وبقـدر أكبر من الحرّيـة، الحقلَ المهجورَ من قبل قُوَاه. كلّيـة مهجورة من قبـل قـواهـا، حتى إذا كـانت كلّيـة الشّكل والمضمون، ذلـك أن الأمر يتعلّق حينئـذ بـالمضمون وقـد أعيـد التفكير بـه عبر الشّكل، والبنية هي الوحـدة الشّكليـة للمضمون والشّكل. سيُقـال إن هـذا التّحييـد من خلال الشّكل هو فعل المؤلف نفسـه قبل أن يكون صنيع النـاقـد. وبمقـدار معيّن ـ ولكن هـذا المقـدار هـو مـا يهمّنا ـ ستكون مقولة كهذه صائبة. بـأيّـة حـال، إن مشروع التفكير بـالكليـة مصرّح بـه اليوم بقدر أكبر من السّهولة، وأن مشروعاً كهذا ليفلت من تلقاء نفسه من الكلّيات المحدّدة للتّـاريخ الكلاسيكي. ذلك أنـه مشروعُ تجـاوُزِهـا. هكـذا يتبـدّى بُرُوزُ البنيـات، ورسمهـا، بوضوحٍ أكثر عندما يكون قد حُيِّدَ المحتوى، الذي هو طاقة المعنى، الحيّة. كمثْلِ معمارِ مـدينـة غير آهلـة، أو عَصَفت بها عاصفة، واختزلتها كـارثـة طبيعيـة أو فنّيـة إلى هيكلهـا وحـده. مـدينـة لم تعـد مأهولة ولا مهجورة ببساطة، بل هي بالأحرى مسكونـة بـالمعنى وبـالثقـافـة. هـذه المسكونيـة التي تمنعها هنا من العودة إلى الطبيعة، ربّما كانت هي، عموماً، شاكلة حضور أو غيـاب شيء اللغـة الخـالصـة نفسـه. لغـة خـالصـة، تطمح إلى إيواء الأدب الخـالص، موضـوع النّقـد الأدبي الخالص. ما من مفارقة، إذن، في أن يصبح الوعي البنيوي وعيـاً كـارثيـاً، مهـدّمـاً وفي الوقت نفسـه هـدّامـاً، مفكّكـاً للبنيـات، كمـا يكون عليـه كـلّ وعي، أو، على الأقـلّ، هـذه اللحظـة

4) عالم مالارمه، الخيالي، ص : 14. L'univers imaginaire de Mallarmé .

الانهياريّة التي ترافق حركة كل وعي. إنّنا نلمح البنية في مقام **التّهديد**، في اللحظة التي يجتذب فيها وشُوك الخطر أنظارنا إلى مُرْتَكَز مبنى، وإلى الحجر الذي يتلخّص فيه إمكانه وهشاشته. يمكن، آنذاك، أن نهدّد البنية بصورة **منهجية**، لا في تعرّقاتها وتشابكاتها فحسب، وإنّما في ذلك الموضع السّرّي الذي لا تعود فيه انتصاباً ولا خراباً، وإنّما حالة هُروريّة. هذه العملية تسمّى (في اللاتينية) : soucier أو : solliciter («الانهماك» بـ، أو «الالتماس».) أي، بتعبير آخر، ébranler (رجّ أو هزّ). رجّ له علاقة بالـ «كل» (من **sollus**، التي تعني في اللاتينية القديمة : «الكلّ»، ومن **citare** التي تعنى «دفع»). إن الانهماك والالتماس البنيويين، عندما يصبحان منهجيين، لا يمنحان نفسيهما من الحرّية التّقنية إلاّ وهمها. ذلك أنهما يستأنفان، في الحقيقة، داخل خطاب المنهج، انهماكاً بالكيان والتماساً له، وتهديداً تاريخياً ـ ميتافيزيقياً للأُسس. وإنه لَفِي حقب التخلُّع التاريخي، عندما نكون مطرودين من «الموضع»، يتنامى من تلقاء نفسه هذا الولع البنيوي الذي هو، في آن واحد، ضرب من السّعار التجريبي والتخطيطية المتكاثرة. ولا تشكّل الباروكية إلا مثالاً عليه بين أمثلة أخرى. ألم يُتَحَدَّث بصددها عن «شعرية بنيوية» و «مؤسّسة على بلاغة»[5] ؟ لكن كذلك عن «بنية متشظّية»، و «قصيدة متفجّرة تبدو بنيتها وهي في طريقها إلى الانشطار»[6] ؟

وإذن، فإنّ الحرّية التي يضمنها لنا هذا التّحرّر من الالتزام، تحرّراً نقدياً وحرجاً* في آن، إنّما هي تلمُّس وانفتاح على الكلّية. ولكن ما يخفي علينا هذا الانفتاح ؟ لا في ما يدع جانباً وخارج مجال النّظر، وإنّما في ضيائه نفسه ؟ هذا ما لا يمكن التّوقّف عن التّساؤل عنه ونحن نقرأ كتاب جَانْ رُوسِيه، الجميل، **الشّكل والدّلالة، دراسات حول البنيات الأدبية من كُورنِيه إلى كْلُودِيل**».[7]

لا يمثّل تساؤلنا ردّة فعل على ما سمّاه آخرون بـ «البراعة» والذي يبدو لنا، في ما خلا بعض المواضع، أكثر من هذا وأفضل بكثير. ما سنحاوله أمام هذه التّمارين اللاّمعة والنافذة،

5) راجع جيرار جينيت : **شعرية بنيوية**. في «تل كل»، العدد ٧.

Gérard Genette, Une poétique structurale, **Tel Quel**, 7, automne 1961.

6) راجع جان روسيه : «أدب العصر الباروقي» في فرنسا، جـ 1، «سيرسيه والطاووس» Jean Rousset, La littérature baroque en France, I. Circé et le Paon» نقرأ، بالتحديد (ص 164) بخصوص مثال ألمانيّ، أنّ : «الجحيم عالم مشظّى ومخرّب، تحاكيه القصيدة عن قرب، من خلال هذا المزيج من الصرخات والتأوهات المقذوفة بغزارة، في سيل من النداءات المتلاحقة، فتختزل العبارة إلى عناصرها المفككة ويتخلع إطار السوناتة : أبيات إما شديدة القصر أو بالغة الطول، ورباعيات منعدمة التوازن : إن القصيدة هنا لَتَتفجر...».

*) (critique بجميع معاني الكلمة).

7) **الشكل والدلالة**، مرجع سبق ذكره، منشورات جوزيه كورتي، 1962.

الموجَّهـة لتطبيق منهجٍ، هو بـالأحرى تحرير قلقٍ أصمّ، في النّقطـة التي لا يكون فيهـا قلقنـا نحن وحدنـا، أي قلق القـارئ، وإنّمـا حيثمـا يبـدو لنـا وهو يلتقي، تحت لغـة هـذا الكتـاب، وتحت عملياته وأفضل نجاحاته، نقول يلتقي وقلق المؤلف نفسه.

صحيح أن رُوسيه يعترف بأعمال يرتبط عمله معها بصلات قرابة عديدة : بْلاَنْشُو، بُولِيه، سْبِتْسر، رَايْمُـون، بِيكُـون، سْتَـارُوبَنْسْكِي، رِيشَـار، الـخ... ولكن على الرّغم من هـذا الملمح العائليّ، ومن استعاراته المتعددة من هذه الأعمـال، وإشـارات العرفـان والثنـاء المتكررة، فـإن **الشكل والدلالة** يبدو لنا، في جوانب منه عديدة، وهو يمثل محاولة متوحِّدة.

وفي الموضع الأول، من خلال اختلاف **مقصود**. اختلاف لا ينعزل فيه رُوسِيه بـاتخـاذ مسافة ما، وإنّما بتعميقه المقاصد المشتركة، بدقّة وبحرص، وبتمكينه ألغازاً خفيّة من الانبثـاق من تحت قيَمٍ مُتَّفَـقٍ اليـومَ، عليهـا، ومحترمـة. قِيَمٌ هي، بـلا شـك، حـديثـة، ولكنهـا أصبحت تقليدية بما فيـه الكفـايـة لتشكل كليشهـات للنقـد، أي، إذَنْ، لأنْ نبـدأ بـإعـادة التفكير فيهـا والتشكّك بها. ويوصل لنـا رُوسِيـه مقصـده في مـدخل منهجي لا ريب في أنـه سيشكل، إلى جانب مدخل **عَالم مَالاَرْمِه، الخَيَاليِّ** (لجَانْ بْيير رِيشَار) جانباً مهمّاً في خطاب المنهج في النقد الأدبي. وبإكثاره من المراجع والمصادر الممهِّدة، لا يشوِّش رُوسِيه مقصـده، وإنمـا ينسج على العكس شبكة تؤكد أصالته بِعُمق.

فمثلاً : إن تشكل اللغة في الواقعة الأدبية واحداً أو كلاًّ ملتحمـاً مع المعنى، وأن ينتمي الشكل إلى محتـوى العمـل، وأنْ «لايكـون العمـل في الفن الحـديث، بحسب كلمـة لِغَـايَتَـان بيكون، تعبيراً وإنّما خلقاً وإبداعاً»[8] فهذه فرضيات لا يتحقّق الإجماع عليهـا إلاّ بفضل مفهوم جِدّ ملتبس للشكل أو للتعبير. الأمر ذاته بالنسبة لمفهوم «المخيّلة» هذه القدرة على التوَسُّـط أو التركيب بين الروح والنص؛ هذا الجـذر المشترك للشـامل والخـاص ـ كمـا في جميع الهيئـات المفصول بينهـا على هـذا النحو ـ هـذا الأصل الغـامض لهـذه الرسوم أو التخطيطـات البنيويـة

8) بعد أن ذكر روسيه (ص 7 من المدخل) هذه الفقرة لغايتـان بيكون : «كـان العمل قبل الفن الحـديث يبـدو تعبيرا عن تجربة سابقة (له)... يقول العمل ما تَمّ تصوُّره أو رؤيته، بحيث لا يكون بين التجربة والعمل سوى الانتقال إلى تقنية تنفيذية. أما في الفن الحديث، فليس العمل تعبيراً وإنما هو خلق وإبداع : يوفر للرؤية ما لم تَرَه قَبله، ويشكل ويصنع بدل أن يعكس»؛ بعد ذكر هـذا المقطع يُشخّص روسيـه ويُميّز أكثر إذْ يكتب : «انـه في نظرنـا لفـارق كبير وفتح عظيم حققه الفن الحـديث، بل بالأحرى الوعي الذي يحققه هذا الفن بعملية الخلق...» (التشديد من دريدا). يرى روسيـه أننـا نحقق اليوم وعيـاً بعمليـة الخلق بعامة. في حين يرى بيكون أن التحوّل يمسّ الفن وليس الوعي الحديث للفن وحده. كتب في مكـان آخر : «أن تـاريخ الشعر الحديث بكامله قائم في إبدال لغة تعبير بلغة خلق... على اللغة أن تنتج العالم الذي لم تعد قادرة على أن تعبر عنـه» (مقدمـة لعلم جمال للأدب، الكاتب وظله، 1953، ص 259).

المجرّدة، لهذا الانسجام بين «الشكل» و «المضمون» الذي يجعل ممكناً كلاً من العمل والنفاذ إلى وحدة العمل؛ هذه المخيلة، إذَنْ، التي كانت تمثّل في نظر كَانْتْ بحدّ ذاتها فنّاً، أو الفن بعامة، الذي لا يميز أصلاً بين الحقيقة والجمال : هذه المخيلة التي هي نفسها ما يتحدث عنه، رغم بعض الفوارق، كل من **نقد العقل الخالص** و **نقد مَلَكَة الحُكْم**. فنّ، على أنه «فن مخفي»،[9] لا يمكن «عرضه عارياً أمام الأبصار».[10] كتب «كانت» : يمكن أن ندعو الفكرة الجمالية تمثُّلاً غير قابل للعرْض، للمخيلة (في حرية «لعبها»):[11] المخيلة هي الحرية التي لا تسمح برؤيتها إلا في آثارها. هذه الآثار ليست في الطبيعة، إلا أنها لا تسكن عالماً آخر غير عالمنا. «في الواقع، إن للمخيلة (باعتبارها قدرة على المعرفة، منتجة) إمكانات كبيرة لخلق طبيعة ثانية انطلاقاً من المادة التي تمدّها بها الطبيعة الفعلية».[12] لذا يجب ألا يشكل الذكاء المَلَكة الأساسية التي يستخدمها الناقد، عندما ينطلق مستطلِعاً المخيلة والجمال، «ما ندعوه بالجمال، والذي يكون فيه الذكاء في خدمة المخيلة، وليس الأخيرة في خدمة الذكاء».[13] ذلك أن «حرية المخيلة تقوم بالذات في كونها ترسم مخططاتها الأولية من دون حاجة إلى المفهوم».[14] هذا الأصل المُلْفز للعمل بِمَا هُوَ بِنْيَةٌ وَوَحْدَة غير قابلة للفصل ـ وبما هو موضوع للنقد البنيويّ ـ هو، بحسب ما كان يراه كَانْتْ، «الشيء الأول الذي يجب أن يتركّز عليه انتباهنا».[15] وبحسب ما يراه رُوسِيه أيضاً. فمنذ الصفحة الأولى من كتابه، نراه وهو يربط بين «طبيعة الواقعة الأدبية» التي لم تُسْتَنْطَق بما فيه الكفاية أبداً، وبين «الدور الذي تلعبه في الفن هذه الوظيفةُ الأساسية، المخيلةُ» التي تكثر بصددها «التعارضات واللاّ ـ يقينات». إن هذا التصوُّر لمخيّلة تنتج المجاز ـ أي كل شيء في اللغة ما عدا فعل «الكينونة» ـ ما يزال يشكل لدى النقاد ما يدعوه بعض الفلاسفة اليوم مفهوماً عِلاَجياً مستخدَماً بسذاجة. تجاوُز هذه الغشامة التقنية يعني أن نحوّل المفهوم العلاجيّ إلى مفهوم ثيمي (موضوعاتي). ويبدو أن هذا هو أحد مشاريع رُوسِيه.

9) **نقد العقل الخالص** (الترجمة الفرنسية لتريميساييغ وپاكو، ص 153). لا يستخدم روسيه نصوص كانت التي نرجع إليها هنا، وتلك التي سنستحضرها في ما يلي. وسنشير طوال هذه الدراسة إلى صفحات كتاب روسيه مباشرة في كل مرة نقدم فيها قبسة يذكرها هو.

10) المرجع السابق.

11) **نقد ملكة الحكم**، الفصل 57، الحاشية الأولى، الترجمة الفرنسية، لفيبلان، ص 157.

12) المصدر السابق، فصل 49، ص 133.

13) المصدر نفسه، ص 72.

14) المصدر نفسه، فصل 35، ص 3.

15) «نقد العقل الخالص»، ص 133.

للقبض على فعـل المخيلـة بـأقرب مـا يمكن، يجب، إذَن، الالتفـات إلى الـداخـل غير المرئي للحريَّة الشعرية. يجب الانفصال بغية الالتحـاق بـالأصل الأعمى للعمل، في ظلامِـه أو ليلِه. هذه التجربة في التحوّل، التي تؤسس الفعل الأدبي (كتابـةً أو قراءة) هي من الخصوصيـة بحيث لا تستطيع مُفرَدَتَـا الانفصـال والمنفى، اللّتـان تـدلاّن دائمـاً على انقطـاعٍ وعلى مسيرة داخل العالم، أن تَبينا عنها مباشرةً، وإنما فقط أن تشيرا إليهـا عبر استعـارة يستحقّ انحـدارهـا النَّسَبيّ وحـده أن يستقطب التفكير كلَّـه. ذلـك أن الأمر يتعلّـق هنـا بخروجٍ عن العـالم، في اتجاه موضع لا يشكل **لا ـ موضعاً** ولا عالمـاً آخر، ولا يُوتُوبْيَـا ولا تعلّـة. انـه، بحسب كلمـة لـ فُوسِيّون، يذكرها رُوسِيـه (ص 11 من المـدخل)، خَلْق «كونٍ ينضـاف إلى الكون». خلْق لا يدل على شيء آخر سوى النفاذ إلى الكل، إلى ذلك العدَم الجوهريّ الـذي يمكن لكل شيء أن ينبثق انطلاقاً منه، وأن ينتج نفسه دَاخل اللغة، والذي يذكّرنا صوت مُورِيس بْلاَنْشُو، بإلحـاح الأعماق، بأنه يشكّل إمكان الكتـابـة نفسهـا بـالـذات، والإلهـام الأدبي بعـامـة. وحـده الغيـاب المحض ـ لا غيـاب هـذا أو ذاك، وإنمـا غيـاب الكلّ الـذي يعلن كلَّ حضورٍ عن نفسِـه فيـه ـ يمكنه أن **يُلهم**، أي، بتعبير آخر، أن يعمل ويمكّن بالتالي من العمل. وأن الكتاب الصافي أو الخالص إنما يتّجه بطبيعة الحال نحو شَرْقِ هذا الغياب الذي هو محتواه الخاص والأوَّل، في ما وراء ـ أو ما قبل ـ عبقريةِ كلِّ ثراء. الكتاب الخالص، الكتاب نفسه، وبعامة، عليـه أن يكون، في ما هو أكثر استحالـةً فيـه على التعويض، هـذا «الكتـاب عن لاشيء» الـذي كـان يحلم بـه فْلُوبير. حُلْم في «نيجـاتيف»*، حلم في الرمـاد، هو أصل الكتـاب الكليّ الـذي سَكَنَ مخيّـلات أُخرى. هـذه الشـاغريـة** كموقف لـلأدب، هي مـاعلى النقـد أن يُقرَّ بـه بـاعتبـارهِ خصـوصيـةَ موضوعه، وما يجب أن ينعقد الكلام حوله دائماً : موضوعه الخاص، ما دام العَدم أو اللاّشيء لا يشكل بذاته موضوعاً، وإنما الطريقة التي بهـا يُحـدّد هـذا العـدَم **نفسـه** فيمـا هو يضيع. انـه العبور إلى تَحَدُّد العمل وتعيُّنه كقناع للأصل أوكَتَنَكُّرٍ له. غير أنَّ هذا الأصل ليس ممكنـاً ولا قابلاً للتفكير إلا تحت التنكر. ويرينا رُوسِيه إلى أي حدٍّ كانَ لعقولٍ بِمِثْلِ اختلافِ دُولاَكْرُوَا وبَلْزَاك وفْلُوبير وفَـالِيري وبْرُوسْت و تي.اس. إلْيُـوت وفِرْجِينْيَـا وُولْف، وآخرين، نقـول كـان لها بهِ وعيٌ مؤكّدٌ وواثق، حتى إذا تعذر، مبدئياً، أن يكون واضحاً ومتميّزاً، بمـا أنـه لا يشكل حـدْسـاً بشيءٍ معيَّن. ويجب أن نجمع بهـذه الأصـوات صـوت أُنْتُـونَـان آرْتُـو الـذي كان الصـوت الأقل مداورَة : «بدأتُ في الأدب بكتابة كتب لكي أقول إنني لم أكن أستطيع كتابة شيء قط.

*) بمعنى نيجاتيف الصورة، نسختها الأولى السوداء (المترجم).

**) [كون الشيء شاغراً أو غير مشغول].

إن فكري، عندما يتوفر لديَّ شيء لأقوله، كان هو ما يمتنع عليّ أكثر من أي شيء آخر. لم تكن لدي أفكار أبداً. وإن كتابين اثنين جد موجزين، يقع كل منهما في ستين صفحة، ينزلقان فوق هذا الغياب العميق، الدّائم والمُلِحّ كالوباء، لكل فكرة : إنهما **قلب الهلام** L'Omblic des limbes* **وميزان الأعصاب** le Pèse-nerfs»[16] وعي بامتلاك شيءٍ لِيُقال، هو وعي بلا شيء. وعيٌ ليسَ بالفقير للكلّ بقدر ما هو «مقموعه». وعي بلا شيء، يمكن انطلاقا منه أن يثرى الوعي بكل شيء، وأن يحقق لنفسه معنى وشكلاً. يمكن أن ينبثق الكلام أيضاً، إذ أن فكرة الشيء باعتباره «ما هو» تمتزج هنا مقدّماً بتجربة الكلام الخالص، وهذه الأخيرة بالتّجربة نفسها. لكن ألا يلزم الكلام بتسجيله،[17] مثلما يلزم الجوهر اللاّيَنْتَسِيّ بالوجود، ويتجه حثيثاً إلى العالم اتجاهَ القوة إلى الفعل ؟ إن قلق الكتابة، إذا لم يكن، وإذا كان لا يجب أن يكون، ذروةً مأسويةً **محدّدة**، فلأنه لا يمثل بصورة أساسية تعديلاً أو انفعالاً تجريبيّين للكاتب، وإنما المسؤولية عن هذا **الانحصار**، عن هذا الممرّ الضيق بالضرورة للكلام، والذي تتدافع لصْقَةُ الدلالات الممكنة، ويعيق بعضها بعضاً، ولكنها تَتَنادى أيضا، ويستفزّ بعضها البعض الآخر على نحو غير متوقّع، وكما لو كان يحدث رغماً عني، في ضربٍ من الإمكان المشترك، الأعلى والمستقل، للدلالات؛ ضرب من القدرة على الغموض واللبس تبدو الطبيعة الخلاقة لله الكلاسيكي** فقيرة بإزائها إلى درجة بعيدة. يُخيفني الكلام لأنني، إذْ لا أقول أبداً أشياء كافية، فأنا أقول دائماً أكثر مما يلزم من الأشياء أيضاً. وإذا كانت الضرورة في التحوّل إلى نَفَسٍ، أو كلام، تُضيّق الخناق على المعنى ـ هو ومسؤوليتنا عنه ـ فإن الكتابة تخنق الكلام أكثر وتعيقه أكثر أيضاً.[18] الكتابة هي قلق «الرّوح» في التجربة العبرانية،

*) يترجم بعضهم L'Omblic des limbes إلى : «سرّة اليمبابيس». والأخيرة تفيد، في التراث المسيحيّ، المنطقة التي تحال إليها أرواح الصغار الذين يموتون من غير تعميد، في انتظار بلوغ الجنّة. لا يفكر آرتو بهذا المعنى الديني، وإنّما بالمعنى الآخر المجازيّ للمفردة، وهو كلّ ما لا يحيط به الفكر وما لا يتمتّع، بُعْد، بشكل. هلاميّة الأفكار والأحاسيس التي تركّز عليها مجموعته المذكورة (المترجم).

16) يذكرُ موريس بلا نشو في مجلّة **لارش L'Arche** (27 ـ 28) أب ـ ايلول 1948، ص 133. وألا تُوصَف الوضعية نفسها في «مدخل إلى طريقة ليوناردو دافنشي» ؟

17) ألا يَتأسّس الكلام بموجب هذا الإلزام ؟ وألا يشكل ضرباً من التمثُّل المميِّز له ؟

**) [الفكرة الكلاسيكية للّه].

18) إنه أيضاً انحصارُ نَفَس ينقطع لكي يدخل في ذاته، ليتنفّس ذاته ويعود إلى منبعه الأول. ذلك أن الكلام هو معرفة أن الفكر، حتى يتمظهر وينقال، **عليه** أن يصبح أوّلاً غريباً على نفسه. إذ ذاك يحاول استعادة نفْسه فيما يمنحها. لذا نحس تحت لغة الكاتب الأصيل، هذا الذي يريد البقاء بأقرب ما يمكن من أصل فعله، نحس بهذه الحركة التي تحاول سحب الكلام الملفوظ [كالزفير] وإعادته إلى الداخل. الإلهام(*) هو هذا أيضاً. يمكن أن نقول عن اللغة الأصلية ما يقوله فوريباخ عن اللغة الفلسفية : «لا تخرج الفلسفة من الفم أو اليراع إلا لتعود مباشرة إلى ينبوعها **الخاص**. أنها لا تتكلم حبّاً بالكلام (من هنا =

المتحسَّس من جهة العزلة والمسؤولية الانسانيَّين. من جهة «إرميا» المنثني تحت الوحي («خذ كتاباً واكتب فيه كل ما قلتُه لك من كلام»)، أو من جهة «باروخ، وهو يكتب ما تلقّاه من أرميا»، الخ... (أرميا 36 ـ 422). أو هي أيضا «الهيأة» الإنسانية المحض كما تتلخص في «البنَوِيْماتولوجي» pneumatologie، علم النَّفَس (الإلهي) والروح واللوغوس، والذي ينقسم إلى ثلاثة أقسام : الإلهيّ، والملائكيّ، والبشريّ. إنها اللحظة التي ينبغي **أن نقرّر فيها** إذا كنا سنخطّ ما نفهم، وإذا كان هذا الخط أو النقش سينقذ الكلام أم يحكم عليه بالضياع. أن اللّه، إله لاَيُبْنِتْس ما دمنا جئنا على ذكره منذ وهلة، لم يكن يعرف عذاب الاختيار بين الممكنات. كان يفكر بالممكنات في الفعل، ويتصرف بها على هذا النحو في فهمه هو أو «لوغوسه». إنه «الأفضل»،* الذي تساعد عليه في جميع الأحوال وعورة الممرّ الذي هو **الإرادة**، وكل وجود إنما يواصل «التعبير» عن كلية الكون. وهكذا، فليس هنا من تراجيديا **للكِتَاب**. ليس هنا سوى الكِتَاب، وهو الكِتَاب نفسه الذي ينبثّ في الكتب كلّها. في التيوديسة»** نرى إلى «تيودور»، الذي «أصبح قادراً على مجابهة السطوع الإلهيّ في نظرة ابنة

= كرهها للجُمَل الفارغة) وإنما لكي لا تتكلم : **لتفكّر**... أن أُدلّل أو أُثبت هو بكل بساطة **أن أُري أن ما أقوله صحيح؛** أنه، ببساطة، استعادة استلاب الفكر **في المنبع الأصليّ** للفكر. من هنا لا يمكن إدراك دلالة البرهان من دون الرجوع إلى **دلالة** اللغة. ليست اللغة بشيء آخر سوى **تحقيق النوع** [البشري]، ووضع الـ «أنا» والـ «انت» في علاقة موجّهة لتمثيل وحدة النوع بإلغاء انعزالهما الفردي. لذا، فالعنصر [الحامل] للكلام هو الهواء، هذا الوسط الحيويّ الأكثر روحانية والأكثر كونية. («**مساهمة في نقد فلسفة هيغل**»، 1839، في «بيانات فلسفية» Contribution à la critique de la philosophie de Hegel, 1839 الترجمة الفرنسية لالتوسير»). لكن أنسيَ فويرباخ أن اللغة «الأثيرية» تنسى نفسها ؟ وأن الهواء لا يشكل عنصر التاريخ أو وعاءه إذا لم يستقرّ (أي الهواء) أو يستريح على الأرض ؟ الأرض الثقيلة، الصارمة، والصلبة. الأرض التي نشتغلها، ونخدشها، والتي عليها نكتب. والعنصر الذي ليس بالأقل كونية، الذي ننقش عليه المعنى ليدوم.

أن هيغل يقدم لنا هنا كبير العون، إذ يفكر هو الآخر في استعارة روحانية حول العناصر الطبيعية بأن «الهواء هو الجوهر الدائم، الكوني والشفاف بصفاء»، وبان «الماء هو... الجوهر **المُهدى والمضحّى** به باستمرار»، وأن «النار... هي وحدتهما المنعشة». أما الأرض **فهي** في نظره «**العُقْدة القويّة** لهذا الانتظام وموضوع هذه الجواهر أو الماهيات، وموضوع سياقها وأصلها وعودتها». (**علم ظواهر الروح** الترجمة الفرنسية لجان هيبوليت، ص 58).

أن مُشْكل العلاقات بين الكتابة والأرض هو أيضاً مشكل إمكان مثل هذه المعالجة المجازية للعناصر. مشكل أصلها ومعناها.

*) يرجع الإلهام والنفس في الفرنسية إلى جذر لغوي واحد respiration تفيد : «التنفّس» وinspiration تفيد : «الإلهام» و aspiration تفيد : «الشهيق» و«الطموح» أو «التمنّي» في آنٍ معاً. أمّا expiration (وقد استعار منها الفيلسوف صفةً للكلام الملفوظ أو المبثوث إلى خارج)، فتُفيد : «الزفير». (المترجم).

*) واضحةٌ، هنا، الإشارة إلى عقلانية لايبنتس الروحانية واعتقاده بأنّ النزوع الطبيعي لدى الكائنات هو السعي إلى «الكمال» وأن كل شيء سائر نحو الأفضل، في «أفضل العوالم». (المترجم).

**) التيوديسة Théodicée (في طيبة اللّه وحرية الإنسان وأصل الشرّ) رسالة فلسفية للايبنتس، كتبها في الفرنسية في 1710 ردا على «بايل» Bayle، يؤكد فيها على تطابق العقل والإيمان، ويعرض نظرته المتفائلة عن «أفضل العوالم» المشار إليها في حاشيتنا السابقة : (المترجم).

جُوبِّيتِر، نرى إليه مَقُوداً من قبل الفتاة في «قصر المصائر» الذي يأتي إليه جُوبِّيتِر، «هـذا الـذي راجع (الممكنات) قبل بداية العالم الموجود»، و«حَوَّلَ الإمكـانـات إلى عوالم»، و«قـام بـاختيـار الأفضل بين الكل»، «يـأتي أحيـانـاً ليـزور هـذه الأمـاكن وينعم بتفحص الأشيـاء من جـديـد، ويجدّد اختياره الذي لا يعـدم أن يشعر فيـه بـالرضى واللـذة». يُقـاد تْيُودُور حينئـذ إلى منزل «كان بحدّ ذاته عالَماً». كان في هـذا المنزل سفْرٌ ضخم من الكتـابـات، ولم يتمكن تْيُودُور من أن يمنع نفسه من التساؤل عن معناهـا. فتجيبـه الإلهـة : إنـه تـاريخ العـالم الـذي نحن بصـدد زيـارتـه الآن. لقـد رأيتَ رقمـاً على جبين سِيكْسْتُوس، فـابحثْ في هـذا الكِتَـاب عن الموضع الذي يشير إليه الرقم. فيبحث عنه تْيُودُور. ويقع بالفعل على حكاية سيكستوس بتفصيل أكبر مما وجدَ في الموجز. وقال له : بَالاَسْ : «ضع أصبعك على أيّ خطٍّ تختـاره، وسترى مـا يشير إليـه الخـط مجسّـداً في جميع تفـاصيلـه. ففعلَ، ورأى جميع خصـائص سِيكْتُوس ذاك متجليّـةً أمامه».

ليست الكتابـة التفكير بكتـاب لاَيْبِنْتْس كـإمكـان مستحيل، فحسب. إمكـان مستحيل، وحدّ أو تخْم شَخَّصه «مَـالاَرْمِـه» بوضوح. كتب إلى فِرْلين : «لسوف أذهب أبعـد، وأتحـدث عن **الكتاب**، مُوقناً من أن ليس هناك في الحقيقة سوى **كتاب** واحد، يحاوله، دون علم منـه، كل من يمارس الكتابة، حتى الجنّ...» «إيضاح هذا : أن جميع الكتب تتضن تقريباً التحام أشيـاء كاملة مكرورة : بل حتى أنه ليس هناك ـ للعالم قـانونـه ـ سوى **كتـاب** مقـدس واحـد مثلمـا تحاكيه الأُمَم. والفارق، بين كتاب وآخر، يقدم دروساً مقترحـة في سبـاق كبير من أجل النص الحقيقي بين العصور المدعوة بالمتحضّرة، أو الآداب». أن الكتابة ليست فقط معرفة إنّ الكتاب لا يُوجد وأن ثمـة إلى الأبـد كتُبٌ يتكسر فيهـا، حتى قبل أن يكون واحـداً، معنى عـالم غير مفكَّرٍ فيه من قِبَل ذاتٍ فاعلة مطلقة، وأنّ «غير المكتوب» و«غير المقروء» لا يمكن استعادتهما أو اغترافهما مما لا غورَ له عبر سلبية طيّعة لديالكتيكٍ معيَّن، وأننا، إذ نتكبد حقيقـة أنّ «ثمـة أكثر ما يلزم من الكتابات» فإنما نتباكى على هـذا النحو على غيـاب **الكِتَـاب**. إنّهـا لا تعني فحسب فقـدان اليقين الـلا هـوتي في رؤيـة كـل صفحـة وهي تلتحم من تلقـاء ذاتهـا بـالنص الوحيد للحقيقة، «كتاب العقل» كما كانت تُسمّى في السابق الصحيفة التي كـانت تُسَجّل فيهـا للذاكرة الحسابات والتجارب، دفتر شجرة الأنساب، وكتـابٍ **للعقل** هـذه المرة، مخطوط لانهـائي يقرأه إلـهٌ كان سيُعيرنـا يراعـه بصورة مُرْجَـأة قليـلاً أو كثيراً، هـذا اليقين المفقـود، هـذا الغيـاب للكتـابـة السماويـة، أي، أوّلاً، غيـاب الإلـه اليهـوديّ، الـذي يكتب هـو نفسـه أحيـانـاً. هـذا الغياب لا يحدد فقط، وبصورة غامضة، شيئاً كهذا الذي يُسمّى «الحداثة». إنه، باعتبـاره غيـابـاً،

وفي الوقت نفسه هاجساً ملحّاً للعلامة الإلهية، إنما يوجه كل النقد وعلم الجمال الحديثين. وليس في هذا ما يُدهش : كتب جُورْج كَانْغْلِيم أن «الفكرة التي يكوّنها الإنسان لنفسه عن قدراته الشعرية إنما تستجيب إلى الفكرة التي يكوّنها لنفسه عن خلق العالم، والمَخْرَج الذي يمنحه لمشاكل الأصل الجذري للأشياء. إذا كان مفهوم الأصل ملتبساً، وجودياً وجمالياً، فهو لم يكن كذلك لا بمحض مصادفة ولا بفعل اختلاط».[19] ليست الكتابة الاعتقاد بأنه، من خلال الكتابة وعبْرَ «سنان» الأسلوب* يجب أن يمرّ الأفضل كما كان لاَيْبنْتس يعتقد به بخصوص الخلق الإلهيّ، ولا أن يكون هذا الممرّ إرادةً، ولا أن يعبّر المكتوب عن الكون بما لا نهاية له، ويكون شبيهاً به وجامعاً له على الدوام. الكتابة هي أيضاً ألا نستطيع استباق فعل الكتابة بمعناه أبداً : خافضين بذلك المعنى، ورافعين في الحركة نفسها عملية الكتابة. إنها أخوّة أبدية بين التّفاؤل اللاّهوتي والتّشاؤم : لا شيء أكثر تطميناً، وفي الوقت نفسه لا شيء أكثر بعثاً على اليأس ولا أكثر تحطيماً لكتاباتنا من الكتاب اللاّ-يبنْتِسي**. ممّ ستحيا الكُتُب، وما ستكون إنْ لم تكن وحيدة، جِدّ وحيدة، عوالم لا متناهية، ومفصولة ؟ الكتابة، هي معرفة أنّ ما لم يُنْتج بعد في الحرف ليس له من مأوى آخر، وأنه لا ينتظرنا كنَقْشٍ سابق الوجود في فَهمٍ إلهيٍّ ما. إن على المعنى أن ينتظر أنْ يُقال وأن يُكتب، حتى يسكن نفسه ويصبح ما يكون باختلافه عن نفسه، أي : المعنى. هذا ما يعلّمنا هُوسْرِل أن نفكر به في **أصل الهندسة**. بهذا يستعيد الفعل الأدبي قدرته الحقيقية في منبعه وفي أصله. في مقطع من كِتَابٍ كان مِيرْلُو بُونْتِي يفكر بكتابه عن **أصل الحقيقة**، كتبَ أن «التواصل في الأدب ليس نداءً بسيطاً يوجّهه الكاتب إلى دلالات تشكل جانباً من هيئة ما قبلية للفكر البشري : بل إن هذا التواصل هو الذي يحرِّض على قيامها من خلال تحفيزٍ أو نمطٍ من الفعل المائل. إن الفكر، لدى الكاتب، لا يوجّه اللغة من الخارج : الكاتب هو نفسه كَمِثْلِ لسانٍ جديد يتأسّس».[20] وكتبَ في موضع آخر : «تفاجئُني كلماتي أنا نفسي، وتُعَلّمني فكري».[21]

19) «تفكيرات حول الخلق الفني كما كان يراه الآن» Réflexion sur la création artistique selon Alain ترينا هذه الدراسة جيداً أن «نسق الفنون الجميلة» Système des Beaux – Arts (الألآن)، المكتوب أثناء الحرب العالمية الأولى، يقوم بما هو أكثر من مجرد الإرهاص بالموضوعات التي تُعْتَبر الأكثر أصالة لعلم الجمال «الحديث». وهذا خصوصاً عبر نزعة مضادة للأفلاطونية إلا أنها لا تستبعد، كما يرينا إياه كانغليم، وفاقاً عميقاً مع أفلاطون في ما وراء أفلاطونية «مأخوذة بلا مَكْر».

*) [كما يقال : سنان الرمح].

**) واضح أن خطورة الكتاب اللاّيبنتسي آتية من كونه الأوضح، والأكثر منطقية والأكثر استبعادا لكل غموض أو لبس (المترجم).

20) نُشرت هذه الفقرة في **مجلّة الميتافيزيقا والأخلاق** : **Revue de métaphysique et de morale** (oct.-déc. 1962, p. 406-7).

21) «المشكلات الحاليّة للظاهراتية» : Problèmes actuels de la phénoménologie, p. 97.

إذا كانت الكتابة خطيرة ومُقلقة، فلأنها «بدئية» أو تدشينية بالمعنى الأكثر فتوة للكلمة. لا تعرف أين تمضي، لا تعقُّلَ يمنعها من هذا الاستعجال الجوهري في اتجاه المعنى الذي تؤسّسه هي، والذي هو مستقبلها أوّلاً. ولكنها لا تكون نَزِقَة إلا بفعل جُبْن. ما من ضمانة لها إذَنْ ضد هذه المجازفة. إن الكتابة، بالنسبة للكاتب، حتى إذا لم يكن مُلحداً، وحتى إذا كان كاتباً، هي إبحار أوّل بلا عناية. أكان القدّيس جَان كريسُوتُوم يتحدث عن الكاتب ؟ لقد كتب : «كان يلزم ألاّ نحتاج إلى الكتابة، وأن تمنح حياتنا نفسها بمثل هذا الصفاء بحيث تحل عناية الروح في أنفسنا محلّ الكُتُب، وتنطبع في قلوبنا كما ينطبع الحبر في الكتب. لأننا قمنا بتنحية العناية، بات علينا أن نستخدم الكتابة التي هي إبحارٌ ثانٍ».[22] ولكن، بعد وضع كل إيمان أو ضمانة لاهوتية جانباً، ألاّ تنبع تجربة «الثانوية» من هذا الازدواج الغريب الذي يمنح المعنى المؤسَّس ـ المكتوب ـ نفسه فيه كما لو كان مقروءاً من قَبْلُ أو بالتزامن، حيث الآخر حاضرٌ هنا، يراقب ويجعل فعل الرَّوَاح والمجيء والعمل بين الكتابة والقراءة غير قابل للتذويب ؟ إن المعنى لا يقوم قبل الفعل، ولا بَعْده. وما ندعوه اللّه، والذي يدمغ بطبيعة «ثانوية» كل إبحار إنساني، أليس هو هذا المرور : هذه التبادليّة المُرْجَأة بين القراءة والكتابة ؟ شاهد مطلق، وطرف ثالث أشبه ما يكون بشفافية المعنى في المحاورة، حيث يكون ما نبدأ بكتابته مقروءاً من قبل، وحيث سلفاً يكون ما نبدأ بقوله بمثابة إجابة ؟ كائن مخلوق، وفي الوقت نفسه أبٌ للوغوس. حلقيّة اللّوغوس وتراثيّته. عمل غريب من التحوُّل والمغامرة، لا يمكن للعناية فيه ألا أن تكون هي الغائبة.

وإذن، فإن القَبْلية المحض للفكرة أو لـ «الرسم الجوانيّ» بالنسبة للعمل الأدبي الذي لن يقوم في هذه الحالة إلا بالتعبير عنهما، إن هي إلا حكم مسبق، سائد بالخصوص في النقد التقليدي، الذي يُدعى بالمثاليّ. ولم يكن من قبيل الصدفة أن تزدهر نظرية هذا الحكم المسبق ـ يمكن هذه المرة أن نقول لاهوته ـ في عصر النهضة. صحيح أن رُوسِيه ينهض، مثلما نهض آخرون عديدون اليوم أو أمس، ضد هذه «الأفلاطونية» أو «الافلاطونية المحدثة». ولكنه لا ينسى مع ذلك أنه إذا لم يكن الخلق من خلال «الشكل الثريّ بالأفكار» (فاليري) شفافية محضاً للتعبير، فإنه يشكل مع ذلك، وفي الوقت نفسه، كشفاً أو إلهاماً. إذا لم يكن الخلق كشفاً، فأين سيكون تناهي الكاتب وعزلة يده التي هجرها اللّه ؟ سيحتوى الخلق الإلهي في إنسانويّة مُرائية. إذا كانت الكتابة تدشينيّة فليس في كونها تخلق، وإنما بفعل حرية مطلقة

22) شروحٌ لـ «إنجيل متّى».

في القول، وفي دَفْع ما هو هنا من قبل إلى الانبثاق في علاماتـه، والانتشـار. حريـة الإجـابـة التي تجد أفقها الوحيد في العالم ـ التاريخ، وفي الكلام الـذي لا يمكنـه إلا أن يقول : دائمـاً يكون الوجود قد بدأ من قبل. الخلق هو الكشف : هذا ما يقوله رُوسِيه، الـذي لا يـدير ظهره إلى النقد الكلاسيكي. إنه يفهمه ويحـاوره : «السر الأوليّ والكشف في العمل عن هـذا السر : أننا نرى إلى عِلْمَي الجمال القديم والجديد وهما يتصالحان بصورة من الصُّوَر، حيث يمكن أن يلتقيَ هذا السّرّ السابق للوجود والفكرة بالمعنى الـذي منحهـا إيّـاه عصر النهضـة، ولكن مُنَقّى من كل افلاطونية محدثة».

هذه القدرة الكاشفةُ للغّة الأدبية عن الحقيقة باعتبارها شعراً، هي النفاذ إلى الكلام الحر، هذا الذي تحرره كلمة «الكينونة» (وربما أيضا ما نقصده من تعابير «الكلمة البدئية» و «الكلمـة ـ المبدأ» (بوبير))، من **وظائفه** الإعلامية. إن المكتوب يُولد كلغة حينما يكون ميتا كعلامة ـ إعلان. إذ ذاك يعبّر عما يكون، غيرَ مُحيلٍ في الوقت نفسـه إلا إلى ذاتـه، كعلامـة بلا دلالـة، لعبة أو عمل محض، لأنه يكف هنا عن أن يكون **مُسْتَخْدَماً** كـإعلام طبيعيّ أو بيولوجيّ أو تقنيّ، أو كمرور من كـائن إلى آخر، أو من دال إلى مـدلول. الحـال، وعلى نحو مفـارق، فـإن فعـل التسجيـل ـ وإن كـان لا يعمـل دائمـاً على هـذا النحـو ـ لا يتمتـع إلا بقـوة الشعر، أي باستدعاء الكلام خارج رقـاده ـ رقـاد العلامـة. بحفظـهِ الكلامَ، بصيـاغتـهِ إيـاه، يكون مقصـده الجوهريّ ومخاطرته القاتلة التي غالباً ما يجازف بها متمثّلين في تحرير المعنى من كل حقل إدراك حالي، ومن ذلك الالتزام الطبيعي الـذي يرجع فيـه كل شيء إلى عـاطفـة وَضْع عرَضيّ. من هنـا، لن تكـون الكتـابـة أبـداً ذلـك «الرسم البسيـط للصـوت» (فـولتير). إنهـا تخلـق المعنى بصياغتها إياه، بإيداعه في نَقْش، في ثَلْم، في بُروزٍ، في سطحٍ نريد أن يكون قـابلاً للإيصـال إلى ما لا نهاية له. لا بمعنى أننا نريـده دائمـا، ولا بمعنى أننـا دائمـا أرَدنـاه، ولكنّ الكتـابـة كأصل للتاريخانيّة المحض أو للتراثيّة المحض، ليست سوى الغايـة النهـائيـة لتـاريخٍ لا تزال فلسفته رهن الانتظار. أن يتحقق مشروع التراث اللا نهائي هذا، أوْ لا يتحقق، فهـذا مـا يجب أن نُقرّ به ونحترمه في حدود كونـه مشروعـاً. أنْ يكون معرّضـاً للفشل بـاستمرار فهـذه علامـة على تناهيه الصافي، وعلى تاريخانيته المحض. وإذا كان بإمكـان لعبـة المعنى أن تفيض عن الدلالة (بما هي إعلان) ـ هذه الدلالة المحبوسة دائما في الحدود «الإقليميـة» للطبيعـة والحيـاة والروح ـ فإن هذا الفيض والتجاوز هما لحظة إرادة الكتابة. إن إرادة الكتـابـة لا تُفهم انطلاقـاً من نزعـة إراديـة. بل، بـالعكس، ليس فعل الكتـابـة التحـديـد اللاحق لمشيئـة أوليـة. إن فعل

الكتـابـة يوقـظ معنى إرادة الإرادة : حريـة، انقطـاع عن وسـط التـاريخ التجريبي، في أمـل تحقيق وفاقٍ مع الجوهر الخفي للتجريبية ومع التـاريخـانيـة المحض. إرادة الكتـابـة، لا مجرّد الرغبة بالكتابة، لأن الأمر لا يتعلق بتأثّر وإنما بحريةٍ وواجب. إن فعل الكتـابـة، في علاقتـه بـالكيـان، يطمح إلى أن يكون المخرج الـوحيـد الممكن خـارج التـأثّر؛ مخرج مستهـدف فحسب، وبصورة غير واثقـة من أن النجـاة ممكنـة، ولا من كونهـا تقع خـارج مجـال التـأثّر. أنْ يتـأثر الإنسان هو أن يكون متناهياً : وستشكّل الكتـابـة تحـايلاً أيضـاً مع التنـاهي ورغبـة في بلوغ الوجود خـارج المنوجـد (أو الكائن)، الوجـود الـذي لا يستطيـع أن يقـوم ويـؤثّر عليّ **بنفسـه**. [لكن] هذا سيعني نسيان الاختلاف : نسيان الكتابة في الكلام الحاضر، المزعوم حيّاً وصافياً.

إن الفعل الأدبي، في حدود كونه ينبع أولاً من إرادة الكتابة هذه، هو حقّاً الإقرار باللغة الصافية أو الخالصة وبالمسؤولية أمام مهمة الكلام «الخالص» الذي ما أن يتمّ سماعـه حتى يصنع الكاتب ككَاتب. كلام صافٍ يقول هايدغر أنه لا يمكن «التفكير به في استقامـة جوهره»، ولا انطلاقاً من «طبيعته كعلامة»، ولا حتى انطلاقاً من «طبيعته كدلالة».[23]

ألا نغامر هنا بالمطابقة بين الأثر وبين الكتابة الأصليّة بعامة ؟ وكذلـك بتقويض مفهوم الفن وقيمة «الجمال» اللـذين بهمـا يتميّز [الشيء] الأدبي عـادةً عن «المكتوب» بعـامـة ؟ ولكن بتجريدنا القيمة الجماليـة من خصوصيتهـا، ربمـا كنـا على العكس من ذلـك سنحرر الجمـال. أهناك خصوصية للجمال، وهل أن الجمال سيربح من هذه الخصوصية ؟

إن رُوسِيه يعتقد بذلك. وإن البنيوية الخاصة برُوسِيه، إنما تتحـدّد، نظريـاً على الأقل، بالتضادّ مع غواية إهمال هذه الخصوصية (غواية، ربما كانت تميز جورج بوليـه مثلاً، الـذي «لا يعلق أهميـة كبيرة على الفن»).[24] بـذا تكون بنيـويـة رُوسِيـه أقرب إلى لِيُـو سْبَتْسر ومَـارْسِيـل رَايْمُون، وأكثر اهتماماً بـالاستقلال الشكلي للعمل، هـذه «المنظومـة المستقلـة، المطلقـة، التي تكفي نفسها» (ص 20 من المـدخل) «إن العمل كليّـةٌ، وهو يَغْنَم دائمـاً من معـاملتـه كـذلـك» ص 12 من المدخل). ولكن هنا أيضاً يبدو موقف رُوسِيه مهدَّد التّوازن. إن انتباهـه الـدّائم إلى

23) هايدغر، «رسالة في الإنسانوية» Heidigger, «Lettre sur l'humanisme», p. 60

24) نقرأ في ص 18 من المدخل النظري لروسيه : «لهذا السبب نفسه فإن جورج بوليه لا يمنح أهمية كبيرة للفن، أو للعمل بما هو واقع متجسّد في لغة وبنْيات شكلية»، أنه «يتوهم توفّرها على موضوعية مـا» وبـذا : «يجـازف النـاقـد بـالقبض عليها من خارج».

الأساس الموحد للعناصر المفصولة يدفعه إلى تفادي خطر «الموضوعانيّة»* التي يدينها بُوليه، وهو يتفاداه بإعطائه البنية تحديداً لا يكون موضوعياً ولا شكلانياً محضاً، أو أنه، على الأقل، **لا يفصل مبدئياً بين الشكل والقصد، بين الشّكل وفعل الكاتب نفسه : «أدعو بنيات هذه** الثوابت الشكلية، هذه الروابط التي تشف عن عالم ذهني، والتي يعيد الكاتب ابتكارها بحسب حاجاته» (ص 12 من المدخل). إن البنية هي تماماً وحدة شكل ودلالة. صحيح أن شكل الأثر، أو الشكل بما هو أثر، يُعالَج كما لو لم يكن يتمتع بتاريخ، أو بتاريخ جوانيّ. هنا بالذات تبدو البنيوية قابلة للعطَب، وهنا تجازف محاولة رُوسيه، من خلال بُعْدٍ كامل فيها ـ يظل مع هذا بعيداً عن أن يغطيّها بكاملها ـ بالوقوع في افلاطونية تقليدية. بانقيادنا إلى النية المشروعة في حماية الحقيقة والمعنى **الداخليَّين** للعمل من نزعة تاريخانية، وبيوغرافيانيّة، ونفسانية (تظل مع ذلك تطارد تعبير «العالم الذهني»)، فإننا نغامر بعدم الانتباه إلى التاريخية الداخلية للعمل نفسه، في علاقته بأصل ذاتيّ لا يكون نفسانياً ببساطة، **ولا** ذهنياً. وباهتمامنا بتحجيم التاريخ الأدبي الكلاسيكي في دوره كـ «عامل مساعد» «لا غنى عنه»، وكـ «مانع» (ص 12 من المدخل، ملاحظة 16)، فإننا سَنغامر بإهمال تاريخ آخر، ذلك التاريخ الأكثر صعوبة على التفكير، بكثيرٍ، تاريخ معنى العمل نفسه، تاريخ عمليّته وإجراءاته. إن تاريخانية العمل هذه ليست **ماضيه** ببساطة، أو العشيّة السابقة لمجيئه، أو رقاده، هذه الأشياء التي يسبق نفسه بها في خاطر المؤلف، وإنما هي الاستحالة التي يواجهها في أن يكون الحاضر، وأن يكون قابلاً للتلخيص في آنية أو تزامنيّة مطلقتين. لذا، وكما سندقّق فيه بعد وهلة، فليس هناك من فضاء للعمل، إذا ما عنينا به حضوراً وإمكانيةَ تَلخيص. وسنرى فيما بعد نتائج هذا على عمل النقد. يبدو لنا للّحظة الحالية أنه إذا لم يكن «التاريخ الأدبي» (حتى إذا تم تجديد تقنياته و«فلسفته» على يد الماركسية والفرويدية وسواها) ليمثل شيئا آخر سوى مانع أمام النقد الداخلي للعمل، فإن اللحظة البنيوية لهذا النقد هي نفسها ليست سوى مانع أمام «وراثية» داخلية للعمل، يُعاد فيها تأسيس القيمة والمعنى من جديد، وإيقاظهما في تاريخانيتهما وزمنيتهما الخاصة. ولا يمكن للأخيرتين أن تتحوّلا إلى موضوعات دون أن تفقدا كل جدوى، وأن بنيتهما الخاصة لتفلت بالضرورة من قبضة المعايير الكلاسيكية.

أكيدٌ أن المخطط الخاص برُوسيه هو تفادي سكونية الشكل هذه، سكونية شكل يبدو اكتماله وقد حرَّره من العمل والمخيلة، ومن الأصل الذي به وحده يمكنه مع ذلك أن يواصل

*) [بمعنى الموضوعية الجامدة].

الإدلال. وهكذا فحين يميز رُوسِيه مهمته عن مهمة جَانْ بْيِيرْ رِيشَار،[25] فهو إنما يهدف تماماً إلى هذه الكليـة التي تجمع الشيء والفعل، الشكل والمقصـد، الكيـان المكتمل والصيرورة، أي هذه الكليـة التي هي الواقعـة الأدبيـة كشكل مشخَّص : «أُمِنَ الممكن القبض في الوقت نفسـه على الخيال والصيغة، والإحساس بهما، والامساك، في فعل متزامن ؟ هذا مـا أُريـد محـاولتـه، مع اقتناعي بأنّ محاولتي، قبل أن تكون موحِّدة، سيكون عليها في الغالب أن تلجأ إلى عملية **تناوب**. ولكن الغاية المنشودة تظل هي هذا الفهم المتزامن لواقع متجانس في عملية موحِّدة» (ص ـ 32 من المدخل).

ولكن الناقد، المحكوم عليه بالمناوبة، أو المستسلم لها، أو المعترف بها، إنما يجـد نفسـه محرّراً بهـذا التنـاوب ومبرَّءاً من قِبَلِـه. وهنـا بـالـذات لا يعـود اختـلاف رُوسِيـه مقصـوداً. إن شخصيته وأسلوبه سَيُؤَكِّدَانِ نفسيهما لا كقرار منهجي، وإنما من خلال لَعِبِ عفويةِ النـاقـد في حرية «التناوب». هذه العفوية ستخل **في إثناء العمل** بتوازن مناوبة كـان رُوسِيـه قـد جعل منها معياراً نظرياً. انحراف لدى العمل يمنح كذلـك لأسلوب النقـد ـ وهو هنـا نقـدَ رُوسِيـه ـ شكله البنيويّ. هذا الشكل، كما أكدّ عليه كُلُود لِيفي ـ سْتْرَاوْس بخصوص النماذج الاجتماعية، ورُوسِيه بخصوص المسـارد البنيويـة في العمل الأدبي، «يفلت من الإرادة الخلاقـة ومن الوعي الصاحي» (ص 26). فما هو هذا الاختلال للتوازن الذي يميّز هذا التفضيل ؟ وما هذا الرُّجحان لطرف دون الآخر الذي يبدو ممارِساً أثَره في العمل أكثر مما هو مُعْلَن ؟ يبدو أنه **مزدوج.**

2

«ثمة خطوط مسخيّة... إنّ خطّاً لا يصنع لوحـده دلالـة؛ يلزمـه خـطٌّ آخر ليمنحه تعبيراً. قانون كبير.» (ديلاكروا).

« Valley, das Tal ist ein haüfiges weibliches Traumsymbol. » (Freud.)

«**الوادي** رمز حلمٍ متكرّرٍ بالأنوثة» (فْرُويْد).

من جهةٍ، تصبح البنية هي الموضوع نفسه، والشيء الأدبي بـالـذات. لم تعـد مـا كـانت تمثل دائماً تقريباً في مواضع أخرى : إمّا أداة تعليمية أو استدلاليـة أو طريقـة للقراءة أو خصيضـة

25) ص 22 من المدخل : «أن تحليلات جان ـ بيير ريشـار هي من الـذكـاء، والنتـائج [التي يتوصل إليهـا] من الجِّدة والاقنـاع، بحيث علينا أن نعطيه الحق فوراً في ما يتعلق ببحثه. إلا أنه، بالتطابق مع منظوراته الخاصة، إنما يُعنى أوّلاً بالعـالم الخيـاليّ للشاعر، وبعملهِ الباطن أكثر مما بأشكاله وأسلوبه».

كاشفة عن **المحتوى**، وإما نسقاً من العلاقات الموضوعية المستقلة عن المحتوى وعن التعبيرات، وفي أغلب الأحيان الطرفين معاً، لأن خصوبتها لم تكن تستبعد، بل بالعكس تلزم بأن يكون التشكل العلائقي قائماً من جهة الشيء الأدبي. أي أن واقعية للبنيوية دائماً ما كانت مُمارَسة على نحو من الصراحة يكبر أو يصغر. لكن أبداً لم تكن البنية هي التعبير أو الغاية الختامية* للوصف النقدي. كانت على الدوام **وسيلة** أو علاقة للقراءة والكتابة، ولتحشيد الدلالات والتعرُّف على المضمونات وتنسيق الثوابت والتبادلات.

أما هنا، فالبنية، أو رسم البناء والترابط المورفولوجيّ أو الصّياغيّ، تصبح **أثناء العمل**، وعلى الرغم من **المقصد النظريّ**، هي مشغلة الناقد الوحيدة. الوحيدة أو تقريباً. لم تَعُدْ طريقة في نظام **الإدراك**، ولا علاقة في نظام **الماهيّة**، وإنما كيان العمل بالذات. إننا لنكون هنا أمام بنيوية متطرفة.

ومن جهة ثانية (وبالتالي)، فإن هذه البنية بما هي الشيء الأدبي، تكون هنا مفهومة، أو على الأقل ممارسَة، **حَرْفيّاً**. الحال، أن مفهوم البنية، بصريح التعبير، لا يحيل إلاّ إلى الفضاء، الفضاء المورفولوجيّ أو الهندسي، وإلى نسق المحلاّتِ والأشكال. يقال «البنية» أوّلاً بحق عمل، عضوي أو اصطناعي، بما هو وحده داخلية لتجميع ما، أو بناء؛ عمل يوجّهه مبدأ موحّد، معمار مؤسَّس ومرئي في موضعيته. **«يا للآثار الرائعة لِخُيَلاء الإنسان / هذه الأهرام والأضرِحة التي تشهد بنيتها الفخمة / على أن الفن، ببراعة الأيدي / وبالعمل المتواصل يقدر أن يقهر الطبيعة !»** (سَكَارّون Scarron). وفقط على سبيل المجاز، انتقلت هذه الدلالة الحرفية الطوبوغرافية**، إلى دلالتها «الطوبيَّة» أي المعبرة عن المحلات والمواضع بعامة، بما فيها الفكرية والأرسطية (نظرية المواضع في اللغة ومعالجة المسارد أو المتتاليات النصية). منذ القرن السابع عشر، أصبحت الناس تقول : «انتقاء الكلمات وترتيبها، وبنية التركيب وتناغمه، والفخامة المتواضعة للأفكار».[26] وكذلك «ثمّة دائماً في **البنية** الرديئة شيء ما ليُضاف أو ليُحذَف، أو ليُغيّر، لا من حيث الموضع ببساطة وإنما من حيث الكلمات».[27]

*) [المعنى المزدوج للمفردة terme].

**) أي المتعلّقة برسم الأماكن الهندسية بصريح التعبير (المترجم).

26) غَي دو بلزاك Guez de Balzac، الكتاب الثامن، الرسالة الخامسة عشرة.

27) فوجلاس Vaugelas, Rem., t. II, p. 101

كيف أصبح تاريخ الاستعارة هذا ممكناً ؟ ألاّ تقوم اللغة بتحديد الأشياء إلا بتحويلها إلى لغة فضائية، فهل يعني هذا أن عليها أن تَتَفاضى* بمجرد أن تحدّد نفسها وبها تفكّر ؟ سؤال يطرح نفسه بعامة بصدد كل لغة وكل استعارة. إلا أنّه يتمتع هنا بضرورةٍ قصوى، خاصّة.

في الواقع، طالما لم يُعْتَرف بالمعنى المجازي لمفهوم البنية كما هو، أي باعتباره مجازياً، وطالما لم يتعرض للاستنطاق، بل وحتى للتهديم، في خصيصته التجسيمية، حتى تستيقظ اللاّ فضائية أو الفضائية الأصلية المحدَّدة فيه، فإننا نغامر، عبر نوع من الانزلاق الذي لا يُلْمَح سيّما وأنه فعّال، بالخلط بين المعنى وأنموذجه الهندسي أو المورفولوجي، أو الحَرَكيّ في أفضل الأحوال. نغامر بالاهتمام بالصورة لذاتها، على الرغم من اللعب الممارس فيها مجازياً (نأخذ هنا مفردة الصورة بمعناها الهندسي، «صورة جسم ما»، مثلما البلاغي. والصور البلاغية في أسلوب رُوسِيه هي دائماً صُوَر هندسة وإن كانت تتّسم بكونها بالغة المرونة».

على الرغم من نيتّه المصرَّح بها، ومع أنه يدعو «بنية» وحدة البنية الشكلية والمقصد، يعقد روسيه في تحليلاته امتيازاً مطلقاً للنماذج الفضائية والوظائف الرياضية وللخطوط والأشكال. يمكن أن نذكر الكثير من الأمثلة التي يُختزل إليها أساسيٌّ أوصافه. صحيح أنه يعترف بتضامن الفضاء والزمن (ص 14 من المدخل). غير أن الزمن نفسه مختزَل دائماً إلى بُعْدٍ في أفضل الأحوال. إنه ليس سوى الوسَط الذي يمكن لشكل أو منحنى أن يحقّقا انتشارهما فيه. هُوَ في «تفاهمٍ» دائم مع خط أو مستوى، ودائماً ما يكون ممدوداً في الفضاء، منشوراً فيه. إنه يستدعي القياس. الحال أننا حتى إذا لم نتبع كُلُود لِيفِي ـ سْتْرَاوْس عندما يؤكد على أنه «ليس ثمة أي ترابط ضروريّ بين مفهوم القياس ومفهوم **البنية**»،[28] فعلينا أن نعترف بأنه في حالة بعض نماذج البنيات ـ بنْيات المثالية الأدبية بخاصة ـ يكون هذا الترابط مستبعَداً أساساً.

لا يكون الهندسي أو المورفولوجي مصحِّحاً في «الشكل والدلالة» إلا بنزعة آلية، وليس أبداً طاقيّة**. وعلى هذا الأساس يمكن أن نجد ما يغوينا في أن نعيب على رُوسِيه، ومن خلاله على أفضل شكلانية أدبية، ما كان لايبنتس يعيبه على دِيكَارْت : كونه أراد تفسير كل ما في الطبيعة بِصُوَرِ حركاتٍ، وكونه جهل القوة بالخلط بينها وبين كَمّ الحركة. الحال، في

*) [تصبح فضائية].

28) **الأنثروبولوجية البنيوية** **Anthropologie structurale** p. 310

**) [من الطاقة].

مجال اللغة والكتاب، الذي، «يتمتع بعلاقة بالأرواح» أكثر ممّا بالأجساد، «لا يكون مفهوم الفخامة والصورة والحركة بمثل التميُّز الذي نتوهمه، وهو ينطوي على شيء ما متخيَّل ومعتمد على إدراكاتنا».[29]

ربما قال قائل إن هذه النّزعة الهندسانيّة ليست إلا مجازيّة. هذا صحيح. غير أن المجاز ليس بريئاً أبداً. إنه يوجّه البحث، ويثبّت النتائج. ما أن يُكْتَشَف الأنموذج الفضائي، وما أن يشرع بالعمل، حتى يستريح التفكير النقدي إليه. في مجرى العمل، وحتى إذا كان لا يعترف بذلك.

مثال بين أمثلة أخرى كثيرة.

في مطلع الدراسة الحاملة كعنوان : «بوليوكت أو الحَلَقة واللولب»* ينوّه المؤلف، بحذر، بأنه إذا كان يلح على «رسوم أو تخطيطات مجردة قد تبدو هندسية بإفراط، فلأن كُورْنِيه قد مارس التناظرات أكثر من أي أحدٍ غيره»، ثم «إن هذه الهندسة ليست متبنّاة لذاتها»، «إنها في القطَع المسرحية الكبرى وسيلة مخضَعة لغاياتٍ عِشْقيّة» (ص 70).

لكن ما تُقدم لنا هنا هذه الدراسة حقاً ؟ لا شيء سوى هندسةِ مسرحٍ هو مع ذلك «مسرح الهوى المجنون والحماسة البطولية» (ص 7). لا تعبّئ البنية الهندسية لـ **بُولْيوكْت** (في نظر رُوسِيه) جميعَ مصادرِ المؤلف وكاملَ انتباهه فحسب، بل إن غائية كاملة للمسار الكُورْنِيلي تكون مُخْضَعة لها. كل شيء يحدث كما لو أن كُورْنِيه لم يقم حتى 1643 إلا بأن لمَحَ، أو حدَسَ في الظلام، رَسْمَ بُولْيُوكْت الذي يمتزج مع الرسم الكُورْنِيليّ نفسه، ويكتسب هنا جدارة «كمالٍ أوّل» يشرع كل شيء بالمسير نحوه. إن صيرورة كُورْنِيه وعمله موضوعان هنا في منظور، ومستقرَءان انطلاقاً ممّا افترضَ الناقد أنه يشكل نقطة وصولهما وبنيتهما المكتملة. قبل بُولْيُوكْت ليس ثمة سوى تخطيطات أولية، لا يُعاين فيها إلا النقص، أوْ مَا لاَ يزال يشكل بالقياس إلى الاكتمال الآتي شيئاً هلاميّاً وناقصاً، أو ما **يُبَشِّر**، فحسب، بالكمال. «بين «بَهْو القصر» وبُولْيُوكْت، تمرّ سنوات عديدة. يبحث كُورْنِيه عن نفسه ويجدها. لن اتبع هنا بالتفصيل مساره الذي ترياه **السيد** و **سينا** وهو يبتكر فيه بنيته الخاصة» (ص 09) وبعد بُولْيُوكْت ؟ ما من كلمة بهذا الصدد. وعلى النحو ذاته، فلا يُؤَخذ بنظر الاعتبار أيٌّ من الأعمال السابقة في ما خلا **بهو القصر** و **السيد**، ثم إن هذين العملين نفسهما لا يُسْتَنْطَقان، في أسلوب «التكوُّن المسبق» إلا باعتبارهما تشكلاتٍ بنيوية أولية لـ **بُولْيُوكْت**.

29) «خطاب الميتافيزيقا» Discours de métaphysique, chap. XII

*) Polyeucte ou la boucle et la vrille.

هكذا نرى في **بهو القصر** إلى تقلُّب «سِيلِيدِيه» وهو يبعدها عن عشيقها. وإذ تتعب من تقلّبها (ولكن لِمَ ؟)، تقترب من العاشق الذي يتصنَّعُ التقلُّبَ بدوره. يبتعدان، إذَنْ، ليلتقيا في نهاية المسرحية. لنرسمْ : «وفاقٌ أوليّ، تباعُدٌ، تقارُبٌ وسيطيّ ولكن مُخْفِق، تباعدٌ آخر متناظر مع الأولّ، والتحامٌ ختاميّ. نقطة الوصول هي عودة إلى نقطة الانطلاق، بعد مسارٍ في شكل حلقة متصالبة» (ص 80). تكمن الأصالة في الحلقة **المتصالبة**، ذلك أنه لا شيء أكثر شيوعاً من نقطة الوصول بما هي عودة إلى نقطة الانطلاق. بُرُوسْت نفسه... (راجع ص 144).

الرسم مُماثِل في **السيد** : «الحركة في حلقة ذات تصالب وسطيّ، حوفظ عليها» (ص 9). لكن هنا تتدخل دلالة جديدة تقذف بها «البانوروغرافيا» في بُعْد جديد على الفور. ففي الواقع، في كل خطوة من المسار يتنامى العاشقان ويكبران، لا كُلٌّ لنفسهِ فحسب، وإنما أحدهما للآخر، بحسب قانون **جِدّ كورنيليّ** قائم على التضافر المكتَشَف تدريجياً. إن وحدتهما تترسخ وتتعمق بالانقطاعات نفسها المفترض بها أن تفصمها. هنا، لم تَعُدْ أطوار الابتعاد أطوارَ انفصالٍ وتقلُّب، وإنما براهين على الوفاء» (ص 9). يمكن، إذن، الاعتقاد بأن الفارق بين **بهو القصر** و **السيد** لم يعد كامناً في رسمِ وحركةِ الحضورات (تباعد ـ اقتراب)، وإنما في **النوعية والحِدَّة** الداخليَّة للتجارب (براهين على الوفاء، شاكلة في وجود الواحد للآخر، قوة القطيعة، الخ...) يمكن الاعتقاد بأن الاستعارة البنيوية أصبحت عاجزة، بفعل ثراء المسرحية نفسه، عن القبض على النوعي والاحتداميّ، وأنَّ عمل القوة لم يَعُدْ يسمح بترجمته إلى اختلاف في الشكل.

إلا أننا بتفكيرنا على هذا النحو سنُسيء تقدير مصادر الناقد. إنّ بُعْد **الارتفاع** سيأتي ليكمل عدَّتنا من التناظرات. ما نربحه من ناحية توتّر المشاعر (فضيلة الوفاء، ومعنى الوجود من أجل الآخر، الخ...) إنما نحن نربحه في رُقيّ : ذلك أن القِيَم، كما نعرف، تتقدم على سلالم، والخير مقامُه في العلاء. ما تتوطَّد به الوحدة (وحدة العاشقين) هو «نزوع إلى الأعلى» (ص 9). **Altus** : العميق هو العالي. حينئذ، تكون الحلقة، التي بقيت، قد تحوَّلت إلى «لولب صاعد» وإلى «صعود حلزونيّ». ولم يكن الاستواء الأفقي لـ «البهو» إلا ظاهراً يخفي علينا الأساسيّ : حركة الارتقاء. إن **السيد** لا تفعل إلا أن تبدأ بالكشف عنه : «وهكذا فإن نقطة الوصول (في **السيد**) إذا كانت تُعيدنا ظاهرياً إلى الالتحام البَدْئيّ فهي لا تمثل أبداً عودة إلى نقطة الانطلاق : لقد تغيَّر الموقف، وحَصَلَ صعود. **هنا يكمن الأساسيّ** (التّشديد من ج.دريدا) : إن الحركة الكُورْنِيليّة هي حركة صعودٍ عنيف...» (ولكن متى حدَّثنا الناقد عن

هذا العنف وهذه القوة للحركة، التي تمثل ما هو أكثر من كمّها أو وجهتها ؟)... «ونزوع إلى ما هو أعلى؛ وبتضافرها مع المسار المتصالب في حلقتين، ترسم (هذه الحركة) الآن لولباً صاعداً، وارتقاءً حلزونياً. وستكتسب هذه الصيغة الشكلية كامل اكتنازها بالدلالة في بُولِيُوكَت» (ص 9). كانت البنية بنيةَ استقبالٍ، وانتظار، متأهّبة لمعناها كالعاشقة، لتقترن به ولتخصبه.

كنا سنقتنع لو أن الجمال، الذي هو قيمة وقوة، يسمح بإخضاعه إلى قواعد ورسوم. أمَا يزال يتعين إثبات أنّ هذا لا معنى له ؟ هذا يعني أنه إذا كان **السيد** جميلاً ففي ما يتجاوز فيه الرسم والفهم. وإذَنْ، فلن نتحدث عن **السيد** نفسه، إذا كان جميلاً، عبر حلقات ولوالب وحلزونات. إذا لم تكن حركة هذه الخطوط هي **السيد**، فهي لن تكون «بُولِيُوكْت» باكتمالها أكثر. إنها لاتمثل حقيقة **السيد** أو **بُولِيُوكْت**. ولا الحقيقة النفسيّة للهوى والإيمان والواجب، الخ... وإنما، مثلما يمكن الاعتقاد به، هذه الحقيقة بحسب كُورْنِيه؛ لا بحسب بْيير كُورْنِيه نفسه، الذي لا تهمنا سيرته الذاتية وبسيكولوجياه هنا : إن «الحركة نحو الأعلى»، والخصوصية الأكثر رهافة للرسم، ليست بشيء آخر سوى **الحركة الكورنيليّة** (ص 1). إن التقدم الذي سجّله **السيد** الذي ينزع أيضاً إلى علو بُولِيُوكْت إنما هو «التقدم بالمعنى الكورنيلي» (المصدر السابق). لم يعد مجدياً أن نستعيد هنا تحليل **بُولِيُوكْت**»،[30] حيث يبلغ الرسم كماله الأكبر، وتعقيده الداخليّ الأكبر أيضاً، ببراعةٍ نتساءل على الدوام إذا كانت عائدة إلى كُورْنِيه أم إلى رُوسِيه.

قلنا أعلاه إن الأخير بالغ الديكارتية ومفرط البُعْد عن لاَيبْنِتْس. علينا أنْ نحدّد أنه لاَيُبْنِتِسيّ أيضاً : فهو يبدو يعتقد بأنّ علينا دائماً، عندما نكون حيالَ أثرٍ أدبيّ، أي نعثر على خطّ، مهما كان تعقيده، يمنح صورةً عن وحدةٍ وكليّةٍ حركته ونقاطِ مروره.

30) لِنَسْتَعِدْ على الأقل الخلاصة التركيبية أو الحساب النهائي للدراسة : «قلنا بعد تحليل المشهدين الأول والخامس وسيمتريتهما وتنويعاتهما أن [الأمر يتعلق بـ] مسار وتحوُّل. يجب أن نضيف الآن خصيصة أساسية أخرى للمأساة الكورنيلية : أن الحركة التي يصفها هي حركة صاعدة نحو مركز مُتَمَوْقِع في اللا نهاية...» (ما تصبح، من جهة أخرى، في هذا الرسم الفضائي، اللا نهاية، التي هي الأساسيّ، لا فقط الخصوصية غير القابلة للتذويب، لـ «الحركة»، وإنما خصوصيتها النوعية أيضاً ؟) «ما يزال بمقدورنا أن نشخّص طبيعتها. مسار في حلقتين تمسّه حركة نحو الأعلى، إنه صعود لولبيّ، خطان صاعدان ينفرجان، يتصالبان، ثم يتباعدان ويلتقيان من جديد ليغوصا في مسار مشترك خارج القطعة (المسرحية)...» (ما المعنى البنيوي لتعبير «ما وراء القطعة (المسرحية)» ؟) ...يلتقي «بولين» و«بوليوكت» ثم ينفصلان في المشهد الأول. يلتقيان من جديد بأكثر التحاماً وفي مقام أرفع في المشهد الرابع، ولكن ليتباعَدا من جديد. يرتقيان درجة أعلى، ويلتقيان ثانيةً في المشهد الخامس، الطور ـ الذروة للصعود، الذي يرتميان منه في قفزة أخيرة ستوحدّهما نهائياً في النقطة الأسمى للحرية والظَفَر، في اللّه» (ص 16).

كتب لايبنتس في **خطاب الميتـافيزيقـا** : «لنفترض، مثلاً، أن أحـداً رسمَ عـدداً من النقاط على ورقة، هكذا، اتفاقاً، كمـا يقوم بـه مُمَـارِسُو هـذا الفن المضحـك الـذي هو الضرب بالرمل*. أقول أنّا إنّ من الممكن أن نعثر على خط هندسي يكون تصوُّره ثابتاً وموحّداً بحسب قاعدة معينة، بحيث أن هذا الخطّ يمرّ بجميع هذه النقاط، وفي النظام نفسه الـذي رسَمْتُهـا بـهِ اليد.

ولو أن أحداً رسمَ على الفور خطّـاً يكون تـارةً مستقيمـاً، وطوراً حَلَقيّـاً، وطوراً آخر من طبيعة أخرى، فإن من الممكن العثور على تصوُّر أو قاعدة أو معادلة مشتركـة في جميع نقـاط هذا الخطّ، تحدث بموجبها هذه التغيُّرات نفسها بالـذات. وليس هنـاك على سبيل التمثيل من وجهٍ لا يشكل إطارُه الخارجيّ جزءاً من خطٍّ هندسيّ، ولا يمكن خطُّه دفعةً واحدة عبر حركة منتظمة».

بيد أن لاَيُبنِتْس كان يتكلم على الخلق والذكاء الإلهيين. «إنّني استخدم هذه المفارقات لأخطٍّ شبَهاً ناقصاً بالحكمة الإلهية... غير أنني لا أزعم أن أُفسِّر بذلك هـذا السرّ الأعظم الـذي يتبع له الكون كلّه». إن هـذه الثقـة في التمثُّل الريـاضي ـ الفضـائي، عنـدمـا تتعلّق بنوعيّـاتٍ وقوى وقِيَم، وكذلك بآثـار غير إلهيـة تقرأهـا عقول حصيفـة، لتبـدو لنـا (على مستوى حضـارة بكاملها، ذلك أن الأمر لا يتعلق هنا بلغة رُوسِيه، وإنما بكامل لغتنا ورصيدها) **مماثلـةً** لثقـة فنّاني مَالِينِزْيَا،[31] مثلاً، بالتمثُّل المستوي للعُمْق. ثقة يحللها الأثنولوجيّ من جهة ثانية بحـذرٍ أكثر وخفّة أقلّ من ذي قبل.

إننا لا نَضع هنا المُـدَّة مقـابلَ الفضـاء، والنوعَ مقـابلَ الكمّ، والقوةَ مقـابلَ الشكل، وعُمْق المعنى أو القِيَم مقابلَ سطح الصُّور، عبر حركـة أُرجوحيّـة أو بهلوانيـة أو انقلابيّـة بسيطـة. بل بالعكس تماماً. ضدَّ هذه الثنائية البسيطة من البدائل، ضد الاختيار البسيـط بين أحـد الطرفين أو إحدى السلسلتين، نفكّر نحن بوجوب البحث عن مفهومات جـديـدة ونمـاذج جـديـدة، عن **اقتصاد** يفلت من نسق هـذه المقـابلات الميتـافيزيقيـة. لن يكون هـذا الاقتصـاد طـاقيّـةً للقوة المحض وغير المتشكلة. ستكون الفوارق المتأمّلة فوارق في المحلّ **وكذلك** في القوّة. وإذا كنا نبدو هنا ونحن ندفع سلسلة بوجه الأخرى، فلأننا نريـد الإبـانـة، داخل النسق الكلاسيكي، عن

*) قراءة الحظّ عن طريق الخطّ على الرّمال. (المترجم).

31) راجع على سبيل التمثيل م. لينهارت : «الفن الأوقيانيّ».

M. Leenhardt, «l'Art océanien », **Gens de la Grande Terre**, p. 99; Do Kamo, p. 19-21

الامتياز غير المُنْتَقَد، والمعطى ببساطة من قبل بِنْيَوِيّة معينة، إلى السلسلة الأُخرى. إن خطابنا ينتمي على نحو ليس يمكن اختزاله إلى نسق المقابلات الميتافيزيقية. ليس يمكن الإعلان عن قطع هذا الانتماء إلاّ عبر تنظيم **معيّن**، وترتيب **استراتيجيّ** معيّن، يقوم، داخل الحقل نفسه وسلطاته الخاصة، وبقلبهِ ضدَّهُ استراتيجياته نفسها، بإنتاج **قوةِ تفكيكٍ** تنتشر عبر كامل النسق، وتصدّعه في جميع الاتجاهات وتحدّده [وتحدّه] من أقصاه إلى أقصاه.

لنفترض أنّنا، لنتحاشى «التجريدية»، نتمسّك، كما يريد رُوسِيه، بوحدة المَبْنَى والمعنى. لكن علينا إذَن القول إن النزوع إلى الأعلى «في الوثبة الأخيرة التي ستُوحدّهما* ... بالله»، الخ...، هذا النزوع الغراميّ، النوعيّ، الكثافيّ، الخ... يجد **شكله** في حركة لَوْلَبِيّة. ولكن أترانا نقول شيئاً ذا بال عندما نقول إن هذه الوحدة ـ التي تجيز من ناحية أخرى كل مجاز عن الارتقاء ـ هي **الاختلاف** المحض، ولغة كُورْنِيه ؟ وإذا كان الأساسيّ في «الحركة الكُورْنِيلِيّة» كامناً هنا، فأين سيكون كُورْنِيه نفسه ؟ لِمَ هناك جمالٌ أكثر في بُولْيُوكْت مما في «مسار في حلقتين تمسّه حركة إلى الأعلى» ؟ إن قوة الأثر، قوة العبقرية، وقوة كل ما يَلِدُ بعامة، هي ما يصمد بوجه كل استعارة هندسية، وهذا هو موضوع النقد الأدبيّ. إن رُوسِيه يبدو هو الآخر، بمعنى مختلف عن جُورْج بُوليه، مُعَيراً «الفن» قليل اهتمام أحياناً.

إلا إذا كان رُوسِيه يعتبر كل خطّ، وكل شكل فضائيّ (ولكن كل شكل هو فضائيّ)، جميلاً **بادىء ذي بدء**، وإلاّ إذا كان يحكم، كما كان يفعل لاَهُوتٌ معين في العصر الوسيط («كونسيديرانس» بخاصة)، بأن كلّ شكل هو جميل على نحو مُتَعالٍ، ما دام كائناً ويمكّن من الكينونة، وما دام **الكيان جميلاً**، بحيث أن المسوخ نفسها، مثلما كان يقال، جميلة في ما هي عليه، عبْرَ خطٍّ أو شكلٍ يشهد على نظام الكون المخلوق والمنعكس في النور الإلهيّ. إنّ Formosus** تعني : «جميل».

وأَلَمْ يكتب بُوفُون هو الآخر، في ملحقه بـ **التاريخ الطبيعيّ**. (ج 11، ص. 41) أن : «أغلب المسوخ مسوخ بسيمترية، أو تناسُقٍ، وأنَّ تشوُّه الأجزاء يبدو متحقّقاً فيها بانتظام ؟».

لا يبدو رُوسِيه في معرض التأكيد في المدخل النظري لكتابه على أن كل شكل جميل، وإنما وحده الشكل المنسجم مع المعنى، هذا الذي يسمح لنا بفهمه لأنه في حالة

*) [أي العشيقين].

**) تنطوي Farmosus على « forme » (الشكل) (المترجم).

«تفاهم» مع المعنى أولاً. فلِمَ هذا الامتياز المعقود ثانية «للمهندس» أو المسّاح ؟ وعلى افتراض أن الجمال يسمح للأخير بالقبض عليه أو استنفاده، فهو في حالة «المهيب» [أو السّامي] (وروسيه ينعت كُورْنِيه بالمهيب) مدفوعٌ، ولا شكّ، لأن يرتكب فِعْلَ عُنْف.

ثم ألا نفقد ما يهمّ حقّاً، باسم «حركة كُورْنِيلِيّة» ؟ باسم هذه الجوهرانية، أو هذه البنيوية الغائيَّة، يُختزل في الواقع إلى ظاهر غير أساسيّ كل ما لا يعبأ بالرسم الهندسيّ ـ الآليّ : لا فقط القطَع المسرحية التي لا تسمح بحشرها في منحنيات ولوالب، ولا فقط القوة والنوعية، اللتان تشكلان المعنى نفسه بالذات، وإنما كذلك **المُدَّة**، وما يشكل في الحركة اختلافاً نوعياً محضاً. إن رُوسِيه يفهم الحركة المسرحية أو الروائية كما كان أَرِسْطُو يفهم الحركة بعامة : مرور إلى الفعل الذي هو استراحة الشّكل المطلوب. إن كلّ شيء يحدث كما لو أن الكلّ في دينامية المعنى الكُورْنِيليّ، وفي كل قطعة مسرحية لكُورْنِيه، يتّجه صوب سلامٍ نهائيّ، سلام الطاقة البنيوية الفعّالة : **بُولْيُوكْت**. خارج هذا السلام، وقبله، وبعده، لا تمثل الحركة نفسها، في مدّتها الخاصة وعمل تنظيمها، إلا مخططاً أولياً أو فُضَلَة، بل حتى فساداً، خطأ أو خطيئةً، بالقياس إلى **بُولْيُوكْت**، هذا «النجاح المُحْكَم الأول». بعد كلمة «المُحْكَم»، يكتب رُوسِيه أن **سِينَا** ما تزال هي الأُخرى مقصّرة [أو خاطئة] بهذا الصدد» (ص 12).

سَبْقُ تكوينٍ؛ غائية؛ اختزال للقوة، للقيمة وللمدَّة، هذا هو ما يشكل واحداً مع «الهندسانيَّة»؛ هذا هو ما يصنع بنية. بنية مفروضة **واقعاً*** وتوجَّه بدرجة أو بأخرى جميع دراسات هذا الكِتَاب. إنّ كلّ ما لا يبشّر، لدى مَارِيفُو الأول** برسم «الكلام المزدوج» (الحكاية والنظرة إلى الحكاية)، هو «مجموعة تمارين روائية للشباب»، «يهيء عبْرَها لا فقط رواياته الناضجة، وإنما عمله الدرامي أيضاً» (ص 47). «إن مَارِيفُو **الحقيقيّ** ما يزال غائباً **تقريباً**». «حقيقة واحدة ينبغي التشبّث بها في منظورنا...» (المصدر نفسه).

يتلو هذا تحليل وقبسة تختتم بها الدراسة : «إن هذا التخطيط الأوليّ لحوارٍ يقوم فوق رؤوس الشخصيات، عبر حكاية مقطوعة يتناوب فيها حضور المؤلف وغيابه، إنما هو التخطيط الأولي لِمَارِيفُو الحق... هكذا يرتسم، في شكلٍ مبسَّطٍ أوّل، المزج المَارِيفِيّ بحقّ، بين العرض والمتفرج، بين المُعَاين والمُعَايَن. وسنرى إليه وهو يزداد كمالاً...» (ص 48).

*) [مفروضة بالأمر الواقع لا قانوناً].

**) [الأعمال الأولى لماريفو].

وتتراكم الصعوبات، ومعها تردُّدنا نحن، عندما يحدّد رُوسيه أن «هذه البنية الثابتة لدى مَارِيفُو،[32] مع كونها غير ملحوظة أو كامنة في أعمال شباب الكاتب، تُشَكِّل، بما هي «تذويب مقصود للوهم الروائي»، جانباً من التراث الهزليّ (ص 50)، (راجع أيضا ص 60). إنّ أصالة مَارِيفُو، الذي لا «يمسك» من هذا التراث إلا «بالتوجيه الحرّ لحكاية تُرينا في آن معاً عملَ المؤلف وتفكير المؤلف حول عمله...» تكمن في نظر رُوسيه في «الوعي النقدي» (ص 51). وإذَنْ فلا تكمن لغة مَارِيفُو [الخاصة] في البنية الموصوفة على هذا النحو، وإنما في المقصد الذي يعيد إنعاش شكل تقليدي ويبتكر بنية جديدة. إن حقيقة البنية العامة المُعاد ترميمها على هذا النحو لا تصف منظومة عمل مَارِيفُو نفسه في خطوطها الخاصة، ولا في قوّتها.

بلى، مع ذلك. «إنّ حقيقة البنية التي أبرزناها على هذا النّحو : المستوى المزدوج [للكلام]، تبدو كثابتة في العمل. **إنها تستجيب في الوقت نفسه** (التّأكيد من ج.دريدا) إلى المعرفة التي يحملها الإنسان المَارِيفِيّ عن نفسه : «قلب» بلا نظرة، مأخوذ في «حقل وعي ليس سوى نظرة» (ص 64). (ولكن كيف يمكن أن «تستجيب» «بنية حقيقية» تقليدية في تلك الحقبة (على افتراض أنها، وقد حُدِّدت على هذا النحو، تكون محدَّدة وأصيلة بما فيه الكفاية لتنتمي إلى حقبة)، نقول أن «تستجيب» إلى وعي «الإنسان المَارِيفِيّ» ؟ أتستجيب البنية إلى مقصد مَارِيفُو، الأكثر فرادة ؟ ألا يمثل مَارِيفُو هنا، بالأحرى، **مثلاً جيّداً** ـ وسيتعيّن آنذاك أن نبين فِيمَ هُوَ **جيّد** ـ على بنية أدبية للحقبة ؟ وعبْرَها على بنية للحقبة نفسها بعامة ؟ ألا يقبع هنا، بعيداً عن الحل، ألف مشكل منهجيّ سابق للدراسة البنيوية الفردية لمؤلّف أو عَمل.

32) ها هي بعض **الصياغات** لهذه «البنْية الدائمة» : «أين تكمن القطعة الحقيقية ؟ إنها في تراكب وتعانق المستويين، في الانزياحات والتبادلات التي تقوم بينهما، والتي تقدّم هذه اللذاذة الحاذقة، لذاذة انتباه ثنائي النظر وقراءة مزدوجة» (ص 56)، «...يمكن تحديد كل قطعة لماريفو من وجهة النظر هذه : منظومة مزدوجة البناء يلتقي مستوياها بالتدريج حتى يتحقق التحامهما الكامل. تختتم المسرحية عندما يمتزج المَبْنَيان، أي عندما يرى الأبطال المنظورون أنفسهم كما كانت تراهم الشخصيات المتفرّجة. إن الخاتمة الحقة لا تكمن في الزواج الموعود به لدى نزول الستارة، وإنّما في لقاء القلب والنظر». (ص 58). «...إنّنا مدعوون إلى متابعة نمو القطعة (المسرحية) على مستويين يعرضان علينا منحنَيين متوازيين إلاّ أنّهما منزاحان، ومتباينان في أهميتهما ولغتهما ووظيفتهما : أولهما مرسوم على عجل، والآخر موجه، في كل تعقّده؛ الأول يمكن من تخمين الوجهة التي سيتخذها الآخر التي يقدّم بدوره صداه في العمق ومعناه الأخير. إن لعبة الانعكاسات الداخلية هذه لتساهم في مدّ قطعة ماريفو بهندستها الصارمة والمَرِنة، في الوقت نفسه الذي تربط فيه المستويين الاثنيين، بقوة، حتى في الحركات العشْقية» (ص 59).

إذا كانت «الهندسانيَّة» سائدة بخاصة في الـدراستين المكرّستين لكُورْنيـه ومَـاريفُو، فـإن سبـق ـ التكـوينيـة ينتصر في الكـلام على بْرُوست وكْلُـوديـل، بشكـل أكثر عضـويـة منـه طوبوغرافياً هذه المرة. وهنا أيضاً يكون أكثر خصوبة وإقناعـاً. أوّلاً، لأن المـادة الأدبيـة التي يمكّن، أي سبق ـ التكوينية، من السيطرة عليها، هي أثْرَى ومخترَقة بـأكثر عمقـاً. (اسمحوا لنـا بالتأكيد على أنّ أفضل ما في هذا الكتاب لاينبع من المنهج وإنما من نوعيةِ انتبـاه). وثـانيـاً، لأنّ الجمالية البرُوسْتية والجمالية الكْلُوديليَّة تنسجمان في العمق مع جمالية رُوسيه.

لـدى بْرُوست نفسـه ـ والتـدليـل المعطى لنـا لا يترك مجـالاً للشـك، إذا كـان لا يـزال يخامرنا بعض منه ـ كان الإلزام البنيوي ثابتاً وواعياً، وهو يُعْرب عن نفسه عبر ضربـات رائعـة في السيمترية (غير الزائفة ولا الحقيقية)، وفي التواتر والحلقية والإضـاءة الارتجـاعيـة وتنضيـد البداية فوق النهاية دونما تعادُل الخ... ليست الغائية هنا إسقاطاً من لَدُن الناقـد، وإنمـا هي موضوعة المؤلف. إن استدعاء النهاية في البـدايـة، والعلاقـات الغريبـة بين الـذات التي تكتب الكتاب والذات التي هي موضوعه، وبين وعْي الرّاوي ووعْي البَطَل، هذا كلّـه يـذكّر بـأسلوب الصيرورة وجـدَليـة الـ«نحن» في **علم ظواهر الروح**. إن الأمر لَيتعلق هنـا بظواهريـة للروح حقاً : «نقبض على أسباب أخرى للأهمية التي كـان بْرُوسْت يعلّقهـا على هـذا الشكل الحَلَقيّ لرواية تلتحم نهايتها بمطلعها. نرى في الصفحـات الأخيرة إلى البطل والراوي وهمـا يلتقيـان، هما أيضاً، بعد مسيرة طويلة كانا يبحثان فيها أحدهما عن الآخر، شديدي القرب أحياناً، وجدّ متباعِدَين أحياناً أُخرى. وهما يتلاقيـان في الختـام الـذي هو اللحظـة التي يصبح فيهـا البطل الراوي نفسه، أي مؤلف حكايته نفسها. إن الراوي هو البطل المتجلّي لذاته، هـذا الـذي يرغب البطل طوال حكـايتـه بـأن يكونَـهُ ولا يقـدر، والآن يحتلّ مكـانَ هـذا البطـل وسيتمكن من الشروع ببناء عمله الذي يكتمل في هذه اللحظة، وأولاً بكتابة **كومبراي*** هـذه التي تقيم في أصل الراوي مثلمـا في أصل البطـل. إن نهـايـة الكتـاب تحيـل وجـود الكتـاب نفسـه ممكنـاً ومفهوماً. هذه الرواية متصوَّرة بحيث تتمخض نهايتها عن بدايتهـا» (ص 144). ثم، أخيراً، فـإنّ منهـج بْرُوسْت النّقـديّ وجمـاليتَـه ليسـا عنصرين برّانيّين، وإنّمـا يقيمـان في صميم خَلْقـه : «سيجعل بروست من هذه الجمالية الموضوعَ الفعليّ لعمله الروائي» (ص 135) كما لدى هِيغَل، لا يمثل الوعي الفلسفيّ والنقـديّ والتفكيريّ مجرد نظرة على العمليـات وعلى آثـار التـاريـخ. إن الأمر ليتعلق بتاريخه نفسه بالذات. لن نخطئ إذا ما قلنـا إن هـذه الجمـاليـة، كمفهوم للعمل،

*) الفصل الأول من الجزء الأول من «البحث عن الزّمن الضائع» (المترجم).

تلتقي وجمالية رُوسِيه كُلياً. إنها لتمثّل حقاً، إذا أمكنني القول، سَبْق ـ تكوينية موضوعة موضع الممارسة: كتب بُرُوسْت : «لقد كُتِبَ **الفصل الأخير** من الجزء الأخير على الفور بعد **الفصل الأوَّل** من الجزء الأول. وكل ما بين الإثنين كتبتُه فيما يلي».

بـ«سَبْق ـ التكوينية»، نقصد «سَبْق ـ التكوينية» بصريح التعبير : هذا المذهب البيولوجي المعروف، المضادّ لفكرة «النشوء المتعاقب»، والذي يقول بأن كامل الملامح الوراثية محتواة في النطفة من قَبْل، في حالة عملٍ وبأبعاد مصغَّرة، تحترم مع ذلك أشكال المخلوق الناضج القادم ونَسَبه. كانت نظرية **«التضمُّن»*** تقيم في قلب هذه التكوينية المسبقة التي تدفع اليوم إلى الابتسام. ولكن مِمَّ نَبتسم ؟ من الكائن الناضج أو الراشد المُصَغَّر الحجم بلاشك. ولكن كذلك من رؤية الحياة الطبيعية وهي تُعار ما هو أكثر من الغائية : العناية الإلهية عاكفة على العمل، والفن الواعي بآثاره. ولكن عندما يتعلق الأمر بفنّ لايحاكي الطبيعة، وعندما يكون الفنان إنساناً، وعندما يكون الوعي هو من يَلِد، فإن سبق ـ التكوينية لاتعود تثير السخرية. ان «اللوغوس الفاطر» هو هنا في مقامه، ولم يَعُدْ مستورَداً، لأنه مفهوم «مُؤَنْسِن». انظروا : فَبَعْدَ أن أبان في التركيب البروستيّ عن ضرورة كاملة للتكرار، هَا هُوَ رُوسِيه يكتب : «مهما فكَّرنا بالحيلة التي تمهِّد لـ «حبّ لِسْوان» ، فنحن سرعان ما ننساها، لفرط ما الرابطة التي تجمع الكل بالجزء محكمة الشدّ. ما إن نفرغ من قراءة «**البحث...**»، حتى نلاحظ أن الأمر لا يتعلق أبداً بفصل معزول : رواية داخل الرواية، أو لوحة في قلب اللوحة... إنه يذكر لا بتلك الحكايات المتداخلة التي كان روائيون عديدون من القرن السابع عشر أو الثامن عشر يدخلونها في قصصهم، وإنما بالأحرى بهذه الحكايات الداخلية التي يمكن قراءتها في «حياة مَارْيَان»، لدى بَلْزَاك، أو لدى أندْرِيه جيد. إن بُرُوسْت يضع في أحد مداخل روايته «مرآة مقعَّرة صغيرة تعكسها، أي الرواية، باقتضاب» (ص 146). لقد فرضت استعارة «التضمُّن» وعمليته نفسيهما، حتى إذا كانت صورة أكثر رهافة، وأكثر مُلاءَمة، ولكنها تدلّ في العُمْق على علاقة الاستتباع المشترك نفسها، قد وُضِعَتْ محلَّهما في النهاية.

وهي الأسباب نفسها التي تجعل جمالية رُوسِيه تتطابق وجمالية كُلُودِيل. ثم إن جمالية بُرُوسْت تُحَدَّد في مطلع الدراسة المخصَّصة بِكُلُوديل. والوشائج بينهما بديهية في ما وراء جميع الفوارق. إن موضوعَة «الرتابة البنيوية»، تجمع هذه الوشائج : كتب بُرُوسْت : «فيما

*) الشيء داخل غيره كلعبة داخل لعبة إلى ما لا نهاية له (المترجم).

أعيد التفكير برتابة أعمال «فَنْتوي»، فَسَّرتُ لألْبِرْتين كيف أن الكتّاب العِظام لا يبدعون أبداً إلا عملاً واحداً، أو بالأحرى يبثّون في أوساطٍ متعدّدةٍ الجمالَ نفسه الذي يأتون به إلى العالم». (ص 171). وكُلُوديل : إن **حِذاءَ السّاتان* هي الرأس الذهبي**** ولكن بشكل آخر. إنها تلخّص، معاً، **الرأس الذهبيّ**، و **قسمة الظهيرة***** بل حتى لتشكل خاتمة **قسمة الظهيرة**... «إن شاعراً لا يقوم إلا بتَنمية رسمٍ مسبق». (ص 172).

هذه الجمالية التي تُحيِّد كلاً من المدّة والقوّة، كما لو لم يكن الفارق بينهما أكثر من **الفارق** بين ثمرة البلوط وشجرة السنديان الطالعة هي منها، ليست بالمستقلة لدى بروست ولدى كُلُوديل. إنها تترجم ميتافيزيقا. إن بروست يدعو «الزمن في حالته الخالصة» «اللا ـ زمنيّ»، أيضاً، أو «السرمديّ». ليست حقيقة الزمن زمنية. إن معنى الزمن، الزمنية الخالصة، ليس زمنيّاً. وعلى نحو مُشَابه (مشابه فحسب)، لا يمثل الزّمن كَتَعاقُب لا يمكن قَلْبُه في نظر كلوديل سوى الظاهرة، أو القشرة، أو الصورة المسطّحة للحقيقة الجوهرية للكون كما فكّر به الله وخَلَقَه. هذه الحقيقة هي التزامنيّة المطلقة. كمثل الله، كان كُلُوديل الخلاّق والمؤلف، يتمتع «بالميل إلى الأشياء القائمة معاً» (**الفن الشعري** Art Poétique.[33]

هذا المقصد الميتافيزيقيّ يُجيز في المطاف الأخير، وعبر سلسلة كاملة من الوساطات، كاملَ الدراسة حول بروست، وجميع التحليلات المكرسة لـ«المشهد الأساسي لمسرح كُلُوديل»، (ص 183)، ولـ«الحالة الخالصة للبنية الكُلُوديليّة» (ص 177)، في «قسمة الظهيرة»، ولكامل هذا المسرح الذي يقول كُلُوديل نفسه : «إننا نعالج فيه الزمن كآلة أكُورْدِيُون، على هَوَانَا، وأنّه «فيه تدوم الساعات، والأيّام تُحْجَب». (ص 181).

إننا لا نتفحّص بالطبع هذه الميتافيزيقا أو هذا اللاهوت للزمنية لذاتهما. فَأنْ تكون الجمالية التي توجّهان شرعيةً وخصْبةً في قراءة بروست أو كُلُوديل، فهذا ما سنوافق عليه بلا صعوبة : إنها جماليتهما، بنت ميتافيزيقاهما (أو أمُّهَا). وربما كنتم ستتفقون معنا بالسهولة

(*) Le Soulier de satin

(**) Tête d'or

(***) Partage de midi

33) يُذْكَر في ص 189. ويعقب روسيه بالقول : «أن مثل هذا التصريح، غير المعزول، يصحّ على جميع نُظُم الواقع. كل شيء ينصاع إلى قانون **التوليف** (أو التركيب). إنه قانون الفنان مثلما هو قانون **الخالق**. ذلك أن الكون إنما هو تزامُن تعيش عبره الأشياء المتباعدة وجوداً متساوقاً وتشكل تضامناً هارمونياً. والاستعارة التي تجمعها يقابلها في العلاقات بين الكائنات، الحبّ، هذه الرابطة بين الأنفُس المتباعدة. فمن الطبيعي أنْ يقبل الفكر الكلوديليّ بأن يجدَ كيانان مفصولان بالمسافة التحامهما في تزامنهما و«يرَنّان» منذ هذه اللحظة كَنَوتتين في قطعة موسيقية، شأن «برووييز» و«رودريغ» في «وفاق لا تنفصم عُراه أبداً».

نفسها على أن الأمر يتعلق هنا بالميتافيزيقا الضمنية لكل بنيوية أو لكل حركة بنيوية. إن قراءة بنيوية تفترض دائماً، بخاصة، وتُنْشَدُ في لحظتها الخاصة هذه التزامنية اللاهوتية للكتاب، وتحسب نفسها محرومة من الأساسيّ إذا لم تتوصل إليها. كتب رُوسِيه : «في جميع الأحوال، إن القراءة، التي تتنامى في المدة، عليها، حتى تكون شاملة، أن تحيل العمل حاضراً بالتزامن في جميع أجزائه... إن الكتاب، أشبه ما يكون بـ «لوحة في حركة»، لا يتكشّف إلا في مقاطع متلاحقة. وتتمثل مهمةُ القارئ الدقيق في قَلْب هذا النزوع الطبيعي للكتاب بحيث يتقدّم الأخير بكامله إلى الفكر. مَا مِنْ قراءة كاملة سوى هذه التي تُحوّل الكتاب إلى شَبَكة متزامنة من العلاقات المتبادلة : آنذاك تنبثق المُفَاجَآت...» (ص 13 من المدخل). (أية مفاجآت ؟ كيف يمكن أن تدخّر لنا التزامنية مفاجآت ؟ يتعلق الأمر هنا بالأحرى بإلغاء مفاجآت عدم التزامن. إن المفاجآت لتنبثق من الحوار بين غير المتزامن والمتزامن. هذا كافٍ للقول إن التزامنية البنيوية هي نفسها مُطَمْئنة). وكتب جَانْ ـ بُيير رِيشَارْ : «تكمن صعوبة كل عرْضٍ بنيوي لكِتَابٍ في كونه مُجبَراً على أن يصف بالتتابع وعلى نحو متلاحق ما لا يقوم في الواقع إلا مرة واحدة وعلى نحو متزامن» (المصدر المذكور، ص 28). يشير رُوسِيه، إذن، إلى صعوبة النفاذ في القراءة إلى المتزامن الذي هو الحقيقة، وجَانْ ـ بُيِيرْ رِيشَارْ إلى صعوبة العَرْض، في الكتابة، للمتزامن الذي هو الحقيقة. في الحالتين، يشكل التزامنُ الأسطورة، المصعَّدةَ إلى مثالٍ في الصرامة، أسطورة قراءة أو وصف كليّين. ويفسّر البحث عن المتزامن هذا الافتتان بالصورة الفضائية : أليس الفضاء هو «نظام التعايشات» (لاَيْبنْتس) ؟ ولكن عندما يتحدث الناقد عن «التزامنية» بدلَ «الفضاء» فهو إنما يريد **تكثيفَ** الزمن لا **نسيانَه**. «هكذا تتخذ المدةُ الشكلَ الوهميَّ لوَسَطٍ متجانس، وتتمثل همزة الوصل بين هذين الحدّين، الفضاء والزمن، في التزامنية التي يمكن تحديدها بكونها تقاطُع الزمن والفضاء».[34] في هذا الإلزام بالمستوى والأفقيّ، يظل ثراء **السّماكة** (أو الحجم) واستتباعاتها هو مالا تطيقه البنيوية. أي كل مالا يمكن «فَرْشُه»، في دلالة معينة، في تزامنية شكل. لكن هل من الصدفة أن الكتاب هو أولاً سَمَاكة ؟[35] وإذا كان معنى المعنى (بالمعنى العام للمعنى، وليس بمعنى الدلالة الإعلانية) هو الاستتباع غير المتناهي والإحالة غير المحدّدة من دال إلى دالّ آخر ؟ وإذا كانت قوته

34) برغسون، **مقالة في المعطيات المباشرة للوعي** Bergson, **Essai sur les données immédiates de la conscience**

35) بالنسبة لإنسان البنيوية الأدبية (وربما البنيوية بعامة)، لم يحلّ حرف الكتب (الذي هو حركة، ولا نهاية، وهُرورٌ وعدم استقرار للمعنى المنطوي على نفسه في القشرة وداخل القشرة وداخل السماكة) نقول لم يحلّ بعد (وهل سيتمكن من ذلك ؟) محلّ حرف الشريعة، المنشور، والمثبّت : الكتابة المتقادمة على الألواح.

عبارة عن غموض صافٍ ولا نهـائي لا يـدع للمعنى المـدلول عليـه أيـة هـدأة، إذْ يَـدفعـه، في **اقتصاده** الخاص، إلى أن يُومىء دائماً من جـديـد وإلى أن **يُحيل ويختلف** ؟ ليس ثمـة، من تطابق للمكتوب مع ذاته إلا في حالة الكتاب الذي **لم يحقّقه مَالاَرْمِـه**.

لم يحقّقْه : هـذا لا يعني أن مَـالاَرْمِـه لم ينجح في تحقيق كتـاب يكون واحـداً مـع نفسه. بل، ببساطةٍ، إن مَالاَرْمِه لم يَشَأ. لقد منعَ تحقيق وحدة الكتاب بهزّه المعايير التي كـان الاعتقاد سائداً بإمكان التفكير عبرها بهـذه الوحـدة بكلّ طمـأنينـة : في كلامـه على «تطـابق **الكتاب** مع ذاته»، كان يؤكّد على كون **الكِتَاب**، في آنٍ معاً، «نفسَه والآخر»، بما أنـه «مركّب مع نفسه». هكذا لا يمنح نفسه لـ«تأويل مزدوج» فحسب، وإنما، وكما كتب مَـالاَرْمِـه نفسـه : «إنّني أَنْثُر عبرَهُ إذا جاز القول هُنَا وهُنَاك عشر مراتٍ هذه السماكة المزدوجة بكاملها».[36]

أيَحقّ تحويل هذه الميتافيزيقـا وهـذه الإستطيقـا المُلائمَتَين تمـاماً لبُرُوسْت وكْلُودِيل، تحويلها إلى منهج عام للبنيوية؟[37] هذا ما يقوم به رُوسِيه، في حدود كونـه، وهـذا على الأقل ما حاولنا الإبانة عنـه، يقرر اختزال كل مـا ليس قـابلاً للفهم على ضوء الرسم الغـائيّ «السـابق التصميم» ومدرَكـاً في تزامنيتـه، نقول اختزالـه إلى لا ـ جـدارة العَرَض أو «الخُرْدة». وحتى في الدراستين المخصّصتين لبُرُوسْت وكْلُودِيل، اللتين توجّههمـا البنيـة الأكثر فهماً، يكون رُوسِيـه مضطراً إلى أن يقرّر اعتبـار «كل فصلٍ، وكـل شخصيـة» يُجْبِرَانِـه على مـلاحظـة «استقـلالهمـا المحتمل» (ص 164) عن «الموضوع المحوريّ» أو «منظومة الأثر العامّة» (المصـدر نفسـه)، نقول اعتبارهما من قبيلِ «حوادث النشأة». إنه يضطر إلى دَفْع بُرُوسْت الحقيقيّ في مواجهـة بُرُوسْت «الروائي»، الذي يجيز لنفسه من ناحية أخرى «تخطيئـه»، فيكون بمقـدور بُرُوسْت الحقيقيّ أن يخطئ إدراك «حقيقـة الحب» كمـا يفهمهـا رُوسِيـه، الخ... (ص 166). ومثلمـا يكـون بُـودْلِير الحقيقي كاملاً في قصيدة «الشُّرْفة» Le Balcon، وحدها، وفْلُوبير بكاملـه في **مـدام بُوفَـارِي**، فليس بُرُوسْت الحقيقي متزامناً في جميع أرجاء عمله. كمـا ويضطر رُوسِيـه إلى استنتـاج أن شخصيات **الرّهينة** L'Otage، ليست مفرّقـة بفعل «الظروف» وإنمـا «بتعبير أفضل» بـ«إلزامـات

36) راجع بخصوص هذا «التطابق مع الذات» للكتاب المالارميّ، ج. شيرير : «**كتاب** مالارمه»
J. Scherer, «le «Livre» de Mallarmé », p. 95 et feuillet 94 et p. 77 et feuillet 129-130.

37) لن نطيل الوقوف عنـد سؤال كهـذا. سؤال عـادي، ولكن يصعب تجـاوزه، وهو يطرح نفسـه في كل مرحلة من عمل روسيه، سواءً أتعلّق بمؤلف منظور إليه على حِدة أو بأثر معزول. أليس هناك في كل مرة سوى بنية جوهرية واحـدة ؟ وكيف يمكن التعرُّف عليها وتمييزها ؟ لا يمكن أن يتمثّل المعيار لا في تراكم تجريبيّ ـ إحصـائيّ ولا في مَقْصـد مـا هويّ. إنها مشكلة الاستنباط التي تطرح نفسها على علم بنيوي يعني بآثار، أي بأشياء ليست بنيتها ما ـ قَبْلية. أهناك «ما قبل» مـاديّ للأثر ؟ ثم أنّ حدس الـ «ما قبل» الماديّ يطرح مشاكل مُسْبَقة، عديدة.

الرسم الكُلُـوديلِيّ» (ص 179). ويضطر أخيراً إلى نَشْر آيـات الحـذق ليرينـا إنّ كُلُـوديـل في **حِذَاء السَّاتَان**، لا «يُناقض نفسه» ولا «يَعْدل» عن «رسمه الثابت» (ص 183).

إنّ الأكثر خطورة هو أنّ هـذا المنهج المتطرّف البنيويّـة كمـا سَبَـق وأنْ وصفنـاه ـ في بعض المواضع ـ يبدو هنا متنـاقضـاً والمقصـد الأثْمن والأكثر أصـالـة للبنيويـة. فـالأخيرة، في ميدانَيّ علم الأحياء وعلم اللغة، اللذين تجلت فيهمـا أوّلاً، إنمـا تحرص خصوصـاً على الحفـاظ على تماسك وتكافُل كل كلية عند مستواها الخاص. إنهـا تمنع على نفسهـا أن تعتبر أولاً، في شكلٍ معين، جانبَ النقص أو القصور وكل مَا لاَ يبدو فيه بمثابة الاستبـاق الأعمى أو الشـذوذ النـاقص عن نشوءٍ قويمٍ مفكّر بـهِ انطلاقـاً من غـايـةٍ ومعيـار مثـاليّ. أن تكون بنيويـاً هو أن تتمسّك أولاً بانتظام المعنى، بالاستقلال والتوازن الخاص، بـالتكوُّن النـاجح لكلّ لحظـة ولكلّ شكل. إنه أنْ تَرفُض جَعْلَ كلّ ما لا يمكّن أنموذجٌ مثاليّ من فهمـه، إلى حَـدَثٍ عرضيّ ضـالّ. إن المَرَضِي نفسَـه ليس مجرّد غيـابٍ للبنيـة. إنّـه منظّم. وهو لا يُفْهَم كنقصٍ أو عيبٍ أو تحلُّـل لكليّةٍ مثاليةٍ جميلة. إنّه ليس مجرّدَ افتقارٍ للغاية.

صحيحٌ أنّ رفض الغائية هو قاعدة قانونية ومعيارٌ منهجيةٍ لا تستطيع البنيوية تطبيقـه إلا بصعوبة. إنه، بالنسبة إلى الغاية، أُمنية بالعقوق لا يكون العمل وفيّاً لها أبداً. إنّ البنيويـة إنّمـا تحيا من، وفي الاختلاف، بين أُمنيتها وواقعها. وسواءٌ أتعلّق الأمر بالبيولوجيـا أم بعلم اللغـة أم بالأدب، فكيف يمكن تصور كلية منظّمة عُضوياً من دون التصرّف انطلاقاً من غايتها الأخيرة، أو افتراض غايتهـا على الأقل ؟ وإذا لم يكن المعنى إلا داخلَ كليّـةٍ، فكيف تراه ينبثق إذ لم تكن الكليةُ مدفوعةً باستعجال نهايةٍ، وبقصديةٍ لا تكون بـالضرورة، وأوّلاً، قصـديـةَ وَعْي ؟ إذا كان هنـاك بنيـات، فهي مُمكنـة انطلاقـاً من هـذه البنْيـة الأسـاسيـة التي بهـا تَنْفَتح الكليـةُ، وتفيض، لتكتسب معنىً في استعجالِ غايةٍ نهائيـة يجب أن نفهمهـا عبر شكلهـا الأكثر افتقـاراً لليقين. صحيح أنّ هذا الانفتاح هو ما يُحَرِّر الزمن والنشوء (بل وحتى يمتزج بهما)، ولكنه هو أيضاً ما يُهدّد بالانغلاق على الصيرورة ما إن يمنحها شكلاً. يُهدّد بإسكات القوة تحت الشكل.

نعترف حينئـذ، في إعـادة القراءة التي يـدعونـا إليهـا رُوسِيـه، بـأنّ مـا يهـدّد النور من الداخل هو أيضاً مـا يهـدّد، ميتـافيزيقيـاً، كلّ بنيويـة : طمْس المعنى في الفعل نفسـه الـذي نكشف فيه عنه. إن فهم بنيةِ صيرورةٍ، وشكلِ قوةٍ، هو إضاعة المعنى عبر كَسْبـه بـالـذات. إن معنى الصيرورة والقوة، في نوعيتهما الخاصة، والخالصة، هو استراحة البدايـة والنهـايـة، وسلام

مشهـدٍ، أفقٍ، أو وَجْـهٍ. في هـذه الاستراحـة، وفي هـذا السـلام، تكـون نـوعيـة الصـورة والقـوة مطموسةً بالمعنى نفسه. إن معنى المعنى أَبُولُونِيّ، في كل ما يَبِين عَنْ نفسِهِ فيه.

لا شكّ أننا عندمـا نقول إن القوة هي أصل الظـاهرة، فنحن لا نقول شيئـاً البتـة. مـا أن تُقال القوة، حتى تكون تحوَّلت إلى ظاهرة. سبقَ وأن أوضح هِيغَل جيداً، أن تفسير ظاهرةٍ مـا كقوّة هو من قبيل الحشو. ولكننا إذْ نقول هذا، فعلينا أن نستهدف بعض العجز لـدى اللغـة عن الخروج من نفسها لتسميةِ أصلهـا، وليس فكرة القوة بـالـذات. إن القوة هي «آخَر» اللغـة الـذي بدونه لن تكون ما هِيَ.

حتى نحترم داخل اللغة هذه الحركة الغريبـة، وحتى لانختزلهـا هي الأُخرى، فعلينـا أن نحاول الرجوع إلى هذه الاستعارة للنور والظل (استعـارة التجلّي والخفـاء)، **المؤسّسـة** للفلسفـة الغربية كميتافزيقا. استعارة **مؤسّسة** لا فقط باعتبـارهـا استعـارة «فوتولوجيـة» (ضوئيـة) (وبهـذا الصّدد فـإنّ تـاريخ فلسفتنـا بكـاملـه هو «فـوتـولـوجيـا» (هـذا الاسم المعطى لتـاريـخ الضـوء ودراسته)، ولكن بما هي استعارة أوّلاً : إن الاستعارة، بعامـة، هـذا المرور من كـائن إلى آخر، أو من مـدلول إلى سواه، الـذي يجيزه **الخضوع** البـدئيّ والانتقـال **التنـاظريّ** للوجـود تحت الكائن، نقول إن الاستعارة هي الجاذبية الأساسية التي تمسـك بـالخطـاب داخل الميتـافيزيقـا وتَلجمُه على نحو لا يمكن درؤُهُ. مصير سيكون ثمّة بعض الحماقة في النظر إليه كما لو كـان هـو الحـادث المـؤسف والعـابر في «تـاريـخ»، أو زلـةً أو خطـأً في الفكر **داخـل** التـاريـخ **in historia**. إنه، **تاريخياً**، سقوط الفكر في الفلسفة، هذا السقوط الذي به بدأ التاريخ. وهـذا كـافٍ لقول كم تستحقّ استعـارة «السقوط» معقفـاتهـا. في هـذه الميتـافيزيقـا المتمركزة حـول الشمس، أو الشمسيةِ التَّمَرْكُز، انفصلت القوة من قَبْلُ عن **معناهـا** كقوّة، عنـدمـا أخلت المجـال لـ «الأيدوس» **eidos** أو الشكل المثاليّ (الشكل المرئيّ للعين المجازية)، انفصـالَ الموسيقى عن ذاتهـا في «السّماعيّـة» (علم الأصـوات).[38] كيف يمكن فَهْم القـوة أو الضعف بمفردَتي الـوضـوح والظلمة ؟

أن تكون البنيوية الحديثة قد نَمَتْ وتَرعرعتْ في التّبَعيّة المباشرة، المعترف بها قليلاً أو كثيراً، إلى الفينومولوجيا، فهذا مما يكفي لجعلها خاضعة لأنقى تراثيّات الفلسفة الغربية، هـذه

38) «...نقطة الانطلاق التي تمكّن من التوكيد على أن كل ما هو نوعي وكميّ ينوجد في «السّماعيّة»... (نظريّة الأوتـار الرنّانة، علاقة الفواصل الزمنية، النمـط الـدوري)... أن الأمر يتعلق بـالعثور في كلّ مكـان على صِيَغ ريـاضيـة للقوى المتعذّرة على النفاذ إطلاقاً». (نيتشه، **ولادة الفلسـفة في حقبة التراجيديا الإغريقية**

Nietzsche, **la Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque**.

التي تُرْجِع هُوسْرِل، في مـا وراء نزعتـه ضـدّ ـ الأفلاطونيـة، إلى أفلاطـون. الحـال، إننّـا عبثـاً نبحث في الفينومولوجيـا عن مفهوم يمكنّ من التفكير بـالاحتـدام أو القـوة. التفكير بـالقـدرة وليس فقط بالاتجاه؛ بالحـدّة أو التوتّر وليس فَحَسْبُ بهـذه الـ in في intention (القَصْـد)*. إن القيـة كلهـا مؤسَّسـة أوّلاً من خلال موضوعـة تعليميَّـة؛ لا شيء يُرْبَـح أو يُخْسَر إلا عبر تعبيرات الوضوح أو عَدَمه، البداهة وخصور الوعي أو غيابه، تحقيق وعيٍ بشيء أو فقدانه. الشفـافيـة هي القيمة العليا، هيَ وَواحديّة الدلالة. من هنا تنبع صعوبة التفكير بالنشوء والزمنية الخالصة للأنا المتعالية، وتكوين صورة عن التجسُّد الناجح أو المُخْفِق للغـايـة، ولحـالات الضعف هـذه التي تُسمّى : أزمـات. وحين يكفّ هُوسْرِل أحيـانـاً عن معـاملـة ظواهر الأزمـة وإخفـاقـات الغـايـة كـ «حوادث عَرَضيـة في سيـاق النشوء» وكمـا لو كـانت مـا هو «غير جوهريّ» بـالـذات، فلكي يرينـا أن النّسيـان محـدَّدٌ جـوهريـاً، وأنّـه، عبر نـوعٍ من «التّرسُّب»، ضروريّ لنمـوّ الحقيقـة. لكن لِمَ لحظات الضعف والقوة هـذه لِلْوعْي ؟ ولِمَ قوة الضعف هـذه التي تمـارس الإخفـاء في الفعل نفسه الذي تقوم فيه بالكشف ؟ إذا كانت جدليـة القوة والضعف هـذه هيَ تنـاهي الفكر نفسه في علاقته بالوجود، فهي لا يمكن أن تعبّر عن نفسهـا في لغـة الشكل عبر مفردَتي النور والعتمة، ذلـك أن القوة ليست العتمـة. وهي لا تكون مخْفيّـة تحت شكلٍ تُمثّل هي جوهرَه أو مادّتَه أو رقمَه السرّي. إن القوة لا يمكن التفكير بها انطلاقـاً من طَرَفي المقـابلـة، أي التواطؤ بين «الظاهراتية» و«الإخفائية»، كما لا يمكن التفكير بها داخل «الظاهراتية» باعتبارها **الواقعة بمقابل المعنى**.

يجب، إذن، السعي إلى التحرّر من هذه اللغة. لا السعي إليه، فهذا مستحيل من دون أن ننسى تاريخنا. وإنما الحلم بذلك. لا بالتحرر، وهذا ما لن يتمتع بمعنى، وما سيحرمنا من نور المعنى. وإنمـا الصمود أمـامهـا إلى أبعـد مـدى ممكن. يجب بـأيـة حـال ألا نستسلم لهـا هـذا الاستسلام الذي يشكّل اليوم السُّكْرة الرديئة للشكلانية البنيوية الأكثر تدقيقاً.

إذا كان على النقـد أن يتحـاور مع الكتـابـة الأدبيـة ويتبـادل معهـا ذات يوم، فهو ليس مطالَباً بأن ينتظر انتظامَ هذا الصمود أوّلاً في «فلسفـة» تُوَجِّـه منهجـاً جمـاليـاً معينـاً يتسلّم هو مبادِئه. ذلك أن الفلسفة قد حُدِّدت في تـاريخهـا كتفكير حول التـدشين الشعريّ. إنهـا، مفكِّراً

*) يلعب الفيلسوف هنا على الجنّاس اللفظيّ ووحدة الجذر اللُّغَويّ بين tention (التوتر أو الحـدّة) وintention (القَصْـد)، داعيـاً إلى عدم الوقوع في أسْر بادئة الكلمة الأخيرة، للاتّجاه إلى القوة، قوة العَمَل نفسـه. أُنظر بخصوص هـذه الفكرة التي مكّنت دريـدا من أن يطرح، بمقابل النّقد الذي يعني بمقاصد العمل، والنّقد الآخر الذي يعني ببنياته الشكية، تصوّراً للنّقـد يقوم على دراسـة «التّاريخانيّة الجوانية للعمل، في حركتِه و«عمليّاته»، مدخل المترجم في الكتاب الحالي. (المترجم).

بها على حِدة، غَسَقُ القُوَى، أي الصباح المُشْمِس الذي تتكلم فيه الصُّوَر والأشكال والظواهر، صباح الأفكار والآلهة، حيث يتحول بروز الأفكار إلى استراحة، ويُسَوّي عُمْقَه وينتشر في الأُفقية. غير أن المشروع سيكون ميؤوساً منه إذا فكّرنا بأنّ النّقد الأدبي قد تحوّل، من قَبل وسواءٌ أعرف أم لم يعرف، أشاءَ أم لم يشأ، إلى فلسفة للأدب. وبهذه الصفة، أي طالما لم تُدَشَّن، بوضوح، العمليةُ الاستراتيجية التي تَحدّثنا عنها أعلاه، والتي لا يمكن التفكير بها، ببساطة، تحت تسمية البنيوية، فإن النقد الأدبي لن تكون له الإمكانات، وخصوصاً الدوافع، الكافية للعدول عن موضوعات التناغُم والهندسة وامتياز النظرة والجذل الأُبُولُونِيّ الذي «ينتج تفزُّح العين الذي يمنح العين مَلَكة الرؤية».[39] إنه لن يتمكن من تجاوز نفسه إلى حدّ أن يحبّ القوة والحركة التي تدفع الخطوط، يحبّها كَحَركة، وكرغبة، لِذاتها، وليس كحادِثٍ، أو تظاهرةٍ عِيديّة.

من هنا هذا الحنين، هذه السوداوية، هذه الديونيسوسية المعاودة السقوط، التي تَحدّثنا عنها في البداية. أَنخطِئ إذا ما لاحظناها عبر مديح «الرتابة» البنيوية والكُلُودِيلِيّة، الذي يختتم «الشكل والدلالة» ؟

ينبغي الاختتام، ولكن السجال هنا لا نهاية له. إن الخلاف، أو **الاختلاف**، بين دْيُونِيسُوس وأُبُولون،* بين الوثبة والبنية، لا يحيّ في التاريخ، لأنه ليس في التاريخ. إنه، هو

39) نيتشة، **غَسَق الآلهة** Nietzsche, **le Crépuscule des idoles**

*) ربّما لن يكون عديم الفائدة لفهم هذه الفقرة أن نذكّر بالمقابلة بين «ديونيسوس» Dionysos و«أبولون» Apollon، واستعادتهما من قبل نيتشه. «الأول (ويُدعى في مصادر أخرى : «باخوس») كان لدى الإغريق إلٰه الكرْمة والنبيذ والهذيان النشواني، من مواكبه «الهادرة» ومما كان يُحْمَل فيها من أقنعة ولدتْ فنون التراجيديا والكوميديا والكوميديا الهزلية. أما أبولون، فهو إلٰه النور، والغناء، يُطْرب المحافل «الأولمبية» بأنغام قيثاره النافذة. في كتابه **مولد التراجيديا**... يتبنى نيتشه «ديونيسوس» ويتخذه مُقابلاً للعقلانية والمتافيزيقا السقراطية، إنه إلٰه الضّحك والغريزة والصُّدْق والعفويّة، بمقابله هرمونية أبولون الدقيقة، الصارمة. يبحث نيتشه، كما كتب هو نفسه، «عن «ما جعل الأبولونية الإغريقية تنبثق من «أرض» جوفية ديونيسوسية، ولِمَ كان على الإغريقيّ الديونيسيوسيّ أن يتحوّل بالضرورة إلى أبولونيّ، أي أن يكسر مَيْله إلى اللاّ قياسيّ وللمعقّد ولغير المتيقّن و«المُرْعب»، يكسره أمام إرادة فَرَضها عليه القياس والبساطة والخضوع إلى القاعدة وإلى المفهوم». ونجد في مقارناته، أنه فيما كان المشهد التراجيديّ البدْئي (الديونيسيوسيّ) لا يعرف الفصل بين الحَركة والكلمة، وتكون فيه الجوقة «ذات» العرض و«موضوعه» في آن معاً، فإنّ المسرح الأبولونيّ موجّه بنائيّة، ويقوم بكامله على المحظور أو المُحَرَّم، وعلى تجاهل الجسد كـ «دالّ خالص». «النشوة الأبولونية تُنتج تَفَزُّح العين، الذي يمنحها قوّة النظر...»، في حين يكون الجهاز التأثّري أو الانفعاليّ في الحالة الديونيسوسية، «مهيّجاً بكامله وموسّعاً بحيث يُفْرغ دفعةً واحدة جميع وسائله التعبيْريّة، طارحاً كامل قدرته على المحاكاة وإعادة الإنتاج والتحويل والتحوُّل، وكل ضَرْبٍ من المحاكاة والمسرحيّة». هكذا تكون حقيقة الأبولونية، كما كتب جان ـ ميشيل ري (**موسوعة الفلسفة**، تحت إشراف فرانسوا شاتليه، جـ 3) متمثلة في إرادة «فَصْل الشّعر عن الموسيقى، والكلمة عن رنينها، والجسَد عن رمزيته، والمسرح عن [أبعاده] الماديّة». بتمرّده عليها، وبدعوته إلى ديونيسيوسية مُعَمَّمة في الفلسفة والكتابة والفنّ بعامة، إنّما يريد نيتشه «انتزاع موسيقى النصّ، وبَعْث طاقاته الدالّة قبل كلّ احتواءٍ تُمارسه، الكلمة أو الفكرة...» (المترجم).

أيضاً، وبمعنى غريب، بنيةً أصلية. افتتاح التاريخ والتاريخانية نفسها بالذات. إن **الاختلاف**، ببساطةٍ، لا يعود لا إلى التاريخ ولا إلى البنية. وإذا كان يجب القول مع شِلِنْغ أن «الكلّ ليس إلا دْيُونِيسُوس»، فيجب أن نعرف ـ وهذا يعني أن نكتب ـ أن دْيُونِيسُوس، شأنه شأن القوة الخالصة، مُشْتَغَل بالاختلاف. إنه يَرى ويَدَع نفسه يُرى. يَفقأ الأعين / يفقأ عَينيه. منذُ الازل، هُوَ في علاقةٍ مع خارجه، مع الشكل المرئيّ، مع البنية، مثلما مع موته. هكذا يتجلّى.

«ليس هناك ما يكفي من الأشكال....»، يقول فْلُوبير. كيف نفهمه ؟ هل هو احتفالٌ بآخَر الشكل ؟ بالأشكال «الأكثر ممّا يلزم» التي تتجاوزه وتصد أمامه ؟ مديح لدْيُونِيسُوس ؟ كلاّ، إننا لَنُخَمِّن ذلك. إنها، بالعكس، حَسْرة من قبيل : «وا أسفاه ! ليس هناك كفاية من الأشكال !» ديانة للعمل بِما هو شَكْل. ثم إن الأشياء التي لا تتمتع بأشكالٍ كافية إنْ هي إلا أشباحُ طاقةٍ، «أفكار» «أوسع من قماشة الأسلوب». إن الأمر يتعلق بِسِنَان موجّه إلى لُوكُونْت دُولِيل Leconte de Lisle. سِنان وديّ، ذلك أن فْلُوبير كانَ يُحبّ «ذلك الفتى كثيراً».[40]

لم يخطئ نِيتْشَه : «ليس فْلُوبير إلاّ نسخة أخرى من بَاسْكَال، ولكن في إهاب فنّانٍ يجد قاعدته في هذا الحُكْم الغريزي : «أنّ فلوبير مَقِيتٌ على الدّوام، أن الإنسان لا شيء، الأثَرُ هو كلّ شيء....»».[41]

يجب، إذَن، الاختيار بين الكتابة والرقص.

عبثاً نَصَحَنَا نِيتْشَة برقص لِلْيَرَاع : «أنْ نعرفَ الرقص بالأقدام وبالأفكار وبالكلمات : أينبغي أن أقول إنّ من الضروريّ أيضاً أن نعرف الرّقص باليَرَاع، إنه يجب تعلُّم الكتابة ؟». كان فْلُوبير يعرف جيّداً، وكان على صواب، أنّ الكتابة لا يمكن أن تكون دْيُونِيسُوسِيّة من أقصاها إلى أقصاها. كان يقول : «لا يمكن أن نفكر ونكتب إلاّ جالسين». ويا لَلغضب الفرِح لدى نِيتْشَه : «إنني أُمسك بكَ هُنا أيها العدَميّ ! البقاء جالساً هو بالذات **الخطيئة** الكبرى بحقّ الرُّوح القُدُس. وحدها الأفكار التي تأتينا ونحن سائرون تتمتّع بقيمة».

غير أن نِيتْشَه كان يُخَمِّن تماماً أن الكاتب لا يكون واقفاً أبداً. إن الكتابة هي، أوّلاً، وإلى الأبد، شيءٌ ننحني عليه. خاصةً عندما لا تعود الحروف علامات ناريّة في السماء.

40) **مقدّمة لحياة الكاتب** مرجع سبق ذكره، (ص 111).

41) **غَسَق الآلهة**، ص 68. ربما لن يكون عديم الفائدة أن نذكّر إلى جانب كلمة نيتشة هذه، بهذا المقطع من **الشكل والدلالة** : «أن مراسلات فلوبير كاتب الرسائل لجِدُّ ثمينة، إلا أنني لا أتعرّف في فلوبير كاتب الرسائل على فلوبير الروائي. عندما يصرّح أندريه جيد بأنه يفضل الأوّل، فأنا يخامرني الانطباع بأنّه يختار فلوبير الردي»، أو على الأقلّ هذا الذي قامَ فلوبير الروائي بكلّ ما في وِسْعِهِ لاستبعادِه». (ص 20 من المدخل).

كان نِيتْشَه يخمّن ذلك، إلا أن زَرَادُشْت كان مُوقِناً مِنْهُ : «ها أنا مُحَـاطٌ بـألواحٍ مكسّرة وأخرى نصف منقوشة فحسب. إنني هُنا أنتظر. عندما تحين ساعتي، ساعة النزول من جديدٍ، والهلاك...».

يجب النزول، والعمل، والانحناء، للنّقش وحَمْل اللوح الجديد إلى الوديان، وقراءته وتقديمه للقراءة. الكتابة هي المَخْرج بما هو نزولٌ للمعنى خارجَ ذاتِه في ذاتِه : استعارةٌ ـ من ـ أجل ـ الغير ـ في ـ اتّجاهِ ـ الغير ـ ها ـ هُنا . استعارة بما هي إمكانٌ للغير في هذا العالم، استعارةٌ بما هي ميتافيزيقا ينبغي أن يختفي فيها الوجود إذا ما أردنا للآخر أنْ يَظْهر. حَفْر في اتجاه الآخر، حيث يبحث المرء عن ذاته، عن شريانه، وعن الذَّهَب الحقّ لظاهرته. **نُزولٌ** يمْكنه فيه دائما أنْ يَضيع / أنْ يخسر. **النّزول / الهلاك.** ولكنه لا يكون شيئاً، ولا يكون (نفسه) قبل مغامرة الضياع (الفقدان). ذلك أن «الآخر» الإخائيّ لا يكْمُنُ أوّلاً في سلامِ ما يُدعى بالـ «ما بين ـ شخصية»، وإنما في العَمل ومخاطر الاستنطاق، هذا الضرب من النّشْدان المشترك.* إنه ليس موثوقاً منه أوّلاً في سلامِ الإجابة، حيث يقترن توكيدان اثْنَان، وإنما هو مُنادَى في الليل، عبر عَمَل الاستنطاق، الذي هو عَمَلٌ في تجويف. الكتابة هي لحظة هذا الوادي الأصليّ للآخر داخل الكيان. لحظة العُمْق أيضاً بما هو سقوط. توسُّل النّقْش وإلحاحُهُ.

«انظروا : هُوَ ذا لوحٌ جَديد. ولكنْ أينَ هُمْ إخوَتِي الذين سَيُسَاعِدُونَنِي على حَمْلِهِ إلى الوِدْيَان ونَقْشِهِ في قلوبٍ حقيقيّة ؟».

*) يفكّك دريدا. interrogation (التساؤل أو الاستنطاق) إلى inter-rogation، فيصبح التساؤل، كما في أصله، عمليّة طلبِ والتماسِ مشترك أمام الظواهر (المترجم).

نَـوَاقِيـس[1]*

(حَولَ جَانْ جُنِيه / مُقْتَطَفَات)

* لضرورات طباعية يجد القارئ هوامش هذه الدّراسة مجتمعة في آخرها (المترجم).

L'une assure, garde, assimile, intériorise, idéalise, relève la chute dans le monument. La chute s'y maintient, embaume et momifie, monumémorise, s'y nomme — tombe. Donc, mais comme chute, s'y érige.

L'autre — laisse tomber le reste. Risquant de revenir au même. Tombe — deux fois les colonnes, les trombes — reste.

Peut-être le cas *(Fall)* du seing.

Si *Fall* marque le cas, la chute, la décadence, la faillite ou la fente, *Falle* égale

« *Catachrèse*, s.f. I. Trope par lequel un mot détourné de son sens propre est accepté dans le langage commun pour désigner une autre chose qui a quelque analogie avec l'objet qu'il exprimait d'abord; par exemple, une langue, parce que la langue est le principal organe de la parole articulée; une glace [...] une feuille de papier [...]. C'est aussi par catachrèse qu'on dit : ferré d'argent; aller à cheval sur un bâton. [...] 2. Terme de musique. Dissonance dure et inusitée. E. Κατάχρησις, abus, de κατὰ, contre, et χρῆσις, usage.

Catafalque, s.m. Estrade élevée, par honneur, au milieu d'une église, pour recevoir le cercueil ou la représentation d'un mort [...] E. Ital. *catafalco*; bas-lat. *catafaltus*, *cadafaldus*, *codaffalle*, *codapallus*, *cadaphallus*, *chafal-*

صفحة من النّص الأصلي لدراسة دريدا : «نواقيس».

«مَا تَبَقَّى مِنْ لوحةٍ لِرامْبْرَنْدت مُزِّقَتْ إلَى مُرَبّعات صغيرةٍ مُنْتَظِمَةٍ، وأُلْقِيَ بِهَا فِي المَراحِيض»،[2] ينقسم إلى شطرين.

كَمِثْلِ ما يتبقى.

عمودان غير متساويين (يقولون) يقلب كل منهما الآخر، كظرْفٍ أو غِمْدٍ، وعلى نحو متعذّر على الحساب يعكسه، يحلّ محلّه، يدمغه بأثره، ويُعيد قَطْعه.

وما يتعذر على الحساب من **«ما يتبقى»**، إنما يُحْسَب، ويهيِّئُ الضربات، ويلويها، أو يُراكمها بصتٍ، ولسوف يدرككم التعب لدى حسابها، بسرعة. كلّ مربّع يُجدّد نفسه، وكل عمودٍ يرتفع باكتفاء هادئ، ومع هذا فإن عنصر الانْعداء والسَّرَيان اللاّنهائيّ للتكافؤ الشامل إنّما يُعيد كل جملةٍ، وكلّ كلمةٍ، وكلّ إضامة من الكتابة («**Je m'éc...**، مثلاً)،[3] يُعيدها إلى كل عبارة أخرى، في كل عمودٍ، ومن عمودٍ إلى آخر، مما بقي قابلاً للحساب لما لا نهاية له.

تقريباً.

وهناك، فيما يتبقّى، ودائماً، وظيفتان اثنتان تَتقاطعان.[4]

الأولى تُطَمِّن، تحفظ، تتمثّل، تستَدْخِل، تُؤَمْثِل، وترفع السقطَة في الأثرِ أو الصَّرْح. يحفظ السقُوط نفسه فيها، يتحَنَّط، يَتَمَوْمى، يتحوّل إلى شاهدةٍ ذاكِريّة، يَتَسَمَى، يسقط، أي أنه (ولكنّما كسقوطٍ) ينتصبُ.

الأُخرى ـ تَدَعُ البقية تسقطُ. مجازِفةً بالرجوع إلى الشيء نفسه. تسقط ـ مرّتين ـ الأعمدة وعواميد الماء[5] ـ تبقى.

حالة (fall) التوقيع، ربّما.

إذا كانت (fall) تدل على الحالة، والانحطاط والخسارة أو الشقّ، فإنّ (falle) تعادل الفخ، المصيدة، الانشوطة، والآلة التي تمسك بكُمْ مِنَ العنق.

التوقيع يسقطُ

ما يتبقى يتعذر على القول، أو تقريباً : لا بفعل تقريب تجريبيّ، وإنما، لأنه، منظوراً إليه بدقّة، يظل متعذّراً على الحسْم.

Catachrèse : اسم، مؤنث : 1 ـ مجاز تُكون فيه كلمة محروفة عن معناها الصريح مقبولة في اللغة الجارية للدلالة على شيء آخر تربطه بما تعبر الكلمة عنه بالأصل، علاقة تناظر : اللسان langue مثلاً، للدلالة على اللغة لأنه العضو الأساس للكلام المنطوق، أو glace للتعبير عن المرآة[6] (...) أو ورقة للتعبير عن صحيفة الكتابة لشبَهها بورقة الشجرة. وبمقتضى هذه المجازية يقال أيضاً : ferré d'argent للدلالة على الثراء، والتعبيرُ آتٍ من fer ـ حديد ـ و argent : فضة، كأن تقول إنه مُحَدَّد أو مُصَفَّح بالفضة. أو : aller à cheval sur un bâton : امتطى (الطفل مثلاً) العصا (والامتطاء أصلاً للدواب). 2 ـ مصطلح موسيقي : نشاز حادّ وخارج عن المألوف. من اليونانية **Κατάχρησις** : إساءة الاستعمال، من **κατά** : «ضدّ»، و **χρῆσις** : «الاستعمال».

Catafalque : اسم، مذكر : منصّة شرَف مرتفعة وسط الكنيسة لاستقبال نعش ميت أو ما يمثلّه. (...) من الإيطالية catafalco، واليونانية المتقدمة : catafaltus Chafallus ،Cadapallus ،Cadaffalle ،Cadafaldus **Cata** هي، بحسب دُوكَانْج Du Cange اللاتينية القديمة **Catus**، آلة حربٍ مميّت Chat (قطّة) باسم الحيوان المذكور. وبحسب دِييز Diez : Catare : النظر أو التحديق بالشيء. وأخيراً فإن هذين الاشتقاقين الاثنين يمتزجان، بما أن **Catus** (قطة) و Catare (فعل النظر)

أنْ نُمرِّرَ بين الكلمات، في تضاعيف الكلمة نفسها التي تنقسم إلى شطرين (اسم وفعل؛ إيقاع أو انتصاب؛ ثقب أو صخرة) أن نمرّر الغصن الأكثر رهافة، شبه غير المرئي، الجانب غير المحسوس من عتَلة باردة أو مبضع أو «مدقّة»، لإضعاف، ومن ثم لتهديم هذه الخطابات الضخمة، التي، وإن كانتْ تُنْكر ذلك كثيراً أو قليلاً، فهي دائما ما تنتهي إلى تسليم حقّ مؤلف : «إليَّ يعود هذا»، «ذلكم هُوَ تَوقيعي».

يتمتعان بالجذر اللغويّ نفسه. تبقى **falco** التي لا يمكن، نظراً لتنويعات اللاتينية القديمة التي يظهر فيها حرف p، أنْ تكون سوى المفردة الجرمانية **balk** (لاحظْ balcon : الشرفة). إن Catafalque (منَصة النعش في الكنيسة و **échafaud** «المقصلة» هما الكلمة نفسها).

Cataglottisme : اسم، مذكر. مفردة مستخدمة في الأدب القديم. تعني استخدام الكلمات النادرة. من اليونانية Καταγλωττισμός ، من κατά وتعني «البحث» و γλῶσσα وتعني : كلمة، لغة (لاحظ : glose) (قاموس ليتْريه).

إن الأحرُف A L C (في المفردات السابقة) ترنّ، تصخب، تدوّي، ويعكس بعضها البعض الآخر، وتستديرُ في جميع الجهات، محسوبة وساقطة، فاتحةً ـ هنا ـ في حجر كلّ عمودٍ أصنافاً من الفرجات والفتحات والخصاصات الغائرة، للرؤية وعدم البقاء محبوسين في التمثال الضخم أو العامود؛ وَثْمّ في الجلد المتغضّن لجسم «باهي»[7]» phallique لا يمنح نفسه للقراءة أبداً الا مُنْتَعِظاً. أساطير لأحجار «الشرفة» أو «المبغى». تقول «إيرْمَا» لرئيس الشرطة أن «صورته» لم تبلغ بَعْدُ فخامة طقوس المبغى. فيحتجُّ : «إن صورتي تكبر وتكبر ـ أُؤكد لك. تصبح ضخمة. (كمثل «البَاهِ العملاق» و«الذّكَر الضخم» الذي يُنْصح رئيس الشّرطة هذا باتّخاذ شكله فيما بعد). (يواصل :) في كلّ مكان أخفيتِ فرْجاتٍ للنظر. إن كل حائط هنا مغشوش، وكذلك كل مرآة (...) لست بحاجة إليّ لتعرفي أن ألعاب المبغى هي أولاً ألعاب مرايا...». وإذا ما استطعتم الطّواف حول هذا العامود، فما من شكٌ في أنكم سترجعون إلى «الشرفة» لتقرأوا فيها ما يأتي : «المبعوث» : أن ما يَهُمُّ هُوَ قراءة الصورة. التاريخ نفسه عِيش حتى تُكْتَب صفحة مجيدة، ثم تُقْرَأ...». وفي موضع أبعد، يستعيد رُوجيه Roger نفس العبارة ويضيف : «ما يهمّ هو القراءة» (...) كَارْمِن Carmen : «الحقيقة هي أن تكون ميتاً، أو بالأحرى إلا تكفّ عن الموت، وأن تظل صورتك، كاسمك نفسه، تتردّد إلى ما لا نهاية له» عبر «الأحجار» التي تتحدث و«تخاطب، بأُلْفَةٍ»، الموت الواقف، والنابضة، وصوت الأجراس، والذروة، والقبر، كمثل قاعدةٍ لتمثال، والضريح، ورقبة الحَبَر، ومهزلة «الحبْل بلا دنس»، الخ... وحروف «المجد» ودرَجاته. ومما يصطفِق

رهـان التوقيع ـ هل هو حـاصل ؟ أي رهـان ؟ كيف ؟ ولمـاذا ؟ ولمن ؟، الذي سنعالجه ماريّن تقريباً : تمهيـد لا غنى عنه لإيضاح الإجراء («الأدبيّ» مثـلا) مـع جميـع القضـاة مفتـولي العضلات الذين يستنطقونـه انطلاقاً من هيئـات تبـدو برّانيـة (مسـألـة الـذات ـ البيوغرافيـة ، والتاريخية والاقتصادية، والسياسية، الخ... المصنَّفـة). أمـا عن النصوصيّـة بعـامـة، فربّمـا كـان التوقيع يمثل حالة (بالمعنى النحويّ أو الإعرابيّ للكلمة) ومحلَّ التقاطع (الموضعيّ والمجـازيّ) بين الباطنيّ والبرانيّ.

التذييل : العملية غير المنقطِعَة : التوقيع في الحـاشيـة، مبـادلـة الاسم بعـائـدٍ مـا، تقليم الهامش ومحاولة اختزاله وجعل أنفسنا تنزلق في الزوايا ـ إطار مَتاهيّ.

حالة وتقاطع. فما يظل من التوقيع ؟

الحالة الأُولى : إنه يعود إلى داخل هـذا (الخطـاب أو «البروز» أو اللوحـة الخ...) الـذي يفترض أنـه يُوقع عليـه. إنـه في النص : لم يعـد يوقّع وإنمـا يعمل كـأثرٍ داخل الشيء نفسـه، يلعب كقطعة داخل ما يزعم هو احتواءه وامتلاكه وإعـادتـه إلى الأصل. هكـذا يضيع الانتمـاء البَنَويّ. ويهْوِي التوقيع.

الحالة الثانية : أنه يقيم، كما يُعْتَقد به عمومـاً، خـارجَ النص. وبـذا يعْتق المنتوجَ الـذي يستغني عنـه، من اسم الأب أو الأم الـذي لم يعـد هو بحـاجـة إليـه ليواصل عملَـه. هنـا أيضـا ينفضح الانتماء البَنَويّ : إنه مَخُونٌ دائماً بِما يَدْمَغُه أو يطبعه بأثره.

في هذه الحالة المزدوجة، يسقط الخوف الـدائم مِمَّـا تبّقى. لن يعود هنـاك سوى البراز. ولو أننا أردنا الضغط، فإن كامل النص (هذا الـذي يحمل توقيع جنيـه مثلاً) سيتجمع في ذلـك «التّابُوتِ الشّـاقُوليّ» **(معجزة الوردة)** كمثْلِ انتصـاب للتوقيع. النص يبقى ـ يسقـط؛ التوقيع يبقى ـ يسقـط النص. [وكـذلـك : النّص ـ قبرٌ، التوقيع ـ قبرٌ ـ النّص].[8] يظل التّوقيع مقـامـاً

هنا بقوة، ويفكّك جثة الكلمـة balc, talc, algue, éclat, glace, etc... الخ.. (سلسلة من الكلمات المتجانسة لفظياً نتعرّف فيها على مقـاطـع من كلمـة «الشرفـة» «ومعـدن الطّلق» و«الحنقليس» و«اللّمعان» و«المرآة») في جميع المعاني، هذه هي المرة الأولى والأخيرة التي تكـونـون فيـه شبـه مُحَـذّرين بهـذا النص. عليكم أن تقومـوا ببقيـة العمـل وحيـدين، فَتبَيـنُوا عن أنفسكم، مثلـه ومثل هـذا الـذي يكتب، في لغتكم، على الأقل. «ربّما كنت أريدُ الإبَانَةَ عنْ نفسِي فِي لُغَتِي». سيكـون عليكم أيضـاً أن «تشتغلـوا» على الكلمة «لغة» على شاكلةِ عازفِ أُرْغُن.

وقَبْراً. والنصّ يعمل ليعيش حِدادَه. وبالعكس. تقاطعٌ لا نهايةَ لهُ للاسمِ والفعلِ، لاسْمِ العَلَم والنكرة في حالة ما يسقط ويكون نفايةً.

الرهان الكبير للخطاب ـ أقول الخطاب ـ الأدبيّ : هو التحويلُ الصابرُ، الماكرُ، شبهُ الحيوانيّ أو النباتيّ، التحويلُ الذي لا يتعب، الهائلُ، والساحرُ، ولكن الساخرُ بالأحرى من نفسه، تحويل اسمه الخاص، كَلُغْزٍ، إلى أشياء، إلى اسم للأشياء. وسيكون الشيءُ هنا هو المرآة التي يتصاعد فيها النشيد، حرارة تسمية تنتصب في الاسم.

طالما زعم جنيه تحديد العملية المفخّمة لكتابته بفعل التسمية. زَعْمٌ مُكَرَّرٌ بما فيه الكفاية لِنُخَمِّنَ فيه أثرَ لازمةٍ تتكرر.

مَا اللاّزمة ؟

فِيمَ يتمثلُ فِعلُ التسمية «المُفخّمة» ؟ في إعطاء اسم علم شكل نَكِرة ؟ أم العكس ؟ ثمة في الحالتين فعلُ تسمية، ولكن هَلْ هُوَ في الحالتين فعلُ اسْتِمْلاَكٍ، سَلْبٍ، أم احتواء ؟ ولأيّ شيء.

مَا الشَّيءُ ؟ مَا اسمُ الشيءِ ؟

لنَدعْ جانباً، للّحظة، حالته الشخصية. عندما يمنح جُنِيه اسماً فهو يُعَمِّد (من التعميد) ويفضح أو يشي في آن معاً. إنه يمنح ما هو أكثر : ليس الاسم، كما يبدو للوهلة الأولى، شيئاً نقابله في الطبيعة، أو نكسبه في تجارة. إنه يبدو ناتجاً دفعة واحدة، في فعل لا مَاضِيَ له. ما من حاضرٍ أكثر صفاء، ولا من كرَم أكثر بدْئِيَة. ولكن بما هي هبة للاشيء، فإن هذه العطيّة إنما تستملك بفعلِ عنفٍ، وتخطف، وتفتّش، [كما نقول : تفتيش سفينة أو قافلة] ما تبدو هيَ متمخّضة عنه. إنها

«كنتُ بريئاً.

«كان آرْمَان Armand على سَفَر. ومع أنني سمعتُه يُنادَى أحياناً بأسماء مختلفة، فسنتمسّك بهذا الاسم. أنا نفسي، ألم أبلغْ، مع اسم جَانْ غَالْيَان Jean Galien الذي أحمله اليوم، اسميّ الخامس عشر أو السّادس عشر ؟».

ينبغي التدقيق في اعتباطية هذا الاسم : «غاليان». أو هذا المختصر للاسم : J.G[9] وإذا كان هذا الاسم المستعار الاتفاقي (أو ابن الصدفة) يشكّل ما يشبه الاسم الشخصيّ والسِّجِليّ للنصّ !

أما المُخْتَصَر، فيتحول في «موكب الدّفن»[10] إلى J.D. أو Jean D. «كانت الطغراء الحاملة D بالحرف الكبير مُوَشّى بالفضّة، تمثل شعار العائلة الشَّرَفيّ ذات يوم.» (....) «إن احتكاكي بما هو مشخّص تجْرحُ حساسيتّي بفظاظة : الطغراء السوداء، المزينة بحرف D موشى بالفضة، التي رأيتها على عربة الموتى...» إن حرف D الكبير الذي يضطلع بتمثيل اسم العائلة لا يأتي بالضرورة من الأب.

تخترق، وبضربة واحدة تشل المُهدَى إليه، المكرَّس على هذا النحو. إنه، وقد فُخِّمَ، يصبح نوعاً ما «شيء» ذلك الذي يُسميّه، أو يُكنّيه، خصوصاً إذا كان ما يمنحه إياه اسماً لشيْء.

إنه، بأية حال، يمسّ الأُمّ، وهي من يستفيد من المنزلة الاجتماعية المتضمّنة في الاسم. «كانت الأمّ مرقاة بهذا الطفراء السوداء الحاملة حرفا كبيراً موشّى بالفضّة». أما هذا الذي ينظّم «موكب الدفن» - الأدبي - لـ J. D. فربّما أمكن القول إنه المؤلّف، الرّاوية، والمرويّ لَهُ، القارئ - ولكن لأي شيء ؟ إنّه، في آنٍ معاً، قرين الميت (colossos)، الذي يبقى حيّاً بعده، وابنه، ولكن أبوه أيضاً، وأمّه. «كان نجم الصداقة يصعد في سمائي بأكثر استدارة وأكثر كبراً. كنتُ كمَنْ يحبُل بشعورٍ كان في مقدوره، دون أن أندهش لذلك، أن يجعلني أتمخّض في أيام عن كائن غريب، ولكنه قابل للحياة، جميل بالتأكيد، ذلك أن القرابة مع يوحَنا تشكّل لي ضمانة قويّة».

يخاف دائماً من أن يُنْزَق منه موته، وبما أن هذا لا يمكن إلا أن يحدث لمن لا يملك غير موتٍ واحد، فهو قد شَغَل، مقدّماً، جميع المواضع التي «يُمات» فيها. أتراه أحسنَ اللعب ؟ من يتصنّع الموتَ، ومن يقولهُ أفضلَ ؟

الشيءُ : مفخَّماً ومصنّفاً، مرفُوعاً في آنٍ معاً إلى ما فوق كل تصنيفية، فوق كلّ سجلّ، وقابلاً للتمييز في نظام مّا. التسمية هي دائماً، وككلّ شهادةِ ميلاد، **تفخيمُ** فرادةٍ مّا والإشارةُ إليها، تسليمها إلى الشرطة. إن بإمكان جميع شرطة العالم أن تفقد آثار كُنْيةٍ مّا، ولكنْ، حتى قبل أن تعرف هي بذلك، يكون «ناظِمٌ» سريّ (كما نقول ناظم إلكْتُرُونِيّ) قد أحاطها بها عِلْماً في لحظة العَمادة.

التفتيشُ : المطالبة بأوراقِ هُوية، وبأصْلٍ، وبوُجهةٍ؛ إنه ادعاء تمييز اسمِ عَلَم. كيف يمكن التسمية بدون مُمَارَسَة تفتيش ؟ أهذا ممكن ؟

عندما يمنح جُنيه شخصياته الرّوائية أسماء أعْلاَم، ضُروباً من «الفَرَادَات» هي أسماء نَكِرَات مبدوءةً بحروف كبيرة، فما تراه يفعل ؟ وما يقدّم للقراءة تحت النّدْب المرئيّ لأحرف كبيرة تهدّد دائماً بالإنْفتاق ؟ إذا كان يُسمّي شخوصَهُ : «ميموزا» و«كيريل» و«ديفين» و«يوفير»

و «كولافروا» و «نوتردام دي فلور» و «ديفير».[11]

الأثرُ الغامض للاعتباط في «الاختيار الذي لاَ دَنَس فيه»، وفي تصوُّر أو إنتاج المقاطع التي تسمّي المجد وتفتتحه. إن التعاقد بمعنى تعاقد بلاغيّ يخلع عن العرش ويتوّج في آنٍ معاً. وإنّ حذْف الاسم الشخصي، حيث تضطلع الكُنْية لوحدها بدور التسمية، إنما يضاعف قدرات التقاطع ويُعَلِّم (من العلامة) الفرادةَ ويُذَوِّبها إلى ما لا نهاية له في العامّ، وينثرها في لا ـ مسمّى المتنوّع والقابل للتنويع، ما إن يكن الفرد ـ سجين الحق العام ـ حاملاً لاسم : «دِيفِير Divers» [تعني بالضبط : المتنوّع أو الكثير.] كذلك، فأكثر احتفاليةً، أكثر تدشينيةً، وأكثر تأسيساً هي التسمية عندما تقوم أطروحة الاسم بطرح الصفة أو النعت أو التشبيه، أي مَا لَمْ يُشَكِّل بَعْدُ اسماً للشيء، وإنما العَرَضُ الحادث الذي ينضاف بلا ضرورة إلى الماهية ويقدر أن ينفصل عنها ليسقط. ما الصفةُ ؟ وما مَقَامُها؟ بتعبير آخر: كيف نَمنحُها مُقاماً؟ وإذا كان كلّ مقامٍ هو بالعكس، مَقَامُ صفة؟ «أن يكون اسمه «دِيفِير»، فهذا إنّما يمنحُه هيئة حلمٍ أرضيّ ولَيْليٍّ كافية لأن يسحرَني. ذلك أنّ أحداً لا يحمل إسم «جُورْج دِيفِير». ولا «جُول» ولا «جوزيف ديفير». وكانت فرادةُ الاسْمِ هذه تَضعُه على عرش، كما لو أن المجد قد ميَّزَهُ منذ سجن الأطفال. كان هذا الاسم كُنْية مَلَكية تقريباً : موجزة، متعالية؛ كان تعاقُداً. هكذا بهيَّة ريح، هيمن على العالم، أي عَلَيّ. ومنذ تلك اللحظة وأنا أتلذّذ به كما تتلذّذ امرأة حبلى بما تحمل.» (**معجزة الوردة**). إن «الفرادة الاسمية» تمنح الاسم صلابةً وتَمدُّه، قطعة واحدة، في اتجاه «النقطة» أو اللا نهاية. إنها تختزل الانزياح التصنيفيّ بين اللّقب والاسم الشخصيّ. هكذا يتجمع الجسدُ الخاص، المتسامي، والفخم، في نقطةٍ واحدة، بلا أعضاء. ويوقِّع نفسه في طُغَراء. إن «الطُّغراء السوداء المزيّنة بحرف D مُوَشّى بالفضّة» و«طغْراوَات اللبْلاب» في **موكب الدفن**، لتُشَكِّل الأنموذجَ الأعلى للتوقيع. «كان «كِيرِيل دُو بْرِيسْت» يحفر بالسّكين في اللّحاء الطّريّ لشجرة سنْط، الرسمَ بالغ التعقيد للأحرف الأولى من اسمه (...) كان «كِيرِيل» يسهر على نفسه بصورة مزدوجة (...) فكرة مهداة إلى العذراء. كان يطرّز حول مذبحها نفسه حِجَاباً تُرى فيه طُغراوُهُ منقوشةً كما كان M الشهيرُ مطرّزاً بالذّهب على السُّمُط الزرق.

الخ...

فهل تراه ينتزع، بعنف، هويةً اجتماعيةً وحقّاً بِملكيّة مطلقة ؟ أهي العملية السياسية

الأكثر فِعْليّة، والممارسة الثورية الأكثر دَلاَلَة ؟ أم أنه ـ ولكن ها هي تنبثق، من جديد، لازمة النقائض المتقاطعة دون انتهاء ـ يُعَمّدها، أي شخصياته، بالفخامة والقداسة (المجد

> إنه يستخدم مفردة «المجد» gloire بقدر ما يستخدمها مترجم «الأناجيل» تقريباً، الذي يشكّل هو إجمالاً قرينَه المُحاكِي له، الأكثر هَدْماً. لَكأنّه يستغل «الأناجيل» وجميع النصوص الميثولوجية التي هو عارفٌ جيّد بها، والتي يسكنها اسمِيّاً [عبر اسمه «جان» = يوحنّا]، كعامل المنْجم غير الواثق من أنه سيخرج من جوف الأرض حيّاً، والذي يجرّب في بهْوِهِ السُّفليّ متفجّرات وصاعقات. مع هذا، فيجب أن نفكّ معنى كلمة «بَهو» galerie، ذلك أن اليهو يتكلّم، ويكتب. على حيطانه الأسطورية. وهو يكتب. ويقول الكثير. لِمَ يا تُرى يُحِب الغالِيريّات إلى هذه الدرجة (ما يفعل فيها ؟). لا فقط هذه التي تَحْفَظ وتقود وتهدّد في باطن الأرض، وإنما هذه التي يجمعها المِعْمَار بالمقاصير والشّرُفَات ؟ جميع غالِيريّات اللغة، وجميع البناءات الصّورية المخفيّة وجميع الملاجيء السرية المزيفّة بقدر أو بآخر، في الزوايا والأركان. «...كان أدنى ملاذٍ يصبح لدي قابلاً للسّكَن. كنتُ أحياناً أُزيّنه ببذخٍ حاذقٍ مستمدٍّ من خصوصياته نفسها بالذات : فأُحيله إلى مقصورةِ مسرحٍ أو مُصَلىً في مقبرة، أو إلى مَغَارة، أو مقلْعٍ للحَجَر مهجورٍ، أو عربةِ قطارِ بضَائِع، وسواها. كنتُ، في خضوعي لهاجسِ المنزل، أجَمِّلَ كلّ مسكن يقع عليه اختياري : بالفكر، وبحسب معماره الخاصّ نفسه. وعندما كان كل شيء يتعذر عليّ، كنت أتمنى لو أنني كنت مخلوقاً لأخاديد الأعمدة الزائفة التي تُزَيّن الواجهات، والكريتيدات،[12] للشُّرَف، للأحجار المنحوتة، ولهذا التّطامُن البورجوازيّ الذي يُعبّر خَلَلَها عن نفسه». (**يوميات لِص**).

هو كلمته) اللتين يعزوهما دائماً لفعل التّسمية ؟

«لقد أَردتُ أَنْ ينالوا حقّ تشريفات الاسم» : إن هذا التصريح يتعدَّد، ويتحول بلا انتهاء حتى يسيطر كالهاجس على كلية المتن. إن الكُنْيةَ الخاصة ترفع الرأس الذي يسقط فوق المقصلة، ولكنها في الأوان ذاته تُضاعف عسفيَّة الحكْم بالقرار المُسَمِّي ، وتكرّس السقوطَ، وتفخّمه، وتَقْطع، مرةً أُخرى، وتنْقش على نُصْبٍ أدبيّ. بنزولها كحكْم الإعدام، أو كالحساب الأَخير يوم القيامة، ترن الكُنْية على نحو أَفضل، حتى تثقب صماخكم برنينها الناقوسيّ. وهذا كلّه يتردّد في ضربة توقيع.

صعودُ جَسَد المجد بعد أربعين يوماً.

«للمرة الأُولى تبع اسم «بَايُّون» Baillon بما يأتي : «الملقّب بـ «نوتردام دي فلور». كان نوتردام محكوماً عليه بالإعدام، وكانت الهيئة المحلّفة واقفة. كانت تلك هي الذروة [كما نقول ذروة عمل موسيقي]. والآن انتهى كل شيء. وعندما أُعيد نوتردام إلى الحرَس بَدا لهم مُكْتَسِياً هالةً قُدسيَّة قريبة من تلك التي كانت تعرفها القرابين قديماً، سواء أكان المضحَّى به كبشاً أو ثوراً أم طفلاً، والتي ما تزال يحملها الملوك واليهود. ولقد كلّمه الحرَس وخَدموه. كما لو أنهم، لِعلْمِهم بكونه يحمل وِزْرَ جميع خطايا العالم، كانوا يطمعون بنيْل بَرَكة المُنْقذ. بعد هذا بأربعين يوماً، نُصِبَت الآلة في باحة السجن، ذات ليلة ربيعية. ومع الفجر كانت متأهّبة للقَطْع. قُطِعَ رأس نوتردام بِمِدْية حقيقية. ولم يحدث شيء. ما الفائدة ؟ ليس من الواجب أن تُشَقَّ ستارة المعبد من أَسفلها إلى أعلاها لأَن إلَهاً يُسلم روحه. لن يكشف هذا إلا عَنْ رداءة نسيجها وعِتَقه. ومع أن عدم الاكتراث كان هو السيِّد، فإنني كنت سأقبل بأن يشقّها، بضربة من قدمه، ولدٌ شَغِبٌ، ويهرب صارخاً : المعجزة ! سيكون ذلك شيِّقاً ومناسباً تماماً لأَن يشكل دعامة الأسطورة».

Tocsin : اسم، مذكّر، 1 ـ وَقْعُ جرَس أو ناقوس يُقرع بضربات متلاحقة وسريعة (...) يقال : sonner le tocsin : قرْع الناقوس. ولكن من الأفضل أن يُكْتَب : toquesing، أما إذا أَضَفْنَا g (صامتة) وكَتَبْنَا : toquesing فسنقترب أكثر من الأصل الاشتقاقيّ للكلمة. ذلك أنها كلمة غاسكونيّة،[13] مؤلّفة من toquer التي تنوب عن toucher أو frapper في الفرنسية الحالية، (على التوالي : يلمس، ويضرب)، ومن sing التي تعني «جرس»، وبصورة أساسية : «جرس ضخم» أو «ناقوس» إذْ، في مناسبات الذعر، كان يُقْرَع، عادةً، الناقوس الأكبر». (H. Est, Précellence, p. 186) «اشتقاقيّاً من Toquer واللاتينية Signum المستخدمة في القرون الوسطى بمعنى الناقوس» ليثْريه.

إنَّ هـذا الـذي يُسَمِّي ويُلقِّب ـ المُسَمِّي الأكبر ـ يعمـل بـأقرب مـا يمكن من المقصلـة، لحظةَ **يسقط** رأس.

هذه المؤسَّسة، هـذه الشريعـة التي تضَع الاسمَ لحظـةَ تَطرَحُ الرأس، لا تستغني عن عُنُق. وبالكاد يتعقَّـد التّقسيم عنـدمـا يقوم المسمِّي (هـذا الشـارع أو رجل القـانون الكراتيلي)[14] هو نفسه وينتصب في توقيعه.

مقامٌ فخْمٌ هُوَ : الأثر الأدبي. إنه ينتعظ في توقيعـه، ولكنـه يشغلـه أيضاً كناووس [قبر حجري].

شكْـل الاسم ـ مـوضـع الاعتقـــال المتوحِّد ـ يلتهم الجسـد ويبقي عليـه في انتصابه.

«المجد» مرة أُخرى الذي تبدأ مقاطِعُه بصيغة المستقبل في المـاضي، في عَقْـد النشر الموقَّع مـع المـؤسـسـة (العـائلـة أو المدينة)، أي مع الموكب المأتمي لتنظيم الدفن. ولن تقوم العملية الأدبيـة لا في تمزيق العقـد ولا في التوكيـد عليـه بلا تَعَبٍ، في الهـامش، بمختصرٍ للاسم. «ثمّـة كِتَـابٌ يحمـل عنوان : «سَأَنَـالُ دفْنـاً جميلاً». إننـا نعمل في انتظـار دفْنٍ جميل ومـأتَمٍ مَهِيب. فهـذا هو مـا سيشكـل الرائعـة الأدبيـة بالمعنى الدقيق للكلمة، العمل الأساس، وبأكثر دقـةً تتويج حيـاتنـا نفسهـا. يجب المـوت في ذروة، ولا يهمّ أن أُدرك المجدَ قبـل مـوتي أو بعـده إذا كنت أعرف أنني مـدركـه، وأنني سأُدركه إذا مـا وقّعتُ على عقْدٍ مع مؤسـسـة للـدفن ستتعهـد بتحقيـق مصيري وإكمـالـه». في لحظـة «الضربـة المسرحية» في «موكب الدفن»، عندمـا «يُـدَسّ» التـابوت في القبر «إخفاء التابوت» ـ قبل اختزالـه، كـذلـك التـابوت في «سـانت ـ أوزموس» (رسـالـة وهميـة حول سِيَر القـديسين ـ نُشِرَت بالإيطالية)، إلى «عُلْبَـة ثُقَـاب». «كـان موت» «جـان» يزدوج بموت آخر». إن «جان» الذي يُنْصَب جثمانه، والـذي يتّخذ حينئذ «في لفافاته وأقمطتـه شكل وَقوامَ ثمرة لوز ـ حليبيـة»، «لـوزة رقيقـة ومضغوطـة»، إنمـا يُسْهَر عليـه ويكـون مكتـوباً ومنتصِباً عبر صداقـة الآخر المعـانِـدة

ثم إننـــا، إذْ نَغْتَرف من «مـــا تبقى من...»، فعلينـــا ألا ننسى أن ذلـــك «التابوت الشاقوليّ» إنما، كان يصف زنزانة («دخلت في واحدة من هذه الزنازن العتيقة، تابوت شاقولي») : «...ليس من حنان ولا عاطفة، حتى ولا إزاء هـذا الشكل الـذي يتّخـذه الآخر : سجنه ؟ أم قبره ؟ بل، بالعكس، كنتُ أميل إلى أن أُبادِلَه القسوة نفسها التي كنت أمحَضها لهذا الشكل الذي يستجيب لاسمي والذي يكتب هذه الأسطر».

(«كانت صداقتي تدوخّني» (كما نقول : رائحة «الخُزام» تدوّخني)، الآخر الذي يحبّ الجلاّد و «يريد أن يمارس معه الحبّ أوانَ الفجر». والذي ينتعظ كذلك أمامَه، أمام أزهاره، وأمام لاشيء. «كنت انتعظ أمام الأزهار، ولقد أحسستُ بالعار، غير أنني شَعرتُ بأنني لا أستطيع أن أُقابل صلابة الجثة إلا بصلابة ذَكَري. كنت انتعِظُ ولا أشتهي أحَداً». الآخر ينتعظ هو أيضاً، ذلك هو سؤال الاسم (في كل نوع)، والفعل. الانتعاظ أمام زهرة القرين وجثمانه، هذا السمي [حامل اسمنا ذاته] الضخم المنتصب هو نفسه في ضربته السرحية : هذا لا تمكن ملاحظته إلا من زاوية معيّنة، ثغرة، كذلك، في اللغة، أصبح علينا أن نميّزها. ربما كان ما يزال بمقدورنا أن نحاول تسميته. ذلك أن الاسم الشخصيّ لا يكفي لتصنيفه. ولا الاسم. إن أحدهما يجب أن يُنعِظَ الآخر، يجعله ينتصب.

أَهُناك إمكانٌ للحَسْم بين نتيجتين أو أثَرين لهذا الأدب المدعوّ أدباً للسرقة، للخيانة، وللوشاية ؟ نزْع للملكية أم إعادة استملاك ؟ قطْع للرأس أم إعادة تتويج ؟ بَعْثرة ؟ أم استجماع ؟ أمْ رَسْملة ؟ تُرى كيف يمكن أن نَحْسِم ؟

يبدو ظاهرياً أن، جُنِيه، إذِ انصاعَ إلى وَلَع الكتابة، راح وَحَوّل نفسه إلى زهرة. ولقد وَارَى في التراب، بفخامةٍ عالية، ولكن كذلك كزهرة، وفيما هو يقرع الناقوس، كُلاًّ من اسمه، الخاصّ وأسماء الحقّ العام واللغة، والحقيقة والمعنى، والأدب والبلاغة.

و ـ إذا أمكن ـ ما يتبقّى.

«إنّ الجلاد يرافقني، يا «كليرِه» ! الجلاد يرافقني (...) إنهم يحملون أكاليل، وأزهاراً، ورايات ولافِتَات، ويقرعون نواقيس. ان الدفن يتتابع. جميلٌ هو، أليس كذلك ؟ (...) الجلاد يُهَدْهِدُني، وثمة من يهتف بِاسْمِي. إنني شاحبة، وسأموت».

أن تسمحَ بِهدهدتِكَ لحظةَ قرعةِ ناقوس. وعلى يد سجّان. أن تسمحَ بهدهدتك، بل حتى بأن تُعطى ثدياً [الترضع] : من لَدُنْ هذا الذي يجب ألا ننسى أنه يُمَكّن من

هذا في الظاهر على الأقل. ويبدو أنه بدأ بتسميم أزهار البلاغة أو «الشعريّة». هذه الأزهار التي، وقد تعرّضت للمحاكاة الساخرة والتغيير والتنقيل، سرعان ما تبدأ بالتعفن، وتُمْسي أشبهَ ما تكون بهذه الأكاليل الجنائزية التي يُرمى بها فوق جدران المقابر.

حيازة اسم. يُمْنَح الاسم قريباً من المقصلة. وهذا الذي يمنحكُم الاسمَ والتّوقيع يُقرّب المديةَ من عنقكم. ليقطعكم. وبالحركة نفسها يحوّلكم إلى آلهة. الحال، إن أحَداً لا يملك إلا جلاّداً واحداً ـ كما لا نملك غير أُمّ وحيدة ـ وهو، إذَنْ، الأوّل. وهذا الذي يُقرّب مدْيَتَه، والذي لا يمارس الإخصاء أبداً في الحاضر لتهيئة الإعدام، ربما كان (سيكون)، كالأم، وكالطفل، بَتُولاً. شأنه شأن «سُولاَنْج» في «الخادمتين» Les bonnes يحب «نوتردام دي فلور» جلاّدهُ، جلاّدهُ الأوّل (...) ما الجلاد بالضبط ؟ إنه طفل يتزيّن بثوب آلهة إلهام، طفل بريء (...) فقير، ومُتَواضع».

هذه الأزهار ليست بالاصطناعية ولا بالطبيعية تماماً. لماذا يقال (في التعبير الشائع) : «أزهار بلاغة».[15] ما تصبح زهرة عندما تتحول إلى مجرّد واحدة من «الأزهار البلاغية» ؟

في **القديس جُنيه** Saint Genet لسَارْتَر، نرى إلى مسألة الزّهرة ومسألة المُقْتَطَف[16] وقد تم تفاديهما على نحوٍ حاسم. ومعهما مسألة «التحليل النفسي» ومسألة «الأدب» في أحد أذكى دروس الأونطولوجيا الظاهراتية على الطريقة الفرنسية، في الحقبة. ولنلاحظ أنه يبدأ كالآتي : «يبقى أن بالإمكان، وببساطة، **ألاّ** نقرأه. إنه الخطر الوحيد الذي يعرّض له نفسه. خَطَرٌ كبير. ولكن في العمق إنّما يعود إليه، وإليه وحده، أن يكون مقروءاً.

ثمّة هنا ما يستدعي تمحيصاً. ونحن نرى هنا إلى صورتين اثنتين للزهرة وهما تُختَزَلان إلى المحتوى الدلالي الأكثر تقليدية، و«تُسْحَقَان» في أثناء العرض بين قراءة أونطولوجية وأخرى شعرية بلاغية، وكل واحدة منهما تُثْبِتُ مُرادِفَتها للأُخرى. إن بنية الجملة الشعرية تعكس بالضبط البنية الأونطولوجية للقداسة». أن يكون الأمر متعلقاً بالأزهار التي تُغَطّى بها العجوز المسكينة («ربما كانت أُمي») أو بمفارقة «منطقية» من نمط : «البستاني هو الوردة الأجمل في جُنَيْنَتِه»، فإن السؤال المتعلق بمعرفة لماذا تمثل الزهرةُ، كما يقول سارتر، «المفهوم الشعري بامتياز»، نقول إن هذا السؤال ينزلق بين شِبْه أونطولوجية ما قبل ـ هايدغرية ونزعة مَالاَرْمِيّة مُهوّمة. يُشار هنا إلى «التبخّر المتوتّر»، وإلى الزهرة الغائبة عن جميع الباقات، وَ «هذا هو كُلُّ شعر جُنِيه».

«دائماً ما تحمل زهرةٌ قرينَها في داخلها، سواء على هيئة بذرة أو على هيئة النوع نفسه (...) وبسبب التكرار الذي تغرق فيه دونما انتهاء، فما من لغة تقدر على أن تختزلَ إلى ذاتها بنيةً اقتطافيّة ؟ هذه الإضافة للشيفرة، التي تخترق حقلها، وتُغيّر حدودها دون انقطاع، وتشوّش خَطّها، وتفتح حلقتها، لن تقدر أية أونطولوجيا على أن تختزلها».

(مفتوحة لممارسة الفَرْس هي «الميثولوجيا البيضاء[17]»)

ولكن ما الشعر، ما إن تصبح الزهرة هي «الموضوع الشعري بامتياز» ؟ ما البلاغة، إذا كانت «الزهرة البلاغية» هي مَجَازُ المجازاتِ ومكان الأماكن ؟ كيف نقرأ، وكيف يتهيأ هذا **الأثر** (أو المفعول) لنوع من البَهاء المُتَعالي ؟ لمَ تُهيمِن الزهرة على جميع الحقول التي تنتمي هي مع ذلك إليها ؟ ولماذا تكفّ عن الانتماء إلى جميع الأجسام أو الأشياء التي تشكل هي جزءً منها ؟

الزهرةُ **جُزْءٌ**. وهي تستمدّ من كونها جزءً قدرتها على النموّ المُتَعالي الذي يجعلها تبدو كذلك (أي متعالية)، وبحيث لا يعود لنا حتى أن نَفْتَرِعها. إن التّفكيك العملي للأثر إنّما يمارس فعْلَه من قَبْلُ في بنية الزهرة، كما في بنية كل جزء، من حيث كونها، أي الزهرة، تظهر وتنمو **كَمَا هِيَ**.

سؤال النبتة، سؤالٌ **ما يَنْبُت Phuein** وسؤال الطبيعة، وسؤال ما سُمّيَ في موضع آخر، بالرجوع إلى «تابو» (محظور) معيّن، بـ : البكارة. كيف يتمكن جزء من الفعل ؟

يمكن إذَنْ، أن يكون هذا قد بدأ بالتسميم المحاكاتيّ الساخر، المغيِّر والمُفْسِد، في جُرعات اقتطافيّة، لأرضية الحقيقة الأونطولوجية التي نَمت فوقها القصائد والموضوعات. ثم إن الميل إلى السمّ ومعالجته يبينان عن نفسهما على امتداد النص كلّه. والأخير إنما يغْتدي منهما. ولو أنني قلت لكم منذ الآن أنّ قَرْعة الناقوس هي نوع من الحليب المسموم لكُنتُم ستجدون الجرعة أقوى مما يلزم، والصورة ناشِزة. لم تَحُنْ، إذَنْ، آلساعة، بَعْد.

لِنُحَدِّدْ مقالنا : إن قَرْعة الناقوس التي تتعالى وترِنُّ من قبل على سطح صفحة، بين «الشّظايَا» و «اللّيْلَكِ»[18] إنّما تُعلن أيضاً عن موت كل شيفرة، مُغطيّةً إيّاها بالأزهار. **المحكوم بالإعدام :**

«فَمُكَ فمُ ميتةٍ، حيثُ عيناكَ ورْدَتَان

(...)
الثّلج المُتَقادِح [كالشرر]

(...)
الذي كان يتوّج جبينكَ بأشواكِ الورد.

(...)
رغمَ دموعكَ المُثَلّجة.

(...)

«هذا القرن هو قطعاً القرن الخاضع للسّموم (...) وإن ميْلي للسموم والجاذبية التي تمارسها عليّ (...) ولكن لأن الأطباء وصفوا لي شراباً مُقَيِّئاً، ثم حلّلوا قيئي... ؟ وإذَنْ، فهو محكوم عليه، لأنه أدخلَ السم في السّجن، ولكونه «قَرّبَ إلى السجن دواءً بالغ الخطورة». أيمكن أن نقرأ قَرْعة الناقوس هذه كتحليلٍ لا نهاية له لشيء، بل بالأحرى لقرفٍ أمارسه على نفسي ويدفعني إلى أن أكتُبَني : «إنّني أكْ...»

(...) ولسوفَ تسرقُ المفاتيح.

(...)
حيث تنثرُ، مَلَكيّاً، السّحْرَ الأبيض
نُتَفَ الثلجِ هذهِ على سريريَ في معتقلي الصامت.
الرُّعب، والموتى في أزهار البنفسج،
الموت وديوكُه ! (...)

(...)
صَبِيٌّ فاتنٌ في هيئةِ رئيسِ مَلائِكَة
ناعظٍ فوق باقات القرنْفل واليانَسِين.

(...)
كُنِ الفتاةَ ذات الجيدِ المُشَعْشَعِ النّقي
أو، إذا لمْ تَخَفْ، فكُنِ الطفلَ المتناغِم
الميت فيّ، بكثير، قبلَ أن تقطعني البلطة.

أنت يَا طفلَ الشَّرَفِ[19] البالغَ الفتنةِ المتوّجَ باللّيْلَكِ
إنْحَنِ على سريري وأتركْ ذكَرِي
يضرب خدّكَ المذهّبَ، أسمعْ، إنّه يحكي لك،
عاشِقَك القاتِلَ، مأثرَهُ في فصولٍ مُثيرة.

يُنْشِدُ لكَ أنّهُ كانَ لَهُ محيّاكَ وجَسَدُك
وقلبُكَ الذي أبداً لن تفتَحَهُ
سَنَابِكُ خَيّالٍ ضخم...»

تَغْطِيةَ التابوت، دائماً، بالأزهار، أزهار قُطِفَتْ مع الموتى، تغطيـة الجسم الصلب للـذّكَر، للعـذراء أيضـاً، والأمّ. سرقـة الأزهـار بـدلَ البكـارة. سرقـة المفـاتيح، التفجُّر في شظـايـا، في رشاش، وفي جوقةِ أجراسٍ تُقْرَع.[20]

«أنْ تَسرُق، أنْ تسرق سماءكَ الملطّخة بالدَم
وأن تصنعَ رائعةً واحدة مع الموت المقطوف
هُنا وهُناكَ في الحقولِ وعلى الأُسْيحَة...»

مِثْلُ هذه الأزهار التي هي ظاهرياً تعاقدية او تقليدية، لآليء ملوَّثة في أكاليل جنائزية ها هي تستحق وزنها من المنِيّ ومن «الباه»، الأزهار التي يقطفها الموت من الطبيعة، ومن هنا ـ ومن قبل ـ التوقيع الذي ينقش الزهرة الاصطناعية. أو يغرسها. محاكاةً،[21] واصطناعٌ،[22] وَقَلْبٌ للقِيَم من أجل السخرية. إن الزهرة والنص، المنذورين دائماً للقَطْع (آثِمَان !) سيكون لهما انتصابهما ـ انتصاب شيء مصطنع أو مستعار.

«آه يا سمائي، سماء الورد، يا سلّتيَ الشقراء !
(...)
تعالَ وَسِلْ في فمي قليلاً، مُثْقَلاً بالمَنِيّ.

«من نَقَشَ في الجَّبيرةِ وردةً للرياح ؟
(...)
جحيمٌ مُعَزٌ يأهَلُهُ جنْدٌ جميلون
غُراةٌ حتى الحزام ومن بناطلهم الخضراء المصفّرة
يسحب هذه الأزهارَ الثقيلةَ الصاعقَ أريجُها ؟».

«إنّ ما عليّ أن أدَعَه يسقط في كل اقتطاعٍ، من جميع أحرف النص ـ ومن القانون الذي نتحقق فيها منه ينبغي أن يرنّ فيما بعد، إنْ لم أقُلْ يتلخّص ويتفجّر في قَرْعات النواقيس. إنني أُمَارس القَطْع في **الآثار الكاملة** [لجَنِيه]، وأنْحَت فيها نصّاً آخر، نوعاً مَا كما ينحت هُوَ صاحِبَهُ في هيئةِ رئيس ملائكة منتعِظ. ولكن لِمَ رئيس ملائكة ؟ من هُوَ ؟ وبمَ يُبشّر ؟

يمكن أن نتحقّق منه في **الدوقل**[23] العالي، الذي يرد ذكره في **نشيد حبّ** قبل : «يا قارّتيَ السوداء، يا ثوبيَ للحدادِ الكبير !»، وهو يجمع «عناقيد» و«قفّازات» ستنتهياً منها «صيرورة المُصْطَنَع»، «زهرة الرياح»، في «شالٍ أو ربطة عنقٍ معقودة حول شجرة»، كـ«ملاكٍ من اللبلاب» أو «فتاة مطويّة»، كنباتٍ متسلق وكجميع «ستاريّات»[24] المتن، المنتصب حول شجرة،

إن النص مؤلف كستاريّـة وكلَبْلاَب. وهـو يُقْطفَ أوّلاً اقتطـافـاً. القطيفـة («النـورمانـديـة» : lianne، بيري : Berry، glene، الجينيفريّـة : glenne) تلتفّ، تُنْسَـج، وتَنْضَفر لا كستـاريـة («النـورمـانـديـة : lianne اسم زهرة، الظَيَّان،[25] lianne، glane. تبـدو هـذه الكلمـة آتيـة من lier : فعـل الربـط أو العقل، وتشكّل صيغة أُخرى من (lien = رابطـة) تنضفر حول عمود منتصب من قبل. إنها تمنح شكلها لجميع التنـاميـات النصيّـة وجميع التلاحمات الجنسيـة : «بعد ذلك بأيام، قام ديفير بالفعل نفسه؛ كان يَجتذب إليـه أعصـابي كلّهـا التي كـانت تلتفّ حولـه وتتحلّق حول جسـده بحُبّ» «...كنت أودّ أن أمنـح جَسَـدي طراوةَ الخيزُران حتى أُطويه سـاعـةَ أُريـد الاختفـاء، وأنحني فوقـه» (ستيليتـانو Stilitano[26] هو من يُشَكّل هنا العمود). «كـان الصبيّ الـذي كنْتُـه في الخـامسـة عشرة يلتفّ حول صديقه في أُرجوحته.» إنه نص مطويّ. ثمة دائماً صـدر واحـد على الأقلّ ـ أو ثنيّةٌ واحدةٌ ـ ليُوصَفَا.

Glaner : في اشتقاقيّة ليتْرِيه، أيضاً، (للمزيـد من اللعب على «الشّعريّـة») الجينيفيريـــة؛ glainer، glènerـ؛ البيكـــارديّـــة : glaiñer؛ بيري : glenér و glainer؛ البروفنسالية : grenar؛ اللاتينية القـديمـة glenare (..∴) ويورد دِييزْ Diez الاشتقـاقـات التي يطرحهـا «لاَيْبنِتْس» Kimry، glain، glân، النّاصع. وإليه تنضـاف الاسكنـدنافيـة : glana، وتفيـد صفـاء الجو بعـد تكـدُّرٍ وغَيْمُومة. هكذا بحيث تصبح glaner مرادفة تماماً لـ : nettoyer = «ينظّف». هـذا جـائز، دون أن يكون شـديـدَ الإقنـاع. يجب ألاّ تغيب عن بـالنـا اللاّتينـة المتقدّمة geliba، gelima، gelina : «باقة، أو ضَمّة»، والأنغلوسكسونيـة glem، glim : «ضَمّـة». إن المعنى هنـا مُرْضٍ، وتنويعـات الحرف الصّحيـح تـدع دائمـاً مكـانـاً لتحـوّلات. يبقى هنـاك إذن انعـدامٌ يقينٍ بين اشتقـاقٍ جيّـدٍ من حيث الشّكل وأقلّ جودةً من حيث المعنى، وآخر جيّـد من حيث المعنى وأقلّ جـودة من حيث الشّكل. وتبدو البروفنسـاليـة grenar وهي تشكّل صيغـة طـارئـة ولا علاقة لها بـ :granum = البَذْرة.»

الورديّ، الوردة، «التّوَيْجَـات» بخـاصّـة («التّـويَـج المغبـون»، التويج المزدان بلآلِئ».) التويجـات، إذَنْ، التي يُبـدل اسمهـا مكـانَ حروفـه، يتكثّف، يتورّق، يتفكّك بلا نهـايـةٍ ويتحلّل، يسمح بتحليلـه. في كل مكـان، في لعب الـ P، في الـpests، في الـ pédales (على التوالي، الحرف P، والضَّرْطـات، والـدوّاسـات؛ الأخيرة جمْـع «مـدْوَس»، في

دَرَّاجَة أو سواها. وتعني، مجازاً، «المثْليّ الجنسيّ»)، كما ويضيف «ثلجاً» ما، أو طوْقاً، أو عنقاً، أو «يـداً متعجلـة تُقْطَع عَبَثـاً». إن في إمكـانكم أن تتـابعوا، أبعـد من **الأشعـار الأولى**، وبـلا انتهاءٍ، ما قد تمكن دعوته بالـ «إعداد». ينبغي بالطبع أن نُعيد قراءة جميع هذه الكلمـات، مرة واحدة على الأقلّ.

إن هذا الذي يوقّع «**المحكوم بالإعدام**» يَمْنَح من قبل نفسه.

قراءة الـ «مِنْ قَبْل» déjà كمختصر اسم. إذا كنتُ أوقّع من قَبْل، فلأنني ميّت. لا أكاد أتوفر على الوقت لأوقّعَ على كوني ميتاً. إنّ عليّ أن أختصر الكتـابـة، ومن هنـا مختصَر الاسم. ذلـك أن بنيـة الحـدَث المتمثّـل في «التـوقيـع» تحمـل، في ثناياهـا، موْتي. من هنـا، فهو ليس بـالـ «حَـدَث» بل لربمـا لم يكن ليـدلّ على شيء، وَربما كان مكتوباً انطلاقاً من مـاضٍ لم يكن حـاضراً أبـداً، أو من الموت الذي لم يكن حياةً اطلاقاً. الكتابة للموتى، وانطلاقاً منهم، هم الـذين لم يكونوا أحيـاء أبـداً : هـذه الرغبـة (التي يفصـح عنهـا جُنِيـه في نصّـه «مُحتَرَف ألبرتـو جُيَـاكُـومِتي» L'Atelier d'Alberto Giacometti ولكن، التي تتكرر دون انقطاع كلازمة في مواضع أخرى من عمله) هي التي تنطِق هنا وترنّ كنـاقوس، حتى تمكّن، أخيراً، من سماع الغريب أو مـا لم يُسْمَع بـه من قبل، وغير القـابـل للقراءة، من «ما قبليّة» لم تعد تفضي إلى أي شيء حاضر، وإن يَكُنْ ماضياً. إن : «أنا ميتٌ، إذَنْ، ميّت يَرى إلى هيكلهِ العظميّ في مِرآة...»، الواردة في **معجزة الـوردة**، ليست مقـولـة كسـواهـا. بـل إنهـا، في كـل مكـان تتكرّر فيه أو تُصاغ أو تَتَفصّل [من التفصيل] إنما توجـه ضربـة كتـابـة (أو ضربـة «من قبل») لجميع القوى التي تتجمّع كالعناقيد حول الحاضر، حول الحقيقـة بمـا هي حضور. لم يعد الماضي حاضراً ماضياً، ولا المستقبل حاضراً بصدد المجيء. وإن جميع القيم التابعة لهـذه اللغـة، يمحوهـا مختصر الاسم. إنهـا لم تَعُـدْ تعمل، لقـد توفيّتْ مسبقاً. هنا بالذات.

تحت اسمهِ الخاص ـ قرعة ناقوسه ـ سلّة منتخباتية، ويتعيّن الاحتراس، فـ «مِنْ قَبْلُ» لا تعني أن التوقيع قد تجمّع مقدّماً وتلخّص وأعلنَ عن نفسهِ في مُخْتَصَرِه. إن هذه الـ «من قبل» لَتُشِير إلى شيء آخر.

«السماء تقدرُ أنْ تستيقظ والنجوم تقدرُ أن تُزْهِر
والازهار ان تتنهّد، وعشب الحقول الأسود،
أنْ يقطفَ الندى الذي سَيَشْربُ مِنْهُ الصُّبْح
الناقوس يقدر أنْ يرنّ : أنا وحدي سأموت.»

«آهِ، تعالَ يا سمائي الورديّة، يا سلّتيَ الشقراء !
لتَزورَ في ليلهِ محكومِكَ بالموت.»

(...)

علبُ بائعِ الحليبِ نواقيسُ في الهواء.

(...)

«يا إلـهي. سأموتُ دونَ أنْ اتمكّنَ من عَصْرِك
مرّةً في حياتي إزاءَ قلبي وذَكَرِي !».

ما تعني قَرْعة ناقوس اسم العَلَم ؟ بل بالأحرى : أيَدلُّ هذا على شيء ؟

آثمة هي الزّهرة «الباهيّة»، تنقطع، تَنْخَصي، تنفصل، وتُقْطع. بل بالأحرى : لاَ **تظهر** إلاّ على منصّة الإعدام؛ انها ما يسقط، ما يقطع ويسمح بِرَمْيِه. هذا الظهور، هذه الظاهرة المشعّة ـ المنزوعة الجسدية ـ للزهرة، كانت هي المجد :

> ينبغي الاصغاء إلى هجمة كلمة «المجد». إنّ آلةً لحساب القراءة ستؤكد لنا ذلك بلا شك : فمع كلمة galerie (بَهْو) وgalère (سفينة)[47] تمثل المفردة gloire (مجد) إحدى المفردات الأثيرة لدى جَنِيه.[28] «تَنْقَضُ» مثلاً، ثلاث مرات على صفحةٍ تُفَسر «الموت على منصّة الإعدام الذي هُوَ مَجْدُنا»، ولماذا ينبغي «أن نختار، بسرية، قطع الرأس». ذلك أن المجد يلد دائماً من «رأسٍ مقطوع» (ومن هنا فهو «ليس إنسانياً»، وإنما هو «سماويّ» ـ لإحالتنا إلهيّين) : «كل واحد عرفَ أنه في اللحظة التي يسقط فيها رأسُه في سلّة النشارة ويأخذه من أُذنيه مساعدٌ بَدَا لي دَوْرُه شديدَ الغرابة، فإن قلبه سيكون مُسْتَقْبَلاً من لدن أصابع مكسوّة بالخَفَر، ومحمولاً في صدرٍ فتيّ، ومُزَيّناً كعيدٍ للربيع. وإذَنْ، فهوَ مجدٌ سماويّ...» ومُقيمٌ ليسَ بعيداً عن الصدر، أو القلب، أو، كذلك، الثدْي والبَلعوم. وهذا مما يهدّد بتفسير تجاورِ «بائع الحليب» و«الناقوس» في **المحكوم بالإعدام**، تفسيره من قَبْلُ ـ لكن للتفكير به لاحقاً.

تنفتح «نوتردام دي فلور» على أرشيفات جميع الرؤوس التي سقطت منذ وهلة محكوماً عليها بالإعدام. «بَدَا لكُم فَايْرمَان»، بتولاً كرضيع أو كرَاهِبَة، رأسه ملفوف بالأقمطة أو بنسيج زفافيّ (غشاء بكارة)، وليدٌ جديد، مومياءُ ملكيةٌ، «رأسه ملفوف بلفائف بيضاء، راهبة وكذلك طيار جريح، سقط في حُقولِ الشيلِم...» لاحظوا كل شيء، وخصوصاً الشّيلم. «وجهه الفاتن الذي ضاعفته الطائرات، هَوَى عَلَى بَارِيس...» ولكن، إذ يدع نفسه يسقط، يكون الرأس قد ارتفع من قبل. ينبثق، ينتصب بالتحديد، في هذه الحالة بتصميم. أن يُقطع رأسُ أحدٍ هو أن يظهر : ملفوفاً / منتصباً : كـ «الرأس الملفوف بالأقمطة» (فايرمان، الراهبة، والطيار والمومياء، والرضيع) وكالبَاه، الغصن القابل للانتصاب ـ المدقة ـ لزهرة.

عندما تَنْفتِح الزهرة، «تنفتّح»، تتباعد التويجات ويثرئب حينئذ ما يُسمّى بـ **«المدقّة»** Le style. إن التوقيع يدل على الجزء الأعلى، على **ذروة** الأُسلوب.

بعد مناداة المحكوم عليهم بالإعدام، [نقرأ على لسَان] فايدمان، الملاك ـ الشمس Ange Soleil، ومنذ الصفحة الأولى : «هذا التفتّح الرائع لأزهار جميلة ومُعتمة، لم أعلم بهِ الاّ في نُتَف»، «إحداها وَصلتْني في قصاصةِ جريدةٍ، والثانية ذَكَرها محاميٌ بلا كثير انتباهٍ، وأخرى قالَها السجناء، بل لقد أنشدوها تقريباً ـ أصبحَ غناؤهم رائعاً وجنائزيّاً (لحن **De profundis**)،[29] مثلما كانته المناحات التي يغنّونها في المساء، والصوت الذي يخترق الزنازن...».

غير أن هذا الصوت لا يصل إلا في اللحظة التي «ينكسر» فيها؛ اللحظة التي يحمل فيها أثَر «صدعٍ» ما، ربّما كالجرَس، ذلك «الجرس» الذي «ينطلق» على سطح الصفحة نفسها في مُخَيّلة طفل.

إن الزهرة تُفَتّح وتُكرّس وتُكمل ظاهرة الموت في لحظة **جَذْب**. إن الجذْب لهو نوعٌ من الحدّ (transe/partition عبور / قسْمة)، ومن الحالة الفريدة، والتجربة الفذة التي لا يحدث فيها شيء، والتي ينهار فيها ما ينبثق في الوقت نفسه، وحيث لا يمكننا أن نحسم، بين الأكثر والأقلّ. الزهرة، الجَذْب : **تزامن** الانتصاب والاخصاب. حيث ننتعظ للاشيءٍ، حيث لا شيء ينتعظ، حيث «ينتعظ» اللا شيء.

لا بمعنى أن يكون اللاّ شيء. بل ربما أمكن القول إنّ **ثمة** il ya اللاّ شيء (الذي ينتعظ).

Transe : الجذبة (بمعنى الشطْح الصوفيّ) : الخوف الطاغي من ألمٍ نتوقّعه قريباً. القالونية : transs ناقوس يقرع من أجل الموتى. الإسبانية والبرتغالية : trance، ساعة الموت؛ اللحظة الحاسمة. الإيطالية transito : الانتقال من الحياة إلى الموت، من اللاتينية : transitus : المرور أو العبور. الفرنسية : transe، الدالة على كل انفعال قويّ، مؤلم، آتية من transir (تَملّكَه الخوف أو البرد، الخ...)». «ليترْيه».

بدلَ **«ثمّة»** يجدر القول «يُنْتَعَظُ» (الفعل المبنيّ للمجهول) في ماضٍ لم يكن حاضراً أبداً (كان التّوقيع قد نَفاه ـ دائماً من قبل) : **انْتُعِظَ** (بناء

bander[30] هـو دائمـاً ضَغـط شيء مـا، أو عَصْرُه، تطـويقُـه (منتصب : مطـوَّق أو مشدود)، أنّه مدٌّ غمدٍ أو حَبْل، بمعونة لفّافةٍ، في عقْدة lien (أو ستاريّـة liane، أو لبـلاب lierre أو سَيْر lanière). Bande : اسم مـؤنّث (...) من الفـالـونيـة Baine والناموريـة bainde والروشية béné والبروفنسـاليـة والإيطـاليـة benda والإسبـانيـة venda والانكيّة والألمانية القديمـة binda والألمـانيـة الحـديثـة binden = عقَلَ أو شدَّ، والسنسكريتيّة bandh = عقَلَ، أيضاً. قارن بالغايليّة bann وتعني : لفافـة أو رابطة. وفي فقرة سـابقـة : «كنّ يربين أطفـالهن بـدون تقميطهم ولا شـدّهم في لفافات أو أقمشة»، مـادّة Amyot في **ليتريـه**، الـذي تجـدر قراءة مقـالتـه كلهـا لنعرف على الأقل أن les bandes = أشرطة أو لفائف، تدلّ في لغة المطـابع على «قطع حديدية موصولة بلسانين في وسط العجلة الطباعيـة يتحرك فوقهمـا ذراع الآلـة». تعـارض مـزدوج، على الأقـل، للمفردة bandé مـا يُقْصَـدُ بـ Panser (= يضمّد) ؟

للمجهول) تعادل : il lia

«رَبَطَ أو عَقَل».[31]

وإذن، فإن «لا شيءَ» مُعَيّناً، فراغاً مُعَيّناً، ينتصبُ.
كانت النواقيسُ قد أفلتتْ من عقالها منذ لحظة.

أعيدوا الآنَ تركيبَ السلسلة التي تدفع إلى الحركةِ الآلات النواقيسية (ستعيدون وصل جميع قطعها في مكانٍ أبعد)، حلَقاتها، وزَرَدها : الانتصاب (انتصاب الزهرة الآثِمة) وتموج المُعْرِشات (أو اللبلابات: هنا السِّيور [جمع «سَيْر» وهو قطعة جلديّة تخدم كسوط أو سواه][32] والقراءة البلاغية لِلسَّوْسَن والفِرَاش (هنا : التابوت المسجَّى على الأمّ العذراء)، والجرَس المزدرَى الذي يَقْرع توقيعات ـ وسيسِيل كل شيء كمَنِيٍّ حَلِيبِيٍّ في «دفعات صغيرة متلاحقة» (إنه مكتوب هكذا).

تزامُن لذّة :

«اقتربُ، هائمَ القلبِ، ولا أقع على شيء، لا شيءَ سوى الفراغ، شاخصاً، محسوساً ومتباهياً كإصبعيّة عالية !». على الفور بعد الشّعار المطيِّب [الذي يستخدم في تطييب الميت، وهو هنا الزهرة المذكورة]، علامة تعجّب ـ «لا أعرف ـ قُلتُ ـ إنْ كان الرأس هنا لأصدقائي الساقطين تحت المقصلة، غير أن علاماتٍ أكيدة مكّنَتْني من أن أعرف أنهم هُمْ، أولئك الذين كانوا إزاء الحائط، رقيقين تماماً، كسُيُورِ سِيَاطٍ، عصيّين كَسَكَاكِين زجاجية، عارفين كأطباءٍ ـ أطفالٍ، ونضرِين كـ أزهار أُذُنِ الفأْرِ؛ أجسادهم مُخْتَارةٌ لتسكُنَهَا أرواحٌ رهيبة».

«لم تكن الجرائد تصل حتى زنزانتي بانتظام، وكانت صفحاتها الأجمل تأتي مجردة من أجمل أزهارها، أولئك الصبْية المُشْبِهين بحدائق آيار. الصبْية الكبار غير القابلين لِليِّ، الصارمين، المتفتّحي الأعضاء الذّكَرِيّة التي لم أُعدْ لأعرف إنْ كانتْ زهورَ سَوْسَنٍ أو إذا لم تكن الأعضاءُ الجنسيّة وأزهارُ السوسَنِ هيَ هُمْ تماماً،

وهذا إلى حدّ أنني، في المساء، كنت، جاثياً على الركبتين، أُطوِّقُ في فكري أفخاذَهم بذراعيٍّ ـ هذه الصلابة كلها كانت تصعقني

لم نعد نعرف بصريح المعنى أية صورة نُميّز

وتجعلني أخلطُ بينهم. والذِّكْرَى التي أُغذّي بها، طواعيةً، لياليّ، هي ذكراك، أنت الذي كنتَ، أثناء مداعباتي، تظلّ ساكناً ومُمَدّداً. وحده ذَكَرُك كان مشرعاً ومنزوعَ الغمْد يخترق فمي باللّذعة الحامزة. فجأةً، لناقوسٍ يثقب غيمةً من الحبْر أو لدبّوسٍ ذي رأس يخترق نهداً. لم تكن تتحرّك، ولا تنام، لم تكن تحلم، هارباً كنتَ، ثابتاً وشاحباً، متجمّداً، مستقيماً، تتمدّد يابساً على السرير المستوي كتابوتٍ فوق البحر، وكنت أعرف أننّا كُنّا طَاهِرَين، فيما كنتُ بالغَ الحرص على أن أُحسّك تنهارُ فيّ، دافئاً وأبيضَ، في دَفَعَاتٍ صغيرةٍ متلاحِقَةٍ. ربما كنتَ تتصنّع اللّذة، وفي ذروة اللّحظة، كان جذَلٌ هادئ يضيئُكَ ويرسم حول جسدكَ جِسْمَ إنسانٍ سعيدٍ، هالةٌ ما فوق ـ طبيعيةٍ كمعطفٍ يخترقك من أعلى رأسك حتى أخمصِ القدَم.»

في دُفْعاتٍ صغيرة متلاحقة، تتضامّ المقاطع الروائية وتتداخل وتنزلق صامتة. إن أي عنصر خارجيّ على النص لا يمكّن أن يُحدّد شكلَ أوْ هيأة هذه المقاطع ـ أو شطحات الكتابة هذه. ليس هناك أبداً سوى أقاليم من الزّهر ـ من مقطع إلى آخر، بحيث إن القطْع الاقتطافي لا يتسبّب إلا بالعنف الضروريّ لجذبِ الانتباه إلى ما يتبقّى. لاَحِظُوا آثار التقاطعات وسترون كيف أن النسيج يُعيد التشكّل حول الحلقة دون انقطاع.

«الحاشية» هي مُوجَزُ مقْطَع: ما يُكتب إلى جَانِبه في الهوامش.

إنّ ما كان يتهيأ عبْرَ التعفن تحت الإصبعيّات والسوسن و«أذن الفأر»، إنما هو دَفْن : دفن «دِيفِير»، الذي لن يُفاجِئنا إذَنْ إذْ يردُ بعدَ صفحتين. «أزهار ـ متعفنة»، بَنَفْسجات، تشكل باقتُها

ـ لا ننس ذلك ـ مظلّةً، وبالعكس : فالمظلات هي «كَمِثْلِ الباقات»، والباقات «كمثْلِ» مظلاّت. ثم إن سَلّماً ـ لا ننسَ هذا ـ يقود إلى

إن المظلة parapluie كجميع الصور المعزّزة بالبادئة para (ضدّ) (واقية من الصواعق Paratonerre، أو من السقوط (باراشوت) parachute أو ستارة صادّة للرياح paravent) إنما تمثّل استعارة خطيرة : إن الوقاية والعدوان يمر أحدهما في الآخر، وينقلبان دون انقطاع في علاقتهما المحجّبة

الموت. موت «دِيفِين». تحوُّل شاهديّ [إلى شاهدة] صخريّ، يرنّ إزاءه ألقُ الأسماء. ومن حركة مماثلة تصدر، كَجَمْهَرَةٍ من الزّهر، نظرية «المثُليّات»[33].

بالحقيقة. إنها الوظيفة القابلة دائماً للانقلاب التي تميّز «الملحق» (أو الزيادة). إن «السواتر»[34] دائماً ما تكون مَلأى بالمِظلاّت. اللوحة السادسة : «أمامَ الستارة، كانت مظلة مفتوحة قد أُسْنِدَتْ، إنما مقلوبة. شمس ساطعة مرسومة في سماء جدّ زرقاء.

«يلعب الدَّرَج الذي يقود إليه [إلى حجرة الهرْي حيث كان يقيم» دِيفِين»] اليومَ دوراً مُعْتَبراً. إنه صالة انتظار قبر «دِيفِين» المؤقت، المتعرّجة كدهاليز «الأهرام» الجوفيّة. إن هذا الثاووس الكهفيّ لَينتصب بمثل نقاوةِ الذراع المرمريّة العارية في الظلام الذي يلتهمُ راكب الدّراجَة العائدة هي إليه. درج يخرج من الشارع، ويقود إلى الموت. إلى المثوى الأخير يَقود. يَعبق برائحة الأزهار المتعفنّة وبعطرِ الشموع والبخور. في العتمة يصعد. ومن طابقٍ إلى آخر يتضاءل ويزداد عتامةً، حتى لا يعود، في الذُّروَة، أكثر من وهْمٍ يختلط باللاّزورْد. هُوَ باب «ديڤين». وفي تلك الأثناء، في الشارع، تحت هالةٍ سوداء من المظلاّت الصغيرة المُفَلْطَحة، الممسكاتِ هُنَّ بها كباقاتٍ، كانت «ميموزا الأولى» و«ميموزا الثانية» و«ميموزا نصف الرابعة» و«بريمير كومنيون» و«أنجيلا و«مونسنيور» و«كاستانييت» و«ريجين»، جمهرة كاملة أخيراً، قائمة طويلة من كياناتٍ هي أسماء مؤتلقة، ينتظرْنَ، وباليد الأخرى يحملْنَ باقاتِ بنفسجٍ صغيرة تجعل واحدةٌ منهن، لِنَقُلْ «بريمير كومنيون»، تغيب في حلمٍ ستخرج منه فيما بَعْدُ دَهِشَةً، ومن الفخامةِ ذاهلة، إذْ ستتذكر المقالة المؤثّرة كنشيدِ آتٍ من العالم الآخر، ومن عَالَمِنَا نحن أيضاً، التي كانت صحيفة مسائيّة مضخّة بها تُعلن عن أنّ «سجادة فندق» كريّون المخمليّة السّوداء المسجّى عليها النّعْش الفضيّ والأبنوسيّ الرّاقد فيه جثمانُ أميرةِ موناكُو المطيَّب، كانَ مغطّى بأكاليل من بَنَفْسَجٍ بّارْم».

اتبعُوا المـوكبَ، بـلا انتهـاء وَسَترون إلى «تفخيم» جميعِ الحـوادث و«خيـوطِ الرّول»، و«الأبّهة الثقيلـة للبربريّ السـاحقِ بجزمتيـهِ الموحلتين، غـاليَ الفَرْو (...)يكفي أن أستحضرَهـا حتى تروح يدي اليسرى خَلَلَ جيبي المثقوب (...) جَبّيرة الجصّ التي كـان يشكلّهـا «ديفين» بعضوهِ الـذّكَريّ العملاق سـاعـةَ ينتصب (...) إنني لا استطيع أنْ اتـوقّف عن أنْ أُغنيـه إلاّ في اللحظة التي تدْبق فيها يدي من رغبتي المحرَّرة (...) كلّهن، أخيراً، جميع «العمّات»[35] طَبَعْنَ على أجسادهنّ حركةَ سياجٍ ينغلق واعتقدْنَ بمعانقةِ هذا الرجل الفاتن، والانطباقِ عليه. أمّا هو فَقَدْ مرَّ غير مكترثٍ، جليّا كسكّين جزّارٍ، وشَقَّهُنّ إلى شريحتينِ التحمَتا بعدَ ذلك بلا ضجّة».

المزراق، مزراق «باخوس»، الذي كان فيما مضى سلاحاً قاطعاً ونافذاً، يشكّل الآن، معـاً، النصّ و«موضوعَه».

أسَتَدعُون أنفسَكُم تسقطون في الفخّ بِسُرعة ؟

فتترجمون الزهرة، التي تـدلّ (ترمز، تكنّي أو تُفيـد مجـازاً، الخ...) على «البَـاه»، مـا إن تُسْتَدْخَل في بِناءِ «الآثِم»، نقول تترجمونها كدلالةٍ على الموت والإعـدام وقَطْع الرأس ؟ بِنْيَـاتٌ اقتطافيّة تدل على الدّالّ، الدّالّ بدورهِ على الإخْصَاء ؟

إن هذا سَيعني العملَ، من جديـدٍ، وبـاسمِ القـانون، أو الحقيقـة، أو النظـام الرمزيّ، على إيقاف مسيرةٍ مجهولةٍ : قَرْعة ناقوسِها التي هي ما يهمُّ ها هُنا.

محاولة إيقافها مرةً أخرى، كما كان «أونطو ـ فينومولوغ»[36] التحرير، في 1952، لدى مغادرة جُنِيه السجن :

التحرير : يجب التفكير عبر هذا العنوان على الأقل بتفادي التحليل النفسي والماركسية باسم الحرية، باسم «الاختيار الأصليّ» و«المشروع الموجوديّ». «هذه هي حالة الصغير جُنِيه (...) أعتقدُ أنّ ما مَنَعه من تبنّي هذا الحلّ في الواقع (الانتحار، مثلما يقوم صغار معاقَبون بمعاقبة أمهاتهم بالامتناع عن تناول الحلوى) هو تفاؤله. عبْرَ هذا أريد الإشارة إلى تَوَجُّهِ حريتِه نفسها بالذات. (...) لقد اختارَ أن يعيش. أنه يقول ويردّد ضدّ الكل : سأكون اللّص. إنني لشديدُ الإعجاب بهذا الطفل الذي أرادَ نفسه، بلا إحجامٍ، في السنّ التي كنّا نحن مشغولين فيها بالتهريجِ بعبوديةٍ لِنُسِرَّ الآخرين. إنّ إرادةً للبقاء بِمِثْل هذا المضاء، وشجاعةً بِمِثْلِ هذه النقاوة، وثِقَةً بمثْلِ هذا الجنون في قلب اليأس، ستؤتي أُكُلها : من هذا القرار العبثيّ سَيلد، بعدَ عشرين سنة، الشاعرُ جُنِيه (...) ولكن عندما يتصلّب حَرَدٌ[37] مُنَظَّم، ويصمدُ عشرينَ سنة، أو ثلاثين، وعندما يتحوّل إلى نَسْقٍ [أو رؤيةٍ] للعالم، وإلى ديانة سريّة، فهو عليه أن يتجاوز، بصورةٍ فريدةٍ، مستوى ردّة الفعل الطفوليّة البسيطة : يجب أنْ تنخرط فيه حريةُ رجلٍ، بكاملها (...) إننا إذا ما أَرَدنا أن نفهم ما هو اليوم وما يكتب، فَعلينا أن نرجع إلى ذلك الاختيار الأصليّ والاجتهاد في أن نُقَدّم وصْفاً ظاهراتيّاً له.»

نقول كان يلحُّ ليُسلِّمَكُم، في

الأيدي، وفي مكان أمينٍ، «مفاتيح» الرّجل ـ والعمل ـ الأدبيّ ـ الكامل، ودلالتهما التحليلية النفسية ـ الوجودية الأخيرة.

ولقد تردّد الصّدى طويلاً («ذلكم هو مفتاحُ سلوكه وفوْضَاوَاتِه»... : **الآخر إزاء نفسه.** ذلكم هو إذَنْ مفتاح جُنِيه، وهذا ما ينبغي فهمُه أوّلاً : إن جُنِيه طِفْلٌ أُقْنِعَ بأن يكون، في أعمق أعماق ذاته، شخصاً آخرَ إزَاءَ نفْسِه.... إن يقيننا الذاتيّ إنما يجد في الآخر حقيقته.

كان الكاشف عن المفتاح على الدرجة نفسها من العماء، إذَنْ، إزاء الصورة الجنسيّة للمفتاح وقدرتها على الارتياب والهرب ما إن تسقط في أيدٍ رديئة. لما كانت من العمومية بحيث تقدر أن تدخلنا إلى البنْيات المتعالية

للـ«أنا» فهي كذلك بمِثْل نجاعة وعَدَمِ تفريقِ مفتاحٍ عمومي،[38] مفتاحٍ كونيّ ينزلق في جميع الثّغْرات الدالّة.

إنّ حاشيةً في «كتابات Ecrits لجاك لاكَان (وجُنِيه هو أحد «الكتّاب الفرنسيين» الحديثين أو غير الحديثين، النادرين، الذي أُغْفِلَ اسمهم في قائمة الأسماء الوارد ذكرها في كتاب لاكَان) تُسَمِّي هذا الشيء» الذي لن نشخّصه، بأفضل من أن ندعوه بـ «البَاه» العمومي» (كما نقول : مفتاح عمومي)».

هذا يعني أنّ من يوقّع : جُنِيه، لن يكون هنا إلاّ بمثابة أنموذج، مثال على بِنْيَة كونية يمدّنا هو بمفتاحها. عندما نتحدث عن «حالة»، فإن الطبيبَ والقاضيَ والأُستاذَ وحارسَ السجن والمحاميَ سيكونون هنا من قَبْلُ للتشاور، فترى إلى الأردية[39] والبذلات الموحّدة وقمصان المجانين وهي تتزاحم. أربطة العنق أيضاً. كان فَرَانْسُوَا مُورْيَاك قد كتبَ قبل سنوات : «حالة جُنِيه». وبعد ذلك بسنوات سيَصْدرُ حكم جُورْج بَاتَاي، «فَشَل جُنِيه».

إنّ مَنْ يوقّع يُعنى أيضاً، ولكن بالمعنى الحرفيّ، وهذا بالطبع شيء مختلف، بحالة المفتاح. كيف يَتَسَلْسَل الشيءُ، وينْفتحُ، ويسقطُ، ويرنُّ. وكيف يمكن للحالة أن تُحرِّف، بل بالأحرى أن تفسّر قانوناً جدلياً معيناً، وقُفْلاً كان يُفترض به أن «يفتح» على كلّ شيء ؟ بمهاجمته من زاوية معينة.

إن هذا المفتاح المُتَعالي، الذي هو شرط جميع الدالاّت المحدّدة والتسلسل المنطقي للسلسلة، قد كان موصوفاً ومحفوظاً، ولكن كَقطْعة في النصّ، أو أثر، ومجْرُوراً ومُسْتَدْخلاً في **معجزة الوردة.** كان يسقط مُفْصِحاً عن نفسه تحت القلم : «ان جميع اللصوص سيفهمون الجدارةَ التي تَزَيَّنْتُ بها عندما حملتُ بيدي الكلاّبة، عَنَيْتُ اليراع. مِن وَزْنِه، مِن مادّته، مِن عياره، ومن عملِه أخيراً، كانت تنبعث سيادةٌ صَيَّرَتْ منّي رَجُلاً. كنتُ منذ الأزل بحاجة إلى

هذا الذَّكَرَ الفولاذيّ (...) وكانت الفُرْضَتان الاثنتان تمنحانه شيئاً من الخفّة وتكسوانه بهذا المَلْمَح لذَكَرٍ مُجَنّح، الذي كنتُ بهِ مسكوناً. كنتُ أنام إلى جانبهِ، لأنّ المحارِبَ مسلّحاً ينام».

لِنَقْطَعْ على الفور، ولنتصرّفْ بِسُرعة : إن هذا الذَّكَر الذي أنامُ بقربهِ ليس، كما سَيَحْسَبُ البعض، ذَكَر الأب بِقدر ما هو «العِذراء» نفسها بالذات. **لا أقول إنّه ليس** ذَكَر الأب، بل إنه **ليس ذَكَرَه «بقدرِ ما...»**، ولكنْ حتى نعرف كيف ينكتب عضْوٌ، سيلزم المزيد من الإعداد والتهيئة للانزلاق على نحوٍ أفضل.

وإذَنْ فَبَدلاً من الزهرةِ، النّصُّ الاقتطافيّ، الهامشيُّ، والمذيّل [الممارِس الكتابة في الهامش أو الحاشية أو الذّيل]، والذي ما عادَ لِيُوَقِّع.

إن النواقيس، كما نَحْسب أننا سمعناها أو فَهمناها، إنما تدلّ على نهاية الدلالة، والمعنى، والدالّ. خارجَ هذه النهاية، نلاحظ ـ لكنْ ليس من أجلِ مقابلتها به، ولا لطرحهِ فيها ـ نلاحظ التوقيع الذي لم يَعُدْ، عبر اسمِهِ، وعلى الرغم ممّا يَتَسَمّى على هذا النحو، ليعنيَ شيئاً.

إنّ التوقيع، **بتوقُّفِهِ** عن الدلالة، لم يَعُدْ

> مَا تَوْقِيع ؟ وما تُصبح فيه لُغَةُ الزهر ؟ يجب أن يكون السؤال قادراً، مثلاً، على [استيعاب] المقترَحين التاليين : 1 ـ **معجزة الوردة** : «...كانت الأزهار تتكلّم...»، 2 ـ «اعتقد أنها [الازهار] لا ترمز إلى شيء» (**موكب الدّفن**).
> وإذن، فما يكون في هذه الشروط «كتاب محَل بالزّهر» («سيّدتنا، سيدة الأزهار ؟ بالطّبع، سريراً، أي، كما سنلاحظ، صفحاتٍ وهيكلاً لـ ج. د. «الذي ربما مُدّدَ على فراش من الأوراد وأزهار أُذن الفأر» (**موكب الدفن**)، والذي يشتهي التهامه بكلمات ملتهمة للجُدل : «أنا قبره»، «كنت جائعاً لِجَان»، «لن أرتبط أبداً بما فيه الكفاية بالشروط التي أكتب فيها هذا الكِتَاب. إذا كان هدفه المُعْلَن هو قول مَجْدِ جان. د، فإنّ له أهداف ثانوية أكثر نأياً عن التوقُّع». **التوقُّع.»**

لستُ أصلَحَ إلاّ للتّخْنيطِ.

وعليه، فإذا لم تكن هناك لغة للأزهار، وإذا كانت الزهرة هي موضع «صفْر» الدلالة، فكيف يقيض لهذا «الصِّفْر الرمزيّ»، أن يفعلَ وسْطَ دَغْلٍ من العلامات والصور العائدة إلى اللغة الطبيعية، إلى الطبيعة، إلى الفيزياء، وإلى اللغة الفيزيائية كلغةٍ ـ أمٍّ هي بالضرورة غريبة عليه ؟ إنّه، مجدّداً، سؤال الـ physis الطبيعة بما هي mimesis محاكاة. يقود أيضاً إلى سؤال كيفيّة الانتهاء ممّا نأكل. عمَل الحِداد أيضاً بما هو عَمَلٌ للّسان، والأسنان، واللُّعاب، والابتِلاَع أيضاً، والهضم، والتجَشّؤ. إن نهاية جَان (يُوحَنّا)، لَمُرتبطةٌ بمشهد «العشاء الأخير»... القبر : إنه بحاجة إلى النور لألْفَي عام !... وإلى الطعام لألفي عام أيضاً... (تهزّ كتفيها) كل شيء مُرتّبٌ، أخيراً، وثمة أطباقٌ مُعَدّة : إنما يتمثل المجد في النزول إلى القبر مع أطنانٍ من الطعام !» (**الشّرْفَة**).

إذا كانت الأزهار تمثّل «عناصر ثانوية جهنّمِيّة»، فلأنها، إذْ لا تدلّ على شيء، تظلّ مع ذلك، الحاملَ، لكن المخْفيّ أبداً، لكامل النص وجميع التحديدات. «... بدأوا يُوْجَدون بالنسبة إليّ بوجودهم الخاصّ، مع مساهمة متناقضة لحاملٍ ما : الازهار». (**معجزة الوردة**) تلكم هي علاقة المعجزة بالنصّ. أي ببقيّةٍ ليستْ ببَقيّةٍ لأي شيء، بقيّة لا تَقْبعُ في سلامٍ أبداً، وهي، بخاصّةٍ، لاَ تمثّل نتيجةً أو ناتجاً بمعنى الجدل التخمينيّ.

«الملكة : ولكن أنا مَنْ قمتُ بكل شيء، ونظّمت كل شيء... إبقَ... ما الذي...

ـ صَلْيُ رشّاشات مفاجئ ـ

(**الشُّرفة**).

«إنك تَرى، ولكنّك لا تستطيع أن ترى، إنك أعمى أمامَ حقيقة أنّ الأزهار، حتى دون أن تُعْرَض، وقبل أنْ يُوعَدَ بها، تُسْرقَ منك باستمرارٍ، وتُخْطَف. في الجريدة : «الدّفن، تلزم أزهار».

(...) ـ إمْضِ واسرقْ أزهاراً مع هولاء الفتيان.»

(...) «جَرّدَ، هو ورفيقان له، مقبرة مُونْبَارْنَاس من كامل أزهارها في الليل (...) بمعونة مِصْبَاحٍ كهربيّ، بَحثُوا عن الأوْرَاد (...) كانت سَكْرَةً فَرِحةً تدفعهم إلى السرقة، والركض، والتندّر بين الأنصاب». لم يَبْقَ شيءٌ الا ورَأيناه، «قال لي.»

نقول إن التوقيع لم يعد في نظامِ أوْ مِنْ طبيعةِ الدّلالَة والمدْلُول والدّالّ.

أي أن ما يصدر عن قرعة ناقوس هو أن الزهرة، مثلاً، من حيث أنّها توقّع، لم تعد لتدلّ على شيء.

تسقط، تبقى.

ضريحاً، بَقيّة.

ليست بأية حال اسماً ولا فِعْلاً.

لا يعاني التوقيعَ هنا من كونه متعذّراً على القراءة. إذا كانت القراءة تدلّ على فكّ معنى أو الرجوع إلى شيء ما. غير أن عَدَم المقروئية هذا، الذي يتشكّل بسقوطه (مِنْ يَدِي، مثلاً)، والذي يشوّش الدلالة ويتأكّلها، هو ما لن يكون من دونِهِ أيّ نص. إن نصاً لا «يوجد»، ولا يقاوم، ولا يقوم، ولا يطرد، ولا يسمح بقراءته أو كتابته، إلا إذا كان مشتَغَلاً بـ «لا ـ مقروئية» اسْمِ عَلَمِ ما، أو اسمٌ خاصّ. لم أقلْ ـ لم أقُلْ بعد ـ إن اسمَ العَلَم يوجد، وأنه يصبح مُتعذّراً على القراءة في التوقيع. إنّ اسمَ العلَمِ لا يرنّ ـ ليضيع في الحال ـ إلا في لحظة «انهيارِهِ»، حيث ينْكسر ويتشوّش، ويتحزّز بملامسته التوقيع.

ما تزالون **في الدَّرَج**، في اتجاهِ مغارةٍ تنتظركم دائماً لكونها سَبَقَتِ الشيءَ نفسَه الذي تبدو منطوِيةً عليه. «إذْ ذاك بدأ هذا التبادل للرسائل الغرامية التي كنّا نتحدث فيه عن نَفْسَينا، وعن مشاريعِ سرقةٍ و«ضَرْبات» مهولة، وخصوصاً عن سجنٍ مِيتْرَاي. وعلى سبيل التحوُّط، وقّعَ هو رسالته الأُولى كما يأتي : «غير مقروء». فَأَجَبْتُ بادِئاً رسالتي كالآتي : «يا غيرَ مقروئِي». لقد بقيَ بْيِير بُولْكَايين بالنسبة إليَّ هذ الذي يتعذر على الاستكناه. ودائماً ما كنّا نتبادل أوراقَنا في الدَّرَج حيثُ كانَ يَقِفُ بانتظاري».

إنّ **معجزة الوردة** هي التي بـدأت (في «فونتفرو»، في الزنـازن ذات أشكـال «التوابيت الشاقولية»، بين «اللبلاب») بِـدَفْعِ «غَرْسَـة» اسمَ العَلَم إلى المشهـد المجـازي ـ الاقتطـافيّ، ولكن مُداوَرَةً، وكما يبدو من أجل تركها مفتوحة، كما لو كان يجب التحوّط من إعاقة أي شيء فيها (هكذا يُكْتَب دائماً : إنّ «المدقة»[40] الكبرى في الزهرة تظهر في الهواء عندمـا لا نلمسهـا في اللحظة التي تعيش فيها أهمّ مراحل تكوُّنها). إن «غَرْسَةً» لا تدوم بَعْدَ «الخاص». فالأخير يبـدأ بأن يجدَ فيها أَلَقَه : ظهورَه وَتَفَتُّحَه، ولكن تَجزُّؤَه أيضاً.

نعرف (ولكن كيف، ومن أين عَرفنا ؟) أن اسمَ هذا الذي يبدو طارحـاً هُنَـا تَوْقِيعَـه، هو اسم أُمِّه، التي يبدو أنها ولدتْ بحسب نوعٍ من الحبْل بلا دَنَس.

يشير اسم الأُمّ ـ كما هو هو شائع ـ إلى نبتة أو زهرة، مع فارق حرف واحـد : حرف «S» الساقط من الاسم، أو الحركة «٨» كَمِثْلِ ندْب يدلّ على ذلك السقوط، مغطّيـاً مـا بين الشّفَتين أو الحرفين المنفرجَين ـ في مكان الـS الغائبـة ـ بنسيجٍ متوتّر، نـاتئ، خيمـةٍ أو صَرْحٍ غيـابيّ، هَرَميّ.

إن Genêt (مـع الحركـة «٨») تـدلّ على اسم نبتـة أزهـار ـ صفراء sarothamme à balais, genette, genêt-à-balais سامة وطبية، مختلفـة عن «وزّال» genêt الصبّـاغين genestrolle genista tirctoria هذا العشب المستخـدَم لتوليـد صِبـاغٍ أصفر. أمـا «جُنيـه» (بـدون الحركـة ٨)، فيسمي فصيلة من الخيول، إسبانية الانحدار : هذا البلد الذي يَهُمّ في نصّ جنيه كثيراً.

إذا كان الأدب كلـه يغنّي وينسج «غشـاء»[41] جنـائزيـاً للتسميـة، فـإن جُنيـه لا يُعْنَى ـ للنبالة ضرورات ! ـ إلاّ بأَنْ يُسميَ نفْسَهُ.

إنهُ مُعْتَلٍ صهوةَ اسمِه. من لجامِه يُمسكُ به. كنبيلٍ إسبانيّ، أو كإشـارة مـدّ فوق الكلمـة. ولكن كذلك كَمِثْلِ طفلٍ على «صهوة» أبيه.

إن الاستيهـام الخَيْليّ[42] يقود المشهـد الجوانيّ الكبير ويحرك مواكبَـه في كـل اتّجـاه. متفاخراً ربما بإعطاء «اسميَ غير المقروء» للقراءة. اسم متعذّر على القراءة، أي، بالتالي، مقروء، بكل إيجابيّة.

معجزة الوردة : «ـ تمرّ ؟ أينَ تمرّ ؟... ثم، تأمّلْ هـذه النبرة التي بهـا تتكلم ! أَخْرِجْ يديكَ مِنْ حِزامِكَ...».

«كنتُ على ظهر جواد».

«حتى وأنا أُنعِمُ ببالغِ الهدوء، أُحِسُّني محمولاً بعاصفةٍ ربما كانَتْ متأتّية من الإيقاع السريع لِفِكْرِيَ المصطدم بكلّ حادث، ولرغباتيَ العنيفة لكونها مقموعةً باستمرار؛ وعندما أعيشُ مشاهديَ الجوّانية فأنا جوادٌ دائمِ الخبَبَ، مُنْتَفِض. أنا خَيّال. منذُ عرفتُ بُلْكَايين وأنا على ظهْرِ جواد، وعلى جوادٍ أدخلُ حياةَ الآخرين كما يَدخلُ سيّدٌ من إسبانيا كاتدرائيةَ إشبيلية.

إن فَخْذَيّ يعصران خواصرَ، وأنا أهمزُ دابّتي، ويداياَ تتشنّجان فوق وِرْكين.

«لاَ لأنّ الأمر يحدث على هذا النحو، أي بأنْ أعرف بأنّي على ظهْرِ جوادٍ حقّاً، ولكنني أقوم بِحَرَكَاتِ رَجُلٍ يَعْتَلِي جَوَاداً، ويكون لديّ مِزاجُه : تتشنّج يَدي، ويرتفع رأسي، ويَكتسي صوتي بالخُيلاء... إن هذا الشعور باعتلائي دابةً صاهِلة ونبيلة، والذي يتجاوز حياتي اليومية، كان يَمنحني ما نسميه إهاب الخيّال، والنبرةَ والهيئةَ اللذين كنتُ أحسَبهُما ظافرين.

«قدّمَ الحارس تقريراً، ومَثُلْتُ أمامَ المحكمة...».

[ينبغي] عدم إيقاف عَدْوِ جوادٍ إسبانيّ. إنها المرة الأُولى التي أشعرُ فيها، وأنا أكتب، مثلما يقال «على»[43] أحدٍ، بالخوف من أنْ يقرأني. أخبَرَني أمس بأنّه في بيروت، عند الفلسطينيين الخائضين الحرب، المستَبْعَدين المُحاصَرين. أعرف أن ما يهمّني يحدث [يتمتّع بمكانه] هناكَ، ولكن كيف تمكن الإبانة عنه ؟ لم يَعُدْ يكتب تقريباً؛ دَفَنَ الأدبَ كما لم يفعلْ أحدٌ قبلَه؛ «ينطّ» حيثما يتفجّر شيءٌ في العالم، حيثما تتلقى معرفة أوروبا المطلقة ضربةً، ولا بدّ أن هذه الحكايات، حكايات النواقيس والتوقيع والزّهر والجواد، تثير قَرَفَه.

«قَلْبُكَ الذي لن تفتَحَهُ سَنابكُ / خيّالٍ ضَخْم...»؛ إمضائيّ المشجوج الذي يتنزّه بِحُرِيّةٍ؛ كحيَوانٍ وحشيّ، «إنّ دابّة غريبة ستتشكل إذا ما تحوّل كل واحد من انفعالاتي إلى الحَيَوان الذي يحفّزه هو إعلى الظهورا :

إن الغضب لَيُدمِدِم تحت عُنُقِي الأفعوانيّة، عُنق «كُوبْرَا» والكُوبْرَا نفسها تنفخ ما لا أجرؤ على تسميته. من وَقَاحتي تَلِدُ سَرِيّتي وعَرَبَاتي...» ابدأوا إذَنْ بِمُقارَبة المغارة السريّة ومُحْتَرَف ألبرْتُو جْيَاكُومِيتي، وستَرون إلى جُرْحٍ امضاءٍ وهو يتّخذ شكلاً حَيَوانيّاً. ولا بدّ أنّكم بَدَأْتُمْ تُخَمّنون أن التوقيع إذا كان يدلّ على هذا كلّه، فهو ليس بشيءٍ، ولا زهرةٍ، ولا حَيَوان. يبقى أن نعرف إذا كان...

وكَمْ هُوَ مُحِقّ ! هذا هو ما أُريد أن أُريَكُم إيّاه إذْ أحملُكم بِأسرع ما يمكن إلى حدودِ حوضٍ، وبَحْرٍ، حيث يَتَجَاوَرُ، من أجْلِ جربٍ لا نهاية لها، اليونانيُّ واليهوديُّ والعربيُّ والإسبانيُّ ـ الموريسكيّ. وما أقتَفِي، كذلكَ، أثَرَه.

إذا كانت كلُّ بلاغة متأنّقة حول التوقيع في شكل جوادٍ تُقْرِفه،[44] فلا بأس ! إن التوقيع هو الآخر يسقط كبرازٍ تحت الخَتْم !

تفْخِيم البُراز l'étron تمجيد ما يسقط مقطوعاً Strunzen, Stronzare, Stronzo تحت اللّجام، نَصْب «فَحْل» توقيعه أو إسقاط الانتصاب من على الصهوة، أو الملك من عرشه، هذا ما سيكون متعادِلاً.

يبقى أن نعرف ما الذي يقرف !

الحال، أن المشهد الخَيْليّ («كُنْتُ على ظهرِ جَوادٍ») يجرّ في موكبِهِ، في دفعات صغيرة متوالية، وفي خَبَبِه، الصفحَتينِ التاليتين حيثُ، كما لو بفعلِ الصدفة، في «فونتفرو» (الذي «يمدّ جذوره في العالم النّباتيّ لِسِجْنِنَا سجنِ الأطفال»)، وفي «مركز الحلقة»، ينتصب الجُرْدَلُ الذي نذهب لنقضيَ حاجتنا فيه».

إنّهُ جوادٌ كريم، عربيّ هذه المرّة، نوعٌ من ثُقْبٍ منصوب يُعْتَلَى كحصانٍ أو عَرْشٍ، أو فوهة بركان. انتعاظ في الهاوية؛ هكذا يوقّع المرء، هكذا يعتلي الصهوة، هكذا يَسود، هكذا ينعطِب، هكذا يوقّع، ويسود. قرب البراكين ينمو «الوزّال» les genêts. «في مركز الحلقة. يقوم الجُرْدل الذي نذهب لنقضي حاجتنا فيه. هو وعاء بِعُلوّ مَتْر، في شكل قَمْعٍ مبتور. جانباه

مزوّدان بعُرْوَتين نضع عليهما القدَمين بعد أن نجلس على الذروة، متّكئين إلى مسندٍ قصيرٍ أشبه ما يكون بصهوةٍ عربية، يمنح من يقضي هناك حاجته مهابةَ ملكٍ بربريّ على عرشٍ من المعدن. يرفع السجناء الشاعرون بالحاجة أيديهم دون أن يفوهوا بكلمة، فَيُشير إليهم الناظر، ويخرج المُعاقَب من الصفّ وهو يحلّ أزْرَارَ بنطالِه المتماسِك بلا حزام. وإذْ يجلس على ذروة العرش، واضعاً قدَميه على العروتين، فإن خصيَتيه تَتدلّيان تحتَه. المعاقَبون الآخرون، ربّما دون أن يلمحوه، يُواصلون دورتهم الصامتة، ونسمع البراز وهو يسقط وسْطَ البول الذي يقفز حتى إليَتيه العاريتين. يتبوّل وينزل. وتنبعث الرائحة. عندما دخلت إلى القاعة، كان أوّل ما اجتذَبَ انتباهي هُوَ صمت ثلاثين فتى، ثم، على الفور، الجَرْدل المُتَوَحّد الأمبراطوريّ الهيْأة، مَرْكز الحلقَة السائرة.

(...) ـ واحد ... اثنان ! واحد ... اثنان ! «انه دائماً الصوت الحَلْقِيّ نفسه، صوت «قوّاد»، الآتي من حُلْقومٍ ما يزال مترَعاً بالبصاق، والذي ما يزال هو يعرف أن يقذف به بعنف في فوهة ناقوس. إنهما الصرخة والصوت اللّذان كانا له «في ميتْرَاي».

«المُعاقَب» و«دورة المُعاقَبين» الذين يقفون بانتصابٍ صارم، مُشْبِهين بعضهم بالبعض الآخر، وحَالاً بعضهُم محلّ البعض الآخر، بصَمتٍ، كحروفٍ في صفحة يحلّ بعضها محلّ البعض، وينوب بعضها عن البعض الآخر، والجَرَس الذي يرنّ بإيقاعِ إزاءَ حيطانِ المغارةِ كَمِثْلِ ناقوسٍ حَلْقيّ النّبْر، مبلول، قاسٍ، مدهونٍ، ومَجْد البراز الصّلب الذي يرتفع في الغناء غير المتجسّد للرائحة، في حين «يهبط» كل شيء، وينهار، ويَعْلق، دافعاً العصا السّائلة إلى القفز في قطراتٍ إلى الأعلى، نحو الإليتين العَارِيَتَيْن : ها هُو قاموس كامل، متحرّك، أكثر حيويّةً عبْر ما يَنْقُصُ من الكلمات (عَبْرَ ما يسرقه من جيوبكم في اللحظة التي تتنزّهون فيها عبر النصّ كسائحٍ مُثَبّت العينين على ما يطيب للمحليّ أن يَعْرِضَ، بإهْمالٍ، من عمليته. بَعْدَ «الضربة»، يكونُ الأوان قد فات.

وإذَنْ، فإنّ **معجزة الوردة** لا تُنَمّي «غَرْسات» الاسم الخاص (أو اسم العَلَم) : نضالٌ، كَدْحٌ، حَرْثٌ، ورجوعات متكررة لِلشّيء، ومَوجاتٌ من الكبْت، ضد رغبة إعادة تأسيس قوة النّسَب أو شجرة الأنساب ابتداءً من توقيع العذراء. بتجزيئِنَا وبفَصْلِنا وبإحالتنا الاسمَ عصياً على التمييز، إنّما نحن ننشرهُ أيضاً، ونجعله يُوَسّع ميدانَهُ، كقوةِ احتلالٍ سريّة. ولن يعود على تخوم النص، والعالم، سوى توقيعٍ كبير، بضخامةِ كل ما ابتَلَعه هُوَ سَلَفاً، ولكنْ دونَ أنْ يحبَلَ إلا بنَفسه.

حركـة هي بـالضرورة عصيَّـة على الحَسْم، إذا لم نَقُـلْ مُتَنـاقِضـة. اقتصـاد الفقـدان (← ثـدْي ↔ طفل ↔ بُراز ↔ ذَكَر ←). إن التـوقيـع لا يحتفـظ بـأي شيء ممَّا يوقّع هُوَ عَليه.

إزرعِ «الوَزّال» هنا، وستسقط منه الكتابة الخَيليَّة. إن النُّصُب الجنـائزيّ لَهُوَ نبتـةُ وزَّال : تكتب وتتكلَّم بلا لُكْنة.[45]

«بعدَ هذا بقليلٍ صَرَخَ صوتٌ، مخنوقٌ أيضاً، لكنْ بعيد، بَدَا ليَ صوتَ سجين :

ـ صباح الخير لِقَمَرِك، هذا عُضْوي !

«سمعَهُ الحَرَس مثلَنـا، غير أن أحـداً لم يتفوَّه ببنت شَفـة. هكـذا أدركتُ منـذ وصولي أن صوتَ سجينٍ لا يكون واضحـاً أبـداً. فهو إمَّـا هَمْسٌ هـو من الرقَّـة بحيث لايسمعـه الحرس، أو صرخة تخنقها سماكة الجدران وكثافة الانحصار.

«كلَّما كان أحدٌ منَّا يُصَرِّح بِاسْمه وشهرتِه وسنِّهِ ومهنتِهِ وعلاماتِهِ الفارقةِ ويُمْضِي بإبهـامـه، كان أَحَدُ الحراس يقوده إلى حُجْرة الثياب. جاءَ دوري :

ـ الشّهرة ؟

ـ جُنيه.

ـ بْلاَنْتَا جُنيه ؟

ـ جُنيه، أقولُ لك.

ـ وإذا شئتُ أن أسمِّيك «بْلاَنْتَا جُنيه»، أيزعِجُك ؟

ـ ...

ـ الاسمُ الشخصيّ ؟

ـ جَان.

ـ العمر ؟

ـ ثلاثون.

ـ المهنة ؟

ـ بلا.

رَمَقَني الحارسُ بنظرةٍ شرِّيرَة. ربمـا كـان يحتقرني لِجَهلي أنّ «البْلانْتَـاجنيـه»[46] كـانوا مدفونين (هنا) في «فُونْتِفْرُو»، وإن يَكُنْ شعارهم ـ الفُهُودُ وصليبُ «مالطة» ـ ما يزال معلقـاً في زجاجيَّات المُصلّى الصغير.

هجمة ثانية للجمهور على الـ «أَغُورا»[47] النظرية.

لقد انطلق أولئك الذين يعتقدون أن الزهرة تدلّ، ترمز، تُكَنّي، تُشير مجازيّاً، وأنّنا كنّا بِصَدَدِ جَمْعِ الدلالات والصور الاقتطافيّة وتصنيف أزهار البلاغة والمؤالَفة بينها، تنظيمها، وإعادة شدّها في ضَمّةٍ، أو باقةٍ من حول السفينة «الباهِيَّة» arcus, arca, ἀρχή[48] (ولا يهمّ إذا كنا سنضيع أو نَعْلق في هذا كلّه).

انطلقَ، إذَنْ، وفي مَا خَلاَ بعض الاستثناءات بما هي استثناءات، الآثاريُّون والفلاسفة والمُؤوِّلون والدلاليُّون والعَلاَمَاتيُّون والمحلِّلون النفسانيون والبَلاغيُّون والشّعرانيُّون، ورُبَّما حتى القراء الذين ما يزالون يعتقدون بالأدب أو بأيّ شيْء آخر.

يتمهّل قليلاً أُولئك الذين ما يزالون يتلهّفون لمعرفة ما قد يُشكّل «أناغرامات»[49] أو «أنَامُورْفُوزَات» (تزييغات)،[50] أو تلميحات سيمنطيقية أكثر تعقيداً بقليل، مؤجَّلة، محروفة، مُراكَمة في عُمْقِ مغارةٍ سريَّة،[51] ومخفيّة، بِحِذْقٍ داخلَ لَعِبِ الحروف والأشكال. هكذا بحيث يلتحق جُنيه بهذا التراث المخفيّ الذي كان يُهيِّيء منذُ زمنٍ ضربته، وقفزته المقلوبة، خافياً عمَله بنَفْسِه، طارحاً أسماء عَلَم في «أَنَاغْرَامَاتٍ»، وتواقيعَ في «أَنَامُورْفُوزَاتٍ»، وكلّ ما يتبع ذلك. هكذا، أيضاً، يكون جنيه، في إحدى حركاته في **«الأنا»** (من «أناغرام» و«أنامورفوز») وسواء أكان عارفاً بذلك أمْ لاَ ـ لِي رَأْيي بهذا الصدد، ولكنه ما يَهمّ ؟ ـ نقول يكون قد وَضَعَ، بصمتٍ، بِعَمَلٍ دؤوب، بِدِقَّةٍ، باستحواذٍ، وبقسْرٍ ذاتيٍّ، تَوَاقيعَ في مكانِ الأشياء الناقصة. وفي الصباح، وفيما تَنْتَظِرُونَ أنْ تتعرَّفوا من جديدٍ على الأشياء المألوفة، تصطدمون باسمِه في كلّ مكان، مكتوباً بحروفٍ غليظة، أو صغيرةٍ، كاملاً أو مجزّءً، مشوَّهاً أو مُعاداً تركيبُه. إنه لم يَعُدْ هنا، ولكنّكمْ صرتُمْ تسكنون قبره ـ أو مراحِيضَه. كنتمْ تَعتقدون استكْناهَهُ واقتفاءَ آثارِه وملاحقتَه، وإذا بكُمْ **مقروُون**. إنه قد مَسَّ بتوقيعِه كل شيء. مَسَّ بِهِ نَفْسَهُ (زَيَّن اسمه فيما بعد حتى بحركة «٨»). حاولَ أن يكتب، بِدِقَّةٍ، ما يحدثُ بين العاطفة[52] والتوقيع.

كيف يمكن إعطاء توقيعٍ للعاطفـة ؟ وكيف يمكن القيـام بـذلـك من دون اصطنـاعـاتٍ بعرض المرء نفسه عبْرَها في كلّ شيء ؟ عبْرَ مُستعاراتٍ وضِمْنِيّـاتٍ ومُحَـاكَيـات ؟ وأخيراً، فهل سنَعْرِفُ أبـداً إذا كـان قـد أَفْلَحَ في التوقيع، وإذا كـان التوقيـع قـد وَصَـلَ إلى نَصِّـه، إذا كـانَ الأخيرُ قد بلغ حدودَ اسم خاصٍّ أو اسم عَلَم ؟ إنّه، وقد حلمَ، كمـا يبـدو، بـأنْ يُصْبح في رنينـهِ قرعةَ ناقوسِهِ الخاصّةَ، وبأنْ يشهدَ دفْنَـهَ **الخـاصّ** بعـد أن تمخّض عن ذاتِـه أو حقّق قَطْعَ رأسِـهِ وإعـدامَـه، يبـدو وقـد حَرَصَ على أن يُقْفِلَ على كـلّ مَـا يَكْتُبُ في أشكـالٍ ضَريـح. ضريـحٌ يتلخّص في آسمِه، ولم تَعُدْ كُتْلَتُه الحجريّة لِتَتجاوزَ أَحْرُفَه، الصفراء كالذّهَب، أو كـالخِيـانـة، أو كالوزَّال. أحرف بلا قاعدة[53]؛ عَقْدٌ مع الكتابة بما هي موكب دفن.

بتشخيصٍ أكثر، إن العَقْد لا يتمثّل موضوعُهُ في القَبْر. ليس القبر حـدَثـاً بِصَـدَدِ المجيء، متوقّعاً في فقراتِ العقْد. إنّهُ توقيعُ العقْد. هكذا، بحيثُ أنّ هـذا الأدب المـدعوّ أَدَبـاً للخيـانـة، إنما يقوم في مواضعَ محدّدة ـ هذه التي يبدو أنّها تهمّنا ـ، نقول يقوم بـ«خيانةِ» نفسـهِ إذْ تتمتّع سَرِقَةُ التوقيع بِمَنْ يشي بها في النصّ نفسه بالذات.

هوامش المترجم (حول جنيه)

1) يهمنا الإشارة بادئ ذي بدء إلى أن العنوان الأصلي للكتاب المُجْتَزَء هذا القسم منه هو : **Glas**، وتعني بالضبط «قَرْعات نواقيس»، واكتفينا نحن، على سبيل الاقتضاب، بـ «نواقيس» التي «تَكنّي» أساساً في العربية إلى عمليتها وإلى صوتها. وقد وضع دريدا عنواناً ثانوياً للكتاب على هيئة سؤال : «ما يبقى من المعرفة المطلقة ؟». نواقيس، إذن، تقرع إيذاناً بنهاية هذه المعرفة في كتاب يتناول في عمودين متقابلين (راجع المدخل، وكذلك الصورة المرفقة من الكتاب الأصلي لدريدا) فكر هيغل وأدب جنيه. يهمّنا الإشارة أخيراً إلى أننا، بموافقة جاك دريدا، ولدواعٍ أدبية وأُخرى تتعلّق بالصّلاحية الفكرية، لم نترجم إلاّ الجانب الخاص بجنيه.

2) جميع الجمل الموضوعة هنا بين معقّفات هي، إلاّ إذا وردت إشارة مخالفة، قبسات من جنيه.

3) هذه الكلمة المنشطرة تحيل في قسم آخر من الدراسة إلى عنقود من الكلمات تبدأ بالأحرف الأولى نفسها : « Je m'écris » = أكتُبُني (أو «أكتب نفسي»)، « Je m'écarte » = أنْعَزِل، « Je m'exclus » = أنْسحِب أو أنْفَصِل، و« Je m'écrase » = أنْهَرِس، أحطّم. لا داعي للقول إنّ هذه «الانشطارات» و«العنقوديات» اللفظيّة والدلاليّة التي يلعب عليها الفيلسوف تجد أصلها أو ما يماثلها في عمل جنيه نفسه.

4) راجع بصدد هاتين الوظيفتين، الأولى التي تحفظ وتومن انتصاب الأثر، والثانية التي هي سقوط و«إفراغية»، مدخل المترجم، الفقرة الخاصة بـ «نواقيس».

5) العواصف التي تحدث في أعماق المحيطات.

6) وهي تعني أساساً : «الجليد».

7) ترجمنا بـ «الباه» متبعين بعض المحللين النفسيين المصريين، المفردة اليونانية الأصل phalus، التي تدلّ في التحليل النفسيّ لا على العضو الذكري نفسه (الذي نترجمه بـ «الذَّكَر» عندما يرد ذكره) وإنما على رَمْزه وحضوره التمثيليّ في السياقات النفسية

8) كتب دريدا : Le texte r(est)e – tombe, la signature r(est)e – tombe – le texte. مُبرزاً (est) (فعل الكينونة للمفرد الغائب) بين قوسين في « reste » (يبقى)، بحيث يمكّننا من إقامة قراءة مزدوجة تفيد من تعددية معاني المفردة tombe، التي تفيد، معاً، «القبر» وفعْل «يسقط» أو «ينهار».

9) نذكر بأن مختصر الاسم يتكون من أحرفه الأولى. ج.ج. مثلا، يشير إلى «جان جنيه».

10) مسرحية لجنيه.

11) هذا إجراء كثير الورود لدى جنيه، إذْ يمنح لـ «أبطاله، أسماء هي جميعا تقريبا، نعوت أو أسماء أشياء، يبدأها بأحرف كبيرة ويرفعها إلى مقام أسماء العلم : «ميموزا» Mimosa، هي زهرة الميموز أو السَّنْط، و«كيريل» Querelle تعني «مشاجرة». و«ديفين» Divine تعني «الإلهيّ» و«يو فير» Yeux – Vert : العينين الخضراوين، و«نوتردام دي فلور» Notre-Dame – des – Fleurs : سيدتّنا سيدة الأزهار، و«ديفير» Divers : المتنوع، أو المختلف أو الكثير...

12) الكَرْيتيد : Cariatides هو تمثال امرأة يتخذ بدلا من عمود في مبنى.

13) نسبة إلى مقاطعة في شمال فرنسا.

14) نسبة إلى محاورة «الكراتيل» لأفلاطون.

15) Les fleurs de rhétorique : هي المحسنات اللفظية، ويجبرنا السياق هنا على الأخذ بها بدلالتها الحرفية كـ «أزهار بلاغية» موجهة لتزيين الكلام.

16) la question anthologique : لا يتعلق الأمر هنا ببداهة الحال بالتعبير الشائع للمنتخبات الشعرية أو الأدبية، وإنما بمعنى الاقتطاع والاقتطاف، هذه المَشْغلة لدى كاتب كجنيه في تحشيد صنوف من الأشياء، الأزهار مثلاً، ومن الأشياء المستعارة و«الصُّنَميّات» وتحميلها بآثار عمليته النصية، وجعلها حوامل للتجربة تتلقى دمغة «اسمه» الخاص وأسماء «أبطاله» ونزوعاته العميقة بصورة تتذبذب دائما بين إظهارٍ وإخفاء يسعى دريدا إلى قراءتهما هنا، مؤكدا على تجاهل سارتر الكامل لهما، في قراءته الشهيرة لجنيه».

17) «الميثولوجيا البيضاء» La mythologie blanche : في دراسة لدريدا حملت هذا العنوان («راجع : هوامش ـ الفلسفة، منشورات» مينوي») يدرس الفيلسوف عمل الاستعارة، وبخاصة الاستعارة النباتية، في الكتابة الفلسفية الغربية من أيقور فأفلاطون حتى هيغل فنيتشه فباتاي.

18) لعب على الجناس اللّفظي الجزئي بين : «lilas» (الليلك) و«éclats» (شظايا أو كسور). أما «éclat» بالمفرد، فتفيد «اللّمعان».

19) بمعنى طفل جوقة الشرف في كنيسة.

20) سلسلة من الكلمات المتناغمة مأخوذة من قاموس جنيه نفسه :

« Voler les clés, voler en éclats, voler en éclaboussures, volée de cloches. »

21) بالمعنى الأدبي لـ «المجاراة».

22) يمثل المصطنع أو الزائف postiche (الشّعر المستعار مثلاً) حيلة أساسية لدى «أبطال» جنيه، وأحد مفاتيح عالمه الرّوائيّ والدراماتيكيّ، به يحقّق هذه المَسْرَحَة الإضافية للحياة التي كان يرى فيها أحد أهمّ حلول وممارسات الكائن الهامشيّ والمتمرّد. «ستيليتانو»، مثلاً، وهو أحد شخصيات **يوميات لص** الأساسية (وكان أُقْطِع)، كان يعلّق في لباسه الدّاخلي عنقودَ عنب بلاستيكياً في الموضع الحسّاس إيحاءً بـ «آلة» ضخمة. وهذه الأشياء المستعارة تتمتّع لدى هذه الشّخصيات بأهمّيّة مقدّسة ويتركّز عليها انتباههم كلّه. وواضح بالمقابل الدّور الذي تلعبه الحِيَل الأدبية ومبدأ الاستعارة المعمّمة في عمل جنيه.

23) الدوقل هو عارضة صاري السفينة .

24) الستاريّة (وتسمى «الحُلْوة» أيضا) هي نباتات معرشة من الفصيلة العَرْنيّة

25) هو الياسمين البريّ .

26) أحد الشخوص الأساسية في **يوميات لص**.

27) المفردة التي يستخدمها جنيه هي بالضبط : galère وتعني «قادس»، (سفينة شراعية حربية كانت تُستخدم حتى القرن الثامن عشر)، ومجازاً : «سجن الأشغال الشّاقة» (أصلها أن بعض المحكومين ـ المسيحيين الأسرى لدى الأتراك مثلاً ـ كانوا يُشغّلون كجذّافين في السّفن من هذا النّوع). ويقال : « Vie de galère » بمعنى «حياة قاسية».

28) لاحظ الجناس اللّفظي التّقريبي بين المفردات الثلاث .

29) حرفيّاً : «من الأعماق». غناء دينيّ .

30) تعني «الانتصاب» (بالمعنى الجنسي للكلمة)، ويبحث الفيلسوف هنا في معانيها الأخرى التي تتضن الشد والالتفاف والاحتضان والتضيد، الخ...

31) يلعب الفيلسوف على الجناس اللفظي بين الكلمات. فيحوّر il ya «ثمّة» الواردة قبل وهلة إلى il lia (ربَطَ أو عَقَدَ أو أوثق أو شَدّ).

32) لعب على تناغم الكلمات : lianes جمع «العارشة» أو «المعترشة» وهي صفة النبتة المتسلقة المحتاجة إلى ما تستند إليه، وlierres وهي نبات اللبلاب وlanières، وهي السيور الجلدية.

33) أحد الأسماء المعطاة في الفرنسية الدراجة للوّاطيين هو tantes، وتعني حرفياً : «العمّات»، ويورد جنيه في رواياته مُعْجماً كاملاً يرتبط بهذه التسمية تجد بعض مفرداته بين قوسين في هذه الفقرة (العمّات ـ الفِتْية، العمّات ـ الفَتَيات، الخ...) ويلاحظ أن جنيه يتحدث في رواياته عن أبطاله اللّواطيين بصيغة المؤنث.

34) «السّواتر» Les paraventes مسرحية لجان جنيه، تتمحور حول الاستعمار الفرنسي في الجزائر، هوجم عرضها الأول في مسرح «الأوديون» من قبل أفراد من الجيش الفرنسي .

35) راجع الهامش (33) أعلاه.

36) المفكّر الوجوديّ ـ الظاهراتيّ للتحرير، والمقصود بالطبع الفيلسوف جان بول سارتر ووجوديته التي انتشرت أكثر ما انتشرت في غداة انتهاء الحرب العالمية الثانية وتحرير باريس.

37) بمعنى غضب الطفل وامتيائه.

38) هو المفتاح الذي يلائم جميع الرتاجات والاقفال.

39) المقصود بالطبع الأردية الرسمية والطقوسية للمحامين والأطباء وبقية من يرد ذكرهم في الفقرة.

40) style : تتمتّع هذه المفردة في الفرنسية بمعنيين، فهي تعني «الأُسلوب» و«مدقّة الزّهرة». ويُفيد الفيلسوف من المعنيين، فكما تتهيّأ المدقّة خلسة، تكون الكتابة (هنا : لدى جنيه) مشتغلة بالإسم الخاص سرّياً تقريباً، وكما لو أن شيئاً لا يحدث.

41) hymen : وتعني : «جماع» أيضاً. راجع سلسلة المفردات الدريدية الثنائية الأداء في «رسالة إلى صديق ياباني» وحوارنا مع دريدا، ومدخل المترجم في هذا الكتاب.

42) يستخدم جنيه صفة Cavalier، المرتبطة بامتطاء الخيل (الراكب هو : الخَيّال) ولم يستخدم Chevalier (الفارس، بما تتضمنه من دلالات فحولية ومراتبية اجتماعية وحربية)، مما جعلنا نعتقد بوجوب التفريق.

43) يقال بالفرنسية : الكتابة على Sur أحدٍ ما، وواضحٌ أن المؤلف قد أكّدَ هنا على حرف الجرّ للمُوافَقة بينه وبين المجازات «الخَيْليّة» في الفقرة.

44) التعبير عن القرف تعكسه الفرنسية في صيغة : faire chier («هذا شيء يدفعني إلى التغوط» كما نقول في العربية : «يدفعني إلى التقيؤ».) وعلى حرفية التعبير يلعب الفيلسوف موظّفاً استعارات السقوط والنفاية والإفراغ.

45) إشارة إلى حركة المدّ (*) التي ترافق في الفرنسية المفردة genet عندما تعني «زهرة الوزّال»، والتي كان جنيه يضعها أحياناً فوق أسمه وأحياناً لا يضعها.

46) Plantagenet : سلالة حكمت بريطانيا من 1154 إلى 1485، وكان شعارها صورة الفهد وصليب مالطة.

47) «الأغورا» l'agora : ساحة كانت المجالس السياسية الإغريقية تنعقد فيها.

48) يُرجع الفيلسوف مفردة arche (السفينة، كما نقول «سفينة نوح») إلى أصلها اللغويّ في اليونانية حتى تظهر فيها كلمة «أصل».

49) الأناغرام anagramme : هو الكلمة التي ننالها من تغيير نظام حروف كلمة أخرى (مثلاً : حرب ـ بحر).

50) الأنامورفوز (التزييغ) anamorphose : هو الصّورة غير المنتظمة للشيء التي تولدها مرآة أو عدسة مُشَوّهة.

51) المَغارة crypte : تشكل هنا ما هو أكثر من مجرّدة استعارة، وتحيل إلى مفهوم تحليلي ـ نفسي طوّره، بخاصة، نيكولاس إبراهام Nicolas Abraham، نتوقف بتفصيل عند تصور دريدا له في الفقرة الخاصة بـ «نواقيس» من مدخل المترجم.

52) يُقيم الفيلسوف جدلاً بين الفعل affecter (مسّ الشيء أو حوّرَ نظامه) الوارد ذكره في الفقرة والمفردة التحليلية ـ النفسية affect (من الألمانية Affekt)، التي تعني الحالة العاطفية الأولية للفرد.

53) بمعنى قاعدة نصبٍ أو تمثال.

مِيتَاتُ رُولاَن بَارْت

كيف يمكن دَوْزَنة هذا الجَمْع ؟ ولمن ؟ هذا السّؤال يُسْمَعُ بحسب الموسيقى أيضاً. بطواعية واثقة، وبشيء من الاستسلام أُحِسُّ به يكتنفه الآن، يبدو هذا الجمع وهو يستجيب لِـ : أمرٍ ما، بعد بداية الجملة غير المسموعة، كصمتٍ مقطوع. يستجيب لأمرٍ، ذلكم هو كلّ شيء، بل حتّى لينصاع ويسمع بإملائه. يتساءل، وأنا نفسي، في اللّحظة التي أدع فيها جمْعاً لهذه الميتات يُملى عليَّ، كنت مدعوّاً إلى الامتثال لقانون الاسم. ما من اعتراضٍ قاومَ، ولا حتّى الاستحياء بعد لحظة قرارٍ عصيٍّ على الرّدّ، ودقيق. اللحظة، المنعدمة تقريباً، لحركة أو لمسة : هكذا، مرّة واحدة، مرّة وإلى الأبد. ومع هذا، فإن ظهور عنوان في هذا المحلّ لا يكاد يكون قابلاً للاحتمال بالنّسبة إليَّ. كان اسم العلم (اسم رولان بارت) لوحده سيكفي. وحده، ولوحده، يتحدّث أيضاً عن الموت، عن جميع الميتات في موتٍ واحد. يفعل ذلك حتى في حياة حامله نفسه. على حين تعمل شيفرات وطقوسيات عديدة على تجريده من هذا الامتياز، ذلك أنه لشيء مرعب : أنّ اسم العلم، ولوحده، يُعلن بحدّة عن الاختفاء الفريد للفريد، أقصد فرادة موت لا صفة له، موت يتعذّر على الوصف (والتعبير الأخير يرنّ منذ الآن كقبسة من رُولاَنْ بَارْت سأعود إلى قراءتها بعد وهلة). إن الموت ينخَطّ في الاسم نفسه، ولكن لكي يتفرّق فيه على الفور. ليدسّ فيه بنية نحوية غريبة : الرّد باسم واحد، عن كثيرين.

□□□

هذه الخواطر من أجل رُولاَنْ بَارْت، لا أعرف بعد، ولا يهمّ في الحقيقة أن أعرف، إذا كنتُ سأتمكّن من الإفهام لِمَ عليَّ أن أتركها في هيئة مقطّعات، ولا لِمَ أنا متمسّك بعدم اكتمالها أكثر ممّا بتجزّؤها. بعدم الاكتمال الواضح، وبالانقطاع المنقّط لكن المفتوح، بدون

حتى الوقفـة المتسلّطـة لـ«الأفوريـزم»*. قطـع صغيرة من الحصى عبْر الفكر، واحـدة كـل مرّة، على ضفة اسمٍ، كمثل وعدٍ بالرّجوع.

□□□

له، لرُولاَنْ بَـارْت هـذه الخواطر. لـه، هـذا يعني أنّني أُفكّر بـه، وعنـه، وليس بعملـه أو بخصوصه فحسب. لـه، هـذا يعني أنني أُريـد أن أُهـديَـهُ هـذه الخواطر، أن أمنحـه إيّـاهـا، أن أُوجّهها له. الحال، إنها لن تبلغه بَعْدُ أبداً، لن تصله، هذا إذا كانت قادرة على ذلك في حياتـه. أين ستصلُ، إذنْ ؟ لمن، ولأجل مَنْ ؟ أَلَـهُ فِيَّ [لـه هو القـابـع فيّ] فحسب ؟ فيكم ؟ فينـا ؟ ليس هذا بالشّيء نفسه، إنه يصنع أناساً كثيرين، وهو مـا أن يكون في شخصٍ آخر حتى لا يعود الآخر نفسَه، أقصد لا يعود نَفْسَ نفسِـه. ومع هـذا، فـإن بـارْت لم يعـد فيـه. أن نتمسّـك بهـذه البديهية، بنصاعتها المرعبة، وأن نرجع إليها دون انقطـاع، كمـا نرجع إلى الشيء الأبْسَـط، إلى الشّيء وحده الذي، إذْ ينسحب في المستحيل، فهُوَ يواصل العطاء ويشحد الفكر.

مزيداً من الضوء لمواصلة الفكر، لمواصلة الشك**. أن نعرف، أو بالأحرى أن نتقبّل هـذا الشيء الـذي يشحـذ الرّغبـة، أن نحبّـه انطلاقـاً من نبعٍ غير مرئيٍّ للنّـور. من أين كـان يجيء وضوح رُولاَنْ بَارْت، الفريد***؟ أو، بالأحرى، من أين كـان يجيء لـه؟ إذْ لابـدّ، أيضـاً، أنّـه كان يتلقّـاه. دون تبسيـط أي شيء، ولا قسر أيّ مَعِين أو مستودع، كـان هـذا الوضوح ينبجس دائماً، من نقطة معيّنة ما كانت نقطة؛ نقطـة كـانت تظلّ غير مرئيـة على شـاكلتهـا الخـاصّـة ـ وبالنسبة إليّ متعذّرة على المَوْقَعة ـ وعنها أُريد، إذا لم أقل الكلام، فعلى الأقلّ تقديم فكرةٍ، مثلما عمّا يظل هو يشكّل لديّ.

□□□

أن تحفظ [الآخر] في الحياة، وفي داخلك نفسه، هل هذه هي الحركة الأفضل للوفـاء ؟ بهذا الشّعور غير الواثق بالذهـاب إلى مـا هو أكثر حيـاة، قُمتُ للتّوّ بقراءة كتـابيـه الوحيـدين اللذين لم أقرأ من قبل. لقد انسحبتُ إلى هذه الجزيرة، كمـا للاعتقـاد بـأن أيّ شيء لم يتوقّفْ بَعْد. ولقد اعتقدت بهذا حقّاً، وكان كل كتـابٍ يقول لي مـا كـان يجب التّفكير بـه عن هـذا

*) «الأفوريزم» aphorisme : هي الوحدة التأليفية لنوع من الكتـابـة يبنى في مقطّعـات صغيرة منسجمـة ولكن كلّ واحـدة منهـا تحتفظ بقيمتها الخاصّة داخل المجموع، وقـد مـارسـه نيتشـه في جـانب كبير من كتاباتـه، وعرف بـه بين آخرين، الفيلسـوف الروماني (بالفرنسية)، سيوران، وأبدى له بارت ميلاً خاصّاً في أعوامه الأخيرة، ويُقدّم نصّ دريدا الحاليّ أنموذجاً له (المترجم).

**) يلعب دريدا على دلالة التعبير «laisser à désirer» (ما يدعو للشّك)، فتصبح الرّغبة التي يحفّزها بارت رغبة بمواصلة ممارسـة الشّك باعتباره الشّكل الأعلى لممارسة الفكر (المترجم).

***) تـدل المفردة الفرنسيـة Clarté، في آن معـاً، على النور، وعلى الوضوح، ومن هنـا النّقلة التي يقيمهـا دريـدا من المنبع غير المرئي للنّور إلى الوضوح الفريد لدى رُولاَن بَارْت (المترجم).

الاعتقاد. هذان الكتابان هما كتابه الأول والأخير، اللّذان كنتُ أرْجَأْتُ قراءتهما لأسباب جدّ متباينة. «درجة صِفْر الكتابة» Le Degré Zéro de l'écriture، أولاً. ولقد أدركتُ على نحوٍ أفضل قوّته، وضرورته، بعيداً عن كلّ ما كان قد صرفني عنه بالأمس، ولم يكن الأمر يتعلّق، فحسب، بالأحرف الكبيرة والدّلالات الإيحائية والبلاغة وجميع علامات فترة كنت آنذاك أعتقد أنني كنت أخرج منها، وأنّه كان يتعيّن بالضبط إخراج الكتابة منها. ولكن في هذا الكتاب، الموضوع في 1953، مثلما في كتب بلانشو Blanchot التي غالباً ما يحيلنا إليها، نرى إلى هذه الحركة، التي أدعوها، بركاكة، وعلى خطإ، بـ«الخروج»، نرى إليها وهي تعمل. ومن ثمّ «الحجرة المضيئة» La Chambre claire، الذي رافق زمنُه موت رُولاَنْ بَارْت كما لم يسهر كتابٌ آخر على مؤلّفه أبداً*.

□□□

إن «درجة صفر الكتابة» و «الحجرة المضيئة» لهما عنوانان غاية في التوفيق لكتابين أوّل وأخير. سعادة** مرعبة، متأرجحة على نحو مرعب؛ سعادة حظٌ وقَدَر مكتوب. أودّ أن أفكّر الآن برُولاَنْ بَارْت مخترقاً الحزن، حزني أنا اليوم، وذلك الحزن الذي طالما حَسَبْتُ أنني أحسّ به فيه؛ حزن مبتسم، متعب، يائس، متوحّد، بالغ الشّك في العمق، مرهف، مُهذّب، أبيقوريّ، مُرْخٍ قبضته على الدّوام وبلا تشنّج، مكظوم، أساسيّ وخائب من الأساسيّ؛ أُريد أن أفكّر به رغم الحزن كرجلٍ لم يمتنع مع ذلك (بالطّبع) عن جميع الملذّات، بل وهبها جميعاً لنفسه. وإذا أمكن القول، فإنّني ليخالطني الانطباع بأنّ في إمكاني الوثوق بأنّه (مثلما تقول، بسذاجة، الأسر التي هي في حِداد)، كان سيحبّ هذه الفكرة. ترجموا : إن صورة «أنا» رُولاَنْ بَارْت، التي خَطّها هُوَ فِيَّ، ولكن من دون أن نكون لا أنا ولا هو مسؤولين عنها أساسياً، أقول لنفسي الآن، إن هذه الصّورة تحبّ فيَّ هذه الفكرة، تلتذّ بها هنا والآن، وتبتسم لي. منذ أن قرأت «الحجرة المضيئة»، فإن والدة رُولاَنْ بَارْت، التي لم أعرفها أبداً، تبتسم لي لهذه الفكرة، كما لو كانت تبتسم لكل ما تفعم به من حياة وما تنعشه من لذاذة. إنّها تبتسم لها، وإذن فهي تبتسم فيَّ، انطلاقاً (لمَ لا ؟) من صورة «حديقة الشّتاء»***، ومن اللا-منظورية المشعّة لنظرة لم يقلْ لنا هو عنها سوى أنها كانت مضيئة، بالغة الإضاءة.

*) وضع بارت كتابه **الحجرة المضيئة** بعد وفاة أمّه، وصدر الكتاب بعد وفاة بارت نفسه بأيّام، وبهذا المعنى يكون الكتاب قد سهر على مؤلفه كما لم يفعل كتاب من قبل (المترجم).

**) تدلّ مفردة bonheur في الفرنسية على السّعادة، بعامّة، وعلى التّوفيق في أداء شيء فـ«le bonheur d'expression»، مثلاً، هو «نجاح التعبير» أو «وفاء العبارة». من هنا النّقلة التي يقيمها دريدا من «العنوانين الموفّقين» إلى «السّعادة المرعبة» (المترجم).

***) هي صورة يصفها بارت في كتابه **الحجرة المضيئة**، الذي نُذكّر بأنّه ينطلق من تحليل الصّورة الفوتوغرافية، وتضمّ الصّورة أمّه وهي طفلة (المترجم).

هكذا قرأتُ إذن، للمرّة الأُولى، كتابي رُولاَنْ بَارْت الأول والأخير، قرأتهما بالسّذاجة المُتَقَبّلة لرغبة، كما لو أنني، إذ اقرأ الكتابين الأوّل والأخير قراءة متواصلة، ودفعة واحدة كما لو كانا مؤلّفاً واحداً انْسَحَبتُ وإيّاه في جزيرة، سأرى أخيراً، وأعرف، كلّ شيء. لاشكّ أن الحياة ستستمرّ (ما يزال أمامي الكثير لأقرأ)، غير أن تاريخاً* ما سيتجمّع، ربّما موصولاً بذاته؛ التاريخ Histoire وقد تحوّل في هذا الكتاب إلى طبيعة Nature؛ كما لو...

□□□

كتبتُ «التـاريخ» و «الطبيعـة» بحرفين أوّلين كبيرين. هـذا مـا كـان هـو يفعلـه دائماً. بتواترٍ بالغٍ في «درجة صفر الكتـابـة»، ومنـذ البـدايـة («لا لأحـدٍ أن يـدرجَ، من دون استعـداد وتهيُّئ، حرّيته ككاتبٍ في عتامة اللّغة، ذلك أن التاريخ بكامله هو ما ينتصب خللها، كاملاً وموحّداً، على هيئـة طبيعـة»). ولكن في «الحجرة المضيئـة» أيضـاً : («... هـما اللـذان أعرفُ أنّهما كانـا متحـابّين؛ أعتقـد أن الحبّ نفسـه هو مـا سيتلاشى كمثل كنزٍ لأنّـه، إذْ لن أعود أنـا حاضراً، لن يكون هنـاك أحـدٌ ليشهـد : لن يعود هنـاك سوى الطبيعـة غير المكترثـة. وهـذا تمزّق هو من الحدّة وصعوبـة الاغتفـار بحيث إن ميشيليـه Michelet [وقف] وحيـداً، بمواجهـة العصر، ليفكّر بالتّاريخ كاحتجاج للحبّ [...]). الحال، إنّ الأحرف الكبيرة التي استخدمتُها أنا على سبيل المحاكاة، كان هو يستخدمها للمحاكاة وللاستشهاد. إنّهـا معقّفـات («هكـذا، مثلمـا يقـال»)، وبعيـداً عن أن تـدلّ على التّضخيم، فهي إنّمـا تُزحزِح، تُخَفّف، وتعبّر عن ازدرائـه هـو وشكّه. وأنا أحسب أنه لم يكن ليؤمن لا بهذه المقابلة [التاريخ/ الطبيعة]، ولا بأُخريات. كـان يفيد منها في لحظة عبور. وسأبيّن في موضعٍ أبعد كيف كان يجعل المفهومات المتعارضة في الظاهر، والأكثر قابلية للوضع في حـالـة تعـارض أو مقـابلـة، يجعلهـا تعمل أحـدهـا من أجل الآخر، في تركيبٍ ذي طبيعة كنائية. وهذا مما كان «يُزهق» منطقاً معيّناً، ولكن يصمد بوجهـه أيضـاً؛ يصمـد بـأكبر مـا يمكن من القـوّة، القـوّة الكبرى للعب، طريقـة خفيّـة في التّعبئـة والمعاكسة [لما يُعبّئ] في الوقت نفسه.

□□□

كما لو : قرأت الكتابين أحدهما بعد الآخر كما لو أن لغةً مـا ستُحقّق أخيراً ظهورهـا وتنشر «نيجاتيفها» أمام عينيّ؛ كما لو أنّ مشْية رُولاَنْ بَارْت، خطوتـه أُسلوبـه، نبرتـه، صوتـه،

*) لك أن تقرأ أيضاً «حكاية ما ستتجمّع...»، نظراً لمعنيي المفردة histoire (تاريخ وحكـايـة)، وقـد آثرنـا نحن المعنى الأول لأنّ دريدا سيجتنب المفردة فيما يلي في اتّجاه مقابلة «التاريخ/ الطبيعة» (المترجم).

وحركته، كل هذه التواقيع المألوفة على نحوٍ غامض، والمُمَيّزة بين الكثير من سواها، ستسلّمني أخيراً سرّها، سرّاً إضافياً متخفّياً وراء الأسرار الأُخرى (وكنت أُسمّي «سِرّاً» صيميمية معيّنة، وكذلك طريقته في القيام بـ : ما لا يمكن تقليده)؛ تسلّمني، أقول، الملمح الفريد، فجأة، في قلب النور. ومع هذا، فكم كنتُ ممتنّاً له لما يقول عن الصّورة الفوتوغرافية «التوحيدية» unaire، ضدّها بالطّبع ما أن تلغي «الناتئ»* le poignant في «المنتشر» le studieux، أو، باصطلاحاته هو، الـ «punctum» في الـ «studium» ! كنت أحلم : كما لو أن نقطة الفرادة، حتى قبل أن تنتشر على المشهد كلّه، ولكن بتأكيدها نفسها دون انقطاعٍ من الكتاب الأول إلى ما سيشكّل في الكتاب الأخير انقطاعها، وبصمودها، بطرق مختلفة ولكن بصمودها مع ذلك،أمام التّحوّلات والانتفاضات أو تغييرات الميدان، وأمام تنوّع الموضوعات والمتون والسياقات، أقول كما لو أن عناد ما ـ لا يتغيّر سينفتح لي أخيراً كما هو في ذاته، وفي شيء ما أشبه ما يكون بـ «تفصيل» [صغير]. أجل، كنت أطلب من «تفصيل» معيّنٍ الجذل الكاشف، والنّفاذ الفوريّ إلى رُولاَنْ بَارْت (هو نفسه، هو وحده)، نفاذاً مفاجئاً كالبَركة، غريباً على كلّ جُهْد. كنت أنتظره من تفصيل يكون في الأوان ذاته ساطعاً وخفيّاً (مفرَط البداهة)، أكثر ممّا من الموضوعات الكبرى والمحتويات والنّظريات أو استراتيجية الكتابات التي أحسب أنّني كنت أعرفها وأتعرّف عليها بسهولة منذ ربع قرنٍ من الزّمان، عبر «حقب» رُولاَنْ بَارْت (ما يُميّزه هو في كتابه «رُولاَنْ بَارْت بقلم رُولاَنْ بَارْت» باعتباره «أطواراً» و «أنواعاً»). كنت أبحث **مثله**، مثله، وفي الموقف الذي أكتب فيه انطلاقاً من موته، تظلّ محاكاة mimétisme معيّنة تمثّل الواجب [إيواؤه [أي الصديق الراحل] في داخلنا، والتّماهي معه لإعطائه الكلام في صميميّتنا، وإحالته حاضراً وتمثيله في الوفاء]، وفي الوقت نفسه أسوأ

*) نترجم إلى «الناتئ» و«المنتشر» مصطلحين يقيمهما بارت انطلاقاً من المفردتين اللاّتينيتين punctum و studium، ويسمّي بهما نوعين تنقسم إليهما الصورة الفوتوغرافية في نظره، ويتابع دريدا هنا عمل المصطلحين في كتاب بارت، وانبثاقهما المتدرّج وإمكان التحامهما. نقدّم هنا الدّلالات المتعدّدة لكل مصطلح، وكما سيرى القارئ فهي جميعاً موظّفة في استثمار بارت لهما :

ـ punctum : اسم، ويعني لسعة إبرة، وثقباً بالمخرز، وعلامة مؤلمة، ودمغة، ونقطة، وقطعاً صغيراً، ووقفة وجيزة (في خطاب مثلاً)، ونقطة النرد، وهنيهة بالغة القصر، وكلّ قطعة صغيرة أو شيء ناتئ.

هكذا يمثل «الناتئ» التفصيل الصّغير، المفاجئ، والضارب، الذي «يثب» من بعض الصّور ويصدمني، أنا المشاهد.

ـ studium : اسم، ويعني الانهماك، الحماسة، الحميّة، الميل إلى شيء، والدّراسة والجُهد. من هنا جاءت «الدّراسة» لتسمّي نوعاً من النّصوص. كما وتدلّ على المكان (ستوديو) الذي تُمارس فيه مهنة أو فنّ أو عمل.

هكذا يُسمّي : «المنتشر» هذا النّوع من الصّور الفوتوغرافية الذي لا يعتمد على تفصيل صغير ناتئ تقبض عليه العين (أو «يقبض» هو، في الواقع عليها) بلا جهد، وإنّما على المدى المنتشر للصّورة كلّه، والذي يتطلّب القبض عليه جهداً في التّحليل «منتشراً» بدوره.

هذا التّحديد لا يمنع، أخيراً، وكما يُرينا دريدا، نوعي «الصورة هذين من أن يمتزجا» (المترجم).

الغوايـات، أكثرهـا عَـدَم حيـاء، أكثرهـا قتلاً : العطيـة و سحب العطيـة، اذهبوا لتختـاروا بين الاثنين. مثله، كنت أبحث عن **طراوة** للقراءة في العلاقـة بـالتفصيل الصّغير. نصوصـه مـألوفـة لديّ، ولا أعرفها بعد، ذلك هو يقيني، الذي يصحّ على جميع الكتابـات التي تعنيني. المفردة «طراوة» هي مفردته، وهي تلعب دوراً أسـاسيـاً في قـاموس «درجـة صفر الكتـابـة». والاهتمـام بـالتّفصيـل الصغير كـان اهتمـامـه أيضـاً. كـان بنيـامين Benjamin يرى في التكبير التّحليلي للمقطع أو الـدّالّ الصغير محـلاً لتقـاطـع عصر التّحليـل النّفسي وعصر إعـادة الإنتـاج التّقنيـة ـ السينيمائيـة، والفوتوغرافيـة، الخ... (بـاختراقهمـا، بتجـاوزهمـا، بـاستثمـارهمـا مصـادر التحليل الظـاهراتي **مثلمـا** البنيـويّ، يمكن أن تمثّـل دراسـة بنيـامين وكتـاب بَـارْت الأخير النّصّين الكبيرين حول ما يُدعى بمسألـة **المرجع** Le référent في الحـداثـة التقنيـة). ثم إن «النـاتئ» يترجم، في «الحجرة المضيئة» إحدى قيم المفردة «تفصيل» : نقطة للفرادة تثقب سطح الإنتـاج المُعاد [أو «النّسخة»]، ولكن الإنتاج نفسه [أو «الأصل»] أيضاً، والتناظرات والمَشـابـه والشيفرات. إنّها تندفع، تأتي لتصيبني، لتجرحني، أو تقتلني، ويبدو، أوّلاً، أنّها لا تحـدّق إلا بي. أن تتوجّـه إليّ، فهذا ماثل في صلب تحديدها نفسه. إنّ ما يتوجّه إليّ هو الفرادة المطلقة للآخر، المرجع الذي لم أعد، في صورته نفسها بالذات، لأقدر على «تعليقه» [بمعنى إرجائـه]، في حين يتفلّت «حضوره» أبداً (ولذا فإن كلمة «المرجع» يمكن أن «تزعج»، إذا لم يقم السياق بإعادة صياغتها)، وفي حين يكون هو قد غاص في الماضي، من قبل. تتوجّه إليّ أيضـاً العزلـة التي تمزّق نسيج «الهوية»، وشبكات الاقتصاد أو حِيَلَهُ. إلاّ أنّها دائمـاً فرادة الآخر من حيث أنهـا تـأتي إليّ دون أن تكون حـاضرةً إزّائي، ويمكن أن يكـون الآخر هـو «أنـا»؛ أنـا الـذي كنت أو يُفترض أنّني كنت، أنـا الميت من قبل في المستقبل المـاضي أو المـاضي المستقبل* لصورتي الفوتـوغرافيـة. وسأضيف [أن هذا يحدث أيضاً] باسمي. ومع أنها تبدو، كما هو حاصل دائماً، «مدموغـة» بخفّـة، فإنّ هذه الشّحنـة المتعـدّيـة أو الكتوم، التي تبعث لي بـالـ «نـاتئ» أو توجّهـه إليّ، لتبـدو لي أساسية للفكرة، أو على الأقلّ لوضْعها موضع العمل، في «الحجرة المضيئة». إننـا إذا مـا قرّبنـا، أحـدهمـا من الآخر، عرْضين مختلفين للمفهـوم نفسـه، فسيبين واضحـاً للعيـان أن «النـاتئ» **يستهـدفني** في اللحظـة نفسهـا التي أستهـدفـه فيهـا : هكـذا تتوجّـه إليّ الصّورة «النتـوئيـة» [متّخذة إيّاي أنا نفسي هدفاً] والنتوء نفسُه ينقسم فوق سطحـه المحـدّد : هـذا التّنقيـط المزدوج

*) هو المستقبل المتخيّل في زمن حكاية ماضية، كما تقول ونحن نتحدّث عن شخص ميّت : «عندما التُقطت له هذه الصّورة، كان يتهيّأ للموت» (المترجم).

سرعان مـا يفـكّ نظـام «التّوحيـد» والرّغبـة التي تنتظم فيـه. **عرض أول** : «[...] إنّـه هو [أي «النـاتئ»] الـذي ينطلق من المشهـد كمثل سهمٍ ويـأتي ليخترقني. تتوفّر اللاتينيـة على مفردة لتحديد هذا الجرح، هذه اللّسعـة، هـذه السّمـة المحقّقـة بـأداة مـدبّبـة، وهـذه المفردة تنـاسبني خصوصاً [...] (هي ذي صيغة ما كنت أبحث عنه، ما يناسبه، أي رُولاَن بَارْت ، وما لا يصحّ ولا يتمتّع بقيمة إلا بالنّسبة إليه؛ مثلما اعتاد أن يصرّح بكونه إنما يبحث عمّا يتّجه إليـه، ومـا **يأتيـه**، مـا يلائمـه وينسجم وإيّـاه كرِداء؛ حتّى إذا كـان جـاهز الصّنع ومصَمّماً لزمن موضـة فحَسب، فهذا الرداء عليه أن يتكيّف لـ «المحيط» غير القابل للتّقليد لجسدٍ بذاتـه : ينبغي إذن اختيار الكلمات، جديدة كانت أم موغلة في القـدم، اختيـارهـا في كنوز اللّغات كمـا نختـار ثوباً، آخـذين بنظر الاعتبـار كل شيء، الموسم والموضـة والمكـان والقمـاش والصّبغـة والقطْع). «[...] هذه المفردة تناسبني خصوصاً وأنهـا تحيل إلى فكرة التّنقيـط، وأن الصّور التي أتحـدّث عنها لهي بالفعل منقّطة، بل وحتّى مبقّعة أحياناً، بهـذه النّقـاط الأسـاسيـة. إن هـذه السّمـات، تحديـداً، هـذه الجراح، لهي نقـاط. وإذن، فسـأسمّي هـذا العنصر الثـاني الـذي يجيء «ليزعج» المنتشر، studium، أقـول سـأسمّيـه : «النـاتئ» punctum ذلـك أن المفردة الأخيرة تفيـد أيضـاً «زرْقة» [لسعة إبرة أو مزراق]، وثقباً صغيراً، ولطخة هيّنة، وقطْعاً ضئيلاً، وكـذلـك : رميـة نَرْد. إنّ «ناتئ» صورة ما هو هـذه الصـدفـة التي تستهـدفني انطلاقـاً منـه (ولكن كـذلـك تجرحني وتصدمني*)». إن القوسين لا ينغلقان هنـا على حـدثٍ عَرضِيٍّ أو على فكرة ثـانويـة، بل همـا، وكما يحدث لديـه غـالب الأحـايين، يحفظـان الصوت في الأداء المنفرد لِحيـاء. وأبعـد، بعـد عشرين صفحـة، نقف على **عرض آخر** : «بعـد أن استعرضت على هـذا النّحـو الاهتمـامـات العاقلة التي تثيرها فِيَّ بعض الصّور، يبدو لي، الآن أن «المنتشر»، عندما لا يخترقه أو يجْلده أو يُرقّطه «ناتئ» معيّن يجيء ليجتذبني ويحرجني، فإنّه، أي المنتشر»، يتمخّض عن نمـط من الصّور جدّ شائع (الأكثر شيوعاً في العالم)، نمط ربّما أمكن دعوته بـ «الصّورة التوحيدية».

□□□

طريقته، الشّاكلة التي يعرض بهـا ويـدفع إلى اللّعب ويُفسّر الزوج «نـاتئ/ منتشر»، في الوقت نفسه الذي يقصّ فيه ما يقوم به، ويقدّم لنا «نوتاته»، هذه الشاكلة سنسمع موسيقاها بعـد وهلة. شاكلة هي شـاكلتـه حقّـاً. يجعل المقـابلـة «نـاتئ/ منتشر»، والعمود المـائل المرئي بين حدّيها، يجعلها تنبثق، أوّلاً، ببطء وحذرٍ، من سياق جديد يبدو أنها ما كان لها قبلـه أيّ حـظ

*) إحدى صفات «الناتئ» le poignant، هي أنّه «يمزق»، «يتسبّب بضربة أليمة»، «يجرح»... (المترجم).

بالظّهور. وهو يمنحها هذا الحظ. أو يتلقّاه. يمكن أن يبدو التّأويل مصطنعاً في البداية، أنيقاً إنّما مترفاً، كما في الانتقال من «point» (النقطة) إلى «me poindre» (يستهدفني أو يهجم عليّ)، ومن ثمّ إلى le poignant (ما يهاجم ويجرح). إلاّ أنّه يفرض ضرورته رويداً رويداً، من دون أن يخفي «الحيلة» تحت طبيعة مزعومة. إنّه، أي التّأويل، يثبت صرامته طوال الكتاب، وهذه الصّرامة تمتزج بإنتاجيّته، وبخصوبته الأدائية نفسها بالذات. يجعلها ترِدّ [من المردودية] أكبر كمّية من المعنى، ومن القوة الوصفية والتّحليلية (ظاهراتية، وبنيوية، وأبعد منهما أيضاً). لا تكون الصّرامة (عنده) جامدة أبداً. المرونة : هذه خاصيّة لا غنى عنها لنصف، بجميع الطّرق، جميع طُرق رُولاَن بَارْت. تُمارس خاصيّة المرونة عملها عنده بدون ترك أيّ أثرٍ على الجهد ـ ولا حتى على محوه. لا يتخلّى عنها أبداً، سواء أفي التنظير، أو في استراتيجية الكتابة، أو في التّعامل الاجتماعي، وهي تظلّ مقروءة حتّى في خطّه، وإنّني لأقرأها باعتبارها الصّقل المتناهي لهذا التّهذيب الذي يضعه هو، فيما يتحدّث عن أُمّه في «الحجرة المضيئة»، عند حدود الأخلاق، بل حتّى أعلى منها. مرونة طليقة، وفي الأوان ذاته محكمة الشّدّ، كما نقول في وصف الكتابة أو الفكر. وسواء أفي الطّلاقة أو في الشّدّ، فهي لا تستبعد، أبداً الدّقة ـ ولا العدالة*. وأنا أحسب أنها خَدَمَتْهُ في الخفاء، حتّى في الخيارات المستحيلة. وتظل الصّرامة المفهومية لحيلة من الحِيَل مرنة ولعوباً، وهي تدوم زمن كتاب؛ إنها ستكون مُجدية لآخرين، ولكنّها لا تناسب تماماً إلا مُوَقِّعها نفسه، كمثْل أداةٍ لا نعيرها إلى أحد، أو تاريخ أداة. ذلك أن هذه المقابلة «ناتئ/ منتشر» لا تستبعد، بل بالعكس تُحبّذ توليفاً أو تركيباً بين المفهومين. ما يجب أن نفهم من «التّوليف» ؟ شيئان، هما نفسهما يتوالفان : 1) أن المفهومين المفصول بينهما بحدٍّ يتعذّر اختراقه يُمرّران بينهما مساومات (أو تسويات) و«يتفاهمان» أحدهما مع الآخر، وعما قريب سنتعرّف فيهما على عملية كناية : إنّ ما يقيم خارج حقل «الناتئ»، أو ما يخرج فيه عن كل شيفرة، يتوالف مع حقل المنتشر «الدائم الانتظام في شيفرة» : يعود إليه دون أن يعود إليه حقّاً. إنّه غير قابل للمُوْقعة فيه ولا ينخطّ أبداً في الموضوعية المتجانسة لحقله المؤطّر، وإنّما يأهله، أو بالأحرى يسكنه [بمعنى سكنى الهاجس المسيطر] : «إنّه زيادة : ما أُضيفُه إلى الصّورة الفوتوغرافية، والذي هو فيها من قبل». إنّنا طرائد للقوّة الشّبحيّة للمضاف (أو الملحق) : هذا الوضع غير القابل للمَوْضَعة هو الذي يمنحنا الطيف spectre. «إن المتفرّج spectator هو نحن الذين نتفحّص في الصّحف

*) يوظّف دريدا الجناس اللّفظي الجزئي بين المفردتين justesse (الدّقّة أو إحكام الإصابة) و justice (العدل) (المترجم).

والمجلاّت والكتب والألبومات والأرشيفات مجموعات من الصور. والشخص أو الشيء المُصوّر هو الدريئة والمرجع، إنه ضربٌ من ظاهر صغير؛ الشحنة أو الإشعاع المنبعث مما هو مصوّر، والتي سأدعوها بالـ Spectrum : طيف الصّورة. ذلك أن هذه المفردة تحتفظ عبر جذرها اللّغوي بعلاقة بـ«العرْض» spectacle، وتضيف إليه هذا الشيء المرعب نوعاً ما، الماثل في كلّ صورة فوتوغرافية : عودة الميت». ما أن يكفّ «الناتئ» عن التّضاد مع «المنتشر»، في الوقت نفسه الذي يظلّ فيه مختلفاً عنه، وما أن نعود عاجزين حتى عن التمييز بين محلّين أو محتويين أو شيئين، فإنّه، أي «الناتئ»، لا يعود ينتمي بكامله إلى مفهوم، إذا ما فهمنا بهذه المفردة تحديداً إسمانيّاً متميّزاً وممكناً للمقابلة [ومَفْهُومات أُخرى]. إنّ مفهوم الشبح هذا لهو بمثل زَوَغان شبح مفهوم. لا الحياة ولا الموت، وإنّما مسكونيّة أحدهما بالآخر. إن عمود المقابلة المفهومية المائل لهو بمثل انعدام القوام في الحركة الصّغيرة والفورية لالتقاط الصّورة «الحياة/ الموت : إن هذا الزوج ليختزل نفسه إلى حركة بسيطة، هذه التي تفصل الوقفة (البوز) الأُولى عن الورقة النهائية». أشباح : مفهوم الآخر في الذات، «الناتئ» في «المنتشر»، والآخر الميت الكامل الاختلاف الذي يحيا فيّ، وهكذا فإنّ مفهوم الصورة الفوتوغرافية **يصوّر فوتوغرافياً** كل مقابلة مفهومية، ويكشف فيها عن علاقة مسكونيّة ربّما كانت تشكّل أساس كلّ «منطق».

□□□

كنتُ أُفكّر بمعنى آخر لـ«التوليف». وهكذا، ففي المقابلة الشّبحيّة أو الطّيفيّة بين المفهومين، في الزوج «ناتئ/ منتشر»، إنّما تتمثّل الموالفة في الموسيقى أيضاً. وسيتعيّن علينا أن نفتتح هنا فصلاً طويلاً : بارْت موسيقياً. سنضع حينئذ، في حاشية، هذا المثال التناظريّ (من أجل البدء) : لما كانت العلاقة بين العنصرين المتباينين (ناتئ/ منتشر)، لم تعد قائمة على استعباد محض [يقوم به أحدهما للآخر]، ولما كانت الإضافة «النتوئية» تأتي لـ«تتطفّل» على فضاء «المنتشر» المسكون، فيمكن القول، بين قوسين، وبتكتُّم، إنّ «الناتئ» يجيء ليوقّع «المنتشر» و«يقطّعه» [بمعنى التّقطيع العروضي والموسيقي] : «إن العنصر الثاني يأتي ليكسّر «المنتشر» أو ليقطّعه. وهذه المرّة لن أكون أنا من يهبّ للبحث عنه (مثلما أبْسط وعيي السيد على حقل «المنتشر») وإنّما هو، أي «الناتئ»، من ينطلق من المشهد، كمثل سهم، ويأتي ليخترقني. تتوفّر اللاتينية على مفردة [...] : punctum [...]». والآن، وقد شُخّصت هذه العلاقة التقطيعية، فإن الموسيقى تعاود الانبثاق، في أسفل الصّفحة نفسها، من محلٍّ آخر :

الموسيقى، وبتدقيق أكثر، التوليف : تناظر «السوناتة» الكلاسيكية. إن بارت، مثلما يفعل غالباً، هو هنا بصدد وصف مسيرته، وسَرْد ما يقوم به فيما هو يقوم به (ما أدعوه أنا بـ«نَوْتاته» [بالمعنى الموسيقي للكلمة]). وهو يقوم بذلك بإيقاع، بقياس، وبالمعنى الكلاسيكي أيضاً للقياس، إذ يؤثّر على المراحل (في مكان آخر نرى إليه وهو يؤكد على الكلمات [بطبعها بحروف مائلة]، بغية التوكيد وربّما أيضاً من أجل اللّعب نقطة ضد نقطة أو نقطة ضدّ دراسة : «عند هذه النّقطة من بحثي»، ص.55). وهو سيلمّح، إجمالاً، في حركة غامضة من التواضع والتّحدّي، إلى أنّه لن يعالج الزوج المفهوميّ «ناتئ/ منتشر» كجوهرين آتيين ممّا وراء النّص الذي هو بصدد التّشكّل، جوهرين قد يزكّيان صلاحية فلسفية ما. إنهما لا يحملان الحقيقة إلاّ داخل توليف موسيقيّ غير قابل للمبادلة بغيره. إنهما «موتيفان» (بمعنى العناصر الموضوعيّة. أو الموسيقية في نصّ) وإذا ما أراد أحد نقلهما إلى مكان آخر، وهذا ممكن، ونافع، وضروريّ، فيجب القيام بتنمية مماثلة، ولن تنجح العملية إلاّ إذا ما قام متن موسيقي آخر أو نسَقُ توليف آخر باجتذابهما، بدوره، وعلى نحو أصيل غير قابل للمبادلة بسواه. هو ذا يقول : «بعد أن ميّزتُ في الصورة الفوتوغرافية موضوعتين اثنتين (ذلك أن الصُّور التي أُحبّ، إجمالاً، مبنيّة على شاكلة سوناتة كلاسيكية)، أصبح بمقدوري الانصراف، على نحوٍ متعاقب، إلى إحداهما أو إلى الثانية».

□□□

ستلزم العودة إلى «تقطيع» «المنتشر» بـ«ناتئ» معيّن لا يكون مضاداً له وإن يكن مختلفاً عنه تماماً؛ «ناتئ» يجيء ليتزوّجه ويلتحم به، ويتوالف معه. أُفكّر الآن بتوليفة «طباقية»* en contrepoint؛ بجميع أشكال الطباق، العارفة، وبالبُولِيفُونِيّة أو التّعدّد النّغمي؛ أُفكّر بـ «الفوغ» [هذا اللحن المتسلسل].

□□□

صورة «حديقة الشتاء» : «الناتئ» اللاّمرئي للكتاب. لا تعود إلى متن الصّور الفوتوغرافية التي يرينا، أو إلى سلسلة النماذج التي يُحلّل بعرضه إيّاها. ومع هذا فهي تشعّ على الكتاب كلّه. إن ضرباً من الصّفاء المشعّ يأتي من عينى أُمّه، اللتين يصف وضوحهما ولكنه لا يُريناهما أبداً. يتوالف المشعّ مع الجرح الذي يجيء ليوقّع الكتاب، بـ«ناتئ» غير مرئي. عند **هذه النّقطة**، لم يعد يتحدث عن الضوء أو الصورة الفوتوغرافية؛ لم يعد ثمّة ما يُرى؛ إنّه

*) le contrepoint : الطّباق هو، بلغة الموسيقى، لحنٌ ينضاف إلى لحنٍ آخر، على سبيل المصاحبة (المترجم).

يقول صوت الآخر، المُرافقة، والغناء والوفاق، يقول «الموسيقى الأخيرة» : «أو كذلك (إذ إنني أحاول قول هذه الحقيقة) فإنّ هذه الصورة **لحديقة الشتاء** كانت بالنّسبة إليّ الموسيقى الأخيرة التي كتبها شُومَان Schumann قبل أن يُطبق عليه الجنون، «غناء السَّحَر» هذا الذي يتوافق، في آنٍ معاً، مع كيان أُمّي ومع الحزن الذي تسبب لي به رحيلها؛ لن أتمكّن من قول هذا الوفاق إلاّ عبر سلسلة لا نهاية لها من النّعوت [...]» وفي موضعٍ آخر : «[...] إنّني، بمعنى من المعاني، لم «أُكلّمها» أبداً، وأبداً لم أنطق «بخطاب» أمامها، أو من أجلها. لاشكّ أننا كنا كلينا نفكّر، دون أن نقول ذلك، بأن انعدام الدّلالة المخفّف للّغة، وتعليق الصُّور، هما ما يشكّل فضاء الحبّ بالذات، وموسيقاه. كنت أعيشها، وهي البالغة القوّة والتي كانت تشكّل لي **قانوني** الداخلي، أقول أعيشها أخيراً كما لو كانت طفليَ المؤنّث».

□□□

ما كنت سأودّ أن أتفاداه من أجله : لا التقييمات (أسيكون هذا ممكناً، بل وحتى مرغوباً به ؟) وإنّما كلّ ما يتسلّل في التقييم الأكثر ضمنية ليعود إلى الشّيفرة، (إلى «المنتشر»، من جديد). من أجلِهِ، كنتُ سأودّ، دون أن أفلح في ذلك، أن أكتب عند حدّ، بأقرب ما يمكن من حدّ، ولكن كذلك في ما وراء، الكتابة «المحايدة»، «البيضاء»، «البريئة»*، التي يرينا في **درجة صفر الكتابة** جدّتها التاريخية وعدم وفائها في آنٍ معاً : «إذا كانت الكتابة محايدة حقاً (...) فإنّ الأدب سيكون حينئذ مقهوراً (...) لا شيء لسوء الحظ، أكثر افتقاراً للوفاء من كتابة بيضاء؛ إن التّعبيرات الآلية تنشأ حيثما كانت تقوم في البدء حرّية ما، وإن شبكة من الأشكال المتصلّبة تروح تضغط أكثر فأكثر على طراوة الخطاب الأولى (...)». إن الأمر لا يتعلّق بقهر الأدب، وإنّما بإعاقته من أن ينْغَلق، بحكمة، ودراية، على الجرح شديد

*) يشير دريدا إلى فصل «الكتابة والصّمت» في **درجة صفر الكتابة**. نذكّر هنا بعناصره الأساسية إتماماً للفائدة. يتحدّث بارت عن هذا النّوع من «الكلام الشّفّاف الذي دشّنته رواية «الغريب» لكامو، والذي ساد في الكتابة الفرنسية الحديثة لفترة. كلام «يحقق أسلوباً في الغياب هو، تقريباً، غيابٌ مثالي للأُسلوب». فيه تمّحي الخصائص الاجتماعية أو الأُسطورية للّغة، وذلك لصالح «حالة محايدة وساكنة للشّكل». وخلافاً لكتابات أخرى (كتابات مَالاَرْمِه، مثلاً، أو بروست، أو سيلين، أو كنو، أو بريڤير، «كلٌ على شاكلته»)، فإن الأداة الشكلية «لم تعد هنا في خدمة فكرٍ ظافر، وإنّما تُعبّر عن نمط وضعية للكاتب جديدة، وتشكّل طريقة وجود لصمتٍ معيّن. إنها تتنازل طواعية عن الأناقة والزّينة، لأنّ هذين البُعْدين يُدخلان، من جديد، في الكتابة، **الزمن** : هذه القوة الجازمة والحاملة للتّاريخ»، ويصوغ بارت اعتراضه على هذه الكتابة كالآتي : «إذا كانت اللّغة، بدل أن تشكل فعلاً متعذّراً على الترويض، وعصيّاً، تتحول إلى معادلة محض، فلا تعود تتمنّع أمام فراغ الإنسان إلاّ بمماكة جبْرية (من علم الجبر)، فإن الأدب سيكون حينئذ مقهوراً، والإشكاليّة الإنسانية مكتشفة ومُقدّمة لنا بلا لون (...) تنشأ التعبيرات الآلية حيثما كانت تقوم في البدء حرّية»، الخ... (المترجم).

الفرادة والذي لا شائبة فيه (إذ لا شيء أكثر صعوبة على التّحمّل ولا أكثر كوميدية من جميع حركات الشعور بالإثم في الحِداد، كل هذه الاستعراضات التي لا مَفَرَّ منها).

□ □ □

أن نكتب له. أن نهدي الصّديق الميّت فينا، براءتنا.

ما كنت سأودّ تفاديه من أجله، وتوفيره عليه : الجرح المزدوج المتمثّل في الكلام عليه، هنا والآن، كما نتكلّم على حيٍّ أو ميّت. فأنا في الحالتين أُشوّه، أجرح، أُنيم أحداً مّا، أو أغتاله. ولكن مَنْ ؟ هو ؟ كلاّ ! هُوَ فِيَّ ؟ فينا ؟ فيكم ؟ ما يعني هذا ؟ أن هذا الكلام يبقى بيننا ؟ هذا صحيح، إلاّ أنّه مفرط البساطة نوعاً مّا. إن رُولانْ بَارْت يحدّق بنا (كلاًّ في داخله، ويقدر كل واحد أن يقول حينئذ إن فكره، أي بارت، وذكراه وصداقته لا تنظر إلاّ إليه وحده)، وبنظرته التي يتصرّف بها كل واحد منّا على شاكلته، بحسب محلّه وتاريخه، لا ترانا نصنع ما نريد. إنّه فينا، ولكن ليس لنا، إننا لا نتمتّع به كما نتمتّع بلحظة أو بمنطقة من صميميتنا. وهذا الذي يحدّق بنا يمكن أن يكون غير مكترث، أو مُحِبّاً، رهيباً، أو ممتّناً، متفهّماً أو ساخراً، صامتاً أو ضجراً، متحفّظاً أو محتدماً أو مبتسماً، طِفلاً أو آخذاً في الهرم؛ إنّه بإيجاز، يمكن أن يقدّم جميع العلامات على الحياة أو الموت التي نغترفها من المستودع المحدَّد لنصوصه أو لذاكرتنا.

□ □ □

ما كنتُ سأودّ أن أتفاداه من أجله : ليس **الرّواية** ولا **الصورة الفوتوغرافية**، وإنّما شيء في إحداهما وفي الثانية؛ إنّه ليس الحياة ولا الموت، وإنّما شيء قاله هو قبلي (إليه سأعود ـ وليس الوعد المتكرّر بالعودة توخّياً لسهولة في التأليف). أن أتفاداه، فهذا ما لن أقدر عليه، لأن هذه **النّقطة** تجعل نفسها تُستعاد باستمرار في النّسيج نفسه الذي تُمَزّقه في اتّجاه الآخر، فينغلق حجاب «المنتشر». لكن ربّما كان من **الأفضل** في الواقع **عدم التّوصّل** إلى ذلك، عدم النجاح، وإيثار مشهد اللاّ كفاية والفشل، أي، هنا، مشهد ما يبقى مبتوراً ؟ (إذ أليس من الأخرق والساذج والمجازف حقّاً التّقدّم إلى ميّت لمطالبته بالعفو ؟! أثمّة معنى لهذا ؟ إلاّ إذا كان هذا هو أصل المعنى بالذات ؟ أصله في مشهد تقوم بتهيئته لآخرين يترصّدونك ويتصنّعون الموت ؟ إنّ تحليلاً لـ«المجازفة» المقصودة هنا يظلّ ضرورياً، ولكن غير كاف).

□ □ □

شاكلتان لعدم الوفاء، واختيار مستحيل [بينهما] : فمن جهة، ألاّ تقول شيئاً يعود إليك وحدك، وإلى صوتك الخاصّ، أن تصمت، أو على الأقلّ أن تجعل صوت الصّديق يرافقك أو يسبقك كما في الطّباق الغنائي. فتروح منذ هذه اللحظة، بفعل حمية صداقية أو ممتنّة، وبفعل تأييد وموافقة أيضاً، تروح تكتفي باقتباس ما يعود إلى الآخر، بمرافقته بقدر يكثر أو يقلّ من المباشرة، وتترك له الكلام، وتمّحي أمام هذا الكلام، لتتبعه، وأمام الصديق نفسه. إلاّ أن هذا الوفاء المفرد سينتهي إلى عدم قول أيّ شيء ولا تبادل أيّ شيء. إنه يَرْجِع إلى الموت. ويُحيل إليه، يُحيل الموت إلى الموت. وبالمقابل، فبتفادينا كلّ اقتباس، وكلّ تَماهٍ، بل وكلّ محاولة للتّقريب أو المقارنة، حتّى يكون ما يتوجّه إلى رُولانْ بَارْت أو يتحدّث عنه آتياً من الآخر بحقّ، فإنّنا نجازف بدفعه إلى الاختفاء كما لو كنّا قادرين على إضافة موتٍ إلى الموت، وتعديده ومضاعفته على هذه الشّاكلة دون حياء. يبقى أن نقوم وفي الوقت نفسه ألاّ نقوم بالخيارين الإثنين؛ أن نصحّح عدم وفاءٍ بالآخر. من موتٍ إلى آخر : أمِن هنا ينبع القلق الذي أملى عليّ أن أبدأ بصيغة الجمع [ميتات رُولاَنْ بَارْت] ؟

□ □ □

أعرف أنّني كتبت له، من قبل، وغالباً (دائماً ما أراني أقول «له» : أن أكتب له أو أتوجّه إليه، أو أتفادى من أجله) قبل هذه المقطّعات بكثير. من أجله : ولكنّني أريد التذكير وإعادة التذكير، من أجله، بأنه لن يكون ثمّة اليوم من احترام، أقصد احتراماً حيّاً وانتباهاً حيّاً مركّزاً على الآخر، أي على اسم رُولانْ بَارْت الذي هو منذ هذه اللحظة وحيد، إذا لم يُعَرِّض نفسه، أي الاحترام، بلا هوادة ولا ضعف ولا تعب، إلى هذه البداهة التي لا تسمح شفافيتها المفرطة بعدم تجاوزها على الفور : أن رُولانْ بَارْت هو منذ الآن اسم هذا الذي لم يعد قادراً لا على سماعه ولا على حمْله. وأنّه (لا الاسم وإنما حامل الاسم) لن يتسلّم شيئاً مما أقوم الآن، إذ أتلفظ اسمه الذي لم يعد اسمه، أقوم بقوله له، من أجله، وعنه، أبعد من الاسم ولكن في داخله أيضاً. إن الانتباه الحيّ يأتي هنا ليتمزّق في اتّجاه مَنْ (وما) لم يعد قادراً على تلقّيه ؟ إنه ليجري في اتّجاه المستحيل. لكن إذا كان اسمه لم يعد اسمه، فهل كانَهُ ذات يوم ؟ أقصد اسمه ببساطة، اسمه وحده ؟

□ □ □

يصبح المستحيل **ممكناً أحياناً بفعل حظّ** : كمثْل يوتوبيا. هذا ما كان يقوله قبل موته، ولكن لنفسه، بخصوص **حديقة الشتاء**. في ما وراء التناظرات، «كانت (الصورة) تحقّق لي، يوتوبياً، **العلم المستحيل بالكيان الفريد**». كان يقوله فردانياً [لنفسه فحسب]، ملتفتاً

إلى أُمّه، وليس إلى **الأُم**؛ غير أن الفرادة الضاربة لا تتعارض والشمولية؛ إنّها لا تمنعها من أن تسري كقانون، بل تطلقها، فحسب، كالسّهم، وتُوقّعها : مُفرد/ جمع. أهناكَ، منذ اللّغة الأُولى حتى أوّل علامة، من إمكان آخر وحظّ آخر سوى ألم هذا الجمع ؟ وسوى الكنايـة* ؟ وسوى طباق الاسم ؟ يمكن المعاناة من أشياء أُخرى، لكن أيمكن التّحدّث عنها بدون هذه ؟

□ □ □

ما يمكن، ربّما، دعوته، بـ«الرياضيات الخاصّة» (بمقابل «الرياضيات الشاملة»)، والذي يتحقّق له «يوتوبياً» أمام صورة **حديقة الشتاء** هو شيء متعذّر، ومع هذا فهو حاصل ـ يوتوبياً، وعبر الكناية. بل وحتى منذ ما «قبل» اللغة نفسها بالذات. يتحدّث بارت مرّتين على الأقلّ عن «اليوتوبيا» في **الحجرة المضيئة**. وفي المرتين، بين موت أمّه وموته هو، من حيث أنه يعهد بها إلى الكتابة : «أما وقد ماتتْ، فلم يعد لديّ من سبب يدعوني إلى التوافق مع مسيرة الحيّ الأعلى (النوع البشري). أبداً لن تتمكّن فرادتي من أن تصبح شموليـة (إلاّ يوتوبياً، عبر الكتابة؛ التي يجب أن يصبح مشروعها منذ هذه اللحظة الهدف الأوحد لحياتي)».

□ □ □

عندما أقول : رُولاَن بَارْت، فإنه هُوَ من أُسمّي فيَ ما هو أبعد من اسمه. ولكنْ بما أنّه أصبح متعذّراً على المناداة، وبما أن فعل التّسمية لم يعد قادراً على التّحول إلى استدعاء، إلى دعوة وإلى نداء (على افتراض أن الأخير، وقد بَطُلَ اليوم، كان صافياً يوماً مّا)، فإنّ رُولاَن بَارْت الذي فيَّ هو مَنْ أُسَمّي، وفي اتّجاهه، فيَّ، فيكم، فينا، أخترق اسمه. إنّ ما يحدث ويُقال بصدده يبقى بيننا. عند هذه النّقطة بدأ الحِداد. ولكن متى ؟ إذْ قبل الحدث غير القابل للوصف الذي يُسمّى «الموت»، كانت الصّيمية (صيمية الآخر فيّ، فيكم، فينا) قد بدأت عملها. منذ فعل التّسمية الأول، كانت قد سبقت الموت، كما كان سيفعل موت آخر. وحده الاسم

*) للإحاطة بالوظيفة الكنائيّة للأثر الفني بعامّة، ولنصّ بارت بخاصّة، كما يعرضها دريدا في الفقرات التالية، نعيد التذكير بالفارق بين النّوعين الأساسيين في عائلة المجاز : «الاستعارة» و«الكناية»، اللذين غالباً ما يمزج بينهما للأسف.

«الاستعارة» métaphore : هي مجاز يقوم على نقل للمعنى من إطار مشخّص إلى آخر مجرّد، وبالعكس. التّعبيران «منبع الألم» و«شموس الفكر»، مثلاً، هما استعارتان. و«الكناية» métonymie (من اللاتينية المتقدّمة metonymia، وتعني «تغيير الاسم») هي التّعبير عن مفهوم معيّن باللّجوء إلى مفردة تحدّد مفهوماً آخر يرتبط بالأوّل في علاقة ضرورية (سبب بنتيجة أو حاوٍ بمحتوى). القول «أشرب قدحاً» (والمقصود النبيذ)، أو «أحرّض مدينة على الثّورة» (وأعني : سكّانها) هما كنايتان.

وبهذا المعنى، ففي نظر دريدا، لا تكون لأيّ نصٍّ، نصّ بارت المدروس هنا مثلاً، أيّة إمكانية في التأثير إذا لم يتمتّع بهذه القوة الكنائيّة (قوة المبادلة والتّحويل) التي تتيح لي أن أرى (وإن لم يقصد هو ذلك) في أُمّه، كما يقدّمها، «الأُمّ» بعامّة، وأُمّي أنا نفسي، كقارئ (المترجم).

يجعل هذا ممكناً : هذه التّعدّدية من الميتات. وحتّى إذا كانت العلاقة بينها تناظريّة، فإنّ هذا التناظر سيكون فريداً ولا شَبَه له بأيّ تناظر آخر قبل الموت الذي لا نظير له ولا بديل، وقبل الموت الذي هو بلا اسم وبلا عبارة، وقبل هذا الذي نقف أمامه لا ندري ما نقول ونجد أن علينا أن نصمت، وقبل ما يسمّيه هو : «موتي الكلّي، غير الديالكتيكي»، قبل الموت الأخير، كانت حركات الاستدخال [استدخال الآخر في الصيمية باعتباره هذا الذي سيموت] قويّة أكثر أو أقلّ؛ قويّة على **نحو آخر**، وواثقة من ذاتها أكثر أو أقلّ؛ واثقة على **نحو آخر**. أكثر: لأنّها لم يزعجها بعد، ولم يأت ليقطعها، صمت الآخر الميت الذي يجيء دائماً ليستدعي إلى الخارج حدّ صيمية ناطقة. وأقلّ : لأنّ ظهور، أو مبادرة، أو إجابة، أو تسلّل الآخر الحيّ، غير المتوقّع، كانت تذكر جميعاً بهذا الحدّ أيضاً.

في حياته، لم يكن رُولاَن بَارْت قابلاً للاختزال إلى ما نعتقد أو نعرف، أو نتذكّر عنه. فهل سيسمح باختزاله بمجرّد أنه مات ؟ كلاّ؛ غير أنّ خطر الوهم سيكون أقوى **أو** أضعف، وعلى نحوٍ آخر في جميع الأحوال.

□□□

«ما لا صفة له»* : تعبير آخر أستعيره منه. حتى إذا كنتُ أُحْرِفُهُ قليلاً (نحو استعمالٍ آخر) فهو سيظلّ مدموغاً بِما قرأت في **الحجرة المضيئة** ! إنّ «ما لا صفة له» يُحدّد فيه طريقة حياة كانت جدّ قصيرة بعد وفاة أُمّه ـ حياة أصبحت شبيهة بالموت، موت سابق للموت الآخر، **أكثر من موت** كان هذا الموت يحاكيه سلفاً. هذا لا يمنع أن يكون موته قد حصل في حادث**، وأنّه كان غير متوقّع، وآتياً من خارج يتعذّر حسابه. ربّما كان هذا الشّبه يجيز ترحيل «ما لا صفة له» من الحياة إلى الموت. هاهو العمل النّفسي : «يُقال إن الحِداد، بعمله المضطرد، يزيل الألم. أمّا أنا فكنت، وما أزال، غير مستطيع أن أُصدّق ذلك، **فالزّمن**، بالنّسبة إليّ، يُبعد انفعال الفقدان (لم أعد أبكي)، ولكن هذا هو كلّ شيء. أمّا في ما يتبقّى، فكلّ شيء بقي في مكانه. ذلك أنّ ما فقدتُ ليس صورةً (**الأم**)، وإنّما كائن؛ ليس كائناً، وإنّما نوعية (**روح**)؛ لا ما لا غنى عنه وإنّما ما لا يمكن استبداله. يمكن أن أعيش بدون **الأُمّ** (هذا ما نفعله جميعاً، في لحظة من الحياة مبكّرة أو متأخّرة)؛ غير أن الحياة التي بقيت

*) l'inqualifiable، هي المفردة التي يستخدمها بارت، وهي، كما يرى القارئ، لا تفيد هنا معناها الشائع : «ما يتعذّر على الوصف»، وإنّما ما يفتقر أساساً إلى مواصفات وإلى نوعيّة (المترجم).

**) نذكّر بأن موت بارت قد تسبب به حادث سير، إذ دهسته شاحنة مقابل «الكوليج دو فرانس». (المترجم).

لي ستكون بكلّ تأكيد، وإلى النّهاية، **متعذّرة على الوصف** (بلا مواصفات)». «روح» ـ من الآخر آتية.

□ □ □

تُعبّر **الحجرة المضيئة**، بلا شك عمّا هو أكثر من هذه الـ Camera lucida (حجرة الضوء)، وهو الاسم المعطى لهذا الجهاز السّابق للآلة الفوتوغرافية، والذي يضعه هو بمقابل الـ Camera oscura (الحجرة المظلمة، حجرة المحْمض). لم أعد قادراً على عدم ربط صفة «المضيء» (أو «الواضح»)، أنّى ظهرتْ، بما يقوله بالذات عن وجه والدته يوم كانت طفلة؛ ما يقوله عن نصاعة محيّاها. وهو يضيف في الحال : «(...) الوضعية السّاذجة لَديها، والمكان الذي احتلّته بوَداعة، دون أن تُري نفسها ولا أن تحجبها (...)».

□ □ □

دون أن تُري نفسها ولا أن تحجبها. لا **صورة الأُمّ**، وإنّما **أُمّه** هو. لا يجب أن يكون أو بالأحرى يجب ألاّ يكون ثمّة كناية في هذه الحالة. إنّ الحبّ يحتجّ («كنت سأقدر أن أعيش بدون **الأُمّ**»).

□ □ □

دون أن تُري نفسها ولا أن تحجبها. هذا هو ما حدث. كانت قد احتلّت مكانها «بوداعة»، بدون مبادرة أدنى فعّاليّة، وبحسب أعذب سلبية ممكنة، وهي لا تُري نفسها ولا تحجبها. إن إمكان هذا المستحيل ليهزم ويفكّك كلّ وحدة، وهذا هو الحبّ، كما ويفكّك جميع الخطابات الجامعة والتماسكات النظرية والفلسفات. فهذه الأشياء كلّها عليها أن تحسم اختيارها بين الحضور والغياب، بين الهنا والهناك، بين ما يتجلّى وما يحتجب. هنا، وهناك، يظهر الآخر الفريد، أي والدته، دون أن يظهر، ذلك أن الآخر لا يقدر أن يظهر إلاّ باختفائه. وكانت هي «تعرف» القيام بذلك، ببراءة، ذلك أن نوعية «روح» طفلة هي ما يتقرّاه رُولاَن بَارْت في «بوز» أُمّه الذي هو بلا «بوز*» ! **نفسيةٌ** بلا مرآة. وهو لا يقول أكثر من هذا، ولا يؤكّد على شيء.

□ □ □

الضوء من جديد، «قوّة بداهة» الصورة الفوتوغرافية، يقول هو. ولكن هذا ينطوي على حضور وغياب؛ إنّه لا يتجلّى ولا يحتجب. في المقطع المخصّص لـ**حجرة الضوء**، يستشهد ببلاَنْشُو : «يكمن جوهر الصّورة في كونها بكاملها في الخارج، بلا صميمية، ومتعذّرة مع ذلك

*) بمعنى الوضعية التي يلتزمها الشّخص داخل الصّورة، ولم يكن بدّ من تبنّيها لشيوعها في اللّغة الفوتوغرافية والسينمائية والصحفية (المترجم).

على البلوغ، وأكثر سرّية من أفكار صميمّيتنا؛ بلا دلالة، ولكنّها تستدعي عُمْق كل معنى ممكن؛ غير مُتَجَلّية وظاهرة مع ذلك، بما أنّها تتمتّع بهذا الحضور ـ الغياب الذي يصنع جاذبية «السّيرينات*» وفتنتها».

□□□

صود «المرجع الفوتوغرافي» الذي يُلحّ هو في التّوكيد عليه، وبحقّ : إنه لا يرجع إلى حاضر، ولا إلى واقع، وإنّما، وعلى نحوٍ آخر، إلى الآخر، وفي كلّ مرّة بحسب نمط «الصّورة» (سواء أكانت فوتوغرافية أم لا؛ فبعد أخذ جميع التّحوّطات الاختلافية، لن يكون من قبيل اختزال خصوصية ما يقوله هو عن الصّورة الفوتوغرافية أن نفترض صحّته في محلاّت أُخرى : بل سأقول في جميع المحلاّت الأُخرى. إنّ الأمر يتعلّق، في آنٍ معاً، بالتّعرّف على إمكان تعليق المرجع (وليس المرجعيّة) في كلّ موضع يتحقّق فيه هذا الإمكان، بما فيه الصورة الفوتوغرافية، وتعليق مفهوم ساذج للمرجع، هذا الذي يُصادق عليه غالباً).

□□□

تصنيف إجماليّ صغير وأوّلي، ما تقوله **الفطرة السليمة** بالذات : ثمّة في **الزّمن** الذي يحيلنا إلى النّصوص وإلى موقّعيها المفترضين، القابلين للتّسمية، والمُقرّ بسيادتهم، ثلاث إمكانات على الأقلّ. يمكن أن يكون «المؤلّف» ميتاً من قبل، بالمعنى الأكثر شيوعاً للمفردة، في اللحظة التي نبدأ فيها بقراءته»، أو في اللحظة التي تملي علينا فيها هذه القراءة أن نكتب، كمَا يُقَال، بصدده، وذلك سواء أتعلّق الأمر بكتاباته أو به نفسه. هؤلاء المؤلّفون الذي لم «نعرفهم» أحياء أبداً، ولم نقابلهم، ولم نحببهم (أو العكس)، هم، ومن بعيد، الأكثر عدداً. غير أن هذا الغياب للتّلاحم [بيننا وبين هؤلاء الكتّاب الموتى] لا يستبعد نمطاً من «المعاصرة» (وبالعكس)، وهو يستدعي نوعاً من الاستدخال (للميت) وحداداً ما ـ قبلياً تظلّ إمكانيته شديدة الثراء : تجربة كاملة في الغياب لن أتمكّن هنا من وصفها في كل ما تتمتّع به مما هو أصيل. وثمّة فيما يلي الإمكانُ الثاني، الذي يكون فيه المؤلّفون أحياء في اللحظة التي نقرأهم فيها، بل حتى عندما تملي علينا هذه القراءة أن نكتب عنهم، الخ... يمكن ـ وهذا انقسام للإمكان نفسه ـ أن نعرفهم، بما أنهم أحياء، أو لا، أن نقابلهم، ونحبّهم (أو لا، الخ...). ويمكن للوضعيّات أن تتغيّر بهذا الصّدد. إذ يمكن أن نتعرّف عليهم بعد أن نكون بدأنا

*) هُنّ حوريّات البحر في الميثولوجيا الإغريقية، يغنّين غناء ساحراً يجتذب البحّارة ويحطّم مراكبهم إزّاء صخور كاسرة (المترجم).

بقراءتهم (ولَـدَيّ ذكرى جـدّ حيّـة عن اللّقـاء الأول ببـارت)، وإن ألْف وألْف وسيلـة يمكن أن تضمن التّواصل : صورة فـوتـوغرافيـة، مراسلـة، أحـاديث تُنْقَـل، تسجيـلات، الـخ... ثم، هنـاك الإمكان «الثالث» : لدى، أو بعد موت أولئك الـذين «عرفنـاهم» وقـابلنـاهم وأحببنـاهم، الخ... والحـال، لقـد حـدث لي أن كتبت بخصوص، أو في أثر نصـوص كـان مـؤلّفوهـا ميّتين بـزمن طـويل قبل أن أقرأهم (أفلاطون، مثـلاً، أو يـوحنّـا البطمـوسيّ)، أو كـان مـؤلّفوهـا أحيـاء في اللّحظة التي أكتب فيها عنهم، وهذا، كمـا يبـدو، هو الأكثر مجـازفـة. ولكن مـا كنت أحسبـه مستحيلاً، وعديم الحياء، **وغير ممكن** التبرير، وما عـاهـدت نفسي على عـدم القيـام بـه أبـداً (بفعل همّ الصّرامة، والوفاء، إذا شئتم، ولأنّ الأمر هذه المرّة **مفرط** الخطورة)، هو الكتابة **لدَى الموت**، لا بَعْـدَهُ، وفي **منـاسبـة المـوت**، في محـافـل التّـأبين، والتّكريم، والكتـابـات «في ذكرى» أُولئك الذين كانوا في حياتهم أصدقائي، حاضرين فيَّ بما فيه الكفـايـة لأن يبـدو لي «تصريح» أو حتّى تحليل أو «دراسة» بصددهم غير قابل، حرفياً، للتّبرير في تلك اللّحظة.

ـ ولكن الصّمت ؟ أليس جرحاً آخر، أو شتيمة أُخرى ؟

ـ لمَنْ ؟

ـ نعم، لمنْ نقدّم عطايانا، ولأيّ شيء ؟ ما تَرَانَا نفعل عندما نتبـادل هـذه الخطـابـات ؟ على أيّ شيء نسهر ؟ على إلغاء الموت أم على صيانته ؟ أترانا نحاول تصحيح أنفسنا، أم تبرئة ذممنـا، أم تصفيـة حسـابـات ؟ مـع الآخر، مـع الآخرين في داخلنـا ـ وفي الخـارج ؟ كم من الأصوات تتقاطع حينئذ، ويراقب بعضها بعضاً، يُوبّخه، أو يهاجمه، يعانقـه في الحميّـا أو يمرّ إلى جانبه بصمت ؟ أسنندفع في تقييمات ختامية؟ لنتيقّن من أن الموت لم يقع،أو أنّه غير قـابل للرّد وأنّنا مُحَصَّنون بذلـك ضـدّ رجوع الميّت ؟ أو تحويلـه إلى حليف لنـا («الراحل يقف إلى جانبي)، واستمالته إلينا، بل إلى داخلنا، ونبش العقود السّرّية، والإجهاز عليه في الوقت نفسـه الذي نفخّمه فيه، واختزاله في جميع الأحوال إلى مـا لا تزال براعـة أدبيـة بلاغيـة قـادرة على الاحتفاظ به منه، في حين تموقع هذه البراعة نفسها في الواجهة بحسب استراتيجيـات سيكون تحليلها بلا نهاية، كجميع حيل «عمل الحداد» فردياً كان أم جماعياً ؟ ثم إنّ «العمل» المـذكور نفسه يظلّ يمثّل هنا عنواناً لمشكل. فهو إذا كـان يعمل، فعلى مقـاربـة الموت ديـالكتيكيـاً، الموت الذي **دعاه** رُولاَنْ بَارْت بـ«غير **الديالكتيكيّ**»). («لم يعد أمـامي سوى أن أنتظر موتي الكلّي، غير الدّيالكتيكي»).

□ □ □

بضعة منّي كبضعة من الميت. أن تقول «الميتات»، فهل يعني هذا مقاربتها «ديالكتيكيّاً» أم، بالعكس، مثلما كنت سأحبّ مقاربتها ؟ إنّنا نقف هنا أمام حدّ تكون الإرادة وحدها فيه أقلّ كفاية من أيّ وقت مضى. حداد وتحويل* ؟ في حوار أجراه معه جانْ رِيسْتَا، وفيما كان السّؤال يتعلّق بـ«ممارسة الكتابة» وبالتّحليل الذاتي، أتذكّر أنّ رُولاَنْ بَارْت قد قال : «ليس التّحليل الذّاتي من طبيعة تحويليّة. وهنا ربّما لن يوافقنا المحلّلون النّفسيون». بلا شكّ. فربّما كان ما يزال في التّحليل الذاتي شيء من التّحويل، خاصّة عندما يحدث عن طريق الأدب والكتابة. ولكنّه يمارس لعبه على نحو آخر. إنّه يمارسه هنا أكثر. واختلاف اللّعب هنا لهو شيء أساسي، ولما كان الأمر يتعلّق بإمكانيّة الكتابة، فإنّنا بحاجة إلى مفهوم آخر للتّحويل (لكن أكان هناك مفهوم للتّحويل أبداً ؟).

□ □ □

ما دعوناه أعلاه بـ«لدى الموت» أو «في مناسبة الموت» : سلسلة من المخارج النّمطية. أسوأها، أو الأسوأ في كلّ منها، هو هذا الفعل الدّنيء، المضحك، والشّديد الشّيوع مع ذلك : المناورة، والمضاربة، واستمداد نفع معيّن، مهما كان ضئيلاً أو حاذقاً، وانتزاع قوّة إضافية من الميّت نوجّهها ضد الأحياء، وفضح وشتم الباقين بقدر من المباشرة يكثر أو يقلّ، وتخويل النّفس وتبريرها ورفعها إلى المستوى الذي يعتقدون أن الموت يضع فيه الآخر بمنجى من كلّ شكّ. وهناك ما هو بالتّأكيد أقلّ خطورة، دون أن يكون بريئاً حقّاً : تكريمه عبر دراسة تعالج العمل المتروك أو ملمحاً منه، وإنشاء خطاب حول موضوعة يُعْتَقَد، بثقة، أنّها كانت ستجتذبُ اهتمام المؤلّف الرّاحل (الذي يعتقد هؤلاء أن ميوله وبرنامجه والأشياء المثيرة لفضوله ما عادت لتفاجئ أحداً [أصبحت معروفة]. إن معالجة كهذه تظلّ تؤثّر على الدّين، ويمكن أيضاً أن تبرّئ منه، وبحسب القرينة يُكَيَّف المقال. كأنْ أقوم مثلاً، هنا في مجلّة «بويتيك**»، بالتّأكيد على الدّور الفخم الذي لعبه بارت، ويواصل لعبه، في الحقل المفتوح للأدب والنّظرية الأدبية (هذا شيء مشروع، ويجب القيام به، وأنا أقوم به). ومن ثمّ (لم لاَ ؟) الاندفاع في تمرينٍ أحاله بارت ممكناً ودَمغه بتأثيره (مبادرة تجد فينا قبولها بوفائنا لذكراه)،

*) يشير «التحويل» le transfert، بلغة التّحليل ا... إلى علاقة خاصّة تنشأ إثناء التّحليل النّفسي بين المراجع (المُحَلَّل) ومحلّله النّفسي. يعيش المراجع، في التحليل، أحداث طفولته، المقيمة وراء مشاكله النّفسية، من جديد كما لو كانت راهنة، ويُسقط على شخص محلّله نفسَه ما يرافقها من مشاعر كُرْه أو محبّة. وعلى الطريقة التي يعامل بها المحلّل مشاعر التحويل هذه يعتمد نجاح التحليل (المترجم).

**) ظهر نصّ دريدا هذا لأوّل مرّة في مجلّة «Poétique» («الشعرية») (المترجم).

والشّروع مثلاً بتحليل نوع أو شيفرة خطابيّين، وقواعد «سيناريو» اجتماعيّ، وتنمية ذلك بهذه الدقّة المتناهية التي، مهما كان من عنادها، فهي كانت تعرف أحياناً أن تلقي سلاحها بحكمة، وفي نوع من الرّأفة الصاحية والأناقة المسترخية نوعاً مّا، التي كانت تدفَعُه إلى مغادرة اللّعبة (ولكنّني رأيته يستشيط غضباً أحياناً؛ مسألة أخلاق أو إخلاص). أيّ «نوع» ؟ هذا الذي يخدمنا في هذا القرن كخطاب تأبينيّ مثلاً. فنروح ندرس متن التّصريحات في الصّحف وقنوات المذياع والتّلفاز، ونحلّل التواترات واللّزوميات البلاغية وعرض الآفاق السياسية، واستغلال الأفراد أو المجموعات، وتعلاّت اتخاذ المواقف، والتهديدات أو التجفيلات أو الاستمالات (أفكّر مثلاً بتلك المجلة الأسبوعية التي راحت، لدى موت سارتر، تبحث عن صور الأشخاص النادرين الذين، إمّا عن قصد أو لأنّهم كانوا على سفر، لم يصرّحوا لدى موته بأيّ شيء أو لم يقولوا ما كان يجب قوله، وذلك لتسوقهم إلى «محكمة». وكان الجميع مُهتمّاً، في العنوان الذي تبنّته المجلّة، بكونه ما يزال يخاف سارتر). كان للخطاب التّأبيني في نمطه الكلاسيكي حسناته، خصوصاً عندما كان يمكّن من مخاطبة الميت مباشرة، بالضمير «أنت» لا «أنتم»، أحياناً. تخييل إضافيّ بالتّأكيد، إذ يظلّ الميت فيّ والآخرون الواقفون حول التابوت هم من أُخاطب على هذا النّحو؛ ولكن، بكاريكاتوريّتها المفرطة، كانت المزايدة في هذه البلاغة تشير، على الأقلّ، إلى أنّنا يجب ألاّ نبقى «بيننا» : يجب قطع تعامُل الأحياء وتمزيق الحجاب في اتّجاه الآخر، الآخر الميت فينا، ولكن الذي يظل الآخر؛ وكانت التأكيدات الدّينية على خلود الأرواح تساهم في مدّ هذه الـ«كما لو» بالأحقّية.

□□□

ميتات رُولاَنْ بَارْت : ميتاته، ميتات أحبّائه الذين لابدّ أن يكون موتهم قد سكَنَه وقام بمَوْقعة أماكن وهيآت صارمة وأضرحة منصوبة في فضائه الجوّاني (أمّه للاختتام ـ وللبدء بلا شكّ أيضاً). ميتاته، هذه التي عاشها بالجمع، والتي كان عليه أن يصلها ببعضها البعض وأن يحاول عبثاً «مقاربتها ديالكتيكياً» قبل الموت «الكلّي» «غير الديالكتيكي»؛ هذه الميتات التي تشكّل دائماً في حياتنا سلسلة رهيبة لا نهاية لها. ولكن كيف «عاشها»، هو ؟ لا إجابة أكثر استحالة وممنوعية من هذه. ولكن حركة تسارعت في السّنوات الأخيرة، ويبدو لي أنني قد أحسستُ [لديه] بنوعٍ من المسارعة الأُوتو ـ بيوغرافية (أو السيرية ـ الذاتية)، كما لو كان يقول لنفسه : «أشعر أنه لم يعد لديّ إلا القليل من الوقت»، وعليّ أن أعنى، أوّلاً، بهذه الفكرة للموت التي تبدأ، كالفكر نفسه وكالموت، في فعل تخليد للّغة. وهو بَعْدُ على قيد الحياة،

كتب موتاً «لرُولاَنْ بَارْت بقلم رُولاَنْ بَارْت*». وأخيراً ميتاته : نصوصه حول الموت، وكل ما كتبَ، وبأيٍّ إلحاح عبر الانتقالات، حول موضوعة **الموت** إذا شئتم، وإذا كانت موضوعة كهذه قائمة حقّاً. من **الرّواية** إلى **الصّورة الفوتوغرافية** : من **درجة صفر الكتابة** (1953) إلى **الحجرة المضيئة**، (1980)، كان فكر معيّن عن الموت موضوعاً في حركة، في سفرٍ بالأحرى، نوع من العبور إلى «ما وراء» لجميع الأنساق المُسَيَّجَة، وجميع المعارف، وجميع المناهج «الوضعيّة» والعملية الجديدة التي كانت جدّتها تجتذب فيه دائماً «الكشّاف» والمُكْتَشِف، ولكن لفترةٍ فحسب، للزّمن الكافي لمرورٍ، ولمساهمة كانت تصبح بعده لا غنى عنها، ثم ها هو ذا في مكان آخر. وكان يقول ذلك ويجهر به بتواضع محسوب، وبهذا التّهذيب الذي يمثّل إلزاماً صارماً وأخلاقية عصية على التّذويب أشبه ما تكون بقدرٍ إبداعيّ ـ شخصيّ مضطلع به بسذاجة. في مطلع **الحجرة المضيئة**، يكشف عن نفسه، ويتحدّث عن «عدم ارتياحه» لأن يكون على الدّوام، «ذاتاً متناهبة بين لغتين، لغة تعبيريّة وأخرى نقديّة، وداخل الأخيرة بين أنماط خطاب متعددة، خطابات السوسيولوجيا والسيميولوجيا والتّحليل النّفسي «ولكنني (أقول لنفسي)، بعدم الاكتفاء الذي كنت في النّهاية أشعر به إزّاء البعض والبعض الآخر [من هذه اللّغات]، إنّما كنت أقدّم شهادة على الشيء الوحيد المؤثّر فيّ (مهما كانت سذاجته)، ألا وهو : المقاومة المستميتة لكل نسقٍ اختزاليّ. ذلك أنّني في كل مرّة ألبّي فيها نداء لغة [فكرية] معيّنة وأحسّ بها وهي تكتسب قواماً وتنزع من خلال ذلك إلى الاختزال والعدوانية، كنت أغادرها بهدوء وأبحث في مكان آخر : كنت أشرع بالكلام على نحوٍ آخر». ولاشك أنّ «ما وراء» هذا العبور الكبير هو المرفأ الأكبر، واللّغز الأعظم **للمرجع**، مثلما قيل في السّنوات العشرين الأخيرة، وليس الموت، بالذات، مجرّداً هنا من كلّ دور (ينبغي العودة إلى هذا، بنبرةٍ أخرى). على أية حال، فمنذ **درجة صفر الكتابة**، يبدو ما وراء الأدب بما هو أدب، و«الحداثة» الأدبية، والأدب الذي ينتج نفسه وينتج جوهره باعتباره تلاشيه الخاص، المتجلّي والمحتجب في آنٍ معاً (مَالاَرْمِه، بُلاَنْشُو...)، هذا كلّه يبدو وهو يمرّ من خلال **الرواية**، و**الرواية** شيء ميّت» : «تبدأ الحداثة مع البحث عن **أدب** مستحيل : هكذا نجد في **الرّاوية** هذا الجهاز الهدميّ والانبعاثيّ في آنٍ معاً، المميّز للفنّ الحديث بعامّة (...) إنّ الرّواية لميّتة؛ من الحياة تصنع مصيراً، ومن الذّكرى فعلاً مُجدياً، ومن الديمومة زمناً موجّهاً

*) إشارة إلى الكتاب الذي وضعه بارت عن نفسه في سلسلة تصدرها منشورات «لوسوي»، مخصّصة لكبار الكتّاب، الرّاحلين في الغالب، يقدّمهم نقّاد ومتخصّصون بأعمالهم الأدبية والفكرية. من هنا إلماح دريدا إلى أن هذا الكتاب، وعنوانه، هما نفسهما فعلا حِدّاد ذاتيّ وحركة تتعجّل الإقامة في حدّ الموت (المترجم).

ودالاً).. الحال، إن الإمكانية الحديثة للتّصوير الفوتوغرافي (ولا يهمّ إذا اعتبرناه تقنية أو فنّاً) إنّما تكمن في المزج بين الموت والمرجع في نسقٍ واحد. ليس للمرّة الأُولى بالطّبع، وحتّى يتمتّع هذا المزج بعلاقة جوهرية بالتّقنية الإنتاجية، أو بالتّقنية وكفى، فهو لم ينتظر التصوير الفوتوغرافي، غير أن التّدليل المباشر الذي يقدّمه الجهاز الفوتوغرافي أو بنية «الفضلة الباقية» التي يتركها وراءه، إنّما هما من نمط الأحداث غير القابلة للتذويب، والأصلية على نحو يتعذّر محْوه. إنّه، في جميع الأحوال، فشل أو حدٌّ كل ما كان يبدو، في اللغة والأدب والفنون الأُخرى، مجيزاً إقامة بعض التّنظيرات المبالغ بها حول التّعليق أو الإرجاء العام للمرجع، أو لما كان يُصنّف، بتبسيط كاريكاتوري أحياناً، ضمن هذه الفئة الواسعة والمبهمة. الحال، في اللحظة التي يُمزّق فيها «الناتئ» الفضاء، يكون المرجع والموت ملتحمين في الصورة الفوتوغرافية. لكن أينبغي أن نقول «المرجعية*» référence أم : «المرجع» référant ؟ إن الدّقة التحليلية يجب أن تكون هنا بمستوى الرّهان، والصّورة الفوتوغرافية إنّما تضعها هنا على المحكّ : فالمرجع يبدو فيها غائباً بوضوح، معلّقاً، ومتلاشياً في المرّة الماضية الوحيدة لحدوثه. إلاّ أن الرّجوع إلى هذا المرجع، أو، لنَقل، الحركة القصدية للرجوع (ما دام بارت يرجع في هذا الكتاب إلى الظاهراتية تحديداً) تظل تستدعي كذلك، وعلى نحوٍ لا يمكن اختزاله، ماضوية مرجع وحيدٍ، غير متنوّع. إنها تلزم بـ«هذه العودة للميت» في بنية صورته نفسها، وفي ظاهرة صورته. وهذا ما لا يحدث في أنماط أُخرى من الصّور أو الخطابات، أو لنقل العلامات والسّمات بعامّة ـ أو لا يحدث على النّحو ذاته، بما أن استدعاء المرجعيّة وشكلها يتّخذان طُرقاً ومنعطفات مختلفة تماماً. منذ البدء، [نرى] في **الحجرة المضيئة** إلى «الفوضى» التي تُدخلها الصورة الفوتوغرافية، منسوبة، وبقوّة، إلى «المرة الواحدة» لمرجعها؛ مرة لا تسمح بإعادة إنتاجها ولا مضاعفتها؛ مرّة يكون استتباعها المرجعيّ مسجّلاً **كما هو** في بنية «الفوتوغرام» (عنصر الكتابة الفوتوغرافية)، نفسها بالذات، وهذا مهما كان عدد نسخها المعاد إنتاجها؛ بل وحتّى حيلة تركيبها. من هنا «عناد المرجع في أن يكون هنا دائماً «لكأن الصّورة الفوتوغرافية تحمل مرجعها معها على الدّوام، حيث الإثنان (هي والمرجع) ملفوحان بالثبات العاشق أو الجنائزي نفسه (...) بإيجاز، إنّ المرجع **ليصمد**. وهذا الصّمود لهو فريد (...) مع أنّ المرجع لم يعد **هنا** (حاضراً، حيّاً، فعليّاً، الخ...)، ولما كانت حقيقة أنه كان هنا

*) حركة الرجوع إلى المرجع، ولم نقل «الرجوعية» ولا «الرجوع» لتفادي الخلط مع أيّ معنى ارتجاعيّ أو ارتكاسيّ للفعل (المترجم).

تشكل جانباً من البنية المرجعية أو القصديـة لعلاقتي بـ«الفوتوغرام»، فـإن عودتـه، أي المرجع، لتتمتّع حقّاً بشكل هاجسٍ متسلّط. إنهـا «عودة الميت» الـذي يكون مجيئـه الطّيفي إلى فضـاء الفوتوغرام بالذّات شبيهاً تماماً بانبجاس أو فيض. هو ذا، من قبل، نوع من الكناية بـاعث على الهلاس حقّـاً : إنّـه شيء، «بضعـة» من الآخر (أو المرجع) قـائمـة فيّ، أمـامي ولكن فيّ أيضـاً، كبضعة منّي أنا نفسي (ذلك أن الاستدعاء المرجعيّ هو شيء قصديّ أيضاً و«نؤيمي*»، ولا يعود إلى الجسم الحسّـاس أو إلى الحـامل (المـادّي) للفـوتـوغرام). أكثر من هـذا، فـإنّ «الـدّريئـة»، و«المرجع» و**«الإشعـاع** المنبعث من الشيء»، و«الطيف»، يمكن أن يكونـوا أنـا نفسي مرئيـاً في صورة فوتوغرافيـة تُصوّرني : «(...) أعيش حينئـذ تجربـة صغيرة للمـوت (تجربـة للـوضـع بين قوسين) : أصبـح طيفـاً، حقّـاً. إنّ المصـوّر الفـوتـوغرافي يعرف هـذا جيّـداً، وهـو نفسـه يشعر بالخوف (حتى إذا كان ذلك لأسباب تجاريـة) من هـذا الموت الـذي ستحنّطني حركتـه فيـه. (...) لقـد أصبحتُ بكـاملي **صورة**، أي **الموت** مجسّـداً في إنسـان (...) إن مـا أستهـدفـه في الصّورة التي تُلتقط لي («المقصد» الـذي بـه أنظر إليهـا) هو، في العمق، **الموت** : إن **الموت هو الشكل المثالي** لهذه الصورة».

□ □ □

محمولاً بهـذه العلاقـة، مسحوبـاً أو مجتـذبـاً بملمح هـذه العلاقـة (Bezug، zug، الخ...)، وبـالرّجوع إلى المرجع الطّيفيّ، اخترق رُولاَنْ بَـارْت الحِقب والأنسـاق والموضـات و«الأطوار» و«الأنـواع»، وأشـار إلى «منتشِرهـا» و«نقّطـه»، ومرّ من **خـلال** الفينـومـولـوجيـا وعلم اللّغـة و«الرياضيـات» الأدبيـة والسيميولوجيـا والتّحليل البنيوي، الخ...، غير أن حركتـه الأُولى أمـام ضرورة هذه الأشياء أو خصوبتها، وأمام قيمتها النّقـديـة أيضـاً، وإضـاءتهـا، كـانت متمثّلـة في التّعرّف عليها وإرجاعها ضد الدوغمائية.

□ □ □

لن أصنع ممّا يلي حكاية، ولا استعـارة، ولكنني أتـذكّر أن الوقت الأطول الـذي قضيتـه وحيداً مع بارت كان في السّفر. أحياناً في مواجهة، (وجهـاً لوجـه) (في القطـار من «بـاريس» إلى «ليل» أو من «باريس» إلى «بوردو» مثلاً)، وأحيـانـاً أخرى في مُجـانبـة (جنبـاً إلى جنب)، يفصل بيننا ممرّ صغير (في الرّحلة البحرية باريس ـ نيويورك ـ بـالتيمور في 1966 مثلاً). لم يكن زمن أسفارنا نفسه بالطّبع، ولكنّه كان نفسه أيضاً، ويجب الاطمئنان إلى هـذين اليقينين

*) «النؤيم» noème هو، بلغة هوسرل الظاهراتية، ما نفكّر به في الباطن، و«النؤيز» Noèse هو فعل التفكير نفسه (المترجم).

المطلقين. لو كنت أريد أو أقدر أن أسرد حكاية، وأتحدث عنه مثلما كان بالنّسبة إليّ (الصوت، النّبر، أشكال انتباهه وشروده، طريقته المهذّبة في أن يكون هنا أو في مكان آخر، المحيّا، اليدان، الملبس، الابتسامة، اللّفافة (السيجار)، كلّ هذه الملامح التي أسمّيها دون أن أصفها، ذلك أن هذا متعذّر هنا)، وحتّى إذا كنت مصمّماً على استعادة ما حدث آنذاك، فأي مكان أدع للمستودع [حيث يقبع ما يتبقّى أو ما لا يقال] ؟ أيّ مكان أدع للامتداد الشاسع من الصّمت واللاّ ـ معبّر عنه، الذي يفرضه التّكتّم، أو التفادي، أو ما لا جدوى فيه، أو ما هو معروف لدينا بإفراط، أو ما يظلّ كلانا يجهله دون انتهاء ؟ أن أواصل الكلام وحيداً بعد موت الآخر، ورسم أدنى فرضيّة، أو المجازفة بأدنى تأويل، فهذا يبدو لي كشتيمة أو جرح لا غور له ـ ومع هذا كواجب أيضاً، وبالدّرجة الأولى إزّاءه. ولكنّني لن أسدّد هذا الدّين : ليس هنا والآن بأية حال. دائماً، الوعد بالعودة.

□□□

كيف يمكن الاعتقاد بمعاصرينا ؟ بعضهم، ممّن يبدون منتمين إلى الحقبة نفسها، المحدّدة بمفردات التحقيب التاريخي أو الأفق الاجتماعي، الخ... سيكون من السّهل أن نبيّن عن أنّ أزمنتهم تظلّ مختلفة بما لا نهاية له، وفي حقيقة القول لا تجمعها، بعضها بالبعض الآخر، أيّة صلة. يمكن أن يكون إحساسنا بذلك شديداً، إلاّ أننا نقوم في الوقت نفسه، وفي مدار آخر، بالانتماء إلى مجال للكينونة معاً (أو الشّرْكة) لا يأتي أيّ اختلاف أو خلاف ليهدّده. هذا المجال للكينونة ـ معاً لا يتوزّع على نحوٍ متجانس في تجربتنا. ثمّة عُقَد، ونقاط قوية التركيز، ومحلاّت يُمارس فيها التّقييم بشدّة، ومسارات ربّما كان من المتعذّر تفاديها، للقرار أو التّأويل. ويبدو القانون وهو يجد هنا منشأه. إليه ترجع الكينونة ـ معاً، وتتعرف على نفسها فيه، حتى إذا كانت لا تنشأ فيه. وخلافاً لما يُعتقد به غالباً، فإن «الذّوات» الفردية التي تسكن المناطق الأكثر تعذّراً على التّجاوز، ليست «ذوات عليا» ذات سيادة : إنّها لا تتمتّع بأية سلطة، هذا على افتراض أنّ في مقدور أحد أن يتمتّع بسلطة. شأنهم شأن أولئك الذين تصبح لديهم هذه المناطق متعذّرة على التّجاوز (وهذه، أولاً، قضيّتهم)، فإنّ هذه الذوات تسكن هذه المناطق وتقبض فيها على رغبة، أو صورة، أكثر مما تحكم في داخلها. بل تماماً بالعكس، إن طريقة معيّنة في التّجرّد من السيادة، وإن حرّية معيّنة، وعلاقة صريحة بتناهيها الخاص، هي ما يمنحها (مفارقة فاجعة وصارمة في آن معاً) هذه السيادة الإضافية، هذا الإشعاع، وهذا الحضور الذي يظلّ يُنَزّه شبحها حيث لم تعد هي مقيمة، ومن حيث لن يعود إليها أبداً،

أي، بايجاز، ما يجعلنا نتساءل دائماً، وبقدر من الاحتمال يقلّ أو يكثر، ما سيفكّر فلان أو فلانة بهذا [بما نفعل] ؟ لا يعني هذا أنّنا سنكون حينئذ مستعدّين للموافقة بادئ ذي بدء، ولدى كلّ مناسبة، ولا أننا ننتظر حُكماً، ونعتقد [لدى الآخر] بنفاذ بصيرةٍ لا شائبة فيه. إلا أن صورة تقييمٍ، أو نظرة، أو عاطفة، تفرض نفسها حتى قبل أن نبحث نحن عنها. يصعب آنذاك أن نعرف مَنْ يوجّه هذه «الصورة»، ولِمَنْ ؟ كنت سأودّ، لو استطعت، أن أصف، بأناةٍ، وبلا انتهاء، جميع مسارات هذا التّخاطب، خصوصاً عندما تمرّ مرجعيته بالكتابة، وعندما يصبح إلى هذه الدرجة محتملاً، غير مرئيّ، متعدّداً، منقسماً، مجهريّاً، متحرّكاً، غاية في الخفاء، وانعكاسيّاً أيضاً (إذ غالباً ما يكون الطلب متبادلاً، فيضيع المسار هكذا على نحوٍ أفضل)، ولحظيّاً، وعلى أهبة الامّحاء ظاهرياً في درجة «الصفر»، في الوقت نفسه الذي يمارس فيه فعله بِمِثْلِ هذه القوّة، وهذا التّنوُّع.

□□□

إن رُولاَنْ بَارْت هو اسم صديق لم أكنْ في العمق، في عمق ألفةٍ، لأعرفه إلاّ قليلاً، ومن الطبيعيّ أنّني لم أقرأ جميع نصوصه، أقصد بمعنى إعادة قراءتها وفهمها، الخ... ومع هذا، فممّا لا شكّ فيه أن حركتي الأُولى نحوه كانت أغلب الأحايين حركة مُوافقةٍ وعرفانٍ وتضامن، لكن ليس دائماً كما يبدو لي، ومهما كان هذا عديم الأهمّية فإن عليّ أن أقوله حتّى لا أستسلم إلى النّوع [نوع هذه الكتابات الرثائية] أكثر من اللّزوم. كان ـ وأقدر أن أقول إنّه يظلّ ـ أحد هؤلاء الذين والائي أتساءل دائماً تقريباً، منذ ما يقرب من عشرين سنة، وبصورة تزيد علنية أو تقلّ : ما سيفكر أو ما ستفكّر بهذا ؟ في الحاضر، في الماضي، في المستقبل، وفي الصيغة الشّرطية للفعل، الخ... وبخاصّة ـ لم لا أقوله ومن سيفاجأ به ؟ ـ أقول بخاصّة في لحظة الكتابة. قلت له هذا في رسالة، منذ فترة بعيدة.

□□□

أعود إلى «الناتئ»، إلى هذا الزوج من المفهومات، إلى هذه المقابلة التي ليست مقابلة، إلى شبح هذا الزوج : «ناتئ/ منتشر». أعود إليه لأنّ «الناتئ» يبدو لي وهو يعبّر، ويمكّن رُولاَنْ بَارْت نفسه من أن يعبّر عن نقطة الفرادة وعن عبور الخطاب نحو ما هو فريد، نحو «المرجع»، باعتباره الآخر غير القابل للتعويض، هذا الذي كان، والذي لن يكون بَعْدُ أبداً، والذي يرجع كمن لن يرجع، ويؤشر على عودة الميّت في الصورة المعيدة الإنتاج نفسها بالذات. أعود إليه لأنّ رُولاَنْ بَارْت هو اسم هذا الذي «يُشير» إليّ، و«يُشير» إلى ما أحاول أن

أقوله هنا على نحوٍ متعثّر. أعود إليه أيضاً لأُري كيف عالج هو، ووقّع بصريح التّعبير، «شبه» المقابلة هذه. لقد أبرز أوّلاً عدم قابلية «النّاتئ» المطلقة للاختزال، أو لنقُلْ فرادة «المرجعيّ» (وأنا ألجأ إلى هذه المفردة لأتفادى الاضطرار إلى الاختيار بين «المرجعية» و«المرجع» : فما يَصْد في الصّورة الفوتوغرافية، ربّما لم يكن المرجع نفسه، في فعليّة واقعه الحاضرة، بقدر ما استدعاء «مرّته الماضية الوحيدة» [أنه ـ كان ـ ذات مرّة]، أقول استدعاءها في المرجعية). يتمتّع «الناتئ» بأختلاف صارم، وبأصالة لا تقبل أي انعداءٍ، ولا أيّ تنازل. ومع هذا، فإن بارت يمنح في محلاّت أُخرى حقّ الإقامة لإلزام وصفيٍّ آخر، لِنَقُلْ : ظاهراتيّ، ما دام الكتاب يتقدّم أيضاً باعتباره «ظاهراتية». يمنح الحقّ بالقيام للإيقاع المطلوب انبثاقه من التوليف، توليف موسيقيّ سأدعوه مرّة أُخرى، وبتدقيقٍ أكبر، بـ«الطّباقيّ». وهو عليه في الواقع أن يقرّ، وهذا لا يعني تنازلاً، بأنّ «النّاتئ» ليس ما هو. فهذا الآخر المطلق يتوالف مع الذات، مع آخَرِه المطلق الذي لا يشكّل إذنْ نقيضه، ومع محلّ الذات و«المنتشر» (وهذا هو حدّ المقابلة الثنائية، وكذلك، وبلا شكّ، حدّ تحليل بنيويّ يمكن لـ«المنتشر» نفسه أن يتلاعب فيه بإفراط). إذا كان «الناتئ» أكثر، أو أقلّ من ذاته، وغير سِيمِتْرِي مع ذاته ومع كلّ شيء، فهذا ممّا يمكّنه من غزو حقل «المنتشر» الذي لا يعود هو إليه مع ذلك بكامل الدّقّة. لنتذكّر أنه يقيم خارج الحقل، وخارج الشّيفرة. وعلى كونه موضع الفرادة غير القابلة للتّعويض، والمرجعيّ الفريد، فها هو ذا «الناتئ» يشعّ (خارج ذاته)، ثم هو ذا ما هو أكثر إدهاشاً : أنّه يمنح نفسه لتبادل كنائيّ. وهو ما أن يسمح بجَرِّه في سلسلة من الإبدالات، حتّى يقدر أن يغزو الكلّ، أشياء ومشاعر. إنّ هذا المفرد الذي لا يكون في أيّ مكانٍ داخل الحقل، يُحرِّك الآن كلّ شيء وفي كلّ مكان، بل ويتعدّد أيضاً. إذا كانت الصّورة الفوتوغرافية تقول الموت الفريد، موت الفريد، فإن هذا الموت سرعان ما يتردّد كما هو، ويكون بذاته في محلاّت أُخرى. قلت، إن «الناتئ» يسمح باجتذابه إلى الكناية. كلاّ، إنّه هو مَنْ يُدخلها، وهذه هي قوّته، أو بالأحرى طاقته (ذلك أنه لا يمارس أيّ إكراهٍ راهنٍ، وهو دائماً في ادّخار)؛ **طاقته**، أي، بتعبير آخر قدرته واحتماله. بل وحتّى خفاؤه وكُمونه. هذه العلاقة بين القوّة (المحتملة، أو المدّخرة) والكناية، يشير إليها بَارْت في بعض فواصل توليفه التي أختصرها هنا بلا عدل : «مهما كان وامض الطبيعة، فإنّ «الناتئ» يتمتّع، بقدر من الاحتمال يزيد أو يقلّ، بقدرة على التّوسّع. هذه القدرة هي، في الغالب، كنائيّة» (ص.74). وأبعد : «كنت قد أدركت أن «الناتئ»، مهما كان من مباشرته، وطابعه القاطع، قادر على أن يتكيّف ونوعاً من الكمون

(لكن ليس مع أيّ نوع من التّفحّص)» (ص.88). هذه الطّاقة الكنائية تتمتّع بعلاقة أساسية مع البنية «الزياديّة» لـ«الناتئ» («إنه زيادة») ولـ«المنتشر» الذي يتلقّى منها كامل حركته، حتى إذا كان عليه أن يكتفي، شأن التّفحّص نفسه، بالدّوران حول النّقطة. منذ هذه اللّحظة، لا تعود العلاقة بين المفهومين حشويّة، ولا تعارضيّة، ولا جدلية، ولا، بأيّة حالٍ، سِيمِتْريّة. إنّها إضافويّة وموسيقية (طباقية).

□□□

كنائيّة «الناتئ» : مهما كانت فضيحتها، فهي تمكّن من الكلام، الكلام على (الراحل) الفريد، وإليه، إنّها تحرّر الخُصلة المُحيلة إلى هذا الفريد. إن صورة **حديقة الشتاء**، التي لا يُريناها بارْت ولا يحجبها، والتي يتكلّم عنها فحسب، هي «ناتئ» الكتاب كلّه. إن علامة هذا الجرح الفريد ليست مرئية كما هي في أيّ مكان، غير أنّ سطوعها غير القابل للمؤقّعة (وضوح عيني **أُمّه**)، يشعّ على الدراسة بكاملها. إنّه يصنع من هذا الكتاب حدثاً ليس يُعَوَّض. ومع هذا، فوحدها القدرة الكنائيّة تقدر أن تضمن عمومية معيّنة للخطاب، وتَهَبُه للتّحليل، وتقترح مفهوماته لاستعمال أدواتيّ تقريباً. وإلاّ فكيف سنتأثّر بما يقول عن **أُمّه** دون أن نعرفها، هي التي لم تكن الأمّ فحسب، ولا أُمّاً، وإنّما وحدها تلك التي كانت، والتي تأتي صورة لها التُقِطت «ذلك اليوم»...؟ كيف كان سيتمتّع بهذا الوقْع علينا، لو أنّ قوّة كنائيّة لم تكن موضوعة موضع العمل، قوّة لا تمتزج بحركة التّماهي بسهولة، بل بالعكس ؟ إن الغيريّة تظلّ بعيدة عن المساس تقريباً : ذلكم هو الشرط ! إنّني لا أضع نفسي في مكانه، ولا أنزع إلى إبدال والدته بوالدتي. لو فعلت ذلك، فلن يؤثّر هذا فيّ إلاّ انطلاقاً من غيريّة ما هو مجرّد من العلاقة، ومن الفرادة المطلقة التي تأتي القدرة الكنائية لتذكّرني بها دون أن تمحوها. وإنّه لمحقٌّ إذْ يحتجّ ضدّ الخلط بين تلك التي كانت **أُمّه** **وصورة الأمّ**، غير أن القدرة الكنائيّة (أخْذ جزءٍ محلّ الكلّ أو اسمٍ بدل آخر، الخ...)، ستأتي دائماً لتدرج إحداهما في الأُخرى في هذه العلاقة التي هي بلا علاقة.

□□□

ميتات رُولاَنْ بَارْت : ربّما سيفكّر البعض، عبر الفظاظة الوقحة نوعاً ما لهذا الجمع، بأنّني قد صمدتُ أمام الفريد، تَفاديتُه، أنكرتُه، وحاولتُ مَحْوَ موته. وبأنّني، على سبيل الوقاية أو الاحتجاج، قمت في الحركة نفسها بإماطة اللّثام عنه واقتياده إلى محاكمة كناية «انتشاريّة». ربّما، ولكن كيف يمكن الكلام على نحو آخر، ومن دون مخاطرةٍ كهذه ؟ بدون

«جمع» الفريد، وتعميمه حتّى في ما يحتفظ به ممّا هو غير قابل للتّعويض : موته الخاص ؟ ثمّ ألم يتحدّث هو، حتى اللّحظة الأخيرة، عن موته، وكنائيّاً، عن ميتاته ؟ وألم يقلّ الأساسيّ (وبخاصّة في «رُولاَن بَارْت بقلم رُولاَنْ بَارْت»، هذا العنوان والتّوقيع الكنائيين بامتياز)، نقول الأساسيّ من هذا التّردّد غير القابل للحسم بين «الكلام والسّكوت» ؟ يمكن أيضاً أن نصت متحدّثين. «إن «الفكرة» الوحيدة التي يمكن أن تخامرني هي أن موتي نفسه مخطوط في هذا الموت الأول (موت أُمّي)، وأنّه لم يعد ثمّة بين الاثنين سوى الانتظار؛ لم يعد لديّ من مصدر آخر سوى هذه **السّخرية** : الكلام عن «لا شيء ليُقال». وفي موضع سابق : «يكمن الرّعب في ما يأتي : ألاّ يكون لديّ شيء أقوله عن موت مَنْ أُحِبّ أكثر ما أُحِبُّ، لا شيء لأقوله عن صورته الفوتوغرافية (...)».

□□□

«الصّداقة» L'amitié : ليس لنا الحقّ في حَرْفِ أيّ شيء من الصّفحات الأخيرة في الكتاب الذي يحمل هذا العنوان. إنّ ما يجمع بلانشو [وهو مؤلّفه] بِبَاتَاي كان شيئاً فريداً، وهذا ما يعبّر عنه كتاب «الصّداقة» على نحوٍ مطلق الفرادة. ومع هذا، فإن القوّة الكنائيّة للكتابة الأكثر نفاذاً في هذه الصّفحات تسمح لنا بأن نقرأها [نحن أيضاً] وهذا لا يعني عرضها خارج مستودعها الأساس. إنّها تجعلنا نفكّر بما لا تكشف هي عنه، ما لا تريه ولا تحجبه. دون أن نقدر على الدّخول في الفرادة المطلقة لهذه العلاقة، وبدون أن ننسى أنه وحده بْلاَنْشُو قد استطاع أن يكتب هذا ويتكلّم، حينئذٍ فحسب، على بَاتَاي، وربّما دون أن نفهم، وبأيّة حال دون أن نعرف، نستطيع نحن أن نفكّر بما ينكتب فيها. إن علينا ألاّ نتمكّن من الاقتباس، ومع هذا فسأتحمّل أنا عنف الاقتباس، خصوصاً عندما يتعلّق الأمر بقبسة هي بالضرورة مبتورة :

«كيف يمكن أن نقبل بالكلام على هذا الصّديق ؟ لا من أجل التقريظ، ولا لخدمة حقيقةٍ ما. إنّ خصال شخصيّته وأشكال وجوده، وفصول حياته، حتى عندما تتوافق مع البحث الذي أحسّ هو بكونه مسؤولاً عن القيام به إلى حدّ اللاّمسؤولية، لا تعود إلى أحد. ما من شاهد. مَنْ كانوا أكثر قرباً إليه لا يقولون إلا ما كان قريباً منهم، وليس البعيد الذي أكّد نفسه في هذه القُربى؛ والبعيد يتوقّف ما أن ينقطع الحضور (...) إنّنا لا نسعى إلاّ لملء فراغ؛ لسنا نحتمل الألم : التوكيد على هذا الفراغ. (...) إن كلّ ما نقول لا يسعى إلاّ لحجب التّوكيد الوحيد : أنّه ينبغي أن يمّحي كلّ شيء، وأنّنا لا نستطيع أن نبقى أوفياء إلاّ بالسّهر

على هذه الحركة التي تمّحي، والتي أصبح ينتمي إليها شيء ما فينا يطرح بعيداً عنه كل ذكرى».

□□□

في **الحجرة المضيئة**، تقود نوعية «الحدّة» التي أقتفي هنا أثرها (**قدرة، قوّة، كمُون**)، إلى معادلة طباقية جديدة، وإلى كناية جديدة للكناية نفسها بالذّات، وللقدرة الاستبدالية للـ«ناتئ»؛ إنها : **الزمن**. أليس هو الينبوع النّهائي لإبدال لحظة مطلقة بأخرى، ولاستبدال ما يتعذّر استبداله ؟ استبدال هذا المرجع الفريد بمرجع آخر هو نفسه لحظة أخرى، مختلفة تماماً وذاتها في آنٍ معاً ؟ أليس الزّمن هو الشّكل والقوّة، الراهنان لكل كناية، **وسلطانها الأخير** ؟ الحال، ها هو مقطع يبدو العبور من موت إلى موت آخر (من موت لويس پاين إلى موت رُولاَن بَارْت) متحقّقاً فيه (بين وسائط أُخرى إذا جاز القول) عبر الصّورة الفوتوغرافية لـ«**حديقة الشّتاء**». مقطع يعنى بموضوعة الزمن أيضاً. بناء للجملة مُرعب، إجمالاً، وأنا أجتزئ منه أولاً هذا الوفاق الفريد، لدى الانتقال بين «الناتئ» و«المنتشر» : «... الصورة جميلة، والصّبي أيضاً...». ثم هذا العبور من موتٍ إلى موتٍ آخر :

«أعرف الآن أنّ هناك «ناتئاً» آخر («نُدْبة» أُخرى) سوى التّفصيل الصغير. هذا «النّاتئ» الجديد، الذي لم يعد ينتمي إلى الشّكل وإنّما إلى الحدّة، هو **الزمن**؛ إنّه الإطناب أو التّفخيم الممزّق الذي يلازم «النؤيم» («هذا حدث») وَتَمثُّله المحض. في 1865، كان الصّبي لويس پاين Lewis Payne قد حاول اغتيال سكرتير الدّولة الأمريكية و.هـ سيوارد W.H. Seward. وصوّره ألكساندر غاردنير Alexander Gardner في زنزانته. إنّه ينتظر إعدامه. الصورة جميلة، والصّبي أيضاً. هذا هو «المنتشر». أما «النّاتئ»، فيكمن في ما يلي : إنّه **سيموت**. أقرأ في الأوان ذاته أن : «هذا **سيقع**» وأن هذا «**قد وَقَع**». أرقبُ، في ذعرٍ، مستقبلاً ماضياً يتمثّل رهانه في الموت. بتقديمها لي الماضي المطلق (aoriste) لـ«البوز»، إنما تقول لي الصّورة الموت بصيغة المستقبل : ما يصدمني هو اكتشافُ هذا التّكافؤ. وأمام صورة أُمّي الطفلة أُحدّث نفسي : إنّها ستموت؛ وأرتجف، كعصابيٍّ «فينيكوتْ»، من هول **كارثة وقعت من قبل**. أنْ يكون الكائن المُصوّر ميّتاً أم لا، فإنّ كلّ صورة فوتوغرافية **هي** هذه الكارثة».

وأبْعَدَ : «لأنّها تنطوي دائماً على هذه العلامة السّاطعة على موتنا القادم، فإنّ كلّ صورة فوتوغرافية، حتّى إذا كانت شديدة الارتباط في الظاهر بعالم الأحياء المائج، تأتي لتستدعينا جميعاً، واحداً بعد الآخر، خارج كل عمومية (لكن ليس خارج كلّ تعالٍ)».

□□□

الزّمن : كناية ما هو فوريّ، وإمكان حكاية مجتذبة بحدّها نفسه. وربّما لم يكن «فوريّ» الصورة الفوتوغرافية نفسه، في الحداثة التقنية لجهازه، سوى الكناية الأقوى لفوريّة أكثر قِدَماً. أكثر قدَماً، مع أنها ليست أبداً بالغريبة على إمكان «التقنية» بعامّة. وبعد اتّخاذ جميع التحوّطات الاختلافية الممكنة، فلنا أن نتحدّث عن «ناتئ» في كلّ دمغة أو علامة (إن التّكرار، أو قابليّته، يُبَنْيِنَانِه من قبل)، وفي كلّ خطاب، سواء أكان أدبياً أم لا. يكفي ألاّ نتقيّد بمرجعانيّة ساذجة و«واقعية» حتى تكون العلاقة بمرجع فريد وغير قابل للتعويض هي ما يهمّنا ويوجّه قراءتنا الأكثر حصافة والأكثر جهداً : ما حدث مرّةً واحدة، والذي ينقسم من قبلُ في انتظار «اللّقطة»، أمام عدسة «الفيدون» (لأفلاطون) أو «فينينغانز ويك*» (لجيمس جويس)، أو «خطاب المنهج» (لديكارت) أو «المنطق» لهيغل، أو «سفر قيامة» يوحنّا أو «رمية نرد» (مالارْميه). هذه المرجعيّة، غير القابلة للاختزال، يذكّرنا بها الجهاز الفوتوغرافي في تقطيع بالغ القوة.

□□□

هي ذي القوّة الكنائية تقسم الملمح المرجعيّ، تعلّق المرجع وتجعل منه موضوعاً للرّغبة، في الأوان نفسه الذي تدعم المرجعيّة فيه. ونراها بصدد العمل في الصداقة الأوفى : تدمغ «التراسل» (أو المخاطبة) بالحِداد ولكنّها تُلزم به أيضاً.

□□□

«الصّداقة» : بين العنوانين، عنوان هذا الكتاب لبلانشو وعنوان صفحاته الأخيرة المطبوعة بأحرف مائلة، وكذلك بين العنوانين والاستشهادات الاستهلالية («قبسات» من باتَاي يلفظ فيها كلمة «الصّداقة» مرّتين)، يظلّ التّبادل كنائيّاً أيضاً، إلا أن الفرادة لا تفقد فيه قوّتها، بل بالعكس.

«أعرف أن ثمّة الكتب. (...) الكتب، نفسها، تُحيل إلى وجود. وهذا الوجود، لأنّه لم يعد حضوراً، يبدأ بالانتشار في التّاريخ، وفي أسوأ التواريخ : التاريخ الأدبي (...) يريد الآخرون نشر «كلّ شيء»، وقول «كلّ شيء»، كما لو لم يعد هناك سوى هذه الضرورة العاجلة : أن يقال كل شيء، كما لو أن كون «كل شيء قد قيل» سيمكّننا أخيراً من إيقاف كلام ميّت (...) طالما استمرّ في الوجود هذا الذي هو قريبٌ منّا، ومعه الفكر الذي يؤكّد ذاته فيه، فإنّ فكره

*) آثرنا الاحتفاظ بالعنوان الإنكليزي الأصلي كما هو معمول به في لغات عديدة، وكما فعل المؤلّف، نظراً لتعدّدية دلالاته (المترجم).

ينفتح لنا مع بقائه محفوظاً في هذه العلاقة نفسها، وما يحفظه لا يتمثّل في حركية الحياة فحسب (سيكون هذا شيئاً قليلاً) وإنّما كذلك في ما تُدخله غرابة النهاية فيه ممّا هو غير متوقّع (...) أعرف أيضاً أنّ جورج بَاتَاي يتحدّث في كتبه عن نفسه بحرّية لا تعرف عوائق ويُفترض بها أن تُحرّرنا من كلّ تكتّم ـ إلا أنّها لا تمنحنا الحقّ في وضع أنفسنا في مكانه، ولا القدرة على أن نتحدّث في غيابه. ثمّ هل من المؤكّد أنّه يتحدّث عن ذاته ؟ (...) إن علينا أنْ نعْدل عن معرفة مَنْ يربطنا بهم شيء أساسيّ؛ أقصد أنّ علينا أن نستقبلهم في العلاقة نفسها بالمجهول التي يستقبلوننا بها، نحن أيضاً، في بُعْدِنَا».

□□□

ما مصدر هذه الرّغبة بتأريخ السّطور الأخيرة (14 و 15 أيلول/ سبتمبر 1980) ؟ إن التّأريخ، الذي يظلّ دائماً شبيهاً بتوقيع، يكشف عن عَرَضِيّة الانقطاع أو افتقاره إلى الدّلالة. كمثل الحادث، وكمثل الموت، يبدو التأريخ مفروضاً من خارج، من «ذلك اليوم» (هنا : الوقت والحيّز المتاحين، حدود نشر مقالة، الخ...)، ولكنّه يقول أيضاً، وبلا شك، انقطاعاً آخر. ليس هذا الأخير بالأكثر جوهرية، أو جوّانية، إلا أنّه يعلن عن نفسه كمُنْقَلَبٍ آخر، كفكرٍ آخر للفكر نفسه.

□□□

اليوم، وقد عدت من التّجربة الجزيريّة نوعاً ما التي انسحبتُ إليها مع كتابي رُولاَن بَارْت، لم أعد أنظر إلا إلى الصّور، في كتب أخرى («رُولاَن بَارْت بقلم رُولاَن بَارْت» بخاصّة)، وفي الصّحف؛ إنّني لم أعد أترك صور بارْت وكتابته المخطوطة. لا أعرف عمّ ما أزال أبحث، ولكنّني أبحث عنه من ناحية جسده، ناحية ما يُريه عنه، وما يقوله، وربّما ما يخفيه، مثلما من ناحية ما لم يكن هو قادراً على **رؤيته** في كتابته. أبحث في الصور عن «التفاصيل»، وبدون أدنى وهم، أعتقد، وبلا أدنى محاباة، عن شيء يحدّق بي دون أن يراني، كما كان هو يقول، أعتقد في نهاية **الحجرة المظلمة**. أحاول تخيّل الحركات حول ما نعتقد أنه يمثّل الكتابة الأساسية. كيف اختار مثلاً جميع هذه الصّور الفوتوغرافية لأطفال وشيوخ ؟ كيف ومتى وقع اختياره النّهائي على هذا الغلاف الأخير، الذي نرى فيه إلى «مارپا» **Marpa**» وهي تقول لنا موت ابنها ؟ وهذه الأسطر المطبوعة بالأبيض على خلفيّة سوداء في الغلاف الداخليّ لـ«رُولاَن بَارْت بقلم رُولاَن بَارْت» ؟

□□□

اليوم بالذات، يحمل لي أحدهم كلمة (ما هو أقلّ من رسالة؛ جملة واحدة) كانت موجّهة لي، ولم تُسَلَّم إليَّ، منذ أربع وعشرين سنة، يوماً بيومٍ تقريباً. كانت الكلمة، المكتوبة في عشية سفر، مخصّصة لترافق عطيّة كتاب فريد جدّاً، كتاب صغير غير قابل للقراءة بالنّسبة إليّ، اليوم أيضاً. أعرف، أعتقد أنّني أعرف لِمَ قُطِعَت الحركة. لقد كُظِمَتْ بالأحرى (كان الكتاب الصّغير قد وُضِعَ في الواقع طيّ كتاب آخر كبير) كالذّكرى المحتفظ بها للقطع نفسه بالذات. كان هذا القطع، في أسبابه الخطيرة والهيّنة في آنٍ معاً، يتعلّق بشيء ربّما دَعَوْتُهُ : «كلَّ» حياتي. والكلمة (التي أستلمُها اليوم في عشية السفر نفسه، أقصد إلى نفس الأماكن) عُثِرَ عليها بالصّدفة؛ بزمنٍ طويل بعد وفاة هذا الذي وجّهها إليَّ. كلّ شيء مألوف عندي، شكل هذه الكتابة، هذا التوقيع، هذه الكلمات بالذّات؛ وإذا كان صحيحاً أن قطعاً آخر يُحيل هذا كلّه بعيداً عليَّ، وبمِثْلٍ لا مقروئية «الزاد» القليل الغير ذي بالٍ، ففي القطع نفسه يتوجّه إليَّ، مع ذلك، وفيَّ، الآخر العائد، الآخر العائد حقّاً... تحتفظ الورقة بطيّاتها العائدة إلى أربع وعشرين سنة، وها أنا أقرأ الخطّ الأزرق (صرت أكثر فأكثر حسّاسية للون الكتابة؛ هذا ما صرت أعرفهُ الآن أفضل بأيّة حال)، لرجل كان، فيما يتحدّث عن الموت، قد قال في السيارة ذات يوم هذه الجملة التي أتذكّرها غالباً : «سيقع لي هذا عمّا قريب». وهذا ما وقع.

□ □ □

حدث هذا أمس. وها هي مصادفة أُخرى غريبة : تسلّمتُ اليوم من صديق في الولايات المتّحدة صورة لنصّ لبارْت لم أقرأه من قبل («تحليل نصّي لحكاية لأدغار پو Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe 1973»). سأقرأها فيما بعد. ولكن ها أنا، فيما أتصفّحها، أقتطف ما يلي :

«فضيحة أُخرى للقول : قلب الاستعارة إلى مقال حرفيّ. إنّ من العاديّ في الواقع الإدلاء بهذا القول : «أنا ميت !» (...) [ولكنّ] قلب الاستعارة إلى مقال حرفيّ هو، بالنّسبة إلى **هذه الاستعارة تحديداً**، أمر متعذّر : إنّ القول «أنا ميّت» هو، بحسب حرفيّة التعبير، شيء مرفوض، أو مستبعد. (...) أي أنّ الأمر يتعلّق، إذا شئتم، بمصطلحة اللّغة (...) مؤكّد أنه يتعلّق هنا بمقالٍ إنجازيّ، ولكن من نوع لم يتوقّعه في تحليلاتهما لا أوستين ولا بنْفِنِسْت (...) إنّ العبارة الغريبة «أنا ميت» ليست، على الإطلاق، القول المتعذّر على التّصديق، وإنّما هي، وبجدّية أكبر، «القول المستحيل»».

□ □ □

أَلم يتحقّق، أبداً، هذا القول المستحيل : «أنا ميت» ؟ إنّه لعلى حقّ، فهو، «بحسب الحرفية»، قولٌ مرفوضٌ أو مستبعد. ومع هذا فنحن نفهمه، وندرك معناه المدعوّ بـ«الحَرْفِيّ»، على الأقلّ حتى نُصرّح على نحو شرعيّ باستحالته في الفعل الذي يُعبّر عنه. ترى بمَ كان يفكّر في اللّحظة التي رجع فيها إلى هذه الحرْفِيّة ؟ بما يلي على الأقلّ، بلا شكّ : أنّه، في فكرة الموت (وبما أنّ كل محمولة أُخرى تظلّ إشكالية) تبقى متضمّنة، تحليلياً، هذه الفكرة : أنّني عاجز عن الكلام، عن القول «أنا» في الحاضر، الخ... نعم، «أنا» راهنة تؤكّد في اللّحظة نفسها رجوعاً إلى ذات معيّنة كما إلى مرجع وحيد، الخ...، هذا الرّجوع الذّاتي ـ الانفعال الذي يحدّد قلب الكائن الحيّ. أن نرجع من هذه النّقطة إلى الكناية، إلى القوّة الكنائيّة لـ«ناتئ» التي بدونها لن يكون هناك، بلا شكّ، من «ناتئ» بما هو... وفي قلب الحزن على الصّديق عندما يرحل، ربّما هذه النّقطة : أنّه، بعد أن عبّر عن موتٍ هو بمثل هذا التعدّد، وقال مراراً عديدة، بحسب الاستعارة أو بحسب الكناية : «أنا ميّت»، لم يتمكّن أبداً من أن يقول «أنا ميّت» حرفيّاً. لو أنه قال ذلك، لكان سيمْتثل إلى الكناية مرّة أُخرى. غير أنّ الكناية ليست الخطأ ولا الكذب : إنها لا تعبّر عن الزّائف. وربّما لم يكن ثمّة من «ناتئ» بالمعنى الحرفيّ. وهذا ممّا يُحيل كلّ تعبير ممكناً، ولكنّه لا يخفّف المعاناة قطّ : بل ليظلّ هو نفسه مصدراً، مصدراً للمعاناة، غير راهن [لا يتحدّد بلحظة راهنة]، وغير محدود. لو أنّني كتبت عنه : revenant la lettre*، وحاولت التّرجمة إلى لغة أُخرى...! (إن جميع هذه الأسئلة هي أيضاً أسئلة الترجمة والتّحويل).

□ □ □

«أنا» : الضمير والاسم الشّخصي، أو ما يمنح اسماً لهذا الذي لن يقدر **القول** : «أنا ميّت» أن يصله أبداً، القول الحرْفِيّ بالطّبع، وكذلك، إذا أمكن، **القول** غير الكنائيّ ؟ أسيكون التّعبير، مع ذلك، عن هذا ممكناً ؟

□ □ □

ألا ينبع القول : «أنا ميت»، الذي يتحدّث هو عن استحالته، من هذه المنطقة التي يدعوها في مكان آخر بـ«اليوتوبية» والتي يدعوها ويناديها ؟ وألا تفرض هذه، اليوتوبيا نفسها في هذا المكان (إذا كان ما يزال بوسعنا أن نتحدّث عنه)، الذي تكون فيه كنايةٌ بصدد

*) «عائد حَرْفيّاً» وكذلك، وما دام الأمر يتعلّق في هذه الفقرة برسالة، فهو هذا «العائد عبر الرّسالة». من هنا قلق دريدا بهذا الصّدد حول إمكانية الترجمة (المترجم).

اشتغال «الأنا» من قبل، في علاقتها بذاتها، نقصد «الأنا» عندما لا تحيل إلى أيّ أحدٍ سوى هذا الذي يتحدّث في **الحاضر** ؟ ثمّة ما يشبه عبارةً للـ«أنا»، وإن زمن هذه العبارة الإضارية ليدَعُ مكاناً للمبادلة الكنائيّة. وإذا ما أردنا أن نمنح أنفسنا الوقت الكافي، فسيكون علينا أن نعود هنا إلى ما يربط **الزّمن**، ضمنياً، في **الحجرة المضيئة**، بما هو «ناتئ» وبالقوّة الكنائية للـ«ناتئ».

□□□

«ما الذي ينبغي أن أفعل ؟» : يبدو في **الحجرة المضيئة** وهو يؤيّد تلك التي كانت تضع قيمة التهذيب واللّطافة فوق «القيمة الأخلاقية». وفي «رُولاَن بَارْت بقلم رُولاَن بَارْت» يقول عن «الأخلاق» إنّه يجب فهمها باعتبارها «نقيض الأخلاقية بالذات (إنّها فكر الجسد في حالة اللّغة)».

□□□

ثمّة بين إمكان الـ«أنا ميت» واستحالتها، البنية (النّحوية) للزّمن وشيء كأنّه معيار الوشوك (ما يلوّح انطلاقاً من المستقبل، وما هو بصدد أن يحدث). يتقدّم وشوك الموت، وحيثما يتقدّم فهو دائماً بصدد عدم التّقدّم، وحينئذ يقف الموت بين البلاغة الكنائيّة لـ«أنا ميّت» واللّحظة التي يجرّ فيها إلى الصّمت المطلق، غير تاركٍ أي شيء (نقطة، هذا هو كلّ شيء). هذه الفرادة منتظمة (وأنا أفهم المفردة الأخيرة كصفة ولكن كذلك كنوع من الفعل، والبناء الما يزال مستمرّاً لِجُملة) : تشعّ انطلاقاً من موضع وشوكها، على المتْن كلّه، وتجعلنا نتنفّس في **الحجرة المضيئة** هذا «الهواء» الأكثر فأكثر كثافة، «الهواء» المسكون، المأهول بالعائدين. أستخدم هذه الكلمات لأتحدّث عنه : «الفيض»، «الجذْل»، «الجنون»، «السحر».

□□□

إنّه لمحتّم، عادلٌ وغير عادل، أن تبدأ الكتب الأكثر «أوتوبيوغرافية» (الأكثر تعلّقاً بالسّيرة الذّاتية)، (كتب النهاية، كما سمعت بعضهم يقول)، أقول تبدأ، لدى الموت بحجب [الكتب] الأخرى. ثم إنّها تبدأ لدى الموت. مُنقاداً، أنا نفسي، لهذه الحركة، لن أدع «رُولاَن بَارْت بقلم رُولاَن بَارْت» هذا يسقط من يدي، هو الذي لم أعرف إجمالاً أن أقرأه. بين الصّور والخطوط، هذه النّصوص كلّها التي ربّما كان عليّ أن أتحدّث عنها، أو أنطلق منها، أو أقترب... لكن ألم أقمْ بذلك من دون علم منّي في المقطعات السابقة ؟ في هذه اللّحظة بالذّات مثلاً، تحت العناوين : «صوتها» («النبرة هي الصوت من حيث هو دائماً ماضٍ، مكتوم» ؛ «الصّوت، دائماً، ميّت من قبل»)، «صيغة جمع»، «اختلاف»، «صراع»، «فيم تخدم

اليوتوبيا»، «ابتكارات» («إنّني أكتب على الطّريقة الكلاسيكية»)، «حلقة المقطّعات»، «المقطّعة بما هي وَهْم»، «من المقطّعات إلى المذكّرات»، «بوزات» : استعادات للذّاكرة («ليست **الفقرة البيوغرافية** بشيء آخر سوى استعادة مصطنعة للذّاكرة : هذه التي أُعيرها للمؤلّف الذي أُحبّ».)، «رخاوة الكلمات الفخمة» («التاريخ» و«الطبيعة» مثلاً)، «الأجساد التي تمرّ»، «الخطاب المتوقّع» («نصّ الموتى مثلاً : كَمِثْلِ نصّ صلاةٍ، لا يمكن تغيير مفردة واحدة فيه»)، «العلاقة بالتّحليل النّفسي»، «أُحبّ، لا أُحبّ» (أحاول أن أفهم كيف استطاع أن يكتب في السّطر ما قبل الأخير : «لا أحبّ (...) الوفاء». أعرف أنه كان يقول أيضاً إنّه يحبّه وإنّه في مقدوره أن يهدي هذه الكلمة. أفترض (والمسألة تتعلّق بالنّبرة والمقام والصّيغة، وبطريقة معيّنة للقول، بسرعة ولكن على نحوٍ دالٍّ : «أُحبّ، لا أُحِبّ»)، أقول إنّني أفترض أنّ ما لم يكن يحبّه في هذه الحالة هو مأسوية معيّنة يمتلئ بها الوفاء بسهولة، وخصوصاً الكلمة، والخطاب حول الوفاء، في اللحظة التي يناله فيها التّعب، فيصبح شاحباً، فاتراً، تفِهاً، منْعِيّاً (من المنع)، وغير وفيّ)، «عن اختيار زيّ»، «لاحقاً...».

□ □ □

نظريّة طباقيّة أو موكبٌ للندوب : جرحٌ لاشكّ في كونه يجيء في محلّ نقطة الفرادة، الموقّعة، محلّ لحظته بالذّات، وسِنانه [كما نقول سنان الرمح]. ولكن في **مكان** هذا الحدث بالذّات، تُرِكَ المجال فسيحاً لهذا الجرح نفسه، من أجل المبادلة التي تتكرّر ولا تترك ممّا هو غير قابل للإبدال سوى رغبةٍ ماضية.

□ □ □

ما أزال عاجزاً عن تذَكُّر متى قرأت اسمه أو سمعتُ به للمرّة الأُولى، ولا كيف أصبح بالنّسبة لي اسماً. غير أن استعادة الذاكرة، إذا كانت تنقطع دائماً قبل الأوان، فهي إنّما تعِد نفسها كلّ مرّة ببداية جديدة؛ إنّها تظلّ موعودة بالمجيء.

المحتـوى

إشارات 5

تقديم، بقلم محمد علال سيناصر 6

مقدمة المترجم 23

• القسم الأول : على سبيل الإيضاح

- في الاستنطاق والتفكيك (حوار للمترجم مع جاك دريدا) 47

- رسالة إلى صديق ياباني (حول مفردة ومفهوم «التّفكيك» 57

- في اللغة 65

• القسم الثاني : خمس دراسات فكرية

- «مسرح القسوة» وحدود التمثيل 75

- نهاية الكتاب وبداية الكتابة 103

- القوّة والدّلالة 131

- نواقيس (حول جان جنيه) 169

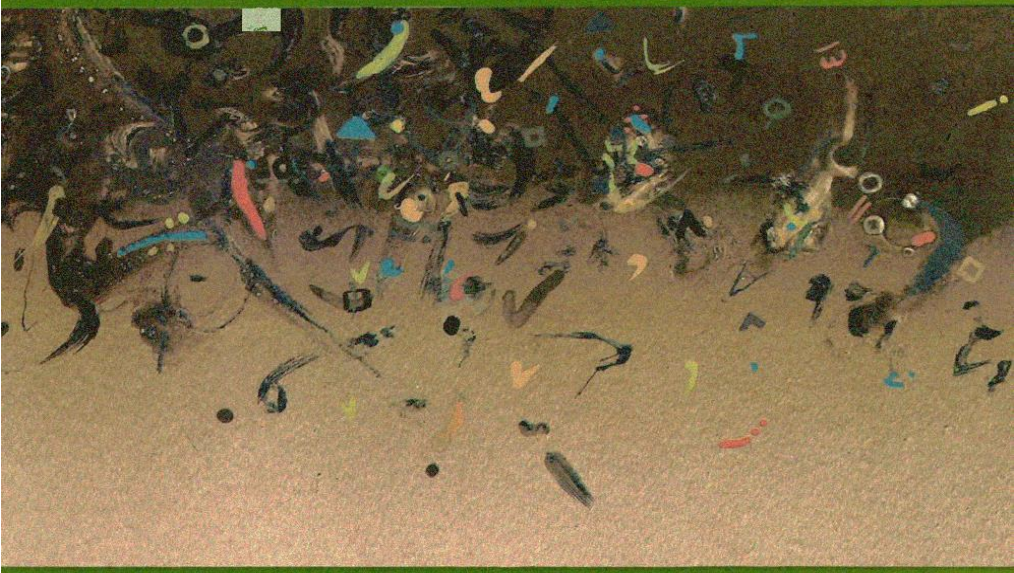
- ميتات رولان بارت 213

Les Editions Toubkal
Immeuble I.G.A. Place de la gare
Casablanca, Belvedère (05) – Maroc.
Tel : 24.06.05/42

مطبعة فضالة - المحمدية (المغرب)

.. فشتان بين ما نحن فيه من علوم موزّعة بين اختصاصات المواضيع والمناهج والمناحي، وبين ما فهمه السّابقون الأوّلون من علماء العرب والمسلمين. إذ جعلوا من العلم حكمة ومعاني تُنْتَقَى منها الجواهر انتقاءً، فيصبح العالِم هو هذا السّعيد الفطن إلى خير ما سُمِع، والحافظ أحسن ما كُتِب. ولكن كيف السّبيل إلى تمييز خير ما سُمِع، وأحسن ما كُتِب، وأشرف ما يُؤثر ؟ وما معنى السّماع والكتابة والأثر ؟ فلئن أردنا إظهار الفارق بين الفكر العربيّ الكلاسيكي من جهة، والاهتمامات الحاليّة من جهة أخرى، لَظَهَر ذلك في الشّكّ بقدرات التمييز الموروثة، ولقتها بسهولة العملية التي تحكّم العقل كفيصلٍ عادلٍ قاطع ظاهر يكفي لتأسيس الرأي ووضع منهاج لا يضلّ من تمسّك به عن سواء السّبيل. لذلك أرى أنّ أوّل باب يولج إلى المغامرة الفكريّة الدّريديّة هي التّحقّق من هذا التّأوّل وتبيان السّبل التي تؤدّي إليه من وجهة نظري. الأولى تبيّن كيف تنتهي إلى ما تبنّاه دُرَيدة من الاستنطاق الأنطولوجي الهَايْدِغري. والثانية تخترق سؤاله عمّا انتهت إليه التّجارب الفلسفية الحديثة في أسمى عبارتها. والثالثة تهتم بما يربط فكر دِرِيدَا بتدخّلاته في القضايا العصرية من وجهة الفكر التي يُحاول إظهارها .

محمد علال سيناصر



الموزع الوحيد في المملكة المغربية
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
(سوشريبس) - الدار البيضاء -