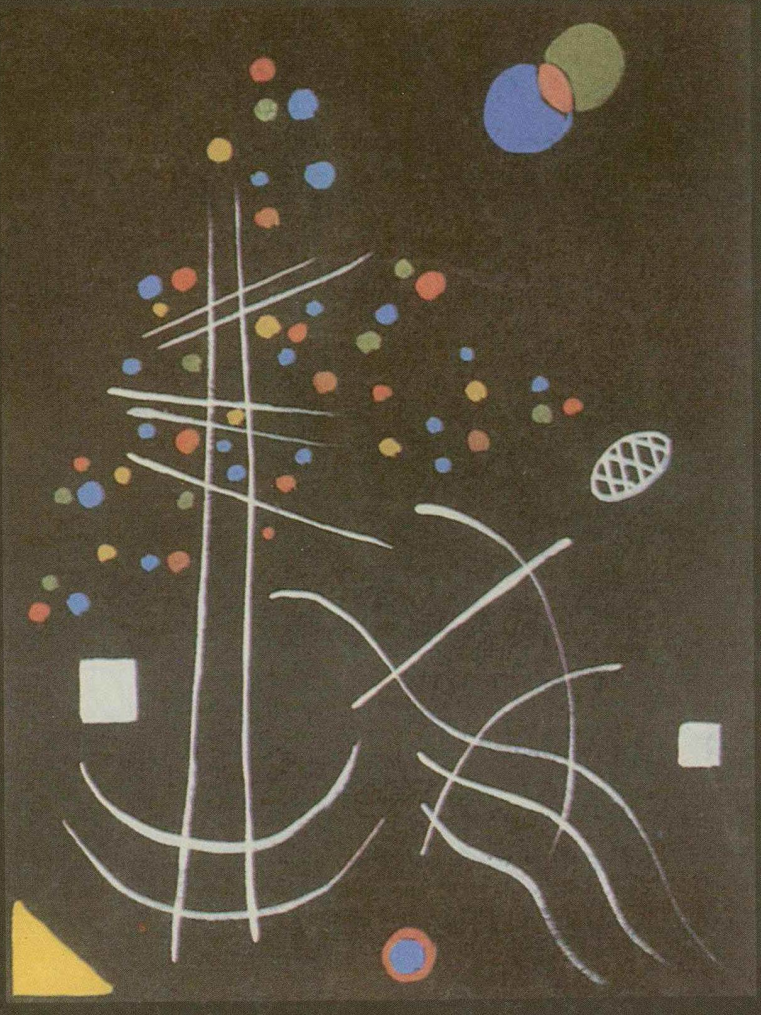
ج.هيو سلڤرمان

نصيّات

بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية



ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح

هذا الكتاب مصور

المركز الثقافي العربي

هيو ج. سلفرمان

نصّيّات

بين الهرمنوطيقا والتفكيكية

الكتاب
نصّيات

المؤلف
هيو ج. سلفرمان

المترجمان
علي حاكم صالح
د. حسن ناظم

الطبعة
الأولى، 2002
عدد الصفحات: 352
القياس: 17 × 24
جميع الحقوق محفوظة
الناشر
المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب
ص.ب: 4006 (سيدنا)
42 الشارع الملكي (الأحباس)
هاتف: 2303339 ـ 2307651
فاكس: 2305726 ـ 2 212+
Email: markaz@inter.net.ma

بيروت ـ لبنان
ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء
شارع جاندارك ـ بناية المقدسي
هاتف: 750507 ـ 352826
فاكس: 343701 ـ 1 961+

عنوان الكتاب باللغة الإنجليزية

TEXTUALITIES
BETWEEN HERMENEUTICS AND DECONSTRUCTION

ROUTLEDGE: NEW YORK AND LONDON
1994

إهداء المؤلف:

إلى أمّي
إلينور ر. سلفرمان

المحتويات

* مقدمة الترجمة 11
* شكر وتقدير 15
* مختصرات 17
* ملاحظات تمهيدية 21
الباب الأول: الفلسفة الأوربية ونسيج النظرية 27
الفصل الأول: من الهرمنوطيقا إلى التفكيكية 29
الفصل الثاني: السيمياء والهرمنوطيقا 47
الفصل الثالث: الهرمنوطيقا والاستنطاق 59
الفصل الرابع: الاستنطاق والتفكيكية 69
الباب الثاني: نحو نظرية في النصّية 81
الفصل الخامس: تأطير العمل الفنّي 83
الفصل السادس: الكتابة عند حافّة الميتافيزيقا 95
الفصل السابع: النصّيّة والنظرية الأدبية 111
الفصل الثامن: لغة النصّيّة 127
الباب الثالث: نصّيات السيرة الذاتية 137
الفصل التاسع: نصّية السيرة الذاتية وكتاب ثوريو: **والدن** 139
الفصل العاشر: آثار نصّية السيرة الذاتية في كتاب نيتشة: **هو ذا الإنسان** 159

الفصل الحادي عشر: زمن السيرة الذاتية: كتاب ليفي شتراوس:
المدارات الحزينة 171

الفصل الثاني عشر: نقش الذات لدى سارتر وبارت 187

الفصل الثالث عشر: نصّية السيرة الذاتية **لأحذية** هيدجر 199

الباب الرابع: النصّيات المرئية / الكتابية 219

الفصل الرابع عشر: نصّية السيرة الذاتية المصوَّرة لجسد الفيلسوف:
سارتر / هيدجر 221

الفصل الخامس عشر: مرئية فنّ رسم الصورة الشخصية: ميرلوبونتي / سيزان 235

الفصل السادس عشر: نصّ الذات المتكلِّمة: ميرلوبونتي / كريستيڤا 255

الفصل السابع عشر: الكتابة عن الكتابة: ميرلو ونتي / دريدا 265

الباب الخامس: مؤسسة (أو مؤسسات) الفلسفة بوصفها نصّيات 277

الفصل الثامن عشر: عن الجامعة: نيتشة / شوبنهاور 279

الفصل التاسع عشر: عن الخطاب الفلسفيّ: ميرلوبونتي / بلانشو 291

الفصل العشرون: عن زمن الخطّ: دريدا / هيدجر 297

الفصل الحادي والعشرون: عن أصل (أو أصول) التاريخ: فوكو / دريدا 311

الفصل الثاني والعشرون: دواعي الفلسفة 323

ثبت بالمصطلحات المهمة 335

المصادر والمراجع 337

المؤلف في سطور

هيو ج. سلفرمان أستاذ الفلسفة والأدب المقارن في جامعة نيويورك بستوني بروك. عمل كأستاذ زائر في جامعة نيويورك، وجامعة دوكويسن، وجامعة نيس (فرنسا)، وجامعة فارويك (إنجلترا)، وجامعة ليدز (إنجلترا)، وجامعة تورينو (إيطاليا)، وجامعة فيينا (النمسا). وقد شغل منصب مساعد المدير التنفيذي لجمعية الظاهراتية والفلسفة الوجودية للسنوات (1980 ـ 1986)، ويشغل حالياً منصب المدير التنفيذي للجمعية الدولية للفلسفة والأدب (منذ العام 1987).

وقد ألّف سلفرمان كتاب **نقوش: بين الظاهراتية والبنيوية** (روتلدج، 1987)، وله العديد من الدراسات والمقالات في الفلسفة الأوربية، وعلم الجمال، والنظرية الأدبية، وقد حرّر كتاب **بياجيه، الفلسفة والعلوم الإنسانية** (هيومانتيز، 1980)، وكتاب **كتابة سياسة الاختلاف** (منشورات سوني، 1991)؛ كما ساهم في تحرير كتاب **جان بول سارتر: مقتربات معاصرة لفلسفته** (دوكويسن، 1980)، وكتاب **الفلسفة الأوربية في أميركا** (منشورات دوكويسن، 1983)، وكتاب **أوصاف** (منشورات سوني، 1985)، وكتاب **الهرمنوطيقا والتفكيكية** (منشورات سوني، 1985)، وكتاب **الظاهراتية النقدية والجدلية** (منشورات سوني، 1987)، وكتاب **آفاق الفلسفة الأوربية: مقالات في فلسفة هوسيرل، وهيدجر، وميرلوبونتي** (نايوف/ كلوفر، 1988)، وكتاب **ما بعد الحداثة والفلسفة الأوربية** (منشورات سوني، 1988)، وكتاب **السموّ النصّيّ: التفكيكية واختلافاتها** (منشورات سوني، 1989)، وكتاب **نصوص وحوارات** لميرلوبونتي (هيومانتيز، 1992).

والأستاذ سلفرمان هو، أيضاً، محرّر سلسلة روتلدج **للفلسفة الأوربية** التي ظهرت منها الآن خمسة مجلدات هي: **الفلسفة واللافلسفة منذ ميرلوبونتي** (1988)، و **دريدا والتفكيكية** (1989)، و **فلسفة مابعد الحداثة والفنون** (1990)، و **غادامير والهرمنوطيقا** (1991)، و **مساءلة الأسس: الحقيقة / الذاتية / الثقافة** (1993).

مقدّمة الترجمة

عنوان هذا الكتاب هو «نصيّات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية». ولعلّ أهمّ كلمة في هذا العنوان هي «**بين**». فالمؤلف لا يني يعقد جدلاً بين شيئين: نظريتين، أو منهجين، أو تصوّرين لقضية فلسفية، أو أدبية، أو فنية وما إلى ذلك. وهو يعقد هذا الجدل على مستويين: نظري وتطبيقي. وفوق ذلك، يحاول المؤلف أن يصوغ شيئاً جديداً من طريقة عقد المقارنات بين المناهج والنظريات التي لا تتعلق بميدان محدَّد، بل تشمل: الفلسفة، والأدب، ومناهجه الحديثة، والتاريخ، وفنّ الرسم، وفنّ رسم الصورة الشخصية، والسيرة الذاتية، ومفهوم الجامعة.

للمؤلف كتاب آخر عنوانه **نقوش: بين الظاهراتية والبنيوية** (روتلدج، 1987) عالج فيه مسألة التفكير في «**المابين**». وهذا الكتاب يحدّد مرماه في تجلية ممارسة «التفكير في المابين»، وسلفرمان يسمّي هذه الممارسة «سيميولوجيا هرمنوطيقية». وهو يحدِّد السيميولوجيا الهرمنوطيقية هنا «كفهم لمجموعة من العلامات منتظمة في مركّب نصّيّ متسق»، ومنوط بهذا الفهم أن يكشف عن جوانب النصّ، أو عن نصيّته من خلال قرنه بعلاقة بنصوص ونصيّات أخرى. ومن هنا فإن السيميولوجيا الهرمنوطيقية تعمل في المكان القائم «بين» الهرمنوطيقا والتفكيكية، وهكذا يمكن أن يُفهَم عنوان كتابه **نصيّات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية**؛ أي أن يُفهَم على أن نصيّة النصّ تنكشف حينما تُوظَّف ممارسة سيميولوجيا هرمنوطيقية في مكان (**بين**) الهرمنوطيقا والتفكيكية، فمكان «**المابين**» هذا هو موقع النصّيّة ، النصّيّة التي تقبع في «**المابين**»، في التخم، في الخط المائل . . . إلخ. وبهذا الاعتبار يوضح المؤلف أن عمله، أو عمل السيميولوجيا الهرمنوطيقية، إنما هو عمل تفكيكيّ من نوع ما، أو كما يسميه بدقة: قراءة تفكيكية قِرانية. والقِران هنا وإن كان يقارب بين التخوم، والحدود، ولكنه، في أي حال، لا يلغي هوية كل طرف، ذلك أن الاختلاف ـ حتى بالمعنى الدريدي ـ قائم في منطقة المابين.

أما مفهوم النصّيّة فيحدّده المؤلف كالآتي: «النصيّة هي الشرط الذي يكون النصّ طبقاً له نصّاً»، أو «النصيّة بنية من بنى المعنى المتنوعة لنصّ ما». ومن أجل توضيح هذا المعنى، نحاول هنا أن نستبق المؤلف في تقديم مثال مستلهم منه يتعلق بنصيّة السيرة الذاتية. كتب نيتشة كتابه **هو ذا الإنسان** على أنه سيرة ذاتية، لكن هناك جدلاً دائراً عمّا إذا كان الكتاب حقاً سيرة ذاتية، فنيتشة يتحدث في هذا الكتاب عن عشرة من كتبه. وسرد نيتشة سرد لازمني، وهذه سمة من سمات نصيّة سيرته. فهو يروي آراءه حول نفسه وأعماله، ويبيّن سبب كونه حكيماً جداً، وبارعاً جداً، وسبب كتابته كتباً ممتازة. ولأن نصّ **هو ذا الإنسان** مكتوب بضمير المتكلم، فإنه نصّ يخصّ المؤلف ولو بالاسم، فهو لا يتحدث عن شخصية متخيلة، والشذرات التي يروي بها نيتشة حياته الخاصة تبيّن في النهاية هويتة الذاتية، ومن هنا يُعدّ النصّ سيرة ذاتية حتى إذا كان غير مؤهَّل لهذا الوصف بالمعنى التقليدي لمفهوم السيرة الذاتية.

ثمة، إذن، نصية لكل نصّ، غير أنها ليست نصية واحدة. يوحي سلفرمان، أقول يوحي، بأن النصوص العظيمة، التي تظل مشروعاً قائماً للقراءة، وبالتالي للكتابة، هي نصوص تنطوي على أكثر من نصية، والذي يحدِّد النصية المقصودة هو الزاوية التي يُقرأ بها، ومنها. فنص نيتشة، مثلما يعرض نصية في السيرة الذاتية، يعرض نصية فلسفية، وتاريخية، وما إلى ذلك في حدود ما يتيحه الاستنطاق من امكانيات. بتعبير آخر، ليس في هذا الكتاب تعريف واحد، ونهائي، لمفهوم النصية. إنما هناك تعريفات إجرائية يحددها النص موضوع الدرس. لاشك في أن هذا اللاتحديد النهائي قد يستهلُّ تعميةً، ويخلّف نوعاً من الغموض في كتاب يسعى للوضوح. ونمضي إلى أبعد من ذلك فنقول إن هناك نوعاً من التحكم، وليّ عنق النصّ، النصوص (والنصوص هنا ليست المكتوبة حسب) لتكون ماصدقَ تعريفٍ رجراج، ومنثلم التخوم.

وعلى أية حال، يكتظ الكتاب الذي بين أيدينا بكلمات، ومفاهيم، ستكون هي المهيمنة في إجراءاته التحليلية والتأويلية: الحد، والتخم، والحافة، والهامش، والحاشية، والشفر، والصدع، والخط المائل، والمحيط، والإطار؛ والفضاء، والمكان، والمكانية، والزمان، والزمانية، والتعاقب، والتزامن، والتوبوس؛ والتفكيك، والتقويض، والهدم، والفهم، والتفسير، والتأويل، والاستنطاق، وما إلى ذلك. جميع هذه الكلمات والمفاهيم توظف لتحديد ما يمكن أن نسميه «شرائط ومواصفات التفكير في المابين». كما يزخر الكتاب بالألاعيب اللغوية، التي كانت عملية تقطيع الكلمة إلى جزئين، أو أكثر من ذلك أحياناً، أهم هذه الألاعيب، وإن لم تكن الوحيدة. ويبدو أن المؤلف يتوخى، أحياناً، إيصال معنيين للكلمة الواحدة بشكل صريح، وأحياناً إيحاءً. ولاشك في أن هذه الألاعيب صارت في الكتابة الحديثة، لاسيما ذات المنحي التفكيكي، وسيلة شائعة، ولكنها ـ في

بعض استخداماتها هنا ـ بدت لنا غاية في ذاتها. والمؤلف نفسه يقول: «إن علامات الوصل كانت من إلحاحي أنا»، رغم اعتراض بعض ممن راجع كتابه مخطوطةً. فكان من نتيجة ذلك على ترجمتنا هنا، وعلى كل ترجمة إلى العربية، أن أُثقلَ النص، أو قلْ تعثرت السلاسة (وإن لم تنعدم الدقة) التي تتوخاها كل ترجمة. فالعربية لا تتيح هذه الإمكانية في تقطيع الكلمة أوصالاً، ولكننا رغم ذلك جارينا المؤلف في مواضع عديدة.

ونحن بدورنا، أيضاً، لم نعدم اللجوء إلى الإجراء نفسه، ولكن في حالة واحدة فقط: وهي ترجمة، ورسم مفهوم دريدا الرئيس: الاخـ(تـ)ـلاف. فكانت صعوبة ترجمة هذا المفهوم هي التي اضطرتنا إلى ذلك، وهي التي تسوّغ لنا إجراءنا، فضلاً عن أننا نجاري، هنا، ما ذهب إليه كاظم جهاد في ترجمة هذا المصطلح. وفي الحقيقة، نحن استأنسنا بالعديد من الترجمات العربية، والمعاجم الأدبية الحديثة، والكتابات الفلسفية وغير الفلسفية، أما لتوضيح فكرة، أو مفهوم، أو تبني ترجمة ما.

ولابد من أن نشير هنا إلى مسألة مهمة تتعلق بأسلوب الكاتب في كتابته. فأسلوبه يذكّر بأسلوب الفلاسفة التحليليين الأنجلوسكسونيين من جهة وضوح الجملة، وقصرها، ومن جهة تهيئة الموضوع قيد الدرس تهيئة بدت لنا أنها تنطوي على رغبة، وطابع تعليميين. والحقيقة أن هذه الصفة الأخيرة كرّست صفة التكرار الذي (وقع) فيه الكتاب. ولكن على عكس التحليليين، هذه المرة، فإن المؤلف يطرق موضوعات، ومشكلات، ومفاهيم، قلْ فضاءات، ما كانت في حساب التحليليين، بله تنكرهم لها. لذلك، لم يكن الوضوح المفهومي حاضراً أبداً، لتعقد، وأحياناً، غموض ما يتناوله المؤلف. وهذا يبرّز، من جهة أخرى، الافتتان البالغ بالكتابة الدريدية، التي صارت مثالاً يُحاكى، وأباً ينتسب إليه الأبناء.

أخيراً، يوحي لنا سلفر ـ مان Silver - Man بأنه سيقدم لنا هنا كلاماً من ذهب. ونحن نقنع من هذه الترجمة أن تقدم للقارئ العربي ما يحمله اسمه من بريق، ولمعان.

المترجمان

ليبيا ـ 2000

شكر وتقدير

ثمّة فصول ضمن هذا الكتاب قد أُلقيتْ كمحاضرات عندما كنتُ محاضراً زائراً في أوربا وأميركا الشمالية. وقد علّق العديد من الزملاء والطلبة والأصدقاء على النسخ الأولية من هذا المجلد. وقد كان قسم منه قد قـُدِّم في حلقة ميرلوبونتي، ومؤتمر هيدجر، والجمعية الأميركية للجماليات، والجمعية السيميائية بأميركا، وجمعية نيتشة، وجمعية الفلسفة الظاهراتية والوجودية، ومركز الدراسات الفرنسية الدولي (نيس، فرنسا)، ومؤتمر الظاهراتية (بيروجيا، إيطاليا)، والحلقات الدراسية الصيفية في الفلسفة الغربية (كوفنتري، إنجلترا)، والمؤتمر العلمي الدولي (هايدلبيرغ، ألمانيا)، والجمعية النمساوية للفلسفة (فيينا، النمسا)، ومؤسسة وارشو لحلقة كلية الفلسفة (پولندا).

أوَدّ أن أتقدّم بالشكر الجزيل لمن ساهموا بنشر أقسام من هذا الكتاب قبل ظهوره: *مجلة الجمعية الظاهراتية بإنجلترا* (المحرر وولف مايز)، ومجلة *البحث الظاهراتي* (المحرر جون ساليس)، ومجلة *البحث الظاهراتية* (المحرر إرنست فولفغانغ أورت)، ومجلة *الظاهراتية + البيداغوجيا* (المحرر ماكس فان مانين)، ومجلة *سيمياء* (المحرر ريتشارد لانيغان)، ومجلة *Boundary 2* (المحرر وليم سبانوس)، ومجلة *النقد الجمالي والفنّي* (المحرر جون فيشر)، وكتاب *الزمان والميتافيزيقا*، تحرير ديفيد وود وروبرت برناسكوني (Coventry: Parousia Press, 1982)، وكتاب *التفكيكية والفلسفة*، تحرير جون ساليس (Chicago: University of Chicago Press, 1987)، وكتاب *آفاق الفلسفة الأوربية*، مدير التحرير هيو ج. سلفرمان (Dordrecht: Kluwer, 1988)، وكتاب *الفلسفة الأوربية: دريدا والتفكيكية*، تحرير هيو ج. سلفرمان (London and New York: Routledge, 1989)، وكتاب *الأونطولوجيا والآخرية لدى ميرلوبونتي*، تحرير غالن جونسون وميشيل سمث (Evanston: Northwestern University Press, 1990)، وكتاب *Merleau-Ponty Vivant* تحرير م. سي. ديلون (Albany: SUNY Press, 1991).

لقد قرأ وليم ميلاني وإريك فوجت المخطوطة كلَّها في مسوَّدة أولية، وقد راجعتْها بعناية جيرترود بوستل إلى حين اكتمالها، فكان النتاج النهائي، بلا شك، قد طرأت عليه تحسينات جمّة نتيجة تعليقاتهم التفصيلية العديدة. وحين أرفع امتناني البالغ لكلّ واحد منهم لما أبداه من عناية بهذا العمل، فإنني أؤكد أنهم غير مسؤولين عن أيّ نقص في النصّ. وفي مراحل مختلفة، جرت مناقشات حول هذا العمل من طرف كلٍّ من: باتريشيا أثاي، وجورج نوبل، ومارتن ديلون، وديفيد هولدكروفت، وجياني فاتيمو، وجان فرانسس يوتارد، وگريام نيكلسون، وفلهلم فورزر، ودواليا جودوفتش، وگاري آيلسورث. وأنا مدين، غاية الدين، لصداقتهم ونواياهم الطيبة.

وقد أقنعني ستراتفورد كالديكوت أن تتمّةً لكتابي السابق **نقوش Inscriptions** ليست فكرة طيّبة فقط، وإنما هي جديرة بتبنّيها. حتى أنه اختار بطاقة بريدية رائعة عائدة إلى القرون الوسطى كغلاف للكتاب. ولقد شجّعتْ هذا المشروع أنيتا روي عندما كانت تعمل في دار روتلدج للنشر بلندن، وكذلك ماورين ماكگروگان محررة كتابي بنيويورك التي كانت مصدر تشجيع ودعم نبيل.

وأنا ممتنٌّ لإيفانثيا سبيليوتس التي أعدّت المخطوطة لدار روتلدج. فقراءتها المتفحّصة للألاعيب اللغوية، فضلاً عن العمق الفلسفي المتحقق هنا، تحسّن النتيجة النهائية لهذا العمل. ونحن لم نختلف إلاّ في مسائل علامات الوصل. لذلك فإن علامات الوصل [وهي خطوط قصيرة توضع بين أجزاء كلمة. المترجمان] الموجودة في هذا الكتاب كانت نتيجة إلحاحي أنا.

لقد كان لزيارتي كأستاذ زائر بجامعة ليدز (إنجلترا) ربيع 1988، وجامعة تورينو (إيطاليا) خريف 1990، وكان لإجازاتي الأسبوعية من SUNY بستوني بروك خلال الجزء الأول من العام الدراسي 1990–1991، كل ذلك وفّر لي وقتاً قليلاً استطعتُ فيه إنجاز هذا المشروع، ولولا ما وفرته لي أصياف فيينا من راحة بال وفسحة لما كان بمقدوري إتمام هذا الكتاب.

اكتمل هذا الكتاب وسط ضجّة كبيرة في قسم الفلسفة بستوني بروك. وأنا ممتنٌّ لزملائي ديفيد ب. أليسون، وديفيد أ. دِلْوورث، وباتريك أ. هيلان (الذي هو الآن نائب رئيس جامعة جورج تاون)، ودونالد كوسبت، وفرانسس رافول، وفكتورينا تييرا، الذين ساهموا جميعهم بجعل هذا الكتاب جديراً بالاهتمام.

أمّا طفلايَ كلارا وكرستوفر فقد كانا، بطريقتهما الخاصة، مشجّعيْن على هذا المشروع، وسيكونان سعيديْن لرؤية كتاب **النصّيّات** مطبوعاً.

مختصرات

يجد القارئ داخل النص استخداماً للمختصرات الآتية. وسوف أقدم المعلومات الببليوغرافية الكاملة لكل مصدر عند وروده لأول مرة في الهوامش. وعندما يكون هناك تأريخان للمصدر نفسه، فسيمثل الأول تاريخ الطبعة الأصلية، أما الثاني فيمثل الطبعة المترجمة. وفي ما يأتي مختصرات المصادر التي نحيل عليها أكثر من مرة فقط.

AF	Derrida, **Archeology of the Frivolous** (1973/1980)
Carte postale	Derrida, **La Carte postale** (1980/1987)
Cézanne	**Conversations avec Cézanne** (1978), ed. P. M. Doran
DC	Bloom, **Deconstruction and Criticism** (1979)
Degree Zero	Barthes, **Writing Degree Zero** (1953/1967)
Différance	Derrida, "Différance" (1968), in **Speech and Phenomena and Other Essays** (1973)
Dissemination	Derrida, **Dissemination** (1972/1981)
DP	Blanchot, "Le 'Discours Philosophique,'" **L'Arc: Merleau-Ponty** (1971)
EGT	Heidegger, "Logos (Heraclitus, Fragment B 50)" (1944/1951), in **Early Greek Thinking** (1975)
EH-RHtr	Nietzsche, **Ecce Homo** (1888/1979), trans. R. J. Hollingdle
EH-WKtr	Nietzsche, **Ecce Homo** (1888/1967), trans. Walter Kaufmann
EM	Merleau-Ponty, "Eye and Mind" (1961), in **The Primacy of Perception** (1964)
Grammatology	Derrida, **Of Grammatology**, (1967/1975)

HHS	Ricoeur, **Hermeneuntics and the Human Sciences** (1981)
Holz	Heidegger, **Holzwege** (1950)
IMT-DA	Barthes, "The Death of the Author" (1968), in **Image/Music/ Text** (1977)
IMT-FWT	Barthes, "From Work to Text" (1971), in **Image/Music/Text** (1977)
Inscriptions	Silverman, **Inscriptions: Between Phenomenology and Structuralism** (1987)
IOG	Derrida, **Introduction to the Origin of Geometry** (1962/1978)
LWA	Ingarden, **The Literary Work of Art** (1931/1973)
Margins	Derrida, **Margins of Philosophy** (1972/1982)
NGH	Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History" (1971), in **Language, Counter-Memory, Practice** (1977)
OE; EM	Merleau-Ponty, "L'Oeil et l'esprit" (1961); and "Eye and Mind," in **The primacy of Perception** (1964)
OWL	Heidegger, **On the Way to Language** (1959/1971)
Pheno&Lit	Magliola, **Phenomenology and Literature: An Introduction** (1977)
PLT-L	Heidegger, "Language" (1950), in **Poetry Language Thought** (1971)
PLT-OWA	Heidegger, "The Origin of the Work of Art" (1935-36/1950/ 1960), in **Poetry Language Thought** (1971)
Positions	Derrida, **Positions** (1972/1982)
PR	Derrida, "The Principle of Reason: The University in the Eyes of Its Pupils," **Diacritics** (Fall 1983)
Prose	Merleau-Ponty, **Prose of the World** (1969/1973)
PT	Said, "The Problem of Textuality: Two Exemplery Positions," (1980), in **Aesthetics Today** (1981)
QB	Heidegger, **The Question of Being** (1958)
RB	Barthes, **Roland Barthes** (1951/1981)
Retrait	Derrida, "The **Retrait** of Metaphor" (1978)
RPL	Kristeva, **Revolution in Poetic Language** (1974/1984)

Sartre: Images	Sendyk-Siegel, **Sartre: Images d'une vie** (1978)
S/Z	Barthes, **S/Z** (1971/1974)
SE; UB	Nietzsche, **Schopenhauer as Educator** (1874/1965)
	Nietzsche, **Unzeitgemässe Betrachtungen** (1873-1876)
Signs	Merleau-Ponty, **Signs** (1960/1964)
SNS; SNS-tr	Merleau-Ponty, "Le Doute de Cézanne," in **Sens et non-sens** (1974); and "Cézanne's Doubt," in **Sense and Non-Sense** (1964)
SP	Derrida, **Speech and Phenomena** (1973); **La voix et le phenomène** (1967)
Spurs	Derrida, **Spurs: Netzsche's Styles** (1976/1979)
StrucPoetics	Culler, **Structuralist Poetics** (1975)
TM	Gadamer, **Truth and Method** (1960)
TT	Lévi-Strauss, **Tristes Tropiques** (1955)
Validity	Hirsch, **Validity in Interpretation** (1967)
Verité; TP	Derrida, **La Verité en peinture** (1978); and **The Truth in Painting** (1987)
VI; VI-tr	Merleau-Ponty, **Le Visible et l'invisible** (1964); and **The Visible and the Invisible** (1968)
VN	Dante Alighieri, **Vita Nuova** (1290)
Walden	Thoreau, **Walden: Or Life in the Woods** (1854)
Words	Sartre, **The Words** (1963/1964)

ملاحظات تمهيدية

كان «التفكير في المابين Thinking the between» هو الشاغل المهيمن في كتابي المعنون **نقوش: بين الظاهراتية والبنيوية Inscriptions: Between Phenomenology and Structuralism** (Routledge, 1987). ويوسّع كتابي الحالي **نصيات: بين الهرمنوطيقا والتفكيكية Textualities: Between Hermeneutics and Deconstruction** توسيعاً ضافياً ستراتيجيات وأمثلة على «التفكير في المابين» من خلال تطوير «الاختلاف» بوصفه مشروعاً فلسفياً، ونظرياً، ومنهاجياً، ونصيّاً، ومؤسساتياً. وكتابي الحالي **نصيات** يتموضع، مثل كتابي السابق **نقوش**، في سياق تاريخي وفلسفي محدد. فكلاهما وصف للتطورات الحالية في الفلسفة الأوربية، وتبيانٌ للفلسفة الأوربية الفاعلة كممارسة نظرية متميزة بذاتها.

ويمكن أن يُقرَأ كتابي هذا، في الجانب الأول من وظيفته المزدوجة، كتقديم وتقييم للفلسفة الأوربية من هيدجر وميرلوبونتي إلى فوكو ودريدا. وسيجد القارئ أيضاً، على المحيط الخارجي لهذا الوصف التاريخي، تأملات نيتشة وسارتر وبارت وبلانشو وكرستيفا. وبهذا الاعتبار، يمكن أن يُقرَأ الكتاب كتصوير للانشغالات الأساسية للفلسفة الأوربية منذ منتصف ثلاثينيات القرن العشرين ـ لاسيما منذ مقالة هيدجر «أصل العمل الفني» (1935-1936) ـ إلى كتابات دريدا عن الحقيقة رسماً، وعن الجامعة. فهذا الكتاب هو تتمة لكتابي **نقوش**، إنه كتاب يؤوِّل الفلسفة الأوربية من العمل الأخير لإدموند هوسيرل والأعمال المبكرة لهيدجر مروراً بالأعمال المبكرة لميرلوبونتي وسارتر. ومعالجة نصوص فوكو ودريدا في كتابي **نقوش** تتوجّه إلى مشكلة إزاحة الذات، والإنسان في الفكر المعاصر. ويعود كتابي **نصيّات** إلى الذات والإنسان منصَّصيْن، أعني كما هما منقوشان في السيرة الذاتية، وفي الرسم، وفي الصورة الفوتوغرافية، وفي الأدب، وفي مؤسسات الفلسفة كالجامعة مثلاً.

وهذا الكتاب، في الجانب الثاني من وظيفته المزدوجة، هو نفسه ممارسة فلسفية.

فهو يجلّي كيفية «التفكير في المابين» ليس عن طريق قرن المناهج الفلسفية البديلة، وتبيان كيفية التفلسف بين الهرمنوطيقا والتفكيكية فقط، وإنما عن طريق فحص النصوص الفلسفية المتنوعة أيضاً، أي إظهار دلالة «مكان المابين». وهذه الممارسة «للتفكير في المابين» كنت قد عبّرتُ عنها في كتابي **نقوش** بأنها «سيميولوجيا هرمنوطيقية». وهذه الممارسة نفسها تسمى وتُستحضَر في مواطن متنوعة من هذه الدراسة كونها ذات صلة بكتابي **نقوش**. إن سيميولوجيا هرمنوطيقية يمكن أن تصاغ كفهم لمجموعة من العلامات منتظمة في مركّب نصّيّ متسق. وسوف يَكشف فهمٌ كهذا جوانبَ نصّ معين، أو نصّيّة معينة، ويتم ذلك دائماً من حيث العلاقة بنصوص ونصيات بديلة (أو من حيث سياقها). فكتاب **نقوش** يُعنى بالصلة القائمة بين الظاهراتية الوجودية (سارتر، وميرلوبونتي) والبنيوية (ليفي شتراوس، ولاكان، وبارت، وبياجيه وغيرهم). وتنهض فكرة سيميولوجيا هرمنوطيقية على الهرمنوطيقا الأونطولوجية الهيدجرية كما سبقت إليها ظاهراتية هوسيرل المتعالية، وعلى حفريات المعرفة لدى فوكو، وتفكيك دريدا للنصوص. والحال نفسه هنا، ففكرة سيميولوجيا هرمنوطيقية تتحرك صوب «المكان القائم بين» الهرمنوطيقا والتفكيكية. ويمكن أن يُدعى ذلك تفكيكيةً من نوع ما تنهض على فهم واضح لكيفية عمل التفكيكية. وسيكون واضحاً، كما بيّنا في الفصل السادس، كيف يُطلق اسم موقع بديل على «ممارسة المابين» من دون تبني هوية البديل، بل بالأحرى من خلال تفصيل الاختلاف (أو الاختلافات) بينهما. وبهذا الاعتبار، يمكن أن تُقرأ سيميولوجيا هرمنوطيقية على أنها تفكيكية من نوع ما. وبتعبير أدق، يمكن تمييز سيميولوجيا هرمنوطيقية، أيضاً، على أنها «قراءة تفكيكية قِرانية juxtapositional». إن ممارسة قِران تفكيكي تُسهب في تفصيل مكان الاختلاف بوصفه مكانَ الفهم، وبوصفه شيئاً أساسياً للفعالية الفلسفية المعروضة هنا في كتابنا **نصيات: بين الهرمنوطيقا والتفكيكية**.

وفي حين يعيّن كتاب **نقوش** أمكنة الاختلاف ـ الخطوط المائلة، والتخوم، وتصاحُب البدائل ـ يكرّر كتابنا الحالي **نصيات** «مكان المابين» بوصفه موضع النصيات المتعددة. وثمة محاولات عديدة، في العديد من فصول الدراسة الحالية، تُفصِّل طبيعة النصيات ووظيفتها. ولقد طورتُ أمثلة على النصيات من ميادين محددة مثل «النصية السيرية»، و«النصية السيرية المصوّرة»، و«النصية المرئية»، و«النصية الكتابية»، و«النصية الفلسفية»، و«النصية المؤسساتية». ويتكرر السؤال تارة أخرى: ما النصيّة؟ وباختصار فإن **النصيّة بنية من بُنى المعنى المتنوعة لنصّ ما**. لكنّ تعريفاً كهذا هو تعريف بالغ البساطة؛ لأن النصيّة مفهوم تمييزي ولا تُعَدُّ قضيةً تتعلق بالهوية. وعلى سبيل المثال (وكما لاحظنا ذلك في الفصل العاشر)، لا تحدّد نصيّة السيرة الذاتية لدى نيتشة في كتابه **هو ذا الإنسان** النصّ بأنه سيرة ذاتية. وفي الحقيقة، فإن موضع الخلاف يكمن في التساؤل عمّا إذا كان كتاب **هو ذا**

الإنسان «سيرة ذاتية» فعلاً. ومع ذلك، فنصيّته السِّيَريّة الذاتية نادراً ما كانت موضع مناقشة. فهي مختلفة بوضوح عن النصّ نفسه. ومع ذلك، فإن النصيّة السيريّة الذاتية ذات حضور فاعل على امتداد النصّ جنباً إلى جنب نصيّات أخرى عديدة (مثل النصيّة الفلسفية، والنصيّة الدينية، والنصيّة الأدبية، إلخ). وما قصدتُ إليه هنا هو أن مسألة ذات المؤلف هي مسألة مكتوبة في النصّ بوصفه قراءةً ممكنةً لاهتمامات النصّ النصيّة.

تتكشّف نصيّة ما من خلال «قراءة تفكيكية قِرانية». وهذا ما تحقق في الباب الأول من هذا الكتاب عن طريق ضمّ مناهج فلسفية بديلة وإقامة علاقة فيما بينها، وفي الباب الثاني من الكتاب تحقق هذا الأمر عن طريق اختبار عدد من المواقف المتعارضة من أجل تطوير نظرية في النصيّة، وفي البابين الثالث والخامس تمّ ذلك عن طريق استكشاف أمثلة على نصيّات السيرة الذاتية، ونصيّات المرئي/الكتابي، والنصيّات المؤسساتية مع ارتباطها جميعها بالنصيّة الفلسفية.

ففي الباب الأول، درستُ أربع طرائق راهنة في ممارسة الفلسفة الأوربية وهي: الهرمنوطيقا، والسيمياء، والاستنطاق، والتفكيكية. وقد اهتمّ الفصل الأول بتقديم نظرة تاريخية لتطور الفلسفة الأوربية من الظاهراتية المتعالية مروراً بالظاهراتية الهرمنوطيقية والسيمياء ووصولاً إلى التفكيكية. وهنا فصّلنا القولَ في نظرية الاختلاف بموجب هذا التطور التاريخي للفلسفة الأوربية. أما الفصول الثلاثة اللاحقة فقد اقترنت اقتراناً ستراتيجياً. فالسيمياء اقترنت بالهرمنوطيقا كيما تدلّ على مكان علم علامات هرمنوطيقي. كما اقترنت هرمنوطيقا هيدجر وغادامير بمنهج ميرلوبونتي المتأخر في الاستنطاق الفلسفي. ومنهج ميرلوبونتي في الاستنطاق الفلسفي اقترن بتفكيكية دريدا؛ ولاسيما فيما يتعلق بمسألة الرسم. وكما تُناسِجُ مقالة هيدجر «أصل العمل الفني» العملَ والشيءَ، والشيءَ والفنّ، والفنّ والحقيقة، فإن هذه الفصول الثلاثة تُظهر تناسج النظريات الأوربية الأربعة المهيمنة، وتبيّن كيف أن نسيج اختلافاتها يؤسس «سيميولوجيا هرمنوطيقية»، أو بشكل أكثر دقة، يؤسس «تفكيكية قِرانية».

أما الباب الثاني من الكتاب فقد تبنّى مسألة نظرية النصيّة. وفي هذا القسم، الذي بُنيَ على قضية العمل الفني التي طُرحت في الفصل الأخير من الباب الأول، يتجلى مكان النصية في وصف هيدجر. وليس لدى هيدجر نظرية في النصية. وليس له حتى نظرية في النصّ. ومع ذلك، فأن مكان التكشّف، والانفتاح، والفضاء التمييزي المفصَّل في الدائرة الهرمنوطيقية الجمالية لديه، يحدد المكان «المستعرض» في طوبولوجيا النص وتأصيل النصية اللتين يمكن استكشافهما. وقد تبنى الفصل السادس، وهو الفصل الثاني في الباب الثاني، قضية الميتافيزيقا المتأسسة على المثال الهيدجري، كما أنه رسم تفصيلياً ستراتيجيات التفكيكية: أي تناول كيفية تأدية وظائفها، وأدوات ممارستها. وقد انتقل الفصل

السابع من الميتافيزيقا صوب الأدب. وعن طريق إبراز مسألة علم إنساني للأدب، فقد تطورت ودُرست إمكانية سيميولوجيا هرمنوطيقية للدراسة الأدبية بموجب مثال مستمد من قراءة رولان بارت لقصة بلزاك **سارازين** في كتابه **S / Z**. وأخيراً، كان الفصل الأخير من الباب الثاني محاولة لتفصيل الأطر المختلفة التي تظهر فيها النصيّات؛ وذلك عن طريق قراءة عدد من الثنائيات المتعارضة مثل: المرئي/ اللامرئي، والداخل/ الخارج، والحضور/ الغياب، والنص/ السياق، والوحدة/ التعدّدية.

كُرِّسَ الجزء الأكبر مما بقي من هذا الكتاب لاستكشاف تفصيلي للنصيات المختلفة بغية إظهار كيف تتمّ قراءة الأعمال طبقاً لتفكيكية قِرانية. وهذه الأبواب الثلاثة الأخيرة تشبه ما دعاه دولوز دراسة جذور الشجرة أكثر منها دراسة لفروعها. فهي لا تبدأ من ساق لتتفرع من هناك، بل بالأحرى هي تعرض عدداً من الأمثلة المتجمعة لنصيات فعالة. فيُعنى الباب الثالث بـ«النصية السيرية»، ويضمّ التصور الحداثي للإنسان داخل إطار تنصيص الذات أو الإنسان في النصوص شبه السِّيَرِيّة. وكل مثال من الأمثلة المدروسة له علاقة هامشية بالنوع الأدبي الرسمي لـ«السيرة الذاتية». إذ يقوم الفصل الأول من هذا الباب بموضعة السيرة الذاتية بين الأنواع الأدبية الأخرى، كما يسلط الضوء على عمل ثوريو المعنون **والدن: أو الحياة في الغابات** على نحو تفصيلي. وهذا العمل بقدر ما هو رسالة فلسفية متعالية لمؤلف أميركي، هو وصف للسنتين اللتين قضّاهما ثوريو في غابات كونكورد. وعلى الرغم من أن هذا العمل مكتوب بصيغة الشخص المتكلم، فإنه يفتقر إلى العديد من سمات السيرة الذاتية الشائعة، ومع ذلك فإنه حافل بنصية سيرية. وكذلك عمل نيتشة **هوذا الإنسان**، الذي سبقت الإشارة إليه، هو سيرة ذاتية هامشية فقط. ويوفر عمل ليفي شتراوس **المدارات الحزينة** مدخلاً لمسألة الزمن في النصية السيرية. والقيام بقرن عمل سارتر **الكلمات** بعمل رولان بارت **رولان بارت بقلمه** إنما يتوخى فحص الكتابة السيرية عند نقطة افتراق جذرية: فسارتر يوقِف سردَه عند سنّ الثانية عشرة حين قرّر «مشروعه الأساسي»: وهو أن يصبح كاتباً، أما نصّ بارت فيقطع السردَ المتسلسل زمانياً، الذي تميل إليه السيّر الذاتية عادةً، لصالح سرد يعتمد الأبجدية. ويتناول الفصل الأخير مثالاً عن النصية السيرية قد يبدو من الخارج ذا صلة طفيفة بنقش الذات، وأعني به قراءة هيدجر للوحة فان كوخ **«أحذية قديمة بأربطة Old Shoes with Laces»**. ومع ذلك، فلقد أصبح واضحاً، بفضل ماير شابيرو وجاك دريدا، أن تأويل هيدجر للوحة هو من حيث نصيّته تأويل سيرّي إلى حد كبير. والآن فقد أصبحت واضحة تلك الصلات بالفصل الأول من الباب الثاني والفصل الأخير من الباب الثالث عن النصية السيّرية.

لقد تمّ تطوير مجموعة ثانية من النصيات (الباب الرابع) بموجب صور فوتوغرافية للفلاسفة (لاسيما سارتر وهيدجر)، وبموجب فن رسم الصورة الشخصية (كما في قراءة

ميرلوپونتي لسيزان)، وبموجب مسألة الذات المتكلِّمة (كما هي منصَّصة لدى ميرلوپونتي وكريستيفا بصورة مختلفة)، وبموجب حالة الكتابة (بوصفها أسلوباً متميزاً بالنسبة لميرلوپونتي، وممارسة نصية بالنسبة لدريدا). إن كل حالة من حالات النصية المرئية، أو الكتابية يمكن النظر إليها على أنها تمثل تخمَ السيرة الذاتية، ومع ذلك فإن مسألة السيرة الذاتية لا تقع موقع المركز بإزاء أيٍّ من هذه الحالات.

وتعود المجموعة الأخيرة من النصيات (الباب الخامس) إلى قضايا الباب الأول، ولكنها هنا لم تعد مناهج فلسفية بحدّ ذاتها، بل بالأحرى بوصفها تنصيصاً للفلسفة ذاتها؛ تنصيصاً بموجب مؤسسات معينة لاسيما الجامعة. فيُعنى الفصلان الأول والأخير من هذا الباب بالفلسفة داخل الجامعة وخارجها. وقد جاء الفصل الأول بهدي مجابهة نيتشة لشوبنهاور، أما الفصل الأخير فتصدى لقراءة دريدا للفلسفة والبحث الجامعيين. فالأول يستكشف دور ومنزلة الحكم عندما يُنفَّذ داخل الجامعة، وعندما يُنظر إليه من خارجها. ويتأمل الفصل الأخير طوبولوجيا جامعات متنوعة، ودلالتها بالنسبة لممارسة الفلسفة في الجامعة المعاصرة. وبالنتيجة، يُعاد اختبار دواعي (أو أسس) الفلسفة ليس من حيث تاريخها، وإنما من حيث خصوصيتها بناء على قراءة تفكيكية قِرانية. وفيما بين هذين الفصلين اللذين يشكلان إطار الباب الخامس، هناك اهتمامات ثلاثة هي: تأملات في الخطاب الفلسفي (التأملات التي جسدتها كتابات ميرلوپونتي، وكما فهمها الكاتب بلانشو)؛ ونقش خطّ «التفكير في المابين» وموضعه (كما حدّده ووسمه المكان القائم بين تفكير هيدجر وستراتيجيات دريدا)، ومسألة الأصل (أو الأصول) في التاريخ (كما رسمت حدودها حفريات المعرفة لدى فوكو ، وتفكيكية دريدا). وهذه الاهتمامات الثلاثة: «الخطاب الفلسفي»، و«الخط في المابين»، و«أصل (أو أصول) التاريخ»، قد فصّلَتْ حافات الميتافيزيقا. كما أنها بيّنت أن النصية الفلسفية تشتغل في الهوامش، بمعنى أن اهتمامها الرئيس يتمحور حول أطر المؤسسات التعليمية، وحول التشكيلات النظرية والعلمية، وحول تفصيل أسس التاريخ نفسها. وما سبق من كلام ينبغي ألاّ يكون خيبة فلسفية، بل على العكس من ذلك تماماً، ذلك أن الفلسفة تستطيع، عند تخوم هذه الممارسات والاهتمامات المهيمنة، أن تراجع التعهّدات المتنوعة لهذه الممارسات والاهتمامات، وأن تفهمَ انشغالاتها، وأن تعيد تقييم تحديداتها. وبهذا الاعتبار، ربما يكون الولع بالنصيّة الفلسفية ذا فحوى أكبر بكثير من الولع بالفلسفة نفسها.

الباب الأول

الفلسفة الأوربية ونسيج النظرية

الفصل الأول

من الهرمنوطيقا إلى التفكيكية

ثمة طريقان مفترقان في غابة، وأنا
أنا مَنْ سلك غيرَ المطروقةِ منهما،
وقد كان ذلك هو الاختلاف بأسره.

روبرت فروست،
«الطريق غير المطروقة» (1915)

إن الافتراق بين الظاهراتية الوصفية والظاهراتية الهرمنوطيقية هو اختلاف ينشأ ضمن الفعالية الظاهراتية تماماً. والسيمياء مسلكٌ آخرُ تماماً. والتفكيكية تُمَثل الاختلافَ بأسره. وأطروحتي تقول إنه سيكون من الممكن إقامة المكان (أو في الأقل: مكان ما) الذي تعمل فيه التفكيكية فقط من خلال البحث خارج الظاهراتية عن ممارسةٍ نظريةٍ موازيةٍ، ومختلفةٍ مع ذلك. وهذا المكان هو مكان الاختلاف حيث يواجه الاختلافُ الأونطولوجي الهيدجري وجماليات غادامير غير التمييزية نظامَ الاختلافات لدى سوسير. وسوف أتأمّل، على التعاقب، في ما يأتي: 1. التمييز بين الظاهراتية الوصفية والظاهراتية الهرمنوطيقية؛ 2. الافتراق بين الهرمنوطيقا (كمقابل للمقترب الوصفي) والسيمياء؛ 3. الاختلاف الذي تدشّنه التفكيكية، أعني الاختيار الستراتيجي للعمل بموجب الافتراق.

الوصف / التأويل

يتضمّن التفكير من حيث تكوينه ـ منذ صياغته الأصلية في الظاهراتية الهوسيرلية ـ فعلَ توجّهٍ نحو الأشياء الجزئية القائمة في العالم، نحو موضوع معيّن للوعي. وفعلُ التوجّه هذا ـ في أفضل أحواله ـ ليس مجرد توجّه من (أنا) إلى شيء تجريبيّ معين حسب، ولكنه، في الوقت نفسه أيضاً، يتضمّن سمات الشيء الماثل أمام الذات المكوِّنة. ومما له حضور مميَّز في الموقف الظاهراتي هو أن الفعل القصدي يُنتج مضموناً. وهذا المضمون هو المعنى

الموضوعي للشيء كما هو معطى في فعل التكوين. وإن وصفاً مناسباً لذلك المعنى الموضوعي، المعنى الذي تحققه ذات عارفة (أو واصفة) يتمخّض عن وصف للشيء أو الموضوع مدار التأمّل. وثمة إجراءات متنوّعة توظّفها الذات الواصفة من أجل التحقق والتثبّت من أن الوصف قد نُفّذ على نحو ملائم. والهدف من وراء ذلك هو إنتاج سرد، أو وصف لفظيّ، دقيق ولا جدال فيه، عن الشيء أو الموضوع. والوصف هو وصف معنى الشيء أو الموضوع.

لقد خضعت طبيعة الوصف لبعض التعديل من طرف الظاهراتية الوجودية لدى سارتر، وميرلوبونتي في بداياته. فما يوصف، بالنسبة لسارتر، هو ماهية شيء موجود. والوصف لا تنجزه أنا متعالية transcendental ego، بل بالأحرى ينجزه كائن موجود متموقع في العالم. ومثل هذا الكائن هو كائن لذاته، ومع ذلك فإنه يعي أيضاً الشيءَ الموجود بموجب ماهيته بوصفه كائناً في ذاته. وعلى الرغم من أن الوصف هو وصف لماهية، فإن سارتر يقدّم وصفاً للحالة المفارقة التي تتمّ فيها محاولةُ صياغةِ وصفِ الوجود الذي يؤسس ماهيةً معينة. ولكن كيف يتسنى للمرء أن يصف الوجود؟ إن وصف سارتر لماهية ما هو، كالمعتاد، وصف لما هو قائم هناك، لما هو موضوع لفعلِ الوعي. ففي رواية **الغثيان**، يصف روكنتان ـ بطل الرواية ـ الوجودَ بأنه شعور قلق، شعور بغياب اليقين والأمان. ولكن، هل يشبه وصفُ الوجود وصفَ ماهية ما؟ يبدو أن وصف الوجود يندرج في مقولة خاصة به، بخلاف جميع الأوصاف الأخرى، التي هي أوصاف ماهيات. فوصف الوجود يأتي في هيأة شعور بالغثيان أكثر من كونه يأتي بموجب خصائص موضوعية معينة. فقد توصف طريق بأنها طريقٌ «معشبة»، و«جرداء»، أو قد توصف غابة بأنها «صفراء»، ولكن الوجود، كما يبدو، يجب أن يوصف بالإحساس المرعب بالغثيان الذي ينبثق عندما نواجهه. والوصف الظاهراتي يجب أن يُطرى لدقته، وفاعليته، وجدارته. وقد تكون لغتُه علمية، أو أدبية، أو متحفظة أو مجازية من حيث طبيعتها. وهدفه هو تمثيل مضمون الخبرة تمثيلاً واضحاً ومميَّزاً ومن دون خطأ.

تكمن قيمة مساهمة ميرلوبونتي في نظرية الوصف الظاهراتي (كما طُوِّرتْ قبل صياغته مفهوم «الاستنطاق interrogation»، وبالتحديد في كتابه **ظاهراتية الإدراك الحسّيّ Phenomenology of Perception ، 1945**) في نظرته القائلة إنه مادام الوعي يجب أن يكون متجسداً، فلابدّ لأيّ وصفٍ تامٍّ من أن يلقي نظرة على الحقل الظاهراتي بموجب الحركية والمكانية والإيماءة والتعبير. فعندما تصفُ الذاتُ المتكلّمة حقلَ موضوع مجرّب، يتعيّن عليها أن تصف الميلَ إلى التعبير على نحو شبيه جداً بالطريقة التي يتأمّل بها هوسيرل آفاقَ الوعي الداخلي بالزمن. ومع ذلك، فإن ما يزيده ميرلوبونتي هو الجانب الحسّي الحركي والحسّي المتزامن للشيء الموصوف. وانسجاماً مع سارتر (وبخلاف هوسيرل) لا يمكن أن

يتحقق الوصفُ من وجهة نظر متعالية، أو محلقة. فالواصف متجسِّد ومتضمَّن ـ مُدمَج ـ مسبقاً في الحقل الإدراكي أو التجريبي. ومعنى التجربة، أو مضمونها، هو معنى عينيّ سلفاً. لنفترضْ، مثلاً، أننا نصف طريقاً في غابة. فالمرء لا يُضمِّنُ سردَه طولَ الطريق وعرضَه ومسافتَه ومادتَه والحشائشَ على جانبيه فقط، وإنما يقدّم أيضاً وصفاً للنباتات التي تغطّي الحقول التي يقطعها المسافر، وتوزيعها غير المشذب على امتداد الطريق، ومكان المسافر المتردِّد في قطع واحدة من طريقين. فالرؤية، والوضع، والحركة، والتردّد، وخشخشة الأحراش تحت الأقدام، والضوء المنعكس على النباتات المنتشرة على امتداد الطريق المُشَجَّر، ومسحة الاصفرار التي تعلو أشجار الخريف، ورطوبة الهواء، والإحساس بالاختيار بين طريقين، كلّ هذه السمات، بالنسبة لميرلوبونتي في بواكيره، تصلح للوصف الظاهراتيّ.

وفيما يُعنى الوصف الظاهراتيّ بمضامين الخبرة (سواء أكانت خبرة متعالية أم وجودية)، فإن التأويل الظاهراتيّ (أو الهرمنوطيقا) يشدّد على فعل التوسّط بين المؤوِّل والمؤوَّل. فالتأويل هو اتخاذ مكان في **المابين**: مثل الطريق التي يرسمها هرمس الرسول الذي يرتحل بين زيوس والآلهة الأخرى. والتأويل هو فعل ينتج فهماً في حال نجاحه. وإنتاج تأويل يعني الوصولَ إلى فهم للمؤوَّل. ولا يمكن للتأويل أن يتعامل مع الافتراضات المسبقة المتعالية التي تتطلّبها الظاهَراتيّة الوصفية إذا ما بقيت في صيغتها الهوسيرلية. إذ لا مناص للتأويل من أن يعمل بحرية بين المؤوِّل والمؤوَّل. والحاجز المقام بين الموقف المتعالي والميدان التجريبيّ يجعل من هذا التبادل أمراً صعباً إنْ لم يكن مستحيلاً. وفضلاً عن ذلك، تنكر الظاهراتيّة التأويلية (أو الهرمنوطيقا)، انسجاماً مع موقفيْ سارتر وميرلوبونتي، المنزلةَ المتعالية على المؤوِّل. ومع ذلك، فإن الظاهراتيّة الوصفية، إن استخدمنا مصطلحات هوسيرل ـ ومن دون التحيّز المتعالي الذي هو، كما يجادل بعض الناس، ليس هوسيرلياً ـ تُعنى، في المقام الأول، بالمكوّن النوئماتيكي(*) noematic للخبرة، في حين تشدّد الظاهراتيّة التأويلية على البعد النوئتيكي noetic. فوصف النوئيما

(*) يقول سعيد توفيق ـ في كتابه **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، الصادر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1992، ص32 ـ ما نصّه: «يميّز هوسيرل داخل بنية الفعل القصدي بين قطبين رئيسيين: الجانب الذاتي للفعل القصدي، ويسمّيه (النوئزيس noesis) أي الفعل المتجّه نحو موضوع قصدي، والجانب الموضوعي للفعل القصدي، ويسمّيه (النوئيما noema)، أي الموضوع المشار إليه من خلال فعل قصديّ، فالنوئزيس والنوئيما يناظران الجانب الذاتيّ والموضوعي المرتبطين معاً داخل وحدة الخبرة القصدية، وهما أيضاً يناظران ما أصبح يسمّيه، في أعماله الأخيرة، بالذات المفكّرة أو فعل التفكير cogito الذي ينطوي على موضوع التفكير cogitatum. والتحليل الهوسيرلي لبنية الفعل القصدي قد كشف عن استبصار رئيس في فكر هوسيرل، وهو أن هناك توازياً بين بنية الفعل النوئتيكي (أي الفعل القصدي في جانبه الذاتي) وبين المضمون النوئماتيكي (أي النظير الموضوعي للفعل الذاتي). المترجمان

noema هو وصف لمضمون معنى الخبرة، بينما تأويل شيء ما هو فعل معرفته، والفهم الذي يوفره فعل المعرفة هذا. وبناء على ذلك، فبينما يكون الوصف الظاهراتيّ وصفاً لمعنى شيء ما، يكون التأويل الظاهراتيّ فعلاً لإنتاج المعنى أو لتأسيسه.

ومثلما يسعى الوصف الظاهراتيّ إلى سرد معنى شيء ما ـ كالنباتات التي تغطّي طريق إنجلترا الجديدة على سبيل المثال ـ يُعنى التأويل، بالضبط، بتأويل الطريق، الطريق بوصفها عملاً أو نصّاً، أو على نحو أكثر عمومية، بوصفها قصيدة عن الطريق (أو بوصفها رسماً له). لقد كانت الهرمنوطيقا محاولة تدشينية لتأويل الكتاب المقدّس. ومن هنا عُدَّ الكِتابُ المقدّس عملاً ـ عمل الوحي الإلهي ـ لا يعرضُ الأشياءَ، والأمكنةَ، والناسَ حسب، وإنما يعرض أيضاً المواقف، والخيارات، والأفعال. وفي الوقت الذي يكون فيه الكتاب المقدّس عمل الوحي الإلهي، فإنه أيضاً كتاب؛ كتاب يُقرَأ، ويؤوَّل. إن مشكلة ما يدعوه غادامير Gadamer الهرمنوطيقا الرومانسية ـ مشيراً إلى كتابات شلايرماخر Schleiermacher ـ هي العلاقة بين الكتاب المقدّس ومجمل سياق حياة الإنسان. فهل يشغل التأويلُ نفسَه، ببساطة، بفهم عمل الوحي الإلهي؟ وهل يتعيّن على التأويل أن يكون وصفاً لما يُسرَد في الكتاب المقدّس؟ وهل يصوِّر الكتاب المقدّس الحوادثَ التي تقع للعبرانيين القدامى، ومجيء المسيح؟ في تلك الحالة، يكون تأويل الكتاب المقدّس فهماً لتلك الحوادث بذاتها، وللآلام التاريخية التي عاناها المسيح. أو هل يتعيّن على تأويل الكتاب المقدّس أن يكون فهماً لمجمل علاقة المؤوِّل بحوادث الكتاب المقدّس؟ في الحقيقة، تتبنى الهرمنوطيقا هذا الخيارَ الأخير بؤرةً لاهتمامها. والهرمنوطيقا الرومانسية، مثل تأويل الكتاب المقدّس، لا تنهمك في فهم التأملات التفسيرية للكتاب المقدّس فقط، بل تنهمك أيضاً في فهم العلاقة بين المؤوِّل والكتاب المقدّس، أعني دلالة الكتاب المقدّس في حياة المرء بعامة. فتأويل الكتاب المقدّس هو، بطبيعة الحال، تأويل للكتاب المقدّس. وفعل تأويله هو إنتاج دلالته في حياة المؤوِّل، وفي حيوات أولئك الذين ينشغلون في ذلك التأويل. فالتشديد لا ينصبّ على اهتمامات المؤوِّل الذاتية، ولا على السمات الموضوعية للعمل ذاته، وإنما ينصبّ على فعل التأويل، وعلى دلالة التأويل الناشئة عنه.

ولكن ماذا لو لم يكن التأويلُ تأويلاً للكتاب المقدّس، وإنما تأويل للنباتات التي تغطّي طريق إنجلترا الجديدة التي تتخلّل الغابات؟ من الجليّ أن وصف معنى الطريق سيكون وصفاً مفيداً. فالوصف الظاهراتيّ يكون وصفاً قيِّماً في حال وصف الأشياء، أو حتى في حال وصف الوجود ذاته، مادام بالإمكان تمييز معناه بطرائق متنوعة. إن تأويل طريق ما، أو ربما مفترق طرق، حسب التقليد الهرمنوطيقي الرومانسي، يتضمّن فهم دلالة الطرق المفترقة في سياق الحياة الإنسانية. فربما تدلّ الطرق المفترقة على الانقسام، والانشطار، والبديل، والاختيار، أو تدلّ على تعدّدية الممكنات.

وإلى جانب الكتاب المقدّس والطريق المتشعبة في الغابة، ثمة مثال ثالث هو قصيدة تدور حول طريقين متشعبتيْن في الغابة. فلْنتأمّلْ الآن قصيدة روبرت فروست «**الطريق غير المطروقة The Road Not Taken**» (نشرت أول مرة في **The Atlantic Monthly** في العام 1915، وبعد عام نشرت في مجلّد صغير يحمل عنوان **Mountain Interval**). ومن المؤكد أن السياق الحالي يستلزم قصيدة أميركية. فنحن غالباً ما نتوجّه إلى قصائد هولدرلين، وريلكة، وتراكل، وجورج (التي أُعجب بها هيدجر) أو قصائد رامبو، وملارميه، وبودلير، وفاليري (التي تبرز في فلسفة سارتر). تبدأ قصيدة فروست الطريق غير المطروقة «The Road Not Taken» بالأبيات الآتية:

ثمة طريقان مفترقان في غابة صفراء،
ويا لأسفي، فليس بوسعي أن أطرقهما معاً
وقفت طويلاً، لأقطع إحداهما
غير مبال قدر ما أستطيع
بأيِّ مكان تنعطف إليه خللَ الحشائش؛

وبعد ذاك، سلكتُ الأخرى، المناسبة تماماً،
ولربما كان هذا هو الأفضل
لأنها كانت معشبةً وذات حُلّةٍ بهيّة . . .

من المظنون أن الهرمنوطيقا أكثر فاعليةً في التأويل الأدبي أو النصّيّ. فالهرمنوطيقا ـ عبر مراحل تشكّلها الموجَّهة لتأويل الكتاب المقدّس، ومن خلال التنافس مع الوصف الظاهراتي كمقترب للأشياء القائمة في العالم ـ تكون أكثرَ قبولاً في تأويل قصائد من قبيل قصيدة روبرت فروست «الطريق غير المطروقة». فإذا تذكّرنا أن الظاهراتية الهرمنوطيقية تُعنى، في المقام الأول، بفعل التأويل، أكثر مما تُعنى بوصف معنى الشيء قيد الفحص، يصبح واضحاً أن تأويل نصٍّ كقصيدة «الطريق غير المطروقة» سوف يُنتج فهماً للقصيدة.

إن المعنى، بمقتضى الوصف الظاهراتيّ، يسبق الوصفَ المقدَّم، وهو شرط ضروري له. فالمعنى يَنتج، بمقتضى الهرمنوطيقا (أو التأويل الظاهراتي)، عن فعلٍ تأويليٍّ. والمعنى مكمِّل للفهم الذي يَنتج عن التأويل. وهناك محاولتان رئيستان لتطبيق الوصف الظاهراتيّ على دراسة الأعمال الأدبية (واحدة قام بها إي. دي. هيرش[1]، والأخرى رومان

(1) See E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), وسوف نشير، من الآن فصاعداً، إلى هذا الكتاب بكلمة: **Validity**.

إنغاردن[2]) تكشفان عن الطبيعة العامة غير الملائمة لمنهج الوصف الظاهراتي عندما يُطبَّق على النصوص، وتثيران صعوبات عندما تؤوّلان الأشياء القائمة في العالم أيضاً. فهذا هيرش يحاول، في كتابه **المشروعية في التأويل Validity in Interpretation**، أن يبيّن أن نموذج الوصف الظاهراتيّ الهوسيرلي يمكن أن يُستخدَم لمعالجة النصوص الأدبية. والصعوبة التي تلزم عن منهج هيرش هي أنه يزعم أن هناك «معنى موضوعياً» مفرداً لأية قصيدة. وهذا المعنى هو معنى قصد المؤلف. وهو لا يوحي بأن المرء سيقع في شرك المغالطة القصدية intentional fallacy، ولكن قصدية المؤلف تلك تجعل من معنى موضوعي في متناول الفعل القصدي الخاص بالمؤوِّل. وهو ينوّه بقصيدة جون دون «A Validity Forbidding Mourning»، التي غالباً ما فُهمت على أنها «يتكلّمها إنسان يُحتَضَر، وهي تتعلق بالمشاركة الروحانية في أثناء الموت وبعده». ويزعم أن الخطأ أو «سوء البناء» ينشأ لأن الأبيات توحي بسوء الفهم ذاك:

عندما يرحل الناسُ الفضلاء،
ويهمسون لأرواحِهم أن تفيض،
وحين يقول بعض رفاقهم الحزانى،
«الآن ينقطع نَفَسُه»، يقول بعضهم الآخر «كلا».
وهكذا لنلتقِ بلا نواح
ولا دموع مسفوحة ولا تنهّدات جيّاشة.

وهيرش يزعم أن القصيدة، في الحقيقة، «تدور على نحو مؤكد تقريباً حول غياب زمانيّ، والمتكلّم هو على نحو مؤكد تقريباً ليس إنساناً يُحتَضَر» (**Validity**, pp. 73-74). ويجادل ـ عبر تبنّي ما يشبه موقفاً متعالياً ـ في أن المعنى في نصٍّ ما محدَّد، والمرء بحاجة فقط إلى أن يكتشف، باجتهاد، طبيعة هذا المعنى. وعلى هذا المنحى يسلّم هيرش بأن التأويل هو بالفعل وصف ظاهراتيّ، متخذاً موقفاً من القصيدة مفاده أن المعنى يمكن اختباره ووصفه. والنظرة التي تفيد أن المعنى مثبَّت هناك هي نظرة بحاجة، فقط، إلى أن تُدرَك وتسوَّغ. ويتعيّن على فعل التأويل ـ بمقتضى التأويل الظاهراتيّ أو الهرمنوطيقا ـ أن يستأثر بالأسبقية. فهذا الفعل لا يشغل نفسَه بقصدِ المؤلف، ولا حتى بماهية معينة تتمخّض عن فعل المؤلف الخلاّق، بل بالأحرى يجب أن يركّز على علاقة المؤوِّل

(2) See Roman Ingarden, *The Literary Work of Art* (1931), trans. Georges G. Grabowicz (Evanston: Northwestern University Press, 1973),

وسوف نشير، من الآن فصاعداً، إلى هذا الكتاب بالحروف: **LWA**،

بالقصيدة، وهي علاقة يُنتَج فيها المعنى من خلال لغة جديدة ومختلفة. إن إمكانية تعدّد المعاني والتأويلات متاحة بالتأكيد مادام بالإمكان رؤيتها على أنها تؤسّس فهماً فعالاً للقصيدة أو النصّ.

ورغم أن هيرش لم يحدّد شيئاً كهذا، إلاّ أنه يمكن المجادلة في أن الموقف الذي اتخذه بخصوص التأويل هو، في الحقيقة، وصف لنتاج أدبيّ في سياق التقليد الذي أسّسه كتاب إنغاردن **عمل الفنّ الأدبيّ The Literary Work of Art** (1931). ومن المؤكد أن كليهما، إنغاردن وهيرش، استلهما ظاهراتية هوسيرل. فإنغاردن عُني بالعمل الأدبي بوصفه معطى في مركّب متعالٍ من الطبقات: 1. طبقة أصوات الكلمة والتشكيلات الصوتية؛ 2. طبقات وحدات المعنى ذات التنظيمات المتنوعة؛ 3. طبقة الجوانب التخطيطية المتعدّدة، والجانب المتصل، والسلاسل؛ 4. طبقة الموضوعيات الممثلة مع تغيّراتها (**LWA**, p. 30)؛ وهناك طبقة خامسة تُبنى على هذه المستويات الأربعة: طبقة الخصائص الميتافيزيقية التي تتخلّل هذه الطبقات. والنقطة الأساسية هي أن جميع هذه الطبقات المتنوعة تحدث على مستوى متعالٍ، لاسيما طبقة وحدات المعنى، وتنوّع الجوانب التخطيطية، وتعدّد الموضوعيات الممثلة. وهي جميعاً في متناول الوصف الظاهراتيّ. فالتأويل ليس الشاغل الرئيس في صياغات إنغاردن النظرية.

وفي اقتفاء هيرش الوصفَ الظاهراتيّ داخل ميدان الدراسة الأدبية والنصيّة، يستهلّ (ومن قبله إنغاردن) صرامة متأصّلة في أسبقية المعنى التي تدّعي أن التأويل يصبح صعباً إنْ لم يكن مستحيلاً. وعلى أية حال، يبدو أن للتأويل وسيلة للوصول إلى الموضوعات الأدبية، أفضل مما هو متاح للوصف. فغنى الموضوع الأدبي وتعدّديته وحتى غموضه، فضلاً عن الحاجة إلى إنتاج المعنى بدلاً من اكتشافه، هو أمر متأصّل في المؤوَّل. فالادّعاء بأن قصد روبرت فروست كان تقديم قصيدة تدور حول الاختيار والقرار كمعنى لقصيدة «الطريق غير المطروقة» هو ادّعاء قاصر، وربما غير ملائم، إذا ما راعينا الإطار التأويليّ الكليّ. والوصف الظاهراتي لدى إنغاردن يأخذ في الاعتبار، في الأقل، وحدات المعنى المتعدّدة، والموضوعيات الممثلة المتعدّدة. بيد أن الوظيفة الأولية للهرمنوطيقا هي التشديد على علاقة المؤوِّل بالمؤوَّل، وعلى الفهم الناشئ عن تلك العلاقة. وهكذا، ينتج تأويل قصيدة «الطريق غير المطروقة» الإحساسَ بالبديل، وبضرورة الاختيار، وبإمكانية انتخاب الطريق غير المألوفة، وعلى الأرجح، بعدم إمكانية القرار المعاكس. وعلاوة على ذلك، هناك، أيضاً، الطرق التي تلتقي في مكان ما من الغابة، تلك الطرق التي توصل المسافر إلى نهاية ما؛ وإلى الإحساس بالرعب، والحيرة، والانتخاب، والعزم، والاستسلام، قد تنجم عن مواجهة طريق متشعّبة. وربما تُسْلِمُ قصيدة فروست نفسَها لفعل تأويليّ كذلك الفعل الذي اقترحه أليجيري دانتي Alighieri Dante ـ في القرن الثالث عشر ـ في رسالة إلى **كان**

غراند ديلا سكالا Can Grande della Scalla(*) التي يستعين فيها بالمنهج التأويليّ ذي المستويات الأربعة لدى هيو دي سان-فكتور(**). فيلاحظ دانتي أنه علاوة على قراءة قصيدته **الكوميديا الإلهية Divine Comedy** قراءة حَرفية، فإنه يمكن أن تُقرَأ أيضاً بوصفها أمثولةً، أو وصفاً أخلاقياً، أو تأويلاً روحانياً باطنياً (أي دينياً) للقصيدة نفسها. وعلى الرغم من أن دانتي يقدّم أربعة مستويات في التأويل (وقصيدة «الطريق غير المطروقة» يمكن أن تشتمل أيضاً على تلك المستويات الأربعة)، فإنه يلمع إلى أهمية التأويل ودلالة الفعل التأويليّ الذي أعيد إحياؤه لاحقاً في الإرث الهرمنوطيقي. فلو افترضنا أن قصيدة فروست قد أُوّلتْ تأويلاً ذا أربعة مستويات؛ فمن جهة تأويلها الحَرفي، فإن القصيدة هي انتخاب إحدى الطريقين مع إدراك مصاحب لذلك بأن الطريق الأخرى يتعذر طرقها، وعلى المستوى الأمثولي، فإنها تُعتبَر اختياراً في مواجهة البدائل، وعلى المستوى الأخلاقي فإنها درس يُظهر أن المرء عندما يختار فإنه لا يمكن أن يتراجع عن اختياره؛ أما من جهة تأويلها تأويلاً روحانياً باطنياً، فهي إدراك لحقيقة أن المرء عندما يهتدي بالحياة التي عاشها المسيح، فإن ذلك السبيل ليس يسيراً، ولكنه سبيل فاضل بالتأكيد. وسواء أكان أحد هذه التأويلات أم غيره يمثل جزءاً من القصد الأصلي للمؤلف (وهذه التأويلات محتملة في حالة قصيدة دانتي **الكوميديا الإلهية**)، فإنها يمكن أن تُستَحضَر في تأويل القصيدة.

وفي ضوء هذا الانقسام أو الافتراق بين الوصف والتأويل، ربما يثار السؤال الآتي: ما الصلة المفقودة بين التصوّر الهوسيرلي للوصف الظاهراتي والمفهوم الغاداميري للهرمنوطيقا؟ والجواب عن هذا السؤال معروف جيداً. فالهرمنوطيقا، بالنسبة لهيدجر، تُعنى بمهمة التأويل. ومع ذلك، فرغم أن الشرائط الأساسية للظاهراتية مصانة، إلاّ أن هيدجر يضع المنعطف المتعالي بأسره موضع تساؤل. فالمعنى أو *الماهية eidos* في الردّ الماهوي eidetic reduction يُقدَّم بوصفه مظهراً، *وظاهرة*. ومع ذلك، يتجاهل هيدجر الردّ المتعالي، الذي يَنزلُ فيه المعنى إلى مرتبة عالم خاص، عالم مطهر حيث يكون فيه الوجود مُعلّقاً [أي تعليق الحكم عليه]. والتأويل يُعنى بالحقيقة truth (وينتج *ماهية*) في مشروعه لتعرية معنى الكينونة Being وبنى الدزاين(***) Dasein العامة. ومن أجل تعرية معنى

(*) هو من عائلة ديلا سكالا الشهيرة التي حكمتْ فيرونا بإيطاليا خلال نهايات القرن الثالث عشر والرابع عشر. المترجمان

(**) هيو دي سان-فكتور (1096-1141) فيلسوف ولاهوتي صوفي فرنسي كتب باللاتينية. المترجمان

(***) يكتب أسطفان صقر في مادة كائن، في **الموسوعة الفلسفية العربية**، ما يأتي: « هيدغر يميز بين الكائن **Sein** = **Etre** الذي لا يمكن استعماله بصيغة الجمع، وبين الكائن **Etant**، أي كل كائن من الكائنات العينية. ويسمي البحثَ في الأول بحثاً أونطولوجياً، والبحث في الثاني بحثاً أونطولوياً، وفي هذا الصدد يشدد على التحليل الذي يتناول الفارق [**الاختلاف**] الأونطولوجي Le différance ontologique. وبعد أن يبرهن عن أولوية السؤال الأونطولوجي عن معنى الكائن Sein، وعن =

الكينونة، يتعيّن على الفعل التأويليّ أن يموقع نفسه في علاقة بالكينونة، أعني أن يموقع نفسه في الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي[*] ontico-ontological difference بين الكينونة والكائنات. ويتميّز فضاء الاختلاف هذا بصيغة الإضافة [الإضافة بمعنى النسبة] في كينونة الكائنات. والظاهراتية بتأويلها كينونة الكائنات تُظهر بنى الدزاين العامة. والتأويل هو فعل إظهار معنى علاقة الكائنات بالكينونة. ومع ذلك، فإن معنى هذه العلاقة لا يسبق الفعل الذي بوساطته يتكشّف المعنى. فالمعنى ينشأ في أثناء تأويل كينونة الكائنات. والدزاين هو **الكينونة ـ هنا Being -here** (**والكينونة ـ هناك Being-there** أيضاً) لكائنٍ في علاقته بالكينونة. فالدزاين موجود بحيث أنه دائماً ذو كينونة في الأفق. *والتأويل هو فعل إظهار حقيقة كينونة الدزاين*. فالتأويل من هذا النوع يظهر موجودية الوجود. وهيدجر، بخلاف سارتر وميرلوبونتي، لا يقترح وصف معنى الدزاين، إنما تأويله. فمعنى **الكينونة ـ هنا** يتكشّف خلال الفعل التأويلي، فهو ليس موجوداً هناك سلفاً.

إن هيدجر نفسه ينتقل من تأويل كينونة الكائنات، بوصفها معنى للدزاين، إلى تأويل علاقة العمل الفنّي بالفنان بوصفها تكشّفاً لمعنى الفنّ. وكما أن تأويل الاختلاف بين الكينونة وكائن معيّن يمكن أن يُفهَم بموجب الدزاين، كذلك يمكن أن يُفهَم الاختلاف بين العمل الفنّي والفنان بموجب الفنّ. وفي أيٍّ من الحالين تكشف الدائرة الهرمنوطيقية hermeneutic circle عن حقيقة (انكشاف) *(aletheia)*[*] علاقة الكائن بالكينونة، وعلاقة

= أولوية السؤال الأونطوي عن معنى الكائن. وعن ضرورة الإجابة المسبقة إلى هذا السؤال لوضع الأسس الشرعية لجميع العلوم يقول إن الطريق إلى الكائن Sein يمرّ عبر كل ما هو كائن Etant = Seinder، ولكن هناك بين الكائنات جميعاً Etants كائن له صفات خاصة، أهمها صفة الإدراك، تجعل البحث فيه أجدى منه في سواه للبلوغ إلى الجواب عن معنى السؤال، عن معنى الكائن Etre = Sein، أو بتعبير أوضح، البحث فيه يقود من الصعيد الأونطوي إلى الصعيد الأونطولوجي حيث تتاح لنا معرفة الكائن Etre = Sein. والكائن هذا الذي يجب أن يُختار من جميع الكائنات، والمميز عنها لجهة إمكان معرفة الكائن، هو الكائن الإنساني Seiendes. وإنما هيدغر يطلق عليه، عوض لفظ seiendes، اسم **[الدزاين] Dasein**، أي معناه «**الموجود ـ هنا**»، أو «**الكائن ـ هنا**»، أي «**الموجود ـ هنا**»، ويعني أنه «**موجود ـ هنا**». أنظر **الموسوعة الفلسفية العربية**، الطبعة الأولى 1986، معهد الإنماء القومي، المجلد الأول، رئيس التحرير د. معن زيادة. المترجمان

(*) يقول عبد الرحمن بدوي في موسوعته الفلسفية: «إن هناك تمييزاً أساسياً لدى هيدجر بين ميدان الوجود وميدان الموجود، أو بين الوجودي (الأونطولوجي) والموجودي ontisch. فالأونطولوجي يرجع إلى ما يجعل الموجود موجوداً، أي يرجع إلى تركيبه الأساسي، أما الموجودي فيشمل الموجود كما هو معطى». المترجمان

(*) إن الحقيقة عند هيدجر ليست مطابقة الفكرة للواقع الخارجي، بل هي جعل الخفيّ يظهر، وأن يزيح عن الوجود تحجبّه بحيث تصبح الحقيقة هي اللاتحجب، ونزع للحجاب. لذلك يستخدم هيدجر المصطلح اليوناني **أليثيا alethia** الذي يعني «نزع الحجاب». المترجمان

العمل بالفنان. ومن ثمّ نجد لدى هيدجر تحوّلاً من التأويل المعنيّ بكائن إلى التأويل المعنيّ بعمل فنّي. وكما أن أحدهما قائم سلفاً هنا في الحالة التأويلية التي يكون فيها الكائن متصلاً بالكينونة، كذلك العمل الفنّي بوصفه أصلَ الفنان يؤوَّل بمقتضى جعل الفنان أصلاً للعمل، وكما أن صيغة الدزاين الأصلية المتمثلة في الكينونة ـ في ـ العالم Being-in-the-world تتكشّف في الحالة التأويلية، كذلك الفنّ يتكشّف في تأويل العلاقة بين الفنان والعمل الفنّي. إن طريق هيدجر هي طريق الظاهراتية التأويلية. وهي طريق قلما كانت مطروقة عندما قام هيدجر بالإعلان عنها في أواخر العشرينيات. وقد بقيت هذه الطريق ـ إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار اختيار الوصف من طرف الظاهراتيين أمثال سارتر وميرلوبونتي ـ منعزلة تقريباً إلى أن قدّم غادامير تصوّره الخاص للهرمنوطيقا في كتابه **حقيقة ومنهج Truth and Method** (1960)[3]، وهو تصوّر أعطاه ريكور[4] (بدءاً من السبعينيات) رواجاً عاماً في دراسته لأنواع النصوص المختلفة. ولم يكن الوصفُ طريقاً مطروقة (من طرف غادامير وريكور) الأمر الذي كان له اختلاف دالّ.

السيميولوجيا / الهرمنوطيقا

إن تعييناً مناسباً لمكان التفكيكية في علاقتها بالهرمنوطيقا يقتضي تأمّلاً في وظيفة السيميولوجيا semiology أو السيمياء semiotics. فلنتخيّلْ مفترقاً آخرَ على امتداد الطريق، ولكن من دون مسافة زمنية مشابهة. لقد ألقى سوسير (1859 ـ 1913) محاضراته الشهيرة في اللسانيات العامة بجامعة جينيف من العام 1906 إلى 1911 بالضبط عندما كان هوسيرل (1859 ـ 1938) يلقي محاضراته عن «فكرة» الظاهراتية بجامعة جوتنجن. وقد نشر تلميذا سوسير [شارل بالي وألبرت سيشهاي] محاضراته في العام 1916[5]. ومع ذلك، نادراً ما كانت سيميولوجيا سوسير موضع انتباه خارج اللسانيات لثلاثة عقود تقريباً، بينما انتشرتْ الظاهراتية المتعالية، حتى أنها بذرت نُسَخَها الوجوديةَ لدى سارتر وميرلوبونتي ذائِعيْ

---

(3) Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (1960), trans. And ed. Garrett Barden and John Cumming (New York: Seabury, 1975).
ستكون إحالاتنا على هذه الطبعة الإنجليزية المبكّرة (التي سنشير إليها من الآن فصاعداً بالحرفين **TM**)، وثمة نسخة جديدة منقّحة ترجمها جول واينشيمر ودونالد جي. مارشال، وقد نُشرت في الدار نفسها.

(4) See Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, ed. and trans. John B. Thompson (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).
وسنشير من الآن فصاعداً إلى هذا الكتاب بالحروف **HHS**.

(5) See F. de Saussure, *Course in General Linguistics* (1916), trans. Wade Baskin (New York: McGraw-Hill, 1959).

الصيت. لقد كانت السيميولوجيا طريقاً غير مطروقة إلى حدٍّ بعيد.

إن السيميولوجيا هي «علم العلامات العام». والعلامة هي توليفة من الدال signifier والمدلول signified، من الكلمة التصور. والارتباط بين كلمة معينة (أو صورة صوتية) ومفهوم معين هو ارتباط اعتباطيّ arbitrary. ومع ذلك، ليس للعلامة دلالة بمعزل عن العلامات الأخرى في نظام اللغة نفسه، فهي تكتسب دلالتها من مكانها في نظام الاختلافات. ونظام الاختلافات هذا يتوسّع أفقياً ليقطع سلسلة من الدوال مكوِّناً سلسلةً دالة.

واللسانيات، طبقاً لسوسير، جزء من السيميولوجيا. لذلك تُعَدّ دراسة اللغة جزءاً من الدراسة العامة للعلامات (وبعض هذه العلامات ليست علامات لسانية). وعندما يتبنى رولان بارت السيميولوجيا مجدَّداً في كتابه **مبادئ السيميولوجيا Elements of Semiology** (1964)، يقرّر أن السيميولوجيا جزء من اللسانيات[6]، أي أن جميع أنظمة العلامة مندمجة في لغة من نوع معين. والسيميولوجيا تميّز *اللغة langue* من *الكلام parole* (التكلّم أو فعل الكلام)(*). إن تنفيذ علامة معينة *(parole)* مع دلالتها في لغة ما *(langue)* يتضمّن السلسلة الدالة الكاملة التي تتموضع فيها العلامة. فالكلام البشريّ، أو طريقة التعبير، أو الخطاب discourse (*langage*) هو الحقل المحدّد للغة معينة في ميدان مميَّز. فلغة الطرُقات، والمسالك، وما إلى ذلك، مفصّلة بوضوح في الـ *langue* الإنجليزية. وشبكة الطرقات والمسالك إلخ، مع الطرق السريعة، وطرق السيارات، والطرق الفرعية، والطرق الرئيسية، والخطوط الجوية، والملاحية، أو طرق الحقيقة والمظهر المرتبطة بتلك الطرقات استعارياً، وسبيل العقل إلى الله، وطرق المقاومة السرّية، وطرق الحرية، ومحاولات الفكر، وقنوات التواصل؛ هذه جميعها مشفَّرة ضمن نظام علامات خطابيّ محدّد. وعلى الرغم من أن العلامات قد تظهر في لغة السَّيْر، إلاّ أن معالم الطرقات، وإشارات السَّيْر الضوئية، وعلامات الطريق، ومؤشرات الاتجاه، ولوحات الإعلانات، وما إلى ذلك، هي مجرد صُوَىً أو دلائل محدّدة ضمن نظام علامات مشفَّر. وهي ذات دلالة في الجمل

---

(6) Roland Barthes, *Elements of Semiology* (1964), trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968).

(*) زيادة في التوضيح نقول: يميّز سوسير بين ثلاثة أشياء، فاللغة langue تعني عنده ذلك الجزء الاجتماعي اللامنفَّذ، وهي نظام نحويّ خامد في أدمغة البشر، أي أنها ذخيرة من المفردات والقواعد مخزونة في دماغ كلّ فرد. أما الكلام parole فهو عملية التنفيذ التي يقوم بها الفرد حين ينتج الكلام. أما اللسان langage فهو نظام لغويّ غير متجانس، أي أنه يتضمّن جوانب فيزيائية وفسلجية وسايكولوجية. ويمكن أن نقول بإيجاز شديد أن اللغة قدرة لسانية، واللسان نظام لغوي، والكلام قول خاص. المترجمان

والتراكيب التي تظهر فيها، ولكنها ذات دلالة أيضاً في النماذج المرتبطة بتلك التي تشاركها بعض الصفات.

وليس السبب في أن لهذه العلامات دلالة هو كونها من تكوين شخص ما، ولا كونها تُجَرَّب في فعل تأويليّ أو قصدي. فهي ذات دلالة لكونها تشارك في سلسلة [أفقية] دالة، وليس من خلال التكوين العمودي لموضوع ما بوساطة فعل الوعي. وتتكاثر الدلالات السيميائية أفقياً عندما تقطع سلسلة من الدوال، أو عندما تكون جزءاً من نظام مترابط. والمعنى الظاهراتيّ يكون في متناول الوصف أمّا لكونه معطىً في فعل قصديّ، أو لكونه منتَجاً (متكشِّفاً) في فعل تأويليّ. ورغم أن المفهوم السيميولوجي للمدلول قد يطابق المفهوم الظاهراتي للنوئيما، أو الماهية، أو الفكرة، أو المعنى، إلاّ أن المدلول بوصفه مفهوماً يفتقر إلى الأهمية في فعل تجريبيّ (فيما عدا الحدّ الذي عنيَ فيه سوسير *بالكلام* أو التنفيذ الملفوظ لعلامة معينة). وفي الحقيقة، فإن المدلول هو مجرّد مفهوم مرتبط بكلمة محدّدة في لغة معينة. ويخلو هذا المفهوم من أيّ دلالة إذا عُزل عن مجمل السلسلة الدالة. ورغم أن التكوين الظاهراتي، والتأويل الهرمنوطيقي، يستعينان بآفاق المعنى، فإن الاختلاف المهمّ هو التمييز بين الذات والموضوع، والمؤوِّل والمؤوَّل، والاختلاف هو الذي يوجَدُ فيه المعنى أو يُنتَج، ونظام الاختلاف ليس هو الذي يمنح الدلالة لأية علامة معينة.

وعلى أية حال، فإن مفهوم الاختلاف مفهوم فاعل في كلٍّ من الصياغة الهرمنوطيقية والفهم السيميولوجي. فالاختلاف، بمقتضى السيميولوجيا، هو إرجاء deferral، أو انزلاق، أو انتقال إلى علامة مجاورة أو علامة لاحقة أو سابقة. فالاختلاف هو الذي يمنح دلالة أية علامة هويتَها. والاختلاف غير مقتصر على متتالية زمنية معينة. فالاختلاف يربط العناصر المتنوعة (بكلا نوعيها التركيبيّ والاستبدالي) بنظام العلامة الكلّيّ. والاختلاف هو أيضاً ذلك الذي يميّز ويعيّن أيَّ عنصر في النظام. فالاختلاف ليس مجرد فاصلة داخل كلّ وحدة (الوحدة التي تتكوّن من الدال والمدلول) كما لو أن كلّ علامة كانت وحدة ذريّة. وفي تلك الأوصاف اللسانية التقليدية التي تماثل العلامةَ بالكلمة، يمكن استحضار الطبيعة المطلقة للاختلاف بوصفه فاصلة بين الكلمات. ومع ذلك، فإن العلاقة بين الدال والمدلول من وجهة نظر سيميولوجية غالباً ما تتخلخل. فالاستعارة تنتج موقفاً يشهد توسيعاً في الدلالة، أي أن هناك تعدّدية في المدلولات لكلّ دال. وتفضي الكناية إلى تضييق الدلالة. ويتضمّن المجاز المرسل فقط جزءاً من المدلول التام حتى لو كانت الدلالة كاملة. وهذه مجرد أمثلة تنتج فيها المجازات البلاغية علاقة مخلخلة وغير منضبطة بين الدال والمدلول. وتحدث المطاوعة والمرونة في المكان الذي يشغله الاختلاف.

والاختلاف، بمقتضى الهرمنوطيقا، هو اختلاف مكانيّ وعمودي من الناحية النظرية؛ أي أنه يتموضع في **المابين** حيث يحدث التأويل. والفهم الذي يقدّمه هيدجر يؤسس مكان

الاختلاف حيث تقف الكينونة على أفق كلّ كائن جزئيّ. والاختلاف بين الأونطك والأونطولوجي هو اختلاف يكوّنه الدزاين. ويؤوِّل الدزاين ـ الذي يقف في **المابين** ـ ويقدّم معنىً في استجابته لنداء الكينونة. والدزاين في استجابته لنداء الكينونة يؤسس نفسه بوصفه كائناً أصيلاً ومستقلاً بنفسه وقائماً بذاته. والوجود هنا here هو انتماء إلى **تصاحب belonging together** الكينونة والكائنات. والدزاين هو هنا، وهو سقوط، وانقذاف، ووجود في العالم، ولكنه وجود مع آخرين، وجود يتمتع بإمكانية **الهمّ care**. ورغم كون الدزاين نمطاً واحداً من أنماط الكائن، إلاّ أنه متميّز من الأنماط الأخرى. وهذا التميّز، كما في أنظمة العلامة السيميولوجية، لكيان عن آخر هو تميّز أفقيّ ينفصل فيه كائن عن الكائنات الأخرى. ومع ذلك، لا تتضمّن فكرة التميّز هذه اختلافَ المعنى الذي يعزوه سوسير إلى نظام الاختلافات. فالاختلاف، حسب هيدجر، الذي يجعل المعنى ممكناً هو على نحو أكثر تحديداً الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي الذي تعيّنه الهرمنوطيقا وتنفذه.

إن الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي هو المكان الذي تحدث فيه الحقيقة. فالحقيقة لدى هيدجر هي حَدَث، وتكشّف، وإظهار من التحجّب. فالحقيقة هي ما يحدث في الفهم الذي يوفره التأويل. والحقيقة truth، بوصفها **انكشافاً aletheia**، هي انبثاق من النسيان، وخلق معنى جديد (معنى كان مطموراً في الإرث الغربي الذي غطّاه طويلاً). وبذلك فإن الحقيقة هي تكشّف لما له علاقة بالكينونة، والحقيقة هي الاستجابة الملائمة لنداء الكينونة، والإصغاء التام للكينونة؛ ولذا فهي تحقيق تصاحب الكينونة والكائنات.

لقد فهم هيدجر اللغةَ، في كتابه **الكينونة والزمان Being and Time**، بوصفها سمة أونطكية، وثرثرة لا طائل من ورائها، ولهواً، ومجرد لغو[7]. ويمكن للخطاب أن يكون أصيلاً، ولكن فقط عندما يصغي لنداء الكينونة. وهيدجر، في مقالاته في حقبة ما بعد الحرب، فهم اللغةَ بوصفها *لوغوساً Logos* يتموقع في الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي، وفي الانفتاح حيث يحدث الحدث، والملاءمة، وخصوصية الكينونة والكائنات. إن «اللغة»، و«الكلام» و«الكلمة» هي أشياء أصيلة، وتعبير تامّ عن علاقة الكائن بالكينونة[8]. واللغة تتموضع في الاختلاف الأونطولوجي تماماً كما يميّز الفنّ بوصفه أصلَ كلٍّ من العمل

---

(7) See Martin Heidegger, *Being and Time* (1927), sec. 34, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harber and Row, 1962).

(8) سوف تتكرّر الموضوعة الهيدجرية عن علاقة الكائن بالكينونة في مواضع متنوّعة من الفصول اللاحقة. ولغرض الاطلاع على قراءة مبكّرة على هذه الموضوعة، انظر:

Hugh G. Silverman, *Inscriptions: Between Phenomenology and Structuralism* (London and New York: Routledge, 1987), chap. 16

ومادام الكتاب الذي بين أيدينا ذا علاقة منطقية ومتمّمة لكتابنا *Inscriptions*، فإن إحالاتنا اللاحقة على هذا الكتاب سوف تشير إلى الفصول ذات الصلة.

الفنّي والفنان. وهيدجر يزعم، في مقالته «أصل العمل الفنّي»[9]، أن العمل هو أصل الفنان، وأن الفنان هو أصل العمل، وأن الفنّ هو أصل كلٍّ من الفنان والعمل. وهذه الدائرة ـ التي يُعبَّر عنها بالدائرة الهرمنوطيقية ـ ترسم مكان الفنّ في مكان الاختلاف تماماً كما أن الحقيقة واللغة تتفصّلان في الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي. وهذا الاختلاف التأويلي العمودي يؤسس مكان الدزاين، ومكان الفنّ، ومكان اللغة بوصفها *لوغوساً*.

يقوم غادامير في كتابه **حقيقة ومنهج** باختبار فكرة الاختلاف الأونطولوجي هذه بموجب التاريخ المعاصر للخبرة الجمالية. فالتمييز الجمالي aesthetic differentiation في الموروث الكانطي يقيم الانقسام الثنائي بين الذاتي والموضوعي، وبين عالم متعالٍ وتجريبيّ. والسبب في إضفاء الطابع الذاتي على الجماليات هو كون تصوّر العمل مُجرَّداً من الشكل. فالعبقرية والذوق يصبحان شرطين لإمكانية الإبداع الفنّي والحكم النقديّ، فالذات تُمنح قوة التمييز الكاملة. إن فكرة التمييز الجمالي هذه قد تغلغلتْ في جماليات القرن العشرين بحيث أن على المؤوِّل أن يقدّم تأويلاً للعمل. وعلى أية حال، فإن التمييز الجمالي هو، بموجب نظرة غادامير، تأسيس لاختلاف يموقع التأويلُ نفسَه فيه، وفيه يظهر لاتمييز جمالي؛ أعني هوية الاختلاف. والتمييز الجمالي ينصِّب فضاء يمكن للتأويل، ومن ثمّ للفهم، أن يبزغ فيه. وبذلك لا تتموضع الخبرة الجمالية في الذات، ولا تتموضع في الموضوع. فالخبرة الجمالية ليست مكاناً للمؤوِّل ولا للمؤوَّل. الخبرة الجمالية تحدث في المكان الذي يشغله التأويل، مكان **المابين**، المكان الذي يصبح فيه الاختلاف هوية. ومكان الاختلاف هذا ـ الذي يصبح لاتمييزاً جمالياً ـ هو المكان الذي يحدث فيه «اللعب». إن لعبَ اللعبِ هو تأويل التأويل، ولعبُ اللعبِ هو ما يدعوه غادامير «تحوّل البنية». وفي فعالية اللعب هذه يبزغ المعنى الجمالي، ويبزغ الفهم على نحو أساسيّ. إن اللعب هو حركة التأويل. ويشير غادامير، في الجزء الأخير من عمله الرئيس (**منهج وحقيقة**) إلى أن مكان اللعب هذا، مكان التأويل هذا، هو أيضاً مكان اللغة. فاللغة أفق لأونطولوجيا هرمنوطيقية. واللغة هي موضع اللعب، وهي تحوّل البنية الذي يحدث في التأويل. وكما يقول غادامير: «إن كلّ ما تحوزه اللغة هو وحدة تأملية: فهي تنطوي على تمييز distinction (*Unterscheidung*) بين كينونتها والطريقة التي تُقدِّم فيها نفسَها، ولكن هذا التمييز هو، في الحقيقة، ليس تمييزاً على الإطلاق» (**TM**, p.432). إن التمييز، في

---

(9) See Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art" (1935-36; first published in 1950)

وقد عُدِّلتْ هذه المقالة بتوطئة زادها هانز جورج غادامير في 1960. وهذه المقالة موجودة في: *Poetry Language Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper and Row, 1971), pp.17-87.

وسنشير من الآن فصاعداً إلى هذه المقالة بالحروف **PLT-OWA**.

الحقيقة، ليس تمييزاً مادام لا يشغل فضاء فعلياً. فهو يُعلـّم فقط بالعلاقة بين المؤوِّل والمؤوَّل، إنه فقط لعبُ اللعب، وتأويلُ التأويل، إنه فعل محض مع معنىً، وهذا المعنى هو لاتمييزه، إنه فعل محض مع فهم ناتج عنه. واللغة تكوّن أفقَ كينونة التأويل. واللغة تؤسس ميدان التأويل. والحدود الأونطولوجية للغة يحدّدها ما يدعوه هيدجر الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي.

إن مكان اللغة هذا في الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي، وعند أفق أونطولوجيا هرمنوطيقية، إذا ما قـُرِنَ بالتصوّر السيميولوجي للغة (ولاسيما اللغة بوصفها نظاماً لغويّاً غير متجانس أي اللسان langage) بوصفها «الخطاب»، أو «الكلام البشري»، أو «طريقة في التعبير» الذي تُستمدّ فيه الدلالة من نظام الاختلافات، أقول إذا قرنـّا هذا المكان بالتصوّر السيميولوجي للغة فسوف يحدث انقسام ثنائي غريب. فمن جهة أولى، تعيّن اللغة حدود الخبرة الجمالية عبر وضع نفسها في فضاء الاختلاف التأويلي (الذي هو ليس تمييزاً على الإطلاق)، ومن جهة أخرى تتموقع اللغة عند المفصل الذي يربط اللغة بتكلّم تلك اللغة. فاللغة، في الحالة الأولى، هي انفتاح العرض التاريخي للأعمال في الفضاء التأويلي. وفي الحالة الثانية يتأسس اللسان *(langage)* في جزء من الزمن (التزامن) الذي يقتطع التطوّر التاريخي (التعاقبي) للسان. فاللغة، لدى هيدجر في أعماله المتأخرة، تتكلم، بينما هي لدى غادامير تميّز نفسها عن نفسها. وبالمقابل، فإن اللغة لدى سوسير مواضعة ونتاج اجتماعي، بينما هي لدى بارت استعمال ماديّ وملفوظ. ويقول جاك لاكان ـ الذي استند في تحليله النفسي إلى اللسانيات البنيوية ـ إن اللاوعي مبنيّ على شاكلة اللغة، فهو بلا مركز ومتشتّت. إن لغة الذات هي لغة الذات المتكلِّمة كما يكتب آخرون، أو كما يكتب لاكان: *ça parle* (إنها تتكلّم؛ **الهو** يتكلّم)[10].

وبمواجهة الافتراق بين النظرة الهرمنوطيقية التي تقول إن اللغة تتكلّم في الاختلاف الأونطك ـ أونطولولجي، في مكان الحضور، واللعب، ولاتمييزية التمييز الجمالي ـ والنظرة السيميولوجية التي تقول إنني متكلِّم [أي أنني لا أتكلّم بل أُتكَلَّم] ـ بمعنى أن تركيب اللغة ونسيجها، ونظام الاختلافات الذي يؤلِّف سلسلة دالة هما اللذان يتكلمانني ـ ثمة ما يدعو للأسف على أن كلا المسارين لا يمكن اختيارهما في وقت واحد. حتى أن المرء ينقاد إلى التساؤل عمّا إذا كان هناك موقف ثالث هو ليس بديلاً ممكناً كأن يكون سيميولوجيا هرمنوطيقية[11].

---

(10) See Jacques Lacan, *Écrits* (1966), trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977).

(11) إن الممارسة النظرية لسيميولوجيا هرمنوطيقية ـ التي فُسِّرتْ تفسيراً ضافياً بوصفها سيميولوجيا هرمنوطيقية تفكيكية قرانية ـ سوف تـُطَوَّر بشكل تفصيليّ على امتداد هذا الكتاب. ولغرض الاطلاع على صياغة أولية، انظرْ كتاب *Inscriptions* ، الفصول 19 و 20.

السيميولوجيا الهرمنوطيقية والتفكيكية

إن سيميولوجيا هرمنوطيقية معينة ستكون فاعلة عند نقطة تقاطع الخبرة العمودية التأويلية التكوينية المشكِّلة للمعنى من جهة، والسلسلة الأفقية الدالة المشتتة التي تُبدي نظاماً تمييزياً من جهة أخرى. وعند درجة صفر المعنى الظاهراتي والدلالة السيميولوجية، تقوم عملية الاختلاف الخاص بدور التضافر والتعاون. وعند درجة صفر التمييز التأويلي والمميِّزات الدالة تكتسب اللغة، في كلّ نظرة من هاتين النظرتين، هويتها. وبأيّ حال، ينمّ منظر السيميولوجيا الهرمنوطيقية نفسه على علم وضعيٍّ له ممارسات نظرية ضافية، وستراتيجيات قرانية فقط. ومع ذلك، توفر التفكيكية طريقة لقراءة النصوص بحيث أن درجة صفر، ونقطة انطلاق سيميولوجيا هرمنوطيقية يمكن أن يتخلخل مركزها، وتنتشر في حقل الكتابة **والاخـ(تـ)ـلاف** differance[*]، وما لا يمكن حسمه indecidable.

إن مهمة التفكيكية هي تقديم ممارسة نظرية لقراءة النصوص. وفعاليتها الرئيسة هي فعالية القراءة، وليس التأويل كما هو في الهرمنوطيقا، وليس التحليل كما هو في السيميولوجيا. فالتفكيكية هي قراءة النصوص، قراءة تستبعد تأويل الأعمال الفنية. إن الانتقال من العمل إلى النصّ هو، كما بيّن بارت، ليس تحوّلاً من الهرمنوطيقا إلى السيميولوجيا فقط، بل هو أيضاً انتقال من جزء ماديّ إلى حقل منهاجيّ[12]. فالعملُ موضوعُ تأويلٍ ينتجه فنان، ويجد نفسه ملقىً على الرفوف جنباً إلى جنب أعمال الفنان نفسه أو فنانين آخرين. والنصّ ليس ذلك الذي يؤوَّل، إنما هو، بالأحرى، الميدان الذي يُحدث التأويل. إنه فضاء كلٌ من الكتابة والقراءة: أي شبكة أنظمة العلامة، والشفرات، وأنظمة إنتاج المعرفة، ولكنه أيضاً الأُطُر، والهوامش، والحافات، والحدود، والتخوم. فالنصّ محاط ذاتياً، وخارجُه (أي النصوص السابقة عليه pre-texts، والسياقات con-texts، والمتناصات inter-texts) يدلّ على داخله ضمنياً. وعند المفصل، أو الخطّ الفاصل القائم

(*) نتبنى بهذا الصدد ترجمة كاظم جهاد للكلمة differance، فقد لجأ مترجم قسم من كتاب دريدا «الكتابة والاختلاف» إلى تقطيع الكلمة بهذا الشكل **«الاخـ(تـ)ـلاف»**. وهو يدعو القارئ من وراء ذلك إلى أن يتعرّف داخل كلمة الاختلاف نفسها، وبعد وضع حرف «ت» بين قوسين، فعلَ «الإخلاف»: إخلاف الهوية موعدها مع ذاتها وإحالتها على «الآخر» باستمرار (ص31). وميزة ترجمة كاظم جهاد هي اختصار المفهوم بكلمة واحدة وإن تضمّنتْ قطعاً لأحد حروفها. غير أن هذه الترجمة بجمعها بين الاختلاف والإرجاء بهذه الطريقة الكتابية تطابق دلالة الإرجاء بالإخلاف، وثمة فرق بين الدلالتين، فالإخلاف، رغم تضمّنه بعداً زمنياً، هو إلغاء وتعطيل، بينما يدل الإرجاء على التعليق والتأجيل. المترجمان

(12) See Roland Barthes, "From Work to Text" (1971), in *Image / Music / Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), pp.155-64.

وسنشير إلى هذه المقالة من الآن فصاعداً بالحروف **IMT-FWT**.

بين الداخل والخارج، أي عند مكان التقاء العلاقة التقابلية، تحدث قراءة الكتابة وكتابة القراءة.

إن النصّ كتابة. والكتابة تستدعي قراءة. والقراءة تقتضي كتابة من أجل إحراز منزلة تخصّها. والكتابة هي نصّيّة النصّ. والكتابة هي النصّ متصوَّراً في حدوده. والكتابة ليست فعلَ إنتاج نصّ، ولا هي نتاج لهذا الفعل، إنما هي، بالأحرى، ما يحدث عند المفصل القائم بينهما. والكتابة ليست ما يقابل الكلام. إن الكتابة هي ذلك الفضاء الأصيل الذي يتمّ فيه إيصال نصٍّ ما، وانتشاره، وتكشّفه، وإدماجه، وتحديده، ووضعه في سياق، وما إلى ذلك. وكما أوضح دريدا في مقالته «**صيدلية أفلاطون**»[13]، فإن الكتابة ليست ترياقاً ولا سُمّاً، إنما هي **الفارماكون pharmakon** الذي ينطوي على خصائص السُمّ والترياق. إن الكتابة تكمِّل بحيث أنها تزيد على ما قد كُتب في مكان آخرَ، ومع ذلك فإنها تكمِّل أيضاً، بمعنى أنها تكرّر ما حُكِيَ وتشغل مكانه. إن الكتابة هي ما لا يمكن حسمه.

إن الكتابة هي لعبة الاختلافات. وبينما نجد اللعب لدى غادامير شيئاً جدّياً ـ أي فعالية تأويل ـ وبينما نجد الاختلاف لدى سوسير يقوم مقام رابط، فإننا نجد دريدا، على العكس، يضع لعبة الاختلافات في ستراتيجيات التفكيكية نفسها. فدريدا يلاحظ، في مقالته «**الاخـ(تـ)ـلاف différance**»[14]، أن كلمة différer تعني كلاً من الاختلاف، والفصل، وتكوين المختلف من جهة، وتعني الإرجاء، والتأخير، والتأجيل. إن **الاخـ(تـ)ـلاف** ليس انفصالاً ولا تأجيلاً. إن **الاخـ(تـ)ـلاف** هو الحركة الزمانية لانفصال مكانيّ. ومع ذلك، سوف نتذكّر أن هذا هو أيضاً الاختلاف الذي تكوّنه الهرمنوطيقا والسيميولوجيا. إن **الاخـ(تـ)ـلاف** هو ما لا يمكن حسمه الذي لا يختار طريقاً أو أخرى. وبالنتيجة، فإن **الاخـ(تـ)ـلاف** هو الاختلاف الذي يكوّنه الافتراق.

إن **الاخـ(تـ)ـلاف** ليس هو الداخل ولا الخارج، وليس المعقول ولا المحسوس، وليس الاستعاري ولا الحَرفي، وليس الصدق ولا الزيف، وليس النصّ ولا خارج النصّ، وليس الحظّ الحسن ولا الحظ العاثر، وما إلى ذلك. ومع ذلك، فإن **الاخـ(تـ)ـلاف** هو،

---

(13) Jacques Derrida, "Plato's Pharmacy" (1968), in *Dessemination* (1972), trans. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), pp.63-171.

وسنشير إلى هذا الكتاب بالكلمة **Dessemination**.

(14) Jacques Derrida, "Differance" (1968), in *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp.129-60.

وسنشير إلى هذه المقالة بالكلمة **Différance**. أما مقالة **Speech and Phenomena** في العام 1967 فسوف نشير إليها هي نفسها بالحرفين **SP**.

بمعنى معين، تجمّع الحدود المتقابلة كما هي ماثلة في تاريخ الميتافيزيقا. ويقتضي **الاخـ(تـ)ـلافُ** الافتراقَ، والتقابلَ، والتقاءَ طريقين متميزتين. ومع ذلك، فإن هذه الطرق ليست هي التي تشغله. إن السبيل الذي يسلكه المرء، سواء أكان هذا السبيل أم ذاك، هو ليس الذي يصفه، فاتخاذ طريق هو ليس اتخاذ الطريق الأخرى، واقتضاء طريق هو اقتضاء طريق أخرى، وإدماج طريق هو إدماج طريق أخرى، والاقتصار على حدود طريق هو اقتصار على حدود أخرى، وجعل طريق حاضرة يعني تغييب الطريق الأخرى، وهكذا دواليك. إن ما يُوصَف هو الاختلاف الذي يقام بينهما. وروبرت فروست يكتب هذا الاختلاف عند نهاية قصيدة «الطريق غير المطروقة». وهو يكتب الاختلاف عبر تشخيص آثار الطريق المهجورة، وكذلك آثار الطريق التي اختارها. ومع أن القصيدة لا تكتب اختياراً أو آخر، ولا طريقاً أو أخرى، إنما هي تكتب المفصل، ونقطة التقاطع، ومكان الالتقاء، والرابطة، والسِّتار، والدَّرْز [وهو خطّ يجمع طرفيْ الثوب]، والتشعّب، والاختلاف القائم بين الاثنين. وينتهي المطاف بروبرت فروست ـ مثلي أنا هنا ـ بتنهيدة sigh ؛ لا بعلامة sign ؛ وبمستقبل لا بماضٍ؛ وبأثر trace لا بخبرة؛ وبحكاية لا بتخييل؛ وبـ«أنا» لا بظلّها:

سأفصحُ عن هذا بتنهيدة
لأمكنة وعصور آتية:

ثمة طريقان مفترقان في غابة، وأنا ـ
أنا مَنْ سلك غيرَ المطروقةِ منهما،
وقد كان ذلك هو الاختلافَ بأسره.

الفصل الثاني

السيمياء والهرمنوطيقا

إن فضاء انضمام السيمياء والهرمنوطيقا هو فضاء يصعب شغله. والسيميولوجيا الهرمنوطيقية ـ كما سمّيتُها[1] ـ مشرعة للنقد من كلا الجانبين. والدفاع عن الهرمنوطيقا يقتضي من المرء أن يموقع نفسه في الدائرة الهرمنوطيقية، وأن يدخل في الفعالية التأويلية لإنتاج المعنى وتكشّفه. ويشدّد الدفاع عن السيمياء ـ أو السيميولوجيا كما يدعوها سوسير وبارت ـ على أن «السمطقة[*] اللامتناهية unended semiosis» (إذا اتبعنا بيرس) أو «السمطقة اللامحدودة» (طبقاً لأمبرتو إيكو Eco) هي سلسلة لامتناهية من علاقات العلامة وإنتاجها. ويريد السيميائيّ أن يجادل في أن تكاثر العلامات وأنظمة العلامة يطّردان بغضّ النظر عن أية فعالية تأويلية. وثمة سيمياء تأويلية يقدّمها البعض ـ مثل الفيلسوف الإيطالي كارلو شيني Carlo Sini[2] ـ كتتمّة للهرمنطيقا والسيمياء، سوف يتعيّن أن تُطبَّق بخصوص التقابل المعروف بين الهرمنوطيقا والسيمياء.

---

(1) كما أشرتُ إلى ذلك في الفصل السابق، ولكنني طوّرتُها أيضاً في كتابي *Inscriptions*، لاسيما الفصل الأخير (الفصل رقم 20) المعنون "For a Hermeneutic Semiology of Self".

(*) في تعريفه بهذا المصطلح semiosis يقول الكتور محمد عناني (الذي يترجمه إلى «عملية الرمز»، أو «عملية التمثيل»)، هو: «عملية process، بمعنى أنها حركة تشترك فيها ثلاثة عناصر متحركة، أي غير ثابتة، أو نهائية، أو قاطعة؛ إذ أن بيرس عندما يعرف العلامة بأنها تمثيل لشيء ما، بحيث يكون قادراً على توصيل بعض جوانبه، أو طاقته إلى شخص ما، فإنه يقول في الحقيقة إن لدينا ثلاثة مكونات مترابطة تتفق على صلتها بعضها ببعض، أي اتصالها أو تعادلها. وهي: العلامة، والشيء الذي تمثله تلك العلامة، والعامل المفسر لها interpretant [وهذا الأخير نترجمه نحن في هذا الكتاب **المؤولة**]. **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ص 154. المترجمان

(2) See Carlo Sini, *Semiotica e filosofia: Segno e linguaggio in Peirce, Heidegger e Foucault* (Bologna: II Mulino, 1978). Also see Sini's Images of Truth, trans. Massimo Verdicchio (Atlantic Highlands: Humanties Press, 1992).

إن التعهّد بالهرمنوطيقا، بوصفها فنّاً في التأويل، هو تعهّد موجَّه نحو إنتاج الفهم (*الفهم Verstehen*). والسيمياء بوصفها علم العلامات العام تقدّم منهجاً من أجل اكتساب معرفةٍ تدور حول البنى المؤسِّسة للغة وللغات. وتُنتَقَد الهرمنوطيقا لتوجّهها الذاتي، بينما تُنتقَد السيمياء لموضوعيتها المفرطة. وبأيّ حال، فعند نقطة تقاطع الاثنتين تفتح العملياتُ الدينامية للدلالة والقدرةُ على التدليل الفضاءَ الذي يمكن أن تعمل فيه سيميولوجيا هرمنوطيقية. وفيما يقدّم هيدجر، ومن ثمّ غادامير، صياغات لطبيعة الهرمنوطيقا وخاصيّتها، يوسّع بول ريكور الفعالية الهرمنوطيقية إلى أقصى حدودها. ويستعين كارلو شيني بالسيميائيّ الأميركيّ تشارلز سندرس بيرس بوصفه نموذجاً له في السيمياء، ولكنه قد ينوّه، على حدّ سواء، بسوسير وبارت من جهة، وهلمسليف Hjelmslev وإيكو من جهة أخرى. وبغية تطوير إمكانية سيميولوجيا هرمنوطيقية، أقترحُ اختبار:

1. سمات الدائرة الهرمنوطيقية ووظيفتها، لاسيما في تأويل *الأعمال* (هيدجر)، وفي لعب اللاتمييز الجمالي (غادامير)، وفي الخطاب بوصفه وسيطَ الفهم الذاتي (ريكور)؛
2. منزلة النصوص، لاسيما أنظمة العلامة التي تؤسّسها (بارت)، ونظرية الشفرات التي تعيّنها (هلمسليف وإيكو)، واللذة أو الافتتان (كارلو شيني) التي تحدث فيها.

وسوف يفضي هذا البحث إلى مسألة نظرية في النصيّة التي يتموضع ميدان عملها في عمليات تبنين معنى النصوص، وفي الأطر الطوبولوجية لإنتاج المعرفة التأويلية.

الدائرة الهرمنوطيقية

ليس هناك سبب يدعونا إلى افتراض أن الدائرة الهرمنوطيقية هي دائرة مفرغة. إن الدخول إلى الدائرة الهرمنوطيقية يحدوه أملُ تكشّف الحقيقة في فضاء الاختلاف الذي تنتجه فعالية تأويلية. وفضاء الاختلاف هذا ـ لدى هيدجر في بواكيره (لاسيما في كتابه **الكينونة والزمان**) ـ يرسمه الاختلاف الأونطولوجي الذي ينبثق في علاقة الكائنات بالكينونة. وإن إدراك أن كلّ كائن (*ein Seiendes*) هو شيء ما موجود، وأن على الكائنات أيضاً أن تفصح عمّا هو مشترك بينها جميعاً، أي عن الكينونة (*das Sein*)، فهذا يعني وسم فضاء الاختلاف الموصوف من كينونة الكائنات (أو من التضايف الأونطولوجي). والاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي، المؤسَّس من طرف كينونة الكائنات (*das Sein des Seienden*)، يحصل على هويته من الكائن الجزئي الموجود **هنا (Da)**. *والدزاين Da-sein* هو اسم يُطلَق على الكائن الموجود **هنا** في الاختلاف الأنطولوجي. إن *الدزاين Dasein* هو الذات الموجودة، التي تؤوِّل ذاتها وتعطي معنى للفهم الذي تحوزه عن ذاتها. *والدزاين* هو حدّ ثالث في علاقة الكائنات بالكينونة. ويشغل *الدزاين* فضاء الاختلاف، ويعطي معنى لذاته في

الفعالية التأويلية التي ينهمك فيها. ويؤسّس *الدزاين* نفسه بوصفه كينونة ـ في ـ العالم، وفي الوقت نفسه يتكشّف عن سقوطه في العالم. ويمكن تخطيط العلاقة الثالوثية بالشكل الآتي: الكائنات هي مصدر الكينونة، فمن دون ذلك الشيء الموجود لن يكون للكينونة من معنى. غير أن الكينونة هي أيضاً مصدر الكائنات مادامت الكائنات تحصل على طبيعتها التي تشبه الكينونة من الشرط العام المعروف للكينونة. وعلاوة على ذلك، تحصل كلٌّ من الكائنات والكينونة على هويتها من الكائن الموجود **هنا**، الكائن الذي يؤسّسها، أو يفهمها في فعل تأويل ذاته. إن الكائن الموجود **هنا** هو *الدزاين*، أي الوجود الإنساني نفسه. وبأيّ حال، يحقق الدزاين منزلته بوصفه كائناً موجوداً **هنا** من خلال تموقعه في علاقة الكائنات بالكينونة في الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي. إن هذه العلاقة الثالوثية الدائرية هي الدائرة الهرمنوطيقية التي يتكشّف فيها معنى الكينونة. ويحدث التكشّف بموجب لغة العلاقة بالكينونة ـ التي يدعوها هيدجر لاحقاً *اللوغوس*[3] ـ أي الكينونة في تكلّمها، وندائها، وتسميتها، وكذلك الإصغاء (hören) إلى الكينونة والكائنات وتصاحبهما *(Zusammengehörigkeit)*. وهكذا نتعلّم من مقالة «اللغة Language» (1950 –1951) أنه ليس فقط «الإنسان يتكلّم»؛ لأن «اللغة تنتمي إلى الجار القريب من كينونة الإنسان»، بل كذلك أن «اللغة تتكلّم»[4]. فاللغة تتكلّم في هذا المكان الذي يشغله الاختلاف، المكان الذي ترسمه الدائرة الهرمنوطيقية.

وفي مقالة هيدجر «أصل العمل الفنّي» (1935 ـ 1936)[5]، يتكرّر ثالوث الكينونة، والكائنات، *والدزاين* (الذي تتكلّم فيه اللغة) في بنى الفنان، والعمل الفنّي، والفنّ. والدائرة الهرمنوطيقية تتكرّر في هذا الثالوث الآخر (أو الثلاثية). فالفنان يُقدَّم بوصفه أصلَ العمل الفنّي، والعمل الفنّي يُعلَن عنه بوصفه أصلَ الفنان (مادام الفنان لا يمكن أن يوجد من دون إنتاج أعمال معينة). وللإجابة عن التساؤل عن أصل الفنان والعمل الفنّي، نقول إن أصلهما «الفنّ». ولكن، بعدئذ، فإن الفنّ هو ما يجعل كلاً من الفنان والعمل في نطاق الممكن. وهنا ثانية توفر الدائرة الهرمنوطيقية ـ التي يتعيّن على المرء الدخول فيها إذا أُريد للمعنى أن يتكشّف ـ سياقاً لموقعة المرء وتفكيره في الفعالية التأويلية.

---

(3) See Martin Heidegger, "Logos (Heraclitus, Fragment B 50)," in *Early Greek Thinking*, trans. David Farrell Krell and Frank A. Capuzzi (New York: Harper & Row, 1975), pp.59-78.

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالحروف **EGT** .

(4) Martin Heidegger, "Language" (1950), in *Poetry Language Thought*, pp.189-210.

وسنشير إلى هذه المقالة من الآن فصاعداً بالحروف **PLT-L** .

(5) في الباب الثاني من هذا الكتاب، الفصل الخامس، ثمة مناقشة أكثر تفصيلاً لمقالة هيدجر «أصل العمل الفني».

إن المؤوِّل يدع ـ من خلال التحرّك حول الدائرة، وعبور فضاءات الاختلاف، والتأصيل، والعلائقية ـ الكائنَ أو العملَ (اعتماداً على الموضوع المطروق) يتكلّم لذاته. ولكن، إذا كان الكائنُ أو العملُ يتكلّم، بحقّ، لذاته، فإن المؤوِّل يتكلّم من خلالهما أيضاً. إن التكشّف هو في الوقت نفسه تكشّف الذات. وفهم معنى الكينونة أو معنى العمل الفنّي هو أيضاً فهم الذات. لذا فإن ثمة شيئاً ما يحدث في الدائرة الهرمنوطيقية. وليس بمقدور المرء أن يفترض أن الدائرة الهرمنوطيقية دائرة مفرغة. بل في الحقيقة تكشف الدائرة الهرمنوطيقية عن حقيقة الكائن أو حقيقة العمل الفنّي. ولكن ما معنى هذه الحقيقة المتكشّفة؟ فإذا رغبنا في امتلاك ذلك المعنى، يتعيّن علينا استشارة السيمياء.

وعلى أية حال، قبل التساؤل عن دور السيمياء بهذا الصدد، لنتأمّلْ وظيفة اللغة واللعب فيما يدعوه غادامير «اللاتمييز الجمالي». وسوف تفيدنا سونيتة دانتي **الحياة الجديدة La Vita Nuova** كدليل ومناسبة. فهذه السونيتة بوصفها عملاً فنياً (بالمعنى الهيدجري) هي نتيجة لفعالية دانتي الفنان أو الشاعر. إن دانتي الشاعر هو فنان ـ كاتب ـ مؤلّف بفضله لم تُنتَج سونيتة **الحياة الجديدة** حسب، بل أعماله الأخرى أيضاً مثل مقالة **الوليمة Convivio**، وكتابه **عن الملَكية De Monarchia**، **والكوميديا الإلهية**، وما إلى ذلك. ولكن ماذا عن فنّه؟ إن فنّه هو تكشّف لما يدعوه هيدجر «الشعر»، وحضور الحياة، إنها حياة دانتي نفسه، ولكن أيضاً الحياة نفسها، المنوَّرة بالرؤية المباركة لرحمة الله. إن التكشّف ـ أي الحقيقة الملقاة عارية التي تظهر من التحجّب ـ هو ليس، ببساطة، رحلة شخصية لشابٍّ في أواخر القرن الثالث عشر وبواكير القرن الرابع عشر. فثمة معنى يُكشَف: أي معنى الشعر، معنى الحبّ (وليس معنى الوَلَهِ حسب) ـ حبّ بياتريسيا ـ وحبّ الله، والتحوّل الشخصي من خلال تجربة هذا الحبّ بنوعيه. إن هذا المعنى المتعدّد الجوانب يكشف عن عالم ـ عالم العصور الوسطى المتأخرة ـ قائم في فلورنسا، وناشىء عن التعليم الكلاسيكي المزخرف، والإيمان اللاهوتي، ولكنه ناشىء أيضاً عن الانشغال السياسي بالصراعات التي تجبر المرء على مغادرة مدينته، والترحال، وإخفاء قناعاته، وهلم جرا. إن رباعية هيدجر ـ (الأرض، والسماء، والفانون، والربوبيات) ـ هي سياق هذا التكشّف: التراب الفلورنسي بمقابل السماء الثالوثية المنوَّرة، والمحدودية البالغة الوضوح للحياة الإنسانية: موت بياتريسيا، وأهمية فنائها، ورؤيته للموت التي أتاحها موتها.

وكما يدرك هيدجر في كتابه **في الطريق إلى اللغة Unterwegs zur Sprache**[6] أهمية

(6) Heidegger, *On the Way to Language* (1959), trans. Peter D. Hertz (New York: Harper & Row, 1971).

وسنشير إلى هذا الكتاب من الآن فصاعداً بالحروف **OWL**.

اللغة في تكلّم الشعر، كذلك يعلن غادامير أن اللغة أفق لأنطولوجيا هرمنوطيقية. فاللغة ليست (أونطك) ولا لغواً ولا ثرثرة يومية كما ذهب هيدجر إلى ذلك في بداياته، بل هي بالأحرى نداء الكينونة نفسها ـ أي *اللوغوس* ـ التي من خلالها يمكن للفرد أن يعبر من الهاوية إلى الأساس. ورغم أن هيدجر يرسم التحوّل من الهاوية، الذي يعلن عنه هولدرلين بوصفه «زمن البؤس»، والذي منه يدلّ ريلكه على طريق ما (إلى الطبيعة بوصفها الأساس الأصلي *Ur-grund*)، إلاّ أنه يمكن القول إن شعر دانتي يشير إلى طريق للخروج من الهاوية أيضاً. وسطح دانتي شيء آخر، : فهو يمتلك جميع بهارج ورع القرون الوسطى، ولكنه يفتح فضاءً للشعر أيضاً. وبهذا المعنى يمكن عدُّ اللغة أفقاً لأنطولوجيا هرمنوطيقية. فالخبرة التأويلية، بمقتضى اللغة، هي تعيين إحلال المؤوِّل محلَّ الفنان، أو المؤلف، أو الشاعر. إن موقع المؤوِّل، في الدائرة الهرمنوطيقية الهيدجرية، يجب أن يشغل، ضرورةً، موقع الفنان ـ المؤلف ـ الشاعر؛ وبذلك يدخل المؤوِّل الدائرة الهرمنوطيقية بوصفه مؤوِّلاً للعمل الفنّي، ومستغرقاً في تكشّف الفنّ والأدب والشعر. واللغة (*لوغوس*) ـ بوصفها «كلمة» أو فعلاً *Verbum* ـ عندما يستحضرها هيدجر في مقالته عن *اللوغوس* مرة، وفي مقالته عن *اللغة* مرة أخرى، فإنه يعيّن ذلك الذي يتكلّم: «إن اللغة تتكلّم». إن لغة سونيتةَ **الحياة الجديدة** تتكلّم:

> في كتاب ذاكرتي، وبعد الصفحات الأولى، التي هي فارغة تقريباً، ثمة مقطع معنون **بداية الحياة الجديدة Incipit vita nova**. وتحت هذا العنوان أجد الكلمات التي أقصد نسخها في هذا الكتاب الأصغر [من كتاب الذاكرة]، أو إنْ لم أنسخْها جميعاً، فعلى الأقل أنسخ معناها[7].

إن الكلمات الاستهلالية تتكلّم من العمل كما المؤوِّل الذي يؤوِّلها عبر وضعها في مكان بين العمل وموقفه التأويلي الخاص. ويشدّد التأويل على لغة النثر الدارجة التي تبرِّز بمقابل السونيتات الشعرية اللاحقة. ويلاحظ التأويل لغة الذاكرة بوصفها كتاباً ـ كتاباً كبيراً ـ يجب أن يُنسَخ في كتاب أصغر. إن التطابق أو *التشابه* بين كتاب الذاكرة والكتاب المكتوب ينمّ على الفعالية السائدة في عملية النسخ من كتاب إلى كتاب آخر. وعلى وفق ذلك، يضاء الكتاب الثاني بصور حيّة وزاهية. والشيء الذي يُنسَخ هو ليس الكلمات إلى حدّ كبير، وإنما معناها *(sentenzia)* وهكذا عندما تتكلم اللغة، في الكتاب الجديد المكتوب، فإنها تتكلّم المعنى. والفعالية التأويلية المتوسّطة تُظهر، في علاقتها بالعمل المكتوب، هذا المعنى المفصَّل في النصّ. وما يزيده غادامير هو أن هذه اللغة هي وسيط الخبرة الهرمنوطيقية.

---

(7) Dante Alighieri, *Vita Nuova*, trans. Barbara Reynolds (Middlesex: Penguin, 1969), p.29. وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالحرفين VN

يسعى الوعي الهرمنوطيقي، بالنسبة لغادامير، إلى تمييز نفسه من العمل. وهذا الموقف قد اندرج، في القرن التاسع عشر، تحت عنوان «الوعي الجمالي». ويسعى غادامير إلى البرهنة على أن نظرية الوعي الجمالي تفترض قبلاً وظيفة «التمييز الجمالي» التي من خلالها «يفقد العملُ مكانَه، وكذلك العالم الذي ينتمي إليه بقدر ما ينتمي إلى الوعي الجمالي» (TM, p.79). ويواصل غادامير القول: «إن هذا مناظر للفنان الذي يفقد، أيضاً، مكانَه في العالم» (TM, p.79). ويميّز الوعي الجمالي موقع المؤوِّل من موقع العمل. فالعمل يُجرَّد من عالمه، ويُفهَم كموضوع لوعي يحدث فيه «تمييز جمالي» (*تمييز Unterscheidung* وليس *اختلافاً Differenz*) بين المؤوِّل والعمل. وغادامير يعارض هذا النوع من «التمييز الجمالي» لصالح اللاتمييز الجمالي؛ أعني اللاتمييز بين التمثيل أو الحضور وما يُمثَّل أو يُحضَر. وعلى أية حال، فإن اللاتمييز يحدث في المكان الذي يرسمه تصوّر التمييز الجمالي. أو لنعبّر عن ذلك بطريقة أخرى: إن التمييز يُفرَض على فضاء اللاتمييز. وهذا هو فضاء اللعب ـ الذي يعبّر عنه ميرلوبونتي بكلمة Spielraum التي تعني اللعب والحرية في التصرّف ـ وهو الميدان الذي تحدث فيه الفعالية التأويلية عندما تموقع نفسها في المكان الذي تشغله اللغة. وهنا لا تفترض التمييزات بين الكلام والمتكلَّم، والتمثيل والممثَّل، والصوت والمضمون، لا تفترض شكلاً ضدّياً. فلعب اللغة يتضمّن «تحوّل البنية»، و «وسيطاً كلياً» بحيث لا يكون العمل ومعناه متميّزين. ولذلك يجد المرء الأبيات الآتية تفتتح السونيتة الأولى من نصّ **الحياة الجديدة**:

لكلِّ روحٍ متيَّم وعاشقٍ رقيق
قد تداهمُ هذه القوافي عينيهما،
فيتحسّسان روحَها في تجاوبهما،
أزجي تحايا الحبِّ، إلهِهم.

(VN, p.32)

يصبح واضحاً هنا أن حضور الحبّ وكتابته هما أمران غير مختلفين. وربما يكون الإحساس بالمعنى متعدّداً بحيث أنه غالباً ما يتكرّر في سياقات عديدة: فهناك شخص يأمُل، وآخرون يحبّون. ومع ذلك، فإن الإحساس بالحبّ وكتابته في تأويل قصائد دانتي هما أمران غير متميّزين من وجهة نظر غادامير. فالتمييز بين كينونة اللغة والطريقة التي تُحضِر فيها نفسَها هو، في الواقع، ليس تمييزاً على الإطلاق (TM, p.432). ولغة السونيتة تلتحم بمقطع نثريّ يعلن فيه دانتي عن الآتي: «عندما كنتُ قد مرّنتُ يدي على فنّ تأليف القوافي، قرّرتُ كتابة سونيتة أحيّي فيها جميعَ خدّام الحبّ المؤمنين، فالتمستُ منهم تأويل خشيتي، ووصفتُ ما رأيتُه فيَ منامي، فكان هذا هو مطلع السونيتة: لكلِّ روحٍ متيَّم . . .» (VN, p.32). وهنا تفضي لغة السرد والإنشاد والتفسير إلى لغة الشعر. فمعنى اللغة (أعني تحية

خدّام الحبّ) ليس متميّزاً من الوصف النثريّ من جهة أولى، أو من الصيغة الشعرية من جهة ثانية. وفي كلتا الحالتين، تؤسس اللغة أفقَ معنى تتكلّم فيه كينونة اللغة، وتقدّم الإحساس الذي يُحضرها. إن تأويل اللغة والأفق، في كلّ حالة، وبالانضمام إلى أفقها، ينتج فهماً. أو كما يوضّح ريكور بإفاضة، فإن التأويل ينمّي التوجّه القصدي نحو عالم، وينمّي التوجّه الانعكاسي نحو ذات (**HHS**, p.171).

وقبيل نهاية كتاب **حقيقة ومنهج**، يُحِلُّ غادامير، على نحو مستغرَب، مصطلحُ «النصّ» محلَّ مصطلح «العمل». ويبدو هذا الاستبدال استبدالاً اعتباطياً تماماً. وعلاوة على ذلك، يبدو أن هذا الاستبدال لا يتضمّن إدراكاً تاماً لتسويغه العقلي. وبأيّ حال، فإن وظيفة «العمل» نفسها تنتج عن فعالية الفنان، (أو إذا استخدمنا استبدالاً آخر) تنتج عن فعالية المؤوِّل. إن «العمل» ـ **الحياة الجديدة** ـ هو عمل دانتي الشاعر والكاتب. والتحوّل إلى فهم **الحياة الجديدة** بوصفه «نصّاً» هو نقلة مهمة؛ وفي الحقيقة إنها نقلة تفتح الفضاءَ الذي تكون فيه مواشجة الهرمنوطيقا والسيمياء في نطاق الممكن. والمكان الذي يمكن أن يُفهَم فيه عمل **الحياة الجديدة** على أنه نصّ حسب صياغة غادامير إنما هو المكان الذي يموضع فيه غادامير اللغة. إن النصّ ليس هو العمل. فالنصّ يشغل، في أحسن الأحوال، المكان الذي تشغله اللغة بوصفها أفقاً لأنطولوجيا هرمنوطيقية. وبهذا الخصوص، فإن النصّ هو حدُّ كينونة الفعالية التأويلية. والنصّ ليس نتاج مهارات الفنان الإبداعية. والنصّ، أيضاً، ليس متطابقاً مع مفهوم غادامير للغة. فالنصّ لا يدمج نصّيّتَه بالطريقة نفسها التي تدمج بها فكرة غادامير عن اللغة معناها. بيد أن غادامير لا يقول شيئاً عن النصيّة، تلك السمة الأساسية لأية سيميولوجيا هرمنوطيقية.

يكتسب النصّ، حسب هرمنوطيقا ريكور، توصيفاً محدّداً جداً. ومع ذلك، يبدو ريكور، عبر اعتبار الأعمال نصوصاً، أنه يحمل حنيناً للفنان ـ المؤلف ـ الشاعر. وفي الحقيقة، فإنه يزعم أن «نصّاً ما هو أيّ خطاب تثبّته الكتابة» (**HHS**, p.145). والخطاب ـ الذي تُعَدّ الجملة وحدته الأساسية ـ يتحقق بوصفه حدثاً، ويُفهَم بوصفه معنى. والحدث الذي يتحقق فيه الخطاب أما أن يكون منطوقاً أو كتابة. وبأيّ حال، فعندما يكون الخطاب هو النصّ، فإنه يُحفَظ في شكل مستنفَد، أعني أن النصّ يُحفَظ عبر تثبيتِ كلام سابق. فالنصّ كتابة؛ وبذلك فإنه كلام مستنفَد. ونصّ **الحياة الجديدة** هو تثبيت لصوتِ دانتي كتابةً. بيد أن ريكور لا يريد أن يتبنى النظرة البسيطة القائلة إن الكتابة كانت كلاماً ابتداءً. بل بالأحرى يريد أن يوحيَ بأنّ النصّ مكتوب لأنه، على وجه الضبط، غير مقول. فليس هناك حوار بين الكاتب والقارئ (كما يدعو إلى ذلك جان بول سارتر في كتابه **ما الأدب؟**). إن هذا الانعتاق للنصّ من الحالة الشفاهية يقطع العلاقات القائمة بين اللغة والعالم (**HHS**, p.148). فاللغة لا تستطيع أن تحيل على العالم باسم النصّ. وبالنسبة لغادامير، قد تكون

اللغة وأفق معناها طريقة أكثر معقولية لفهم النصّ من مساواته، أو استبداله، بالعمل. وعلى أية حال، لا ينفذ غادامير النقلة التي يقترحها ريكور، فالنصّ بالنسبة لريكور هو فضاء مستقلّ للمعنى لم يعد قصدُ مؤلفه يبعَثُ فيه الحياة. فالمؤلف قد انقطعت صلته بالنصّ: وهذا سبب ما يبدو من غرابة في القول إن الأعمال (التي لا تنقطع علاقاته بمؤلفيها) قد تُعَدّ نصوصاً. غير أن هذه النظرة تتضمّن، مرة أخرى، حنيناً إلى المؤلف بوصفه أصلَ المعنى ومصدره في النصّ. إن نصّ **الحياة الجديدة** عمل مستقلّ بنفسه؛ فهو «يتكلم» باسمه الخاص، ويطوّر بنى معناه الخاصة به، حتى أنه يكتب محاوريه الخاصين (كما في السونيتة الأولى حيث يُحَرِّض العشاق الآخرون على الردّ على الشاعر أو على التجاوب معه). ومواقع دانتي المؤلف، والصوت السردي ـ «الأنا» الذي يكتب، والذي يتذكّر، والذي يحبّ، إلخ ـ هي ليست نفسها.

وعلى أية حال، يُنتَج الخطاب، كما يرى ريكور، في حدث، سواء أكان حدثاً منطوقاً أم مكتوباً. ومعنى النصّ (الخطاب المكتوب) تعزّزه بنية *القضية* (أي الموضوع المفرد والمحمول العام). إن حدث النصّ ليس حدثاً من إنشاء المؤلف، وليس معنىً لمعنى المؤلف. وكلٌّ من الحدث والمعنى في متناول التأويل أو التفسير. ويُعنى التفسير بـ«المعنى» أو النموذج المحايث للخطاب. والتأويل ينمّي المرجع (الذي يقال شيء ما عنه) بحيث أن النصّ يطبِّق نفسَه على واقع خارج اللغة يدور حوله ما يقوله [النصّ]. وتتضمّن الفعالية التأويلية جدلَ المباعدة [أي خلق مسافة] distanciation والملاءمة. فالمباعدة هي الطريقة التي يوجِّه بها نصٌّ إلى شخص معين (على سبيل المثال، سونيتة **الحياة الجديدة** موجَّهة إلى العشاق). والملاءمة تتضمّن نقلاً لعوباً للنصّ، بحيث أن القارئ، بخلاف المؤلف، لا تنقطع علاقته بالنصّ، إذ يدخل إلى النصّ ليجعله شيئاً يخصّه. وهذا لا يستلزم التماهي النفسي التقليدي للقارئ بالشخصيات أو السمات الموصوفة، بل بالأحرى يستلزم تبنّياً لوضعيات النصّ. فالملاءمة تتضمّن حشد سمات المعنى معاً، تلك السمات المناسبة للنصّ. والقول إن ريكور يفسح المجال لتعاضد التأويل وتفسير النصوص إنما هو قول يشير إلى تقارب موقفه من موقف سيميولوجيا هرمنوطيقية.

نحو سيميولوجيا هرمنوطيقية للنص

يتموضع النصّ ويعمل عند نقطة تقاطع السيمياء والهرمنوطيقا. والنصّ ليس شيئاً مركزياً على وجه الضبط، ولا شيئاً هامشياً صريحاً. وهو ليس حدثاً تمييزياً محضاً، ولا وظيفة علامة خالصة. إن النصّ يكون فعالاً في مكان تواشج السيمياء والهرمنوطيقا، ذلك المكان الذي فيه يسهب النصّ بشرح بنى معناه، ونصّيته، وتكون سماته نطاقاً لسيميولوجيا هرمنوطيقية.

تُعنى السيمياء بالنصوص ـ في الأقل بالصيغة التي عرضها رولان بارت ـ التي تظهر في نظريته المبكّرة عن الكتابة *(écriture)*. وفي كتابه **درجة الصفر للكتابة** (1953)[8]، يستكشف بارت نقطة تقاطع الأسلوب الخاص المميِّز لفردية الكاتب ولغة العصر التي بموجبها يكتب الكاتب. إن نقطة الالتقاء هذه بين لغةٍ أفقية (المحور **X** يحسب الإحداثيات الديكارتية) وأسلوبٍ عمودي (المحور **Y**) تعيّن المكان المحايد، أي مكان درجة الصفر *للكتابة*. وبهذه الطريقة لا تستدعي نظرية بارت في الكتابة اهتمامات الكاتب القصدية الذاتية ولا الشرط السببي الموضوعي الذي تنتجه اللغة التي يوظّفها الكاتب. وكلّ *كتابة* قابلة على التكرار ليس فقط في الحقبة نفسها، بل في حقب أخرى كذلك. واستكشاف الكتابة في درجة الصفر ([0,0] بحسب الإحداثيات الديكارتية، أي مكان نقطة التقاطع) يفتح فضاء النص الذي يستبدله بارت لاحقاً بالكتابة، ولكن ذلك لا يقول شيئاً حول *كيفية* قراءة الكتابة أو تأويلها، أو فهمها. وبارت، عندما قام بتطوير فكرته عن *النص* (بمقابل فكرة *العمل* كما هي عند هيدجر)، عند ذلك فقط بدأ يطوّر نظرته عن موت المؤلف. فهو يزعم في مقالته: **موت المؤلف The Death of Author** أن «الكتابة هي تقويض كلّ صوت، وكل نقطة أصل». ويستمر في زعمه بالقول «إن الكتابة هي الفضاء المحايد، والمركّب، والمعتم حيث تنسلّ ذاتنا، وهي الكتابة السالبة حيث تضيع الهوية بأسرها، لتظهر مع هوية الكتابة نفسها»[9]. وموت المؤلف يعلن ولادة القارئ. فالمؤلف يُهمَل بقسوة. ولا نجد لدى بارت ذلك الحنين الواضح، الذي نجده لدى ريكور، للمؤلف ـ الفنان ـ الشاعر. ويكتب بارت: «إن المؤلف، على المستوى اللساني، ليس أكثر من لحظة كتابة، بالضبط كما أن **الأنا** ليست شيئاً سوى قول **أنا**» (**IMT-DA**, p.145). و «الأنا» الموجودة في سونيتة **الحياة الجديدة** هي حالة شاعر شاب يسعى إلى التعبير لفظياً عن خبرته في الحبّ، وإلى تحقيق ذلك الفعل من خلال الكتابة. إن *ملفوظ énoncé* (تعبير أو قول) النصّ لا يعتمد على شرائط المؤلف الزمانية والمكانية، يقول بارت: «ليس ثمة زمن سوى زمن القول، وكل نصّ مكتوب، أبداً، **هنا والآن**» (**IMT-DA**, p.145).

ولكن، ما الذي يحدث في المكان الذي يتموضع فيه النصّ؟ يزعم بارت في كتابه **S/Z** (1971)[10] أن هناك نوعين أساسيين من النصوص: النصوص *القابلة على القراءة lisible*

---

(8) Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (1953), trans. Annette Lavers and Colin Smith (Boston: Beacon, 1967).

وسنشير إلى هذا الكتاب من الآن فصاعداً بالعبارة: **Degree Zero**.

(9) Roland Barthes, "The Death of the Author" (1968), in *Image / Music / Text*, p.142.

وسنشير إلى هذه المقالة من الآن فصاعداً بالحروف **IMT-DA**.

(10) Roland Barthes, **S / Z** (1971), trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974).

والنصوص *القابلة على الكتابة scriptible*. وعلى أية حال، فإن النصّ القابل على القراءة هو النصّ الذي تُعاد كتابته على وفق شفراته، وأنظمة علاماته، وبناه. وهنا تدخل الأقوال في مخطّط تصنيفيّ وتشفيري. ويقدّم بارت في قراءته لقصة **سارازين Sarrasine** خمس شفرات: شفرة الشخصيات، والشفرة المرجعية، والشفرة الهرمنوطيقية، وشفرة الأفعال، والشفرة الرمزية. وكل وحدة سردية lexia تُقرأ بموجب مخطط تشفيري معين. وهذه الشفرات هي ليست شفرات هلمسليف أو إيكو (كما في نظريته عن إنتاج الشفرة)، إنما هي شفرات تحفّز قراءة هذا النصّ. ومما هو حقيق بالذكر هو أنها يمكن أن توظّف في قراءة معظم النصوص.

إن النصّ ـ كما هو واضح من التطورات الحديثة في الهرمنوطيقا ـ ليس العمل. فالعمل، كما يبيّن بارت «هو جزء مادي، ويشغل حيّزاً من الفضاء الذي تشغله الكتب (في مكتبة مثلاً). أما النصّ فهو حقل للمنهجية» (**IMT-DA**, p.157). و «يمارس النصّ إرجاءً لامتناهياً للمدلول، فحقله هو حقل الدال، والسلسلة الدالة» (**IMT-DA**, p.158). وهو لا يحتوي على أية عملية من عمليات البنوّة التي تسود العمل (في علاقته بالمؤلف من موقع أبويّ)، وهو يتحدّد بالعالم، والعِرْق، والتاريخ، إلخ. وعندما يعود المؤلف إلى النصّ، فإنه يعود إليه ضيفاً. فالنصّ متعدّد، ومعانيه المتعدّدة غير متمركزة ولا مغلقة.

النصّ، إذن، حقل منفتح يشارك في تكاثر إنتاج العلامة. وبحسب مصطلحات بيرس[11]، سيكون النصّ تركيباً من العلامات مع مؤوّلتها interpretant وموضوعها object وركيزتها ground. وبأيّ حال، ورغم تفصيل بيرس الواسع لنظرية العلامات، غير أنه لا يقدّم نظرية صريحة عن النصّ. ومع ذلك، فعندما يقرأ المرءُ العلامةَ من جهة مجموعة علاقاتها الثلاثية (الأيقونة icon، والمؤشر index، والرمز symbol)، فإن علاقتها بالموضوع قد تشير إلى سمات النصّ الأساسية. وطبقاً لبيرس، بوسع *الأيقونة* أن تدلّ بفضل طبيعتها الخاصة فقط؛ أما *المؤشر* فيتأثر، حقيقةً، بالموضوع؛ *والرمز* هو إنجازُ قانونٍ معين. وفي هذه الحالة، سوف يطابق النصّ ما يقع خارج ميدانه؛ أعني ميدان الموضوع والركيزة اللذين يصاحبانه. والعلامة، من جهة وظيفتها التوليدية، هي ما يدعوه بيرس بالمؤوّلة interpretant. وتدمج المؤوّلةُ قراءةَ العلاقة بالموضوع وركيزتها بموجب الأيقونة والمؤشر والرمز. والفيلسوف كارلو شيني باقتراحه تواشج الهرمنوطيقا والسيميولوجيا معاً، ينوّه بالمؤوّلة، كما يتصوّرها بيرس، كأساس لترابط كهذا. ورغم أن *المؤوّلة* لا تتطابق مع *الدال* بمعناه السوسيري، إلاّ أنها (مثل *الدال*) تؤسس شرائط وصف

---

(11) See Charles Sanders Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Duchler (New York: Dover, 1940, 1955).

النصّ. وكلٌّ من الدال والمؤوّلة يثيران مشكلة دلالة المطابقة denotation، أو مسألة العلاقة بالموضوع. إن المدلول (سواء أكان مفهوماً أم موضوعاً) يظلّ، في الإرث السوسيري، غامضاً، بينما يصبح، لدى بيرس، واضحاً وذا معنى واحد. فالعلامة لدى بيرس تتضمّن علاقة واضحة بالموضوع. فإذا كان النصّ هو نصّ سونيتة **الحياة الجديدة** مثلاً، فإن العلاقة الواضحة بالموضوع تثير مشكلات أمام النظرية السيميائية الخالصة التي ترى إلى النصّ مركّباً من علامات. وبأيّ حال، يوضح بيرس ـ عبر فسح المجال لطرائق متنوّعة يمكن للعلامة كمؤوّلة أن تشير فيها إلى الموضوع ـ أن العلامات لا يمكن أن تُقرَأ ببساطة بموجب دوالها. هنا، إذن، نجد أساس نظرة شيني القائلة إن سيمياء بيرس يمكن أن تأتلف مع الهرمنوطيقا بحيث أن نظرية العلامات يمكن أن تكون فاعلة فيما يتعلق بالعالم، وموضوعاته، ويمكن أن تجد لها ركيزة من خلال موقعة نفسها ضمن الدائرة الهرمنوطيقية.

وبمقابل ذلك، فإذا ركّزنا على نظرية النصّ أكثر من تركيزنا على نظرية العلامات، فإن مكان نقطة التقاطع بين الهرمنوطيقا والسيمياء يفترض شكلاً مختلفاً. فالنصّ ـ حسب الفهم الهرمنوطيقي لدى غادامير وريكور ـ يتموضع في المكان الذي تكشف فيه اللغة (كما هي لدى غادامير) أفقاً لمعنى تأويليّ، واللغة، لدى ريكور، تُمنَح خصوصية ضافية بوصفها خطاباً. والكتابة، لدى ريكور، مستقلة ذاتياً بموجب معناها. وعلى أية حال، فإنها في متناول فعاليتيْ التأويل: وهما الملاءمة والمباعدة [أي خلق مسافة].

والنصّ، من جهة السيميولوجيا، نظام مفتوح من العلامات مع معانيها المتعدّدة. وتنشأ تعدّدية المعنى بسبب من أن المفهوم السيميولوجي للدلالة (المؤسسة على فعل أو عملية دالٌ مؤتلف مع مدلول) قد انفتح نتيجة الضغط على سلسلة الدوال. والسلسلة الدالة تنتج دلالات متعدّدة بحيث أنه حتى دانتي (بناء على منهج التأويل الرباعيّ لدى هيو دي سان-فكتور) يقترحها لقراءة نصوصه الخاصة. والنصّ، بحسب الهرمنوطيقا، هو ذلك الذي يقدّم معناه من خلال حدث النصّ عندما يؤوّل في ضوء علاقته بالعالم، وعندما ينعكس على الذات المؤوّلة. إن النصّ سوف يشير، في سيمياء بيرس، إلى العالم بموجب الأيقونة، والمؤشر، والرمز، ولكن انعكاسه على الذات سوف يُترَك معلقاً. وفي السيميولوجيا، سوف يقدّم النصّ قراءاتِه المتعدّدة الخاصة به في الأبعاد الدلالية المتعدّدة لموضوعه. وثمة سيميولوجيا هرمنوطيقية ستسعى إلى تقديم قراءة للنصّ بموجب بنى معناه من جهة اتصالها بعناصر العالم، ومن جهة ارتدادها لا إلى ذات متمركزة، وإنما إلى الفعالية التأويلية نفسها. وقراءة كهذه لبنى المعنى من حيث طبيعتها الدلالية المتعدّدة تحدث في محيط من الثنائيات: الثقافي/الطبيعي، الاجتماعي/الفردي، إلخ، بوصفها *قراءة* لنصيّة (أو نصيّات) النصّ.

الفصل الثالث

الهرمنوطيقا والاستنطاق

لا تطرح عليّ أسئلة حتى لا أكذب عليك.

غولدسمث: **She Stoops to Conquer**

ينمّي التأويلُ أحدَ جوانب المعنى الذي نسمّيه «المرجع»، أي التوجّه القصدي نحو عالم، والتوجّه الانعكاسي نحو ذات.

ريكور: **الاستعارة ومشكلة الهرمنوطيقا**

وخلاصة القول إن الفلسفة تستنطق الإيمان الإدراكي، ولكنها لا تتوقع ولا تتلقى إجابة بالمعنى العادي؛ لأنها ليست تكشّفاً عن متغيّر، أو ثابت مجهول سوف يفي هذا السؤال حقّه، بل لأن العالم الموجود موجود في صيغة استنطاقية. فالفلسفة هي الإيمان الإدراكي الذي يسائل نفسَه عن نفسِه.

ميرلوبونتي: **المرئي واللامرئي**

إن التأويل والاستنطاق interrogation لا يمثلان الشيء نفسه، مع أنهما يشغلان الفضاء نفسه: وتقدم هرمنوطيقا هيدجر، وغادامير، وريكور وصفاً للتأويل الذي يهجر تصوّر مركزية الأنا، والذات المؤسَّسة، والذات الموجّهة، ذلك التصوّر المرتبط، على نحو شائع، بالظاهراتية الهوسيرلية. إذ ليس ثمة سلطة هنا، فكلّ ما موجود هو أصالة وتفويض بالسلطة فقط. والاستنطاق، لدى ميرلوبونتي يفتح على النحو نفسه حقلاً تضطلع المساءلة فيه بالأسبقية، ذلك الحقل الذي لا تتموضع فيه الأجوبة لا في المتسائِل، ولا في ما يُسأَل عنه. وفي كلتا الحالتين، يحدث التأويل والاستنطاق في فضاء الاختلاف حيث يكون إنتاج المعنى الخطابي متخلخل المركز و«ناشئاً عن الممارسة». أما مهمة التأويل والاستنطاق فهي إثارة التساؤلات بدلاً من الإجابة عنها، والتساؤل عن شيء ما بدلاً من الاستنتاج منه،

وخلق مكان حيث **يمكن أن تحدث** المواقع فيه بدلاً من التكلّم انطلاقاً **من** المواقع.

والمهمة هنا هي فهم: 1. إزاحة المواقع هذه؛ 2. انفتاح فضاء الاختلاف؛ 3. قراءة الحقائق والأكاذيب التي تؤسس نصّيات الخبرة. وسوف يجلّي هذا الفهم الثلاثي كلاً من السمات المشتركة والتمييزية بين الفعالية الهرمنوطيقية، والممارسة الاستنطاقية. ورغم أن الميزات الأبستيمولوجية لهاتين الفلسفتين الأوربيتين (أعني الهرمنوطيقا والاستنطاق) متشابهة في نواحٍ كثيرة، إلاّ أن مضامين تحقّقاتهما الخاصة متميّزة مع أنها متكاملة.

التنازل عن العرش

كانت الذات قد تربّعتْ على العرش. تلك الذات التي دعاها هوسيرل بـ«الأنا المتعالية»، ودعاها وليم جيمس بـ«الأنا الخالصة». وقد استحضر فرويد الأنا بوصفها الجزء المركزيّ في عالم النفس. وفي كلّ حالة من هذه الحالات، تبنّى هذا التصوّرُ الحداثيّ الذاتَ مركزاً، وأساساً، ومصدراً، ونقطة انطلاق، وملاذ الاستغاثة الأخير، والسلطة المحدِّدة للحياة الواعية برمتها. فالذات تسود المجال الأسمى، ورغم أنها ترتهن، أحياناً، بالشرائط المادية، والتقييدات الاجتماعية، والرغبات اللاشعورية، فإن متطلباتِها العقلانية لا يمكن أن توضع موضع تساؤل. وعلى وفق هذا المنظور الحداثيّ، تعني مساءلة الذات تسويةَ أساسِها، واجتثاث حقـّها في تأكيد الشرائط الشكلية للتعبير عن مضمونها، وتقويض سلطتها المطلقة على ما تعرفه، وتفهمه، وتنجزه. وبأيّ حال، فبموازاة هذا التفوّق وهذه الهيمنة، تأتي إمكانية إخفاقها وإزاحتها. لقد وُضعتْ سلطة الأنا، في أدب الحداثة، موضع تساؤل. فإنسان العالم السفليّ لدى ديستويفسكي [إشارة إلى روايته **مذكّرات من العالم السفليّ**. المترجمان] وهيام **موليس** لدى جويس، والمتحرّي في رواية كافكا **القلعة**، وشخصية كلاريسا **دلاواي** التي تعاني (أناها) من الانفصام في رواية **السيدة دلاواي** لفرجينيا وولف، وسكان **الأرض اليباب** لدى إليوت؛ إن هذه الشخصيات أجمع هي تراكيب لأنا متأزّمة. فالذات التي توهَب العرش الفلسفي توضع موضع شكٍّ في حقل الأعمال الأدبية. فالأنا «المتمتعة بحقّ الملوك المقدّس» تتمّ مماثلتها، حالاً، بروح ثورية يستنجد بها موقع الذات لإعادة تقييم وبناء تأكيداته الذاتية. والذات، بفعل تشرنقها في قوة الأنا، لا تمتلك، من جهة إدراكها وفهمها، السلطةَ التي ترغب في ادّعائها. فلم يعد مؤكَّداً اعتلاؤها العرش، ولم تعد محدِّدة، ولم تعد بمنأىً عن التساؤل، ولم تعد قاطعة وتامة حتى بالنسبة لنفسها. فالذات تفصح عن نفسها بأنها ناقصة، وغير يقينية، ويطولها الشكّ على نحو صريح.

لقد أُرغمت الذات على التخلّي عن عرشها، فهي ببساطة لا يمكن أن تسود. والمركز لا يمكن شغله. وليس بمقدور الأنا أن تتحدّث عن جميع أفعالها. ولم يعد بوسع الكوجيتو cogito [الأنا أفكّر] أن يدّعي التفوّق لنفسه. إن كلاً من الهرمنوطيقا والاستنطاق، شأنهما

شأن السيميولوجيا (أو السيمياء)، قد انهمكا في فعالية يتعيّن على الأنا فيها أن تتنازل عن سلطتها. ولم يعد بمقدور موقع الفهم أن يقف عند القطب الذاتي، في المكان الذي ينصّب نفسه فيه بمقابل القطب الموضوعي. فالمعرفة لم تعد تُنتَج كما لو كانت قذيفة تنطلق من مدفع. بل إن المعرفة هي، بالأحرى، كما سوف تبيّن الهرمنوطيقا، تشبه إلى حدّ كبير وضع فعالية الذات العارفة في حالة اقتفاء أثر القذيفة في سيرها. وبحسب الهرمنوطيقا، تتنازل الذات عندما تقول إنها ليست مصدرَ السلطة. فالمؤوِّل يشتغل، في الحقيقة، في منطقة **«المابين»**، في فضاء الاختلاف الذي هو ليس فضاء الذات ولا فضاء الموضوع. وبحسب الهرمنوطيقا، فإن ذلك الذي نسمّيه **«في المابين»** هو المكان الذي تقول فيه الذات إنها ليست ذاتاً متفوقة. ومعرفتها هي ليست ما تعرفه، ولا هي عملية معرفة. فالمعرفة والفهم (المستمدّ من المعرفة) ليسا مجاليْ الذات العارفة. فهما ينتميان، في الحقيقة، إلى المكان الذي تحدث فيه عملية المعرفة، أعني في المكان الذي تقف فيه الذات بمقابل *(Gegen-stand)* الشيء (المكوَّن كموضوع). وتحدث عملية المعرفة والفهم (إنْ حدثتا) في علاقة الذات بموضوعاتها. ومكان العلاقة تلك يخلو من المضمون. وبخلاف الموقع الذي تقترحه الظاهراتية المتعالية (ونسيباتها من الحركات الأخرى)، تحاول الهرمنوطيقا إدراك فعاليتها وهي متموضعة في مكان **المابين**، في فضاء الاختلاف. والتأويل في حقيقته هو نفس فعالية تحديد مكان في **المابين**: هو الرسول الذي يروح ويغدو بين زيوس والآلهة الأخرى، أو بين زيوس والبشر. وهذا الرسول هو هرمس Hermes(*) الذي يتجوّل في منطقة **المابين**. والهرمنوطيقا هي فلسفة التجوّل في هذه **المابينية betweenness**. فالهرمنوطيقا لا تتحدّث وهي متربّعة على العرش. فعملها هو حمل الرسالة، وإظهار الكلمة، وكشف غير المقول، وتعرية ما يقبع تحت السطح. والهرمنوطيقا ليس بوسعها التحدّث انطلاقاً من الأساس السفلي. إذ يجب أن تضع نفسها حيث ينصّب الأساس السفلي نفسه بمقابل غياب الأساس (أو الهاوية). إن مهمة الهرمنوطيقا هي الاشتغال في فضاء الاختلاف بين الذات والموضوع، بين الأساس واللاأساس، بين المفكِّر والفكر، بين المتكلِّم والمتكلَّم عنه، بين العارف والمعروف.

وكما لا تقدر الهرمنوطيقا على الاشتغال انطلاقاً من موقع الذات، فإنها لا تقدر، أيضاً، على أن تموقع نفسها في مكان الشيء نفسه. فالشيء يريد أن يقدِّم نفسه بوصفه طبيعة nature. ويسعى الشيء إلى أن يؤدي دوره كما لو كان مصدراً للمعرفة، وكما لو كان مصدراً لسلطة العلم إجمالاً. فالشيء لا يعدم تقديم المعلومات، ولكن ليس كلّ ما يُعرَف يدور حول ذلك الشيء. وبوسع الشيء أن يكون موضوعاً، ولكن ليس بوسعه أن

(*) فليلاحظْ القارئ أن مصطلح الهرمنوطيقا مقتبَس من اسم هذا الرسول هرمس. المترجمان

يكون تأويلاً inter-pretation(*). فالتأويل ـ وليس الشيء ولا الذات ـ هو الذي يقدِّم معرفة وفهماً.

والأمر كذلك في الاستنطاق. فالتساؤل ليس فعالية تخصّ الذات أو الأنا، كما أنه لا يُستهَلّ من طرف الشيء المرئي. والذات تفتقر إلى السلطة هنا. والشيء ليس بوسعه أن يكوّن، أو أن يوجّه، أو أن يحدّد ما ستكون عليه الفعالية الاستنطاقية. إن الفلسفة هي التي تستنطق، وهي التي تموضع نفسها في **المابين**. وهي لا تبدي نفسها كذات متعالية، ولا حتى كشرط لذاتية متعالية. إن الفلسفة، بوصفها استنطاقاً، تتنازل عن أيّ حقّ في الحديث باسم سلطة مطلقة، وتتنازل عن تقديم نفسها شرطاً لمجمل المعرفة، وتتنازل عن برجها العاجيّ. فالاستنطاق، لدى ميرلوبونتي، لم يعد بحاجة للتنازل عن عرشه؛ فقد أُزيحت سلطته سلفاً. إن فعل التساؤل يحدث ببساطة في مكان **المابين**، هذا إنْ كان يحدث على الإطلاق.

افتتاح فضاء

إن فضاء الاختلاف الذي يفتتحه تطبيق التأويل الهرمنوطيقي إنما هو فضاء يُشيَّد من طرف فعل تحديد *مكان في المابين*. والتأويل يقصي عن الذات سلطتها، وفي الوقت نفسه يقصي عن الشيء سلطته. ومثلما تضع الذات نفسها في **المابين**، فإن الشيء يشتغل، أيضاً، في سياق **المابينية** ذاك. وكما يعبّر ريكور عن ذلك، فإن «التأويل ينمّي أحد جوانب المعنى الذي نسمّيه 'المرجع'، أي التوجّه القصدي نحو عالم، والتوجّه الانعكاسي نحو ذات» (**HHS**, p. 171). وفعل التأويل لا يتجه إلى «المعنى» أو «المرجع»، ولا يتجه منهما. فالتأويل إذن هو فعالية الفهم التي توفر المعنى. غير أن المعنى نفسه ليس بؤرة، ولا هوية، ولا وحدة مفردة. إن المعنى هنا هو ممارسة، وفعالية، وتفصيلٌ لحقل ما.

وهذا الحقل ينفتح هنا بوصفه «اختلافاً» حسب الصياغة الهيدجرية. وهذا الاختلاف هو اختلاف بين الأونطك والأنطولوجي، بين ما هو حاضر present (*Anwesend*) وحضور presence (*Anwesen*) ذلك الحاضر، بين الهاوية أو اللاأساس والأساس، بين الهجين والأصيل. ويخلو هذا الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي من المضمون، مع أنه يقف بالضبط حيث يجب أن يحدث التأويل. ولكن ما الذي يحدث في فضاء الاختلاف هذا؟

يقول هيدجر إن الكائن الموجود **هنا** (*الدزاين*) ينشد العلاقة بالكينونة، ويسمّي الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي اختلافاً؛ غير أنه لا «ينشد» أو «يسمّي» انطلاقاً من

(*) يقطّع المؤلف كلمة interpretation إلى inter- pretation ليشير ـ من خلال inter ـ إلى البينية التي يشتغل فيها التأويل. المترجمان

الخارج. إنه بالأحرى يحدث عبر موقعة نفسه **هنا (Da)** في الاختلاف نفسه. بيد أن هذا الاختلاف لا يقع في الداخل بأكثر من وقوعه في الخارج. وتسمية هذا الاختلاف هي تسمية لما يسمّيه هيدجر لاحقاً **«الانفتاح the Open»**. *والدزاين*، عبر تسمية الاختلاف، يموضع نفسه في هذا **الانفتاح**. وهناك يكون قادراً على الاشتراك في فعل التأويل نفسه. ويحدث التأويل في هذا الوضوح clearing (*Lichtung*).. ومع ذلك، فإنه يفتقر هناك إلى السلطة. والتأويل يشغل فضاء الاختلاف من خلال الانتشار في جميع تصدّعات ما يؤوَّل وزواياه. وعلى أية حال، فإنه لا المؤوَّل ولا المؤوِّل مَنْ يشغل فضاء الاختلاف هذا. فالمؤوَّل والمؤوِّل يفقدان ـ بمقدار ما يُزاحان إلى الانفتاح ـ هويتيهما المستقلتين. فيرتاد التأويل موقع اللاموقع. وبهذه الطريقة يمكن لمعاني ما يؤوَّل وأبعاده المتعدّدة أن تكشف نفسها وتجعلها جليّة، وتظهر سماتها، من دون أن تكون هذه السمات مستمدّة لا من المؤوَّل أو من المؤوِّل. إن التأويل هو الانتماء belonging (*Zu-gehörigkeit*) الذي يُسمَع (*gehört*) عندما يظهر نداء التأويل وتسميته وكلامه. فالتأويل يتكلّم لنفسه. وهو نفسه معناه الخاص به، ومرجعيته الخاصة به، ونصّه الخاص به. ومهمة الهرمنوطيقا هي حمل التأويل على الكلام، وعلى توسيع الإطار، والمحيط، والتحديدات التي تعلّم فضاء الاختلاف الذي يتموضع فيه التأويل. فإنْ كان ما يؤوَّل حدثاً، أو فكرةً، أو تجربةً، أو قصيدةً، فإن التأويل سوف يُظهر الاعتبارات التي بمقتضاها يقوم الحدث، أو الفكرة، أو التجربة، أو القصيدة بتمخيض معنىً، وقول كلام، وكشف حدود. فإنجاز التأويل هو ملاءمة فضاء لا يخصّ المؤوِّل ولا المؤوَّل، إنما هو فضاء يعرّي ما يجب أن يقال عمّا يؤوَّل.

يقول هيدجر: «إن الصلة الحميمة بين العالم والشيء حاضرة في الانفصال القائم في **المابين**؛ إنها حاضرة في الاختلاف dif-ference» (**PLT-L**, p.202). والشيء ـ بوصفه ذلك الذي يؤوَّل ـ يكشف عالماً. وهذا العالم، الذي يفصل نفسه عن الشيء ويهبُ الشيءَ استقلالَه، يفتح فضاء الاختلاف نفسه، ذلك الفضاء الذي يحدث فيه التأويل بوصفه عملية ملاءمة. وبطبيعة الحال، فإن العالم ليس هو الذات. وهو يختلف عن الشيء، ولكنه لا يكوّنه، يقول هيدجر:

> لا يوجد العالم والشيء بمحاذاة أحدهما الآخر. إنما هما يتخلّل أحدهما الآخر؛ وبذلك فإنهما يجتازان منطقة وسطىٰ. وفي هذه المنطقة يكونان كالشيء الواحد. وهكذا، فبوصفهما كالشيء الواحد يرتبطان بحميمية. إن منطقتهما الوسطىٰ هي الصلة الحميمية التي يُعبَّر عنها باللغة اللاتينية بـ«**inter**» . والكلمة الألمانية المطابقة لها هي **unter** ، أما الكلمة الإنجليزية المطابقة لها فهي **inter-** . وهذه الصلة الحميمية بين العالم والشيء ليست انصهاراً. وتحدث الصلة الحميمية فقط حيث يقسِّم

> الارتباط ـ القائم بين العالم والشيء ـ نفسَه بشكل واضح، ويظلّ منفصلاً. وفي منطقة الوسط بين العالم والشيء، وفي **المابين** القائم بين العالم والشيء، وفي تخلّلهما الذي تعبّر عنه الكلمة **inter**، يسود الانقسام: أي *الاختلاف dif-ference* (**PLT-L, p.202**).

إن ما يطّرد في هذا الاختلاف هو ما يسمّيه هيدجر عالم يتعولم «**worlding**»(*). وتعولم العالم «**worlding**» هو فعالية لتوفير المعنى من دون تقديم هوية لمضمون ومفهوم. إن تعولم العالم هو تكشّف تأويلي يفتح فيه المؤوَّل (الشيء) فهماً لا ينتمي إلى الشيء. وفي اختلاف العالم والشيء يُلاءَم الشيء عبر كشف معناه، وعبر جعلِه غير تامٍّ وغير متطابق حتى مع نفسه. وفي الحقيقة، يُصادَر الشيء كيما يحدث تعولم العالم، والتأويل، والكشف.

ويخطو الاستنطاق لدى ميرلوبونتي الخطوة القادمة. فالاستنطاق لا يموضع المعنى في فضاء الاختلاف، فقط، إنما هو يحيي مساءلة تموضع ما يجب أن يؤوَّل (أو يُستنطَق) في الصيغة الاستنطاقية، يقول ميرلوبونتي:

> لا تثير الفلسفة التساؤلات، ولا تقدّم أجوبة تملأ الفراغات شيئاً فشيئاً. فالتساؤلات موجودة في حياتنا، وفي تاريخنا: فهي تولد هناك، وتموت هناك، وإنْ وَجدتْ إجابة، فإنها في أغلب الأحيان تتحوّل هناك؛ وبأيّ حال، فإن ماضيَ الخبرة والمعرفة هو الذي ينتهي به مصيره في أحد الأيام إلى هذا الاندهاش. فالفلسفة لا تتعامل مع السياق كشيء معطى، إنما هي تصدّ عنه من أجل التماس أصل التساؤلات والإجابات ومعناها، وهوية المتسائل، وبذلك تهيّىء السبيل إلى ولوج الاستنطاق الذي يبعث الروح في جميع تساؤلات المعرفة، ولكنه استنطاق من نوع آخر يختلف عن نوع التساؤلات[1].

(*) يقول عبد الرحمن بدوي في موسوعته الفلسفية: «إن العالم [كما يفهمه هيدجر] ليس موجوداً من الموجودات، إنه ليس في الأشياء، بل هو في أفق الأشياء. وهو يدلّ بالأحرى على حال وجود للموجود، وهذه الحال أصيلة أصالة مطلقة. ذلك أن العالم ليس موجوداً أبداً، بل هو **صائر** دائماً، إنه **يتحوّل Welt ist nie, sondern weltet** (أو يتعولم weltet، أي **يصير عالماً**، على طريقة هيدجر في التعبير)». المترجمان

(1) Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964).
وقد ترجم ألفونسو لِنغز Alphonso Lingis هذا الكتاب إلى الإنجليزية بعنوان:
The Visible and the Invisible (Evanston: Northwestern University Press, 1968), p.105.
وسنشير إلى هذا الكتاب من الآن فصاعداً بنسخته الفرنسية بالحرفين **VI**، وبنسخته الإنجليزية **VI-tr** على التتابع.

إن العبارة الأخيرة من النصّ المقتبس في أعلاه: «إن الاستنطاق يبعث الروح في جميع تساؤلات المعرفة، ولكنه استنطاق من نوع آخر يختلف عن نوع التساؤلات»، هي عبارة تعني أنه عبر التماس معنى التساؤلات وأصلها يميّز الاستنطاق نفسه عن العالم المرئي. فالاستنطاق يشتغل في ما سمّاه هيدجر **الانفتاح**. إن انبرام intertwining المرئي واللامرئي؛ وما يَرَى وما يُرى، ويَلْمَسُ ويُلمَس، ويَسمع ويُسمَع، ويقول ويُقال، ويَفهم ويُفهَم، إن هذا الانبرام يقيم الفضاء المتقاطع الذي يحدث فيه الاستنطاق. هنا إذن يوفر الاستنطاق حياة المعرفة، وهو نفسه ليس معرفة. والاستنطاق ليس تأويلاً أيضاً، ولا معرفة؛ إنه بالأحرى المساءلة التي تجعل من التأويل أمراً ممكناً. إن الفلسفة تستنطق، وبذلك يمكن للشيء أن يُرى، وأن يُقال، وأن يُعرَف، وأن يُستنطَق. والاستنطاق، بوصفه أونطولوجيا أساسية، يشتغل في الفضاء المفتوح للاختلاف؛ وبذلك يمكن للمعنى، والمرجع، والمعرفة أن تحدث. غير أن الاستنطاق هو نفسه ليس أرضية أخرى، أو أساساً آخر يحلّ محلّ الذات المتعالية. إن الاستنطاق هو مساءلة تجعل من موقع الذات، ومن الموقع المنفصل للعالم الموضوعي المرئي، شيئاً غير حصين. والفلسفة عندما تستنطق، فإنها تشتغل في الفضاء النصّي المتناسج والمنبرم الذي تتمايز فيه الأشياء المرئية والذوات اللامرئية، والموضوعات المعروفة وفعل معرفتها، مع أنها تكون موضع تفحّص، وتساؤل، وتوضع موضع تساؤل لا موضع شكّ.

قراءة الحقائق والأكاذيب

يجد المرءُ في مسرحية أوليفر غولدسمث **She Stoops to Conquer** في القرن الثامن عشر البيت الذي صار مشهوراً الآن: «*لا تطرح عليّ أسئلة حتى لا أكذب عليك*»[2]. فإذا لم تُطرَح الأسئلة، فلن تكون هناك أكاذيب. وإذا لم يحدث التساؤل، لن تقدَّم الأكاذيب. وبطبيعة الحال، إذا لم تُطرَح الأسئلة، وإذا لم يحدث التساؤل، فإنه ما من حقائق سوف تُقدَّم أيضاً. فمن دون أسئلة، ومن دون تساؤل، لن تكون هناك حقائق ولا أكاذيب. إن الحقيقة، كما أصبحنا نفكّر منذ هيدجر، هي تكشّف. إن *الحقيقة* (الانكشاف) Aletheia هي إظهار المتحجّب، وتعرية المتخفي، والمطموس، وذلك الذي ليس في متناول فعاليات الفهم. إن *الحقيقة* (الانكشاف) هي الابتعاد عن نسيان، وإغفال، وتجاهل ذلك الشيء الأهم. والحقيقة Truth هي هذا التخلّي عن السمات المنسية والمغفلة والمتجاهَلة لحياتنا اليومية، ولمواجهاتنا للأشياء، ولعلاقاتنا مع الناس الآخرين، وللشرائط التاريخية، ولاختبار العالم الطبيعي، ولتركيب الأفكار. والحقيقة، بحسب التفسير الهرمنوطيقي، هي «كشف ـ

(2) Oliver Goldsmith, *She Stoops to Conquer* (eighteenth century drama).

حجب ـ ضمّ تنير كلَّ شيء حاضر من جهة حضوره»[3]. وعبر هذا الكشف ـ الحجب ـ الضمّ، يجعل التأويلُ الحقيقةَ تحدث. ولكن هل يفصح هذا عن كيفية حدوث الأكاذيب؟

يلتمس التأويلُ الكشفَ عمّا هو متخفٍ، وتهيئة مكانٍ للحقيقة في الوضوح، وفي السطوع، وفي **الانفتاح**. والتأويل يحدث في فضاء الاختلاف. ولكنه يحدث هناك، في فضاء الاختلاف، ليس عن طريق توجيه التساؤلات *إلىَ*. ذلك أن توجيه التساؤلات إلى *شخص ما* يعني إقامة مكان لسلطة، ولمدلول متعالٍ، ومكان لملاذ أخير. غير أن الذات، كما رأينا، ليست أهلاً لثقةٍ كهذه. وسيكون من قبيل الخطأ خلعُ ثقةٍ كهذه عليها. فالمهمة ليست توجيه تساؤلات إلى *شخص ما*. فعمل كهذا يمكن أن ينتج أما حقائق أو أكاذيب. ومع ذلك، فإن القضية هي أنه حتى لو كان ذلك الشخص ـ سواء أكان ذاتاً متعالية، أو مصدراً للمعرفة، أو موقعاً سلطوياً ـ نقطة إحالة مشروطة، فإن الذات هي نفسها لا تستطيع أن تعرف ما إذا كانت تنتج حقائق أم أكاذيب. لن يكون التساؤل، على الإطلاق، الطريق الوحيدة لحلّ المشكلة. فإن لم تكن ثمة تساؤلات، فلن يكون ثمة شيء مدار قلق: إذ ما من أكاذيب، وما من حقائق ستقدَّم. ومع ذلك، فإن من الصعب أن يكون هذا الحلّ هو الحلّ المناسب.

إن إنتاج الحقائق والأكاذيب هو إنتاجٌ للخطاب. وكما يعبّر هيدجر عن ذلك بقوله: «اللغة تتكلّم. وتكلّمها يلوّح للاختلاف dif-ference بالمجيء، الاختلاف الذي ينزع طابع الملاءمة عن العالم والأشياء في جانب بسيط من صلتهما الحميمة» (**PLT-L**, p.210). وعندما تتكلّم اللغة في مكان الاختلاف، فإنها تنتج خطاباً تكون فيه الحقائق والأكاذيب ممكنة؛ ذلك أن الخطاب هو تكلّم الحقائق والأكاذيب؛ والكتابة العلمية، واللاتخييلية، والكتابة الأدبية، والتخييلية، والإبداعية. إن تكلّم اللغة هو تكلّم الحقائق والأكاذيب. ويقول هيدجر: «إن الإنسان يتكلّم فقط عندما يستجيب للغة. واللغة تتكلّم. وكلامها يتكلّم إلينا في ما كان قد تمّ الكلام عليه» (**PLT-L**, p.210). وإنتاج الخطاب، وانتشار المعرفة، يحدثان في تكلّم اللغة، في فضاء الاختلاف الملاءم. وإنه لمن غير الممكن التخلّي عن الكلام. فاللغة ليس بمقدورها أن لا تتكلّم، والخطاب ليس أمامه إلاّ إنتاج الحقائق والأكاذيب.

ومادام الخطاب ليس أمامه إلاّ إنتاج الحقائق والأكاذيب، يجب أن تكون هناك تساؤلات. فالتساؤلات ـ كما بيّنتْ ذلك إحدى شخصيات مسرحية غولدسمث على نحو تام ـ يجعل وجود الحقائق والأكاذيب أمراً ممكناً. وعبر التساؤل، تفتح اللغة فضاءً لحدوث

---

(3) Heidegger, "Aletheia (Heraclitus, Fragment B 16)" in *Early Greek Thinking* (1975), p. 122.

كلٌ من اللغة العلمية، واللغة الشعرية، واللاتخييل، والتخييل. وتحدث التساؤلات في الانفتاح، وفي الوضوح، وفي السطوع، وفي مكان الملاءمة نفسها. وهي تحدث في المكان الذي يقحم التأويلُ فيه نفسَه. فالتأويل، والهرمنوطيقا، والتفكير في العلاقة بالكينونة، والاستماع إلى الشعر الذي يتكلّم في مكان الاختلاف، هذه كلّها فعاليات تمثل السياق الذي يرسمه الاستنطاق. والاستنطاق هو التساؤل في منطقة **المابين**، في الانبرام المتقاطع للمرئي واللامرئي، في المكان الذي تجعل فيه القابليةُ على الرؤية التأويلَ أمراً ممكناً[4]. وتنبثق القابلية على الرؤية في فضاء الاختلاف، في مكان **المابين**. والقابلية على الرؤية تحدث، أيضاً، حيث تتكلّم اللغة، وحيث يُنتَج الخطاب، وحيث تستطيع اللغة، من جهة طبيعتها غير المباشرة، أن تعلن عن نفسها بوصفها مكان المساءلة، ومكان التكشّف، ومكاناً لإنتاج اللاتخييل والتخييل، وباختصار، بوصفها مكانَ النصيّة.

(4) إن مفهوم القابلية على الرؤية بوصفها وصلاً تقاطعياً للمرئي واللامرئي قد طـوِّر تطويراً ضافياً في الفصل القادم، وفي سياق فنّ الرسم في الفصل الخامس عشر.

الفصل الرابع

الاستنطاق والتفكيكية

نشر موريس ميرلوبونتي، في العام 1945، مقالة بعنوان «شكّ سيزان Le Doute de Cézanne»[1]. وقد استعرضتْ المقالةُ بالتفصيل تجربةَ سيزان لعالمه، وتحفّظاته حول أعماله، ونظراته بصدد أبستيمولوجيا فنّ الرسم. ومصادر هذه المعلومات تشتمل على محادثات موثقة مع إميل برنارد Émile Bernard، ورسائل موجَّهة إليه خلال السنوات الأخيرة من حياة سيزان (1904 ـ 1906). وميرلوبونتي يعود ثانيةً في كتابه **العين والعقل Eye and Mind** (1961)[2] إلى مساقط ومنظورات الرسام في مرحلة مابعد الانطباعية. وفي هذا الكتاب، كما في كتابه المنشور بعد وفاته **المرئي واللامرئي The Visible and the Invisible**، يطوّر ميرلوبونتي الممارسة الفلسفية التي يدعوها «الاستنطاق interrogation».

وبعد سبعة عشر عاماً ينشر جاك دريدا مقالة صغيرة في المجلة الفنية **Macula** (العدد 4/3)، تحت عنوان «Restitutions de la verité en peinture»[3]. وقد توسّعت هذه

---

(1) Maurice Merleau-Ponty, "Le Doute de Cézanne," in *Sens et non-sens* (Paris: Nagel, 1947), pp.15-44. Translated by Patricia A. Dreyfus and Hubert L. Dreyfus as "Cézanne's Doubt," in *Sense and Non-Sense* (Evanston: Northwestern University Press, 1964).

وسنشير إلى هذا الكتاب من الآن فصاعداً، بنسخته الفرنسية بالحروف **SNS**، وإلى نسخته الإنجليزية بالحروف **SNS-tr** على التعاقب.

(2) Maurice Merleau-Ponty, "L'Oeil et l'esprit" (Paris: Gallimard, 1961).

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالحرفين **OE**. وقد ترجم كارلتون دالري Carleton Dallery هذا الكتاب بعنوان «Eye and Mind» في *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie (Evanston: Northwestern University Press, 1964), pp.159-90. وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالحرفين **EM**.

(3) Jacques Derrida "Restitutions de la verité en peinture," ***Macula***, nos. 3-4 (1978), pp.11-37.

المقالة وضُمّتْ كغارة رابعة من الغارات الأربع «*التي تدور حول* فنّ الرسم» ونُشرتْ تحت عنوان **الحقيقة رسماً** La Verité en peinture (1978)[4]. ورغم أن المقالة تُعنى بأحذية مارتن هيدجر وفان كوخ[*] كما تطوّرت في المراسلة بين هيدجر والناقد الفنّي ماير شابيرو Meyer Schapiro في العام 1965[5]، إلاّ أن دريدا يقتبس مقولة بارعة من رسالة سيزان الثامنة، من بين رسائله التسع، الموجّهة إلى الرسام إميل برنارد: «أنا مدين لكم بالحقيقة في الرسم وسوف أقولها»[6]. ومن هذه العبارة، التي ينوّه بها الفيلسوف والناقد الفنّي هوبرت دامش Hubert Damisch ، يستمدّ دريدا عنوان مقالته **الحقيقة رسماً**. وفي هذا النصّ، كما في كتابات سابقة، يضع دريدا الستراتيجيات النقدية لـ «التفكيكية» موضع التطبيق.

التفكير (الحقيقة) رسماً

ينوّه دريدا بصدد العبارة «أنا مدين لكم بالحقيقة في الرسم وسوف أقولها» بالناقد الفنّي هوبرت دامش (**Verité**, p.6). كان دامش تلميذاً لميرلوبونتي في أواخر الأربعينيات، وعندما نُشرت محاضرات ميرلوبونتي التي ألقاها في السوربون بين عامي 1949 ـ 1952 في كتاب بعنوان **Bulletin de Psychologie** في العام 1964 ، اختير دامش لكتابة «توطئة» له[7]. وعلاوة على ذلك، ففي حين تظهر العبارة (التي يذكرها دريدا) عند نهاية الرسالة الثامنة (**Cézanne**, p.46) في مقالة ميرلوبونتي المعنونة «شكّ سيزان *Le Doute de*

---

(4) Jacques Derrida, *Verité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978).
وقد ترجم جفري بيننغتون Geoffrey Bennington هذه المقالة بعنوان:
The Truth in Painting (Chicago: University of Chicago Press, 1987).
وسنشير إليها بالكلمة **Verité** ، وبالحرفين **TP** على التعاقب.

(*) يجد القارئ في الفصل الثالث عشر دراسة عن تأويل هيدجر للأحذية الموجودة في لوحة فان كوخ **أحذية الفلاحة**. المترجمان

(5) See Meyer Schapiro, "The Still-Life as a Personal Object .. A Note on Heidegger and Van Gogh," in *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein, 1878-1965* (New York: Springer, 1967).

(6) See *Conversations avec Cézanne*, ed. P. M. Doran (Paris: Macula, 1978), esp. pp.23-80.
وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالكلمة: **Cézanne** .

(7) Hubert Damisch, "Le Versant de la parole," in *Bulletin de Psychologie*, vol. 18, nos. 3-6 (November 1964).
والمجلّد يحمل عنوان *Maurice Merleau-Ponty à la Sorbonne, pp.105-108* . وقد ترجم جيمس باري الابن وستيفن أج. واطسون المجلد بجزأين بعنوان *Merleau-Ponty's Sorbonne Lectures* ، تحرير هيو ج. سلفرمان، وهو الآن معدّ للنشر في Humanities Press . والمجلد الأول ظهر في العام 1994.

Cézanne» ، فإن ميرلوبونتي يقتبس السطور الأولى من الرسالة التاسعة (**SNS tr.**, p.9)[8]. يصف سيزان، في هذه الرسالة، حالة اضطراب عقلي، مصحوبة بحرارة بروفنسالية [نسبة إلى مقاطعة بروفنسال] شديدة، بعد ذلك تبعها جوّ لطيف جدّاً، فأحسّ أنه يرى على نحو أفضل، ويفكّر بوضوح.

ويكرّر ميرلوبونتي هذا الارتباط بين الرؤية والتفكير في كتابه **العين والعقل** زاعماً أن سيزان «يفكّر رسماً» (**OE**, p.60, **EM**, p.178)[9]. وميرلوبونتي يستنطق عالم سيزان من ملاحظة أنه «يفكّر رسماً». إن التفكير، إذا استعنا بهيدجر، ضروري للتكشّف الذي هو جوهر الحقيقة ذاتها. والتفكير شرط مسبّق لإنتاج الحقيقة. ويمكن الزعم، إذن، أن «الحقيقة رسماً» تحدث بوساطة «التفكير رسماً». وفي كلّ حال، يعلن سيزان أنه ملتزم بتقديم «الحقيقة»، وأنه مستغرِق في «التفكير». ودريدا ينوّه بالحقيقة بغية تطوير ستراتيجياته التفكيكية، وميرلوبونتي ينوّه بالتفكير بغية توضيح فضاء الاستنطاق.

ليس من قبيل المصادفة أن يركّز ميرلوبونتي في تفسيره لسيزان على «تفكير سيزان رسماً»، وأن يستعين دريدا بعبارة سيزان القائلة «إنه يدين للحقيقة رسماً». إن مهمة الفلسفة لدى ميرلوبونتي هي استنطاق عالم الأشياء المرئي. والفلسفة تفكير. وفي هذا التفكير يُستَنطَق عالم الأشياء المرئي، ولا يتم الاستنطاق كما لو أنه يتم من طرف شخص ثالث شاهدٌ على رؤية تخصّ امرءاً آخر، وليس مثل عالِم هندسة يعيد بناء العالم المرئي ويعاينه بنظرة عامة (**OE**, pp.58-59, **EM**, p.178). فالعالم المرئي، عندما يُفكَّر فيه، لا يُستنطَق انطلاقاً من الخارج. فالاستنطاق يشتغل في «نقطة الصفر المكانية». ويموقِعُ الاستنطاقُ نفسَه في المكان الذي يتموضع فيه عالم الأشياء المكاني والمرئي. والتفكير بهذا العالم المكاني والمرئي هو ليس «كلاماً يدور حول الفضاء والضوء، بل هو، بالأحرى، يحمل الفضاء والضوء على التكلّم» (**OE**, p.59, **EM**, p.178). فالتفكير رسماً يعني، بالنسبة للرسام، التعبير عمّا يراه في فعل وإيماءة ورسم. وفلسفة التفكير التي تبعث الحياة في الرسام هي ليست من ذلك النوع الذي يُعبَّر فيه عن آراء تدور حول العالم، إنما هي من ذلك النوع الذي ينقل فيه الرسام ما يراه إلى رسم. إن مهمة الفلسفة هي التفكير. والتفكير استنطاق. والرسام يتفلسف؛ وبذلك فإنه يستنطق العالم المرئي. إنه يستنطق العالم المرئي عبر رسم ما يراه، وعبر نقل رؤيته إلى الرسم[10]. لذلك كان سيزان، طبقاً لميرلوبونتي، يفكّر رسماً.

---

(8) من أجل الاطلاع على الرسالة التاسعة، انظر: *Cézanne, p.57* .

(9) في الحقيقة، ينوّه ميرلوبونتي بـ (ب. دوريفال B. Dorival)، انظر *Paul Cézanne* (Paris, 1948) .

(10) إن الحالة النموذجية لترجمة الرؤية رسماً هي فنّ رسم الصورة الشخصية. ولقراءة أكثر تفصيلاً لفنّ رسم الصورة الشخصية، انظرْ الفصل الخامس عشر من هذا الكتاب.

لقد فهمَ ميرلوپونتي قول سيزان (الذي بعثه إلى إميل برنارد) إنه يدين «للحقيقة رسماً»، وإنه «سوف يقولها». وفي الحقيقة، يشير سيزان إلى أن الرسام يجعل الفضاء، والضوء، القائمان سلفاً، يتكلمان. وعبر جعله الفضاء والضوء يتكلمان، يستنطق سيزان العالم المرئي؛ فهو **يقول** العالم المرئي رسماً. ولكن هل هو بذلك يقول «الحقيقة رسماً»؟ يقترح دريدا في المقالة الاستهلالية المعنونة Passe-partout لكتابه **الحقيقة رسماً** أنه ربما يكون فعل كلام سيزان (الذي يكتب فيه أنه يدين للحقيقة رسماً) هو الوعد بـ «فعل رسم» يشير فيه إلى أنه سوف «يقول» الحقيقة رسماً.

وطبقاً لدريدا، سيكون فعل الرسم قولاً للحقيقة رسماً، وإنجازاً للحقيقة في فعل الرسم. فالحقيقة تحدث في إنتاج الرسم. ولكن هل يختلف هذا التصوّر عن التفسير الذي يقدّمه ميرلوپونتي الذي يجعل، طبقاً لهذا التفسير، الرسامُ الفضاءَ والضوءَ يتكلمان. فسيزان، بالنسبة لدريدا، يَعِدُ بإنتاج خطاب للحقيقة رسماً. وسيزان، بالنسبة لميرلوپونتي، قد جعل من تكلم العالَم المرئي أمراً ممكناً. وبالنسبة لدريدا، يكتب سيزان وعداً لترجمة الحقيقة في ما يفعله، وما يفعله هو الرسم، بطريقة تكون فيها الأشياء المرئية نفسها متكلمة. وعلى وفق نظرة دريدا، يقترح سيزان قول الحقيقة رسماً. وطبقاً لميرلوپونتي، يجهد سيزان في جعل الأشياء المرئية أن تقول ماهيتها وكيفيتها. فهل الحقيقة هي ماهية الأشياء وكيفيتها؟ وإنْ كان الأمر كذلك، فإن الأشياء المرئية، بحسب ما يذهب إليه ميرلوپونتي، تقول الحقيقة رسماً، وبحسب ما يذهب إليه دريدا، فإن سيزان يكتب واجبه المدين به، أو واجبه الإلزامي، لقول الحقيقة الموجودة سلفاً (أو الحقيقة التي سوف يقدّمها) رسماً. وتبعاً لدريدا، فإن سيزان يكتب ما سيقوله؛ وتبعاً لميرلوپونتي، فإن سيزان يرسم ما تقوله الأشياء. واستناداً لدريدا، يكتب سيزان وعداً لقول الحقيقة (ماهية الأشياء وكيفيتها)، واستناداً لميرلوپونتي، يرسم سيزان الأشياء؛ وبذلك فإنه يقول الحقيقة (ماهية الأشياء وكيفيتها). فميرلوپونتي يستنطق رسم الأشياء المرئية كيما تقول الحقيقة؛ ودريدا يفكّك كتابة فعل الوعد لقول ماهية الأشياء المرئية وكيفيتها رسماً. في الحالة الأولى، يستنطق ميرلوپونتي استنطاق الرسام لحقيقة الأشياء المرئية؛ وفي الحالة الثانية، يفكّك دريدا تعهّد الرسام المكتوب برسم الحقيقة (حقيقة الأشياء المرئية).

كيف يختلف استنطاقُ استنطاقِ حقيقة الأشياء عن تفكيك كتابة رسم الحقيقة (حقيقة الأشياء)؟ إن الاستنطاقَ هو التساؤل عن ماهية ما هو قائم. ويضع الاستنطاقُ نفسَه بين التساؤل وما يُسأَل عنه. فالاستنطاق يجعل قدرة ما يُسأَل عنه على الكلام قدرةً ممكنة. والاستنطاق يضع ما يُسأَل عنه موضع تساؤل كيما يستطيع التكلّم لنفسه، وكيما يستطيع الإعلان عن نفسه، وكيما يستطيع أن يجعل من نفسه معروفاً. فعندما يتساءل ميرلوپونتي بشأن رسم سيزان الأشياء المرئية، فإنه يقدّم استنطاقاً لاستنطاق معين. وعلى أية حال، فإن

الغاية من وراء ذلك هي جعل الأشياء المرئية تتكلم، وأن تجعل الأشياءُ المرئيةُ من حقيقتها شيئاً معروفاً. إن الاستنطاق يُظهر «أصلَ الحقيقة» الذي هو، رغم كلّ شيء، كان واحداً من العنوانات التمهيدية لكتاب **المرئي واللامرئي**.

إن تفكيكَ كتابةِ رسم الحقيقة (حقيقة الأشياء) هو كتابة لكتابة. فالتفكيك هو إنجاز كتابة. والكتابة عن الكتَابة هي وضع الكتابة في حالة لعب، واستكشاف هوامشها، وحدودها، وأطرافها، وأشفارها. إن تفكيك عبارة سيزان «أنا مدين لكم بالحقيقة في الرسم وسوف أقولها»، أو باختصار، تفكيك «الحقيقة رسماً» يتضمّن اختباراً للحدود وتكملة للعبارة المكتوبة. ففي المقالة الرابعة، مثلاً، من كتابه **الحقيقة رسماً** يستعين دريدا بما يسمّيه «***الحقيقة في المقاس*** [مقاس الحذاء]» (**Verité**, p.291-436). إن «المقاس» يتعلّق بحجم الحذاء؛ لذلك عندما يطالع دريدا المراسلة بين ماير شابيرو ومارتن هيدجر بصدد لوحة فان كوخ «**زوج أحذية A Pair of Shoes**»، فإنه يشغل نفسه بأمر «الحقيقة في حجم الحذاء». ومسألة «الحقيقة رسماً» تستكملها مسألة «الحقيقة في مقاس الحذاء». وفضلاً عن عبارة سيزان، يذكر دريدا فقرة مشابهة من فان كوخ وهي: «ولكن الحقيقة عزيزة عليّ جداً؛ لذا فإني أسعى لجعلها صادقة كذلك، وفي النهاية أنا أؤمن، أنا أؤمن بأني ما أزال أفضّل أن أكون صانع أحذية (أو إسكافيّ) على أن أكون عازفاً على الألوان» (**Verité**, p.291). إن فان كوخ يحبّذ، مثل سيزان، إنتاج الحقيقة رسماً؛ غير أن الحقيقة لا يمكن أن تكون بناء. فإذا كان من الضروري جعل الحقيقة صادقة، فحريٌّ به أن يكون إسكافياً على أن يكون عازفاً على الألوان. والارتباط بين الحقيقة رسماً، والحقيقة في الأحذية هو ارتباط قائم سلفاً في عبارة فان كوخ. وهكذا، فإن تفسير هيدجر للحقيقة بوصفها تكشّفاً من خلال لوحة «**أحذية الفلاحة**» إنما هو تفسير قائم سلفاً في كتابات فان كوخ الخاصة. إن تفكيك «الحقيقة رسماً» يدمج، فوراً، فضلاً عن وعد سيزان، مقتَ فان كوخ للإيهام لصالح تصليح الأحذية حرفة، وزعمَ هيدجر بصدد تكشّف الكائن في علاقته بالكينونة في رسم فان كوخ لـ «**زوج أحذية فلاحة**»، ومجادلة ماير شابيرو لهيدجر حول هوية الأحذية المرسومة (إذ يزعم ببساطة أن زوج الأحذية يخصّان الرسام وليس الفلاحة)، والتعريفَ المعجمي لكلمة «pointure» (مقاس أو أحجام حذاء) الذي يقدّمه دريدا في شكل مقولة بارعة[11].

إن تفكيك «الحقيقة رسماً» يدّشن سلسلة كاملة من التكميلية بخصوص عبارة سيزان «الاستهلالية». وتفكيك كتابة رسم الحقيقة (حقيقة الأشياء) هو إذن اختبار لانتشار (تشتت، ابتعاث، نشر) كتابة سيزان في كتابة فان كوخ وهيدجر وشابيرو وهلم جرا. واستنطاقُ

(11) انظر الفصل الثالث عشر من هذا الكتاب الذي يولي عناية ضافية بقراءة دريدا لقراءة ماير شابيرو التي تقرأ قراءة هيدجر للوحة، أو لوحات، **الأحذية** لدى فان كوخ.

استنطاقِ حقيقة الأشياء (وسوف يتمّ التنويه بذلك) إنما هو استنطاق يتساءل عن الأشياء المرئية نفسها.

القابلية على الرؤية والتكميلية

يمكن إثارة السؤال الآتي: ما هو موضع الخلاف في هذا التقابل بين الاستنطاق والتفكيكية؟ وهذا السؤال بصيغته هذه مختلف عن ذلك الذي يتساءل عن موضع الخلاف في كلّ ممارسة خاصة بكلّ واحدة منهما. فالسؤال الأول يفترضُ الأخيرَ سلفاً. إن ما هو موضع خلاف في الاستنطاق هو منطق القابلية على الرؤية Visibility؛ وما هو موضع خلاف في التفكيكية هو منطق التكميلية Supplementarity. والمرء، حين يقرنهما معاً، يجد أن القابلية على الرؤية هي نوع من التكميلية الظاهراتية، وأن التكميلية هي نوع من القابلية على الرؤية النصيّة. وادّعاء كهذا هو ادّعاء واهٍ، وبحاجة إلى إحكام. ومع ذلك، فمن أجل تزويق هذا الادّعاء بشيء من الحكمة يجب تناول كلّ منطق حسب خصوصيته.

كان هدف ميرلوبونتي، في كتاباته المتأخرة، هو إظهار منطق القابلية على الرؤية. فالقابلية على الرؤية تنشأ من تواشج المرئي واللامرئي. والقابلية على الرؤية تتموقع في أفق المرئي. والقابلية على الرؤية هي كلٌّ من ذلك الذي ينشأ من رؤية الأشياء المرئية في العالم، وشرط إمكانية رؤية كهذه. فالقابلية على الرؤية تعيّن الأشياء المرئية بوصفها أشياء تُرى، وبوصفها أشياء مرئية، وتوزّعها على عموم حقل الرؤية. وما يصاحب الأشياء المرئية هي الرؤية اللامرئية التي تَرى. وهذه القابلية على الرؤية لدى ميرلوبونتي تقع في موضع الجسد، وتمرّ خلاله. فالموضوعات المرئية تحيط بنا، بل إنها تدخل فينا بوصفنا مشاهدين متجسّدين في العالم. إن مواقعية جسد المرء في العالم تجعله عُرضةً لما يحمله نسيج الأشياء من خاصيات حسية. فنحن نرى الأشياء، ونلمسها، ونشعر بها؛ وبذلك نحن ندمجها في وجودنا اليومي. فالقابلية على الرؤية هي دمجنا الأشياءَ، وهي ذلك الشيء الذي يتيح لنا، في الحقيقة، دمج الأشياء.

إن القابلية على الرؤية تظهر حيث تكون ثمة رؤية. فنحن نواجه الأشياء من خلال الرؤية بشكل عام. ومع ذلك، فنحن نشكّل أيضاً «أسلوباً ثابتاً في القابلية على الرؤية» (**VI**, p.192; **VItr**, p.146) الذي طبقاً له نحن نمارس تأثيراً في العالم. فالقابلية على الرؤية تؤسس انبراماً أو تقاطعاً يُمنَح فيه هذا الأسلوب تعبيراً، وفيه يتمُّ استقطابُ المرئي إلى علاقة باللامرئي، وبالمشاهدة نفسها، وبالرؤية واللمس. ومثل أيِّ أسلوبٍ، فإنّ هذا الأسلوبَ إنما هو أسلوب التلميح، والحذف، ولكنه، مثل أيّ أسلوب أيضاً، غير قابل للمحاكاة، ولا يمكن تفاديه أيضاً (**VI, p.199-200; VI tr**, p.152). والرسام في سعيه لإعادة إنتاج قابلية على الرؤية تخص رؤيةً معينةً من جهة علاقتها بالأشياء المرئية، فإنه يُحدثُ تحوّلاً في

القابلية على الرؤية التي تخص الرسم. ولكن الرسم ليس مجرد إعادة إنتاج بسيط. بل إن الرسام يقوم بتحويل نظام المبادلات الغريب الذي يحدث بين المشاهدة وما يُشاهَد، واللمس وما يُلمَس، والعين والعين الأخرى، واليد واليد الأخرى، أقول يقوم الرسام بتحويل نظام المبادلات هذا إلى لوحة.

والقابلية الظاهرة للرؤية التي تتمتع بها تجربتنا لعالم الأشياء المرئي تتمّ مُضاعفتُها بقابلية خفية للرؤية (**OE**, p.22; **EM**, p.164)، وهذه القابلية الخفية للرؤية يولِّد فيها الفنانُ قابليةً جديدة للرؤية. وبهذا المعنى، فإن الرسم «يضفي وجوداً مرئياً على ما تعتقد الرؤية غير الخبيرة بأنه لامرئي» (**OE**, p.27; **EM**, p.166). فالرسم يجعل ما قد يتوهّم الناس أنهم يرونه، وهم في الحقيقة لا يرونه، يجعل منه شيئاً مرئياً. فعندما يرسم سيزان جبل سان فكتوار، فإن العديد من الناس المسافرين عبر مقاطعة إكس ـ آن ـ بروفانس، بل حتى أولئك الذين أمضوا حياتهم هناك، لن يروا الجبل كما يراه سيزان. لقد كان الجبل مرئياً لهم. وهم رأوا الجبلَ؛ غير أنهم يفتقرون لمدخل إلى القابلية على الرؤية التي يراها الرسام وينتجها، إلى أن تكشّفت لهم خلال الرسم. إن القابلية على الرؤية التي يتمتع بها الجبل الفعليّ تضاعفت بالقابلية على الرؤية التي تتمتع بها اللوحة، وهنا تنبثق قابلية جديدة على الرؤية.

وسواء أكان الرسم يرسم أشخاصاً أم شيئاً آخرَ، فإنه يُسفِر عن قابلية جديدة على الرؤية. وبهذا المعنى، فإنه مع ظهور الرسم، تحدث قابلية جديدة على الرؤية؛ لأن هناك شيئاً مرئياً جديداً. بيد أن هذا القول في غاية التبسيط. وميرلوبونتي يثير المسألة بطريقة جذرية، يقول: «إن الرسم لا يحفل، مطلقاً، بأيِّ لغزٍ آخرَ غيرِ لغزِ القابلية على الرؤية» (**OE**, p.26; **EM**, p.166). ومفاد دعواه إن ذلك الرسم هو احتفاء بالقابلية على الرؤية بحيث أنه يلفت الانتباه إلى القابلية على الرؤية في الأشياء، ويجعل من مسألة إضفاء طابع موضوعاتي على الرؤية أمراً ممكناً، ويكشف السمات الخفيّة لعالم الأشياء المرئي سلفاً.

يشتغل الاستنطاق طبقاً لمنطق القابلية على الرؤية. فالقابلية على الرؤية هي ما يسعى الاستنطاق، أساساً، إلى تعيينه وتمييزه. واستنطاق الأشياء المرئية هو اختبار قابليتها على الرؤية. واستنطاق الرؤية يعني سبرَ قابليتها على الرؤية. واستنطاق الرسم يعني تجلية قابليته على الرؤية. إن استنطاق الأشياء المرئية هو التساؤل عن حقيقتها. واستنطاق الرؤية هو بحث يُعنى بحقيقتها. واستنطاق الرسم يضع حقيقته موضع تساؤل. فاستنطاق قابلية الرسم على الرؤية هو استنطاق الحقيقة رسماً.

من الغرابة بمكان أن ميرلوبونتي لم يستشهد بعبارة سيزان التي تقول: «أنا مدين لكم بالحقيقة في الرسم وسوف أقولها». ولقد كتب ميرلوبونتي بحقّ أنه بسبب كون سيزان يستنطق القابلية على الرؤية الكامنة في العالم المرئي عبر رؤيته [سيزان] المعبِّر عنها رسماً،

فإنه يدين (إذ يتعهّد بجعل) للحقيقة رسماً (أي القابلية على الرؤية الكامنة في الرسم). وبالنسبة لسيزان، فإن إنتاج *الحقيقة* رسماً يعني إنتاج قابلية الأشياء المرئية على الرؤية في قابلية الرسم على الرؤية. وعلى أية حال، يلاحظ ميرلوبونتي في مقالته «شكّ سيزان»، أن سيزان «بوصفه رساماً يكتب ما لم يُرسَم بعدُ، ويجعله رسماً تماماً» (**SNS**, p.30; **SNS-tr**, p.17). إن الرسام يكتب القابلية على الرؤية الكامنة في الأشياء، ويحوّلها إلى قابلية على الرؤية في الرسم. بمعنى أن الرسام يرى حقيقة الأشياء المرئية، وينتج الحقيقةَ رسماً. وطبقاً لما نستدل عليه من قراءة دريدا التفكيكية لقول سيزان، فإن الحقيقة رسماً هي واجب يتعيّن على الرسام تأديته. إن استنطاق القابلية على الرؤية في الرسم، حسب تفسير ميرلوبونتي، يصبح، بحسب قراءة دريدا، تفكيكاً «للحقيقة رسماً».

يلاحظ ميرلوبونتي في كتابه **العين والعقل** أن الرسام يجرب «إلحاحاً» يفوق جميع الإلحاحات الأخرى. ويسأل لاحقاً: «ما هو هذا البُعد الذي يريد فان كوخ أن يبلغ، بهديه، مدىً (ضافياً) ؟» (**OE**, p.15; **EM**, p.161). ويصرّح دريدا أنه هو، وهيدجر، ومايير شابيرو، ولعلنا نزيد ميرلوبونتي، مولَعون بفان كوخ. ويوحي منطق التكميلية أن هناك دائماً شيئاً «ضافياً» يستطيع المرء بلوغَه، ولكن هناك، في الوقت نفسه، حدوداً على ما قد بلغه المرء. ودريدا لا يدمج ـ صراحةً في الأقلّ ـ فكرة ميرلوبونتي القائلة إن فان كوخ يريد أن يبلغ مدىً ضافياً. والقيام بدمج ميرلوبونتي هنا هو، في الحقيقة، بلوغ مدىً ضافياً أبعدَ من المكان الذي يشتغل فيه دريداَ. ومع ذلك، فإنّ دريدا يفسّر «بلوغ مدىً ضافٍ» في منطقه في التكميلية. ولكون ميرلوبونتي يُعنى، أيضاً، بـ«أصل الحقيقة»، وفي الوقت نفسه، يُعنى بـ«كتابات الرسام»، فإنه ليس من الغريب أن يُدمَج ميرلوبونتي هنا أيضاً.

إن ملاحظة ميرلوبونتي بشأن فان كوخ هي نفسها تكميل لما يقوله دريدا، وهيدجر، وشابيرو، عن فان كوخ. وكما نعرف سلفاً، فإنهم لا يُعنون بفان كوخ بحدّ ذاته. إنما يكمن ولعُهم، بالأحرى، في أحذية فان كوخ. فأحذية فان كوخ، كما يرى هيدجر، هي أحذية فلاحة ترتبط بأرضها ارتباطاً حميماً، وبوصفها كائناً ـ في ـ العالم تستخدم أداتية **equipmentality** هذه الأحذية. وهذه الأحذية، كما يرى شابيرو، هي أحذية فان كوخ نفسه. أما بالنسبة لدريدا، فإنه يرى هذه الأحذية موضوع مراسلة بين شابيرو وهيدجر. كما أن هذه الأحذية، بالنسبة لدريدا، لا تخصّ أيَّ كائن معين. أو هي، إن شئتَ، ذات حجم غير مناسب تماماً . ولئن كانت الحقيقة في حجم الأحذية شيئاً غير مناسب تماماً، فإن الحقيقة رسماً، أيضاً، لا تمثّل كلّ ما هناك؛ لأنّ التكشّف المتأصّل في **الحقيقة باعتبارها انكشافاً aletheia** يحمل ـ في إظهاره للمحتجِّبَ ـ المتخفّي رفقةَ المتكشّف. فبرفقة كلّ كائن ثمة كينونة أيضاً. والحقيقة بوصفها تكشفاً تجعل هذا الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي جلياً.

إن العمل الفني، أو اللوحة، يعرّي، طبقاً لهيدجر، ماهية زوج الأحذية، غير أن هناك دائماً شيئاً آخرَ. وبالنسبة لدريدا، يشتغل منطق التكميلية هذا عند المستوى النصّيّ والتناصّي. إن هذا الشيء الآخر يقع عند حافة النصّ، وعند تخوم اللوحة، وفي إطارالعمل الفني. فعند حافة *الحقيقة رسماً تقف الحقيقة في القياس* [قياس الحذاء]. وعند هامش *الحقيقة في القياس* [قياس الحذاء]، نجد أن فان كوخ يقرّر أنه إذا ما أُكره على جعل الحقيقة صادقةً، فإنه يفضّل دور الإسكافي على دور العازف. وعند طرف عبارة فان كوخ التي تدور حول الحقيقة تقع رسوماته للأحذية. وعند حدِّ رسومات فان كوخ للأحذية، ثمة رسومات رينيه ماغريه René Magritte وريتشارد لندنر Richard Lindner وكذلك رسومات فان كوخ الأخرى للأحذية. وكلّ واحدة منها تتضمّن حدّاً ومدخلاً. وما أن يخطو المرء خطوة ضافية يتخذ منطق التكملة شكل حقيقة.

إن منطق التكملة أشبه بمفتاح رئيس يفتح العديد من الأبواب المختلفة. فهو لا يطوّق إمكانية الدخول إلى غرفة جديدة بطوق ويعين حدودها فقط، وإنما يفتح تلك الإمكانية أيضاً. فالتكملة هي زيادة على شيء ما، واستبدال له. ودريدا يميّز في كتابه **الانتشار Dissemination** (1972) كلاً من الكتابة *والفارماكون* بوصفهما تكملة (**Dissemination**, p.126; **tr.**, p.110). وكما أن الكتابة *والفارماكون* هما ما لا يمكن حسمه (سواء أكانت الكتابة كلاماً أم كتابة، وسواء أكان الفارماكون ترياقاً أم سمّاً)، كذلك «الحقيقة رسماً» هي ما لا يمكن حسمه (سواء أكانت الحقيقة في فعل الرسم أم في رسم ما هو حقيقي). فتفكيك «الحقيقة رسماً» لا يتوخّى إظهار عدم إمكانية حسمها فقط، بل يتوخّى إظهار تكميليتها أيضاً. والقول إن هذه التكميلية هي نفسها ما لا يمكن حسمه (سواء أكانت زيادة أم استبدالاً) يمثل سمةً إضافية للستراتيجية التفكيكية. فتفكيك «الحقيقة رسماً» يعني البحث عن حدودها ومداخلها، والبحث عمّا لم يُكشَف تماماً في التكشّف، والبحث عن اللامرئي في المرئي. إن اللامرئي هو تكملة ظاهراتية على المرئي المجلّى خلال الاستنطاق. والتكملة هي لامرئيّ نصّيّ يرفرف على حدود أيّ نصّ، ويُستخدَم خلال الممارسة التفكيكية.

الممارسات الاستنطاقية والتفكيكية

يجترح الاستنطاق ممارسة فلسفية سواء أحدثتْ هذه الممارسة في الفلسفة، أو في تفرّس المرء في الأشياء، أو في الرسم. وتتضمّن التفكيكية ممارسة نقدية سواء أكانت ممارسة الفيلسوف، أو المنظّر الأدبي، أو المؤرخ، أو الناقد. ومهمة الاستنطاق هي أن يجرّب الأشياء التي يستنطقها. ومهمة التفكيكية هي أن تصبح كتابة؛ أي نصّاً آخر، نصّاً نقدياً يكمِّل ويدمج نصّاً أو نصوصاً تكون موضع تساؤل. ويُعنى الاستنطاق بالأشياء المرئية

ودلالاتها. وتُعنى التفكيكية بالنصوص وعلاقاتها المتبادلة المضمرَة فيها. ويقتضي الاستنطاق أن يوضع الشيء الذي يستنطقه موضع تساؤل. وتقتضي التفكيكية اختبار النصّ من جهة اختلافاته (عن النصوص الأخرى)، ومن جهة إرجاءاته (في نصوص أخرى). والاستنطاق يستكشف المرئي منبرماً باللامرئي. والتفكيكية تفحص آثار النصّ ووسومه، وصفاته، وإمضاءاته، واختلافاته كما تظهر في الكتابة. وبالنسبة لميرلوبونتي، فإن ما ليس قائماً هو عملية الإبصار نفسها. وبالنسبة لدريدا، فإن ما ليس قائماً أما أن يكون عند أشفار نصٍّ ما (عند تمفصل هذا النصّ ونصّ آخر) أو أن يكون ضمن إطار نصّ آخر أو نصوص أُخَر.

والفلسفة عندما تستنطق، فهي تستنطق ما يدعوه ميرلوبونتي «الإيمان الإدراكي» (**VI, p.139; VI-tr.**, p.103). والفلسفة عندما تستنطق، فإنها لا تتوقعَ إجابة بالمعنى العادي ولا تتلقاها. والسبب في ذلك عدم وجود متغيّر أو ثابت مجهول يكون تكشّفه مستوفياً التساؤل، وهناك سبب آخر هو إن العالم الموجود موجود سلفاً في صيغة استنطاقية. إن الفلسفة هي إيمان إدراكي يستنطق نفسه. وهي إيمان لأن هناك إمكانية للشكّ (كما يشدّد على ذلك ميرلوبونتي في تفسيره لسيزان). والفلسفة تعرّض دائب للأشياء ـ استنطاق متواصل ـ يشتغل بصيغة شمولية أكثر منها جزئية. والفلسفة، بوصفها إيماناً إدراكياً، تنهمك في استنطاق أساسي يشي باستنطاقات أُخر. ويسبر الاستنطاق الفلسفي، ويرصد دلالة ستحقق نتيجته الأساسية: أي الإجابة عن تساؤلات مثل «ما العالم؟» أو «ما الكينونة؟». ويلجأ الاستنطاق الفلسفي إلى توضيح ما نعرفه، من دون التساؤل عن مفهوم المعرفة (**VI**, p.171; **VI-rt.**, p.129). الاستنطاق الفلسفي هو إيمان مفاده إن الأشياء تتطابق مع عمليات الدلالات التي تعرضها.

إننا نتفرّس في الأشياء لنستنطقها، فنحن تساؤل متواصل. ونحن أنفسُنا موضع تساؤل في تفتح حيواتنا. والمرء الذي يتساءل إنما هو الكائن الذي يتساءل. وميرلوبونتي ينوِّه، في مقالته « **شكّ سيزان**»، وفي كتابه «**العين والعقل**»، بملاحظة سيزان الشهيرة: «إن الحياة لمرعبة». ونحن نرقب عالم الأشياء المرئية، ونضع أنفسنا موضع تساؤل، لا بصورة انعكاسية، ولا بالعودة إلى ذواتنا، وإنما بتفحّص الأشياء، والنظر فيها، وتمحيصها؛ تلك الأشياء التي تحيط بنا وتغلفنا.

والرسام عندما يستنطق، فإن «الجبلَ نفسَه يجعل نفسَه، من هناك، مرئياً من طرف الرسام، ذلك الرسام الذي يستنطقُ الجبلَ عبر التفرّس فيه» (**OE**, p.28; **EM**, p.166). والرسام هنا لا يستنطق ببساطة حياته الخاصة، إنما يستنطق ، بالأحرى، عالم الجبل. وبهذا الصدد يكتب ميرلوبونتي أن الرسام «يكشف الوسائل، التي هي ليست سوى الأشياء المرئية، والتي بوساطتها يجعل الجبلُ نفسَه جبلاً تحت أعيننا نفسِها» (**OE**, pp.28-29;

(**EM**, p.166). ويتغيّا الرسام من وراء استنطاقه «التكوينَ السِّرِّيَّ والمحموم للأشياء في أجسادنا» (**OE**, p.30; **EM**, p.167). ويظلّ هذا الحال قائماً سواء أكان ما ينظر إليه الرسام جبلاً يقع على مسافة منه، أم صورته هو التي تعكسها المرآة في حال قام برسم صورته الشخصية. فالاستنطاق الذي يمارسه، مثل استنطاق الفيلسوف أو الشخص العادي في إدراكاته الحسّيّة، يرمي إلى إظهار القابلية على الرؤية الكامنة في الأشياء بموجب دلالاتها.

وعندما تمارس التفكيكية عملها، فإنها تقيم مكانَ، أو أمكنة، الاختلاف المنقوشة في النصّ سلفاً. وتسعى التفكيكية إلى استرجاع (أو تعويض) ما أُسقِطَ من النصّ. ولكن ما أُسقِطَ من النصّ هو سمة للنصّ سلفاً. وما أُسقِط من النصّ موجود في نصّ آخر، أو إنه يُنتَج في كتابة أخرى. فإرجاع ما هو غير موجود في النصّ، أو تعويضه، يعني قرنَ نصٍّ بنصٍّ آخرَ، وتحديد التقاطع القائم بينهما. إن مكان التقاطع هو مفصل النصّ، وتخمه، وطرفه، وهامشه، وحدّه. وكما يريد فان كوخ، وهيدجر، وشابيرو، وسيزان، وميرلوپونتي استرجاع الحقيقة رسماً، كذلك دريدا يريد استرجاع الحقيقة في النصوص عبر استكشاف (تفكيك) قوانينها، وممارساتها التكميلية. ودريدا يقرن، في كتابه **نواقيس Glas**، نصّاً عن هيجل بنصٍّ عن جينيه؛ وفي مقالته «جلسة مزدوجة The Double Session» يطابق نصّاً عن ملارميه بنصٍّ عن أفلاطون؛ وفي مقالته «Living On: Border-Lines» يرفق نصّ الهوامش بنصّ المتن، بالضبط تماماً كقرن قصيدة شيلي «انتصار الحياة» بنصّ بلانشو **عقوبة الموت L'Arrêt de mort**. وتتناسل قِرانات دريدا النصيّة. وكلّ واحد من هذه القِرانات يُظهر تضامَّ النصوص وانتشارها بشكل عام، ويظهِر كذلك حدود نصوص معينة وأطرها.

لا تشتغل التفكيكية على المستوى النصّي المتعدّد فقط. ومنطق التكميلية ليس منطق استرجاع ودمج النصوص والإمضاء فقط. **والاخـ(تـ)ـلاف** ليس إرجاء فقط، بل هو تمييز، وتقابل، وازدواج أيضاً. ومثلما يفكّك دريدا تفسير هيدجر للوحة فان كوخ «زوج أحذية»، يفكّك أيضاً تاريخاً ومشهداً كاملاً من الأزواج الثنائية التي تتضمّن: المعقول/ المحسوس، الداخل/ الخارج، الاستعاري/ الحَرفي، الدال/ المدلول، الكلام/ الكتابة، المتعالي/ التجريبي، الكينونة/ الكائنات؛ و(لعلّ المرء يجازف بالقول): المرئي/ اللامرئي. . . . إن تفكيك نصّ الميتافيزيقا يعرض مكان الاختلاف **من حيث هو** تمييز أكثر مما يعرض مكان الاختلاف **من حيث هو** إرجاء أو إزاحة. ويؤشّر مكان الاختلاف في التقابلات الثنائية الميتافيزيقية التقليدية نهاية الميتافيزيقا، وانغلاق كتاب الميتافيزيقا، وبداية (أصل) الكتابة. غير أن الكتابة هي، على الأكثر، نظام من الآثار، والحدود النصّية، والتناسجات التناصّية. والكتابة لا تقع إلى جانب الكلام، ولا إلى جانب الكتابة (بوصفها مقابلاً للكلام). والتفكيكية لا تبني الكتابة ولا تدمّرها. إنها تفحص التقابلات الثنائية التقليدية تماماً كما تستكشف التمايزات النصيّة.

تمضي التفكيكية إلى المكان الذي يوجد فيه ما لا يمكن حسمه كالأمكنة الآتية: التواصل (الحضور الشفاهي/ انتقال الرسائل)، *والكتابة écriture* (الكلام/ الكتابة)، والاختلاف (التمييز/ الإرجاء)، *والفارماكون* (السمّ/ الترياق)، والأثر (أثر قدم/ دمغة)، والمراسلة (تبادل الرسائل/ تماثل التشابهات)، والتكملة (الزيادة/ الاستبدال)، وما إلى ذلك. وفضلاً عن التناسل الأفقي، وإزاحة نصٍّ في آخر، وفضلاً عن إعادة الاختبار العمودية للتقابلات الثنائية التقليدية، فإن تفكيك النصوص يتطلب إيضاحَ وتفصيلَ ما لا يمكن حسمه، وطبيعته المتعلقة بعدم إمكانيته على الحسم.

وتتضمّن التكميلية إدماج النصوص وإزاحتها، وقلب التقابلات الثنائية التقليدية، وكشف ما لا يمكن حسمه. وتتضمّن القابلية على الرؤية تفصيل نسيج الأشياء المرئية، وانبرام المرئي واللامرئي، وفتح دلالات الرؤية. إن منطق التكميلية هو منطق النصّيّة. ومنطق القابلية على الرؤية هو منطق الإدراك الحسي، وتكشّف الكينونة الخام. ومثلما يدّعي سيزان أنه يدين للحقيقة رسماً ويرسمها، كذلك ميرلوبونتي «يدين» للقابلية على الرؤية فلسفياً عندما تصبح خبرة، و «يقول-ها». ودريدا يدين للتكميلية في كتابة النصوص وانتشارها، و«يكتب-ها».

الباب الثاني

نحو نظرية في النصّيّة

الفصل الخامس

تأطير العمل الفنّي

لماذا بحث هيدجر عن أصل العمل الفنّي في المقام الأول؟ وما الذي يمكن الحصول عليه من معرفة *أصل* العمل الفنّي؟ وما نوع السبيل التي سيسلكها المرء إنْ أمكنه الكشف عن الموضع الذي ينشأ منه العمل الفنّي؟ إنّ مثل هذه السبيل لن توفر لنا ماهية الأصل، ولا أغراضَه، ولا غايتَه، ولا مصيرَه. فالانشغال بأصل العمل الفنّي يمكن تمييزه كونه عملاً أكاديمياً. فالأكاديميون وحدهم يعنون بالموضع الذي «تتحدّر» منه الأشياء، وتظهر وتتخذ شكلها الأوليّ. ومن المؤكد أن الأكاديميين وحدهم يرغبون في معرفة سلالة الأشياء ونِسابيتها وتاريخها. قد لا يعير عالِم الهندسة انتباهاً لأصل الهندسة، لكن فيلسوفاً (مثل هوسيرل) قد يعيرها ذلك الانتباه. فأنت لا تحتاج إلى معرفة الموضع الذي تتحدّر منه الهندسة كيما تزاول الهندسة. وأنت لا تحتاج إلى معرفة الموضع الذي يتحدّر منه عمل فنّيّ معين كيما تبدع لوحاتٍ فنيةً، أو قصائدَ، أو معابدَ مقدّسةً. ويتساءل المؤرخون، أحياناً، عن مصادر عمل معين. ويتساءل الفلاسفة عن طبيعة هذا التوسّل بالمصدر والأصل؛ وبهذا الصدد، يعيد الفلاسفة اقتفاء خطى مؤرخ الفن. ومع ذلك، عندما يتساءل هيدجر عن أصل العمل الفنّي، فإنه لا يعيد اقتفاء الخطى التي حدّدها مؤرخ الفنّ. فهيدجر يتساءل عن «الشيء الذي منه وبوساطته يكون العمل الفني على ما يكون عليه، وعلى نحو ما يكون عليه» (**PLT-OWA**, p.17). ولا يرغب هيدجر في الكشف عن المؤثرات التي تؤثر في أيّ عمل فنّي، ولا عن الأعمال السابقة على هذا العمل الفنّي. وفي الحقيقة، فإن اهتمامه ليس اهتماماً بالبنوّة التاريخية بأيّ معنى من معاني التاريخ الرسمي للمصطلح. وفي تساؤله عن أصل العمل الفنّي، يتساءل هيدجر عن الترابطات البنيوية بين العمل الفنّي، والفنان، والفنّ. ويُراعى هذا الشكل من التأصيل بقطع النظر عن التاريخ نفسه. فمسألة الأصل هي مسألة علاقة بحسب طرح هيدجر.

وبحسب صياغة هيدجر ـ كما سبق تقديمها في الفصل الثاني ـ فإن أصل العمل الفنّي

هو الفنان. إذ يبدع الفنان العملَ الفنّي، والعملُ الفنّي هو نتاج تلك الفعالية الإبداعية. وبهذا المعنى، يكون الفنانُ أصلَ العمل الفنّي. وهذا النوع من التأصيل هو النوع الحيوي الذي يدشّن مسألة الأبوّة. وعلى هذا الأساس، قد يفترض المرءُ أن هيدجر كان يتوسّل عملية البنوّة. وعلى أية حال، عندما يتساءل، من ثمّ، عن أصل الفنان، وعندما يزعم أن العمل الفنّي هو أصل الفنان، تنكسر سلسلة البنوّة المباشرة. فالتأصيل المتبادل للفنان والعمل الفنّي هو تأصيل بنيوي تزامنيّ، ولم يعد تأصيلاً تاريخياً تعاقبياً. لكن هذا الأمر يصبح أوضحَ عندما يصرّح هيدجر بأن هناك، أيضاً، أصلاً للفنان والعمل الفنّي؛ وهو الفن. فالفن يتيح إمكانية الحديث عن الفنان والعمل الفنّي. ومادام الفنُّ أصلَ الفنان والعمل الفنّي، فإن التعالق الثلاثيّ للتأصيل المتعدِّد يقيم إطاراً لا يتوفر، في الحقيقة، على نقطة الأصل.

ومن دون نقطة الأصل، ومن دون موضع يمكن تعيينه مصدراً أوحدَ، يصبح العمل الفني جزءاً من بنية معقدة، أو جزءاً من مجموعة من التفاعلات. وعلى الرغم من أن للتأصيل، غالباً، جانباً دينامياً ـ لاسيما فعل التأصيل الناشئ من مكان ما ـ فإنه لا يمكن أن يكون ناشئاً من مكان واحد في هذه الحالة. وعلى أية حال، فإن في الترابطات الثلاثية بين العمل الفني ـ الفنان ـ الفن جانباً دينامياً. يتحرّك مسار التأصيل من الفنان إلى العمل الفني، ومن العمل الفني إلى الفنان، ومن كليهما إلى الفن، ومن الفن إلى العمل الفني. وليس مسار التأصيل هذا مساراً خطياً (رغم إمكانية القول إن الخطوط تربط النقاط الثلاث بطرق مختلفة). ومادام رسمُ دائرةٍ يستدعي، في الأقل، ثلاثَ نقاط، فربما يكون من الأفضل وسمُ مسار التأصيل بأنه دائرة. ولكنها مجرد دائرة، تلك التي تجعل النقاطُ الثلاثُ إمكانيةَ بنائها قائمة تخيّلياً. فالحركة من الأعلى إلى الأسفل، ومن الأسفل إلى الأعلى، وعبر كليهما، والعودة إلى الأسفل مرة أخرى ليست حركة دائرية *بحدّ ذاتها*. إنها دائرية فقط بمعنى أنها قد تكون متكررة. ولكن هذه ليست دائرة، إنها تكرار وإعادة.

لماذا، إذن، يقول هيدجر: «يمكن للمرء أن يرى، بسهولة، أننا نتحرك في دائرة» (**PLT-OWA**, p.18)؟ يبدو جلياً أن هذه ليست دائرة على الإطلاق. ولئن كان على المرء أن يسير من العمل الفني إلى الفنان وإلى الفن، يمكن عندئذ أن تُفسَّر بأنها دائرة. ولكن هيدجر لا يفعل هذا في المقام الأول. وقد يكون مردّ ذلك إلى أن هيدجر يستسلم للدائرة الهرمنوطيقية التي رسمها في كتابه **الكينونة والزمان**. وبحسب ما تطوّرت الدائرة الهرمنوطيقية الأونطولوجية سابقاً، فإنها تكون بالشكل الآتي: للأشياء كينونتها ووجودها **-is ness**، ولكن ما طبيعة وجودها وكينونتها؟ لا بدّ من أنها الكينونة بحدّ ذاتها. وهكذا تتحصّل الكائنات على كينونتها من الكينونة، أي من ماهية كينونة الأشياء. وفي الوقت نفسه (أو في وقت متصل به) تكتسب الكينونة كينونتها ـ أي شرطها الأساسيّ ـ من الكائنات. ولكن،

تكتسب كلٌّ من الكينونة والكائنات طبيعتها من الاختلاف القائم بينهما، أي من منطقة «المابيْن» التي يدعوها هيدجر الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي. وهذا الاختلاف ليس اختلافاً بين كائنين مختلفين، وإنما هو اختلاف أساسيّ بين الكائنات والكينونة (بعامة). ويكون هذا الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي باعثاً على علاقة الكينونة وكينونة الكائنات. ويدعو هيدجر هذه العلائقية الثلاثية: الدائرة الهرمنوطيقية. فهل هي دائرة لأن هناك نقاطاً ثلاثاً تجعل رسمَ دائرةٍ أمراً ممكناً عِلى مستوى الفرض؟ وبمعنى معين، بوسع المرء أن يزعم أن هذا هو كلّ ما يتعلق بأية دائرة. ولكن، وعندئذ، وعبر مقارنة بنية العلاقة بين العمل ـ الفنان ـ الفن ببنية علاقة الاختلاف بين الكائنات ـ الكينونة ـ الأونطك ـ أونطولوجي يمكن تحديد تمييز ظاهريّ. إذ يبدو الحدّ الثالث، أي الفن، حدّاً إيجابياً، بينما الحدّ الثالث الآخر، أي الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي، يبدو حدّاً سلبياً (وفي ذلك يُفهَم «الاختلاف» أحياناً على أنه «سلبيّ»). ومع ذلك، فإن الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي ليس اختلافاً سلبياً حقيقة، بل إنه، في الحقيقة، يؤسس الهوية نفسها لكلٍّ من الكائنات والكينونة، فمن دون ذلك الاختلاف، لا تكتسب الكائنات والكينونة منزلةً مستقلةً في علاقة أحدهما بالآخر. وهكذا، يوفر الاختلاف الأونطك ـ الأونطولوجي (رغم كونه اختلافاً تمييزياً من حيث طبيعته) معنى الكينونة من جهة علاقتها بالكائنات. وعلاوة على ذلك، توحي المقارنة البنيوية بشيء مثير للاهتمام يتعلق بالفن. فمادام العمل الفني والفنان، شأنهما شأن الكائنات والكينونة، حدّين إيجابيين، فسيكون ذلك أمراً غريباً (رغم كونه معقولاً بنيوياً) إذا ما كان الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي سلبياً، والفن إيجابياً. وعندئذ، فلْنتأمّلْ طبيعة الفن التمييزية الممكنة.

عندما مُيِّز التصوّر القديم للفن من الجمال والسموّ، أُنزِلَ الفنُّ، على نحو دقيق تماماً، إلى نطاق *التقنية technē*(*)، والحرفة، والبراعة، والصنعة. وعلى الفن أن يكون على علاقة بخلق (*الشعرية Poetikē*). وفي **الجحيم** (النشيد الحادي عشر)، يقول دانتي الذي عاش في الحقبة المتأخرة من القرون الوسطى:

(*) التقنية technē : كان اليونان يستخدمون **technē** للدلالة على الصنعة أو الحرفة والفنّ معاً، ويسمّون صاحب الصنعة أو الحرفة والفنان بالاسم نفسه وهو technites . ولكن كلمة **تقنية** لا تعبّر بدقة عن هذا المصطلح؛ لأن كلمة technē لا تشير إلى الحرفة ولا إلى الفنّ، ولا تشير مطلقاً إلى ما يكون تقنياً بالمعنى الذي نفهمه في وقتنا هذا، فهي لا تعني أبداً نوعاً من الإجراء العملي، إنما هي تشير إلى أسلوب في المعرفة. هذه الكلمة technē تعني ـ على نحو ما تأصّلت في خبرة اليونان بوصفها أسلوباً في المعرفة ـ إظهاراً للموجودات من تحجّبها إلى حالة اللاتحجّب، وهي لا تشير أبداً إلى فعل الصنع. [عن كتاب: **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** ـ سعيد توفيق ـ ص112، 113]. المترجمان

الفلسفة . . .
صادرة عن العقل الإلهي وفنّه :
وإذا أنت أمعنتَ النظر في كتابك عن الطبيعة ـ
فستجد، بعد ورقات غير كثيرة

أن فنّك يتبع الطبيعة، بقدر ما يستطيع
كما يتبع المريدُ أستاذَه
حتى ليكاد فنّك يكون لله حفيداً[1].

يبيّن دانتي أن الفن يتضمّن الخلق. فالفن يحاكي الطبيعة، بيد أن الطبيعة تحاكي إبداعية الله. ويعتقد دانتي، كما يعتقد أفلاطون، بأن الفن تقليد (عملية محاكاة)، وبأنه بعيد بصورة مزدوجة عن المُثُل [بالمعنى الأفلاطوني] والكمال. ويقدّم دانتي، شأنه شأن أرسطو، الفنَّ بوصفه عملية خلق. لكن الفن بالنسبة لدانتي فنٌّ إبداعيٌّ يتوق إلى تكرار الكمال. وفي الوقت الذي اتخذ فيه فنانو عصر النهضة الفنَّ وسيلةً للدنوّ من المثال ومقاربته والالتصاق به، كان الفن قد عكس اتجاهه: فلم يعد الفن منصرفاً عن الكمال، وإنما يتجه بنفسه صوب الشكل المثاليّ. إن ألبرتي، ومايكل أنجلو، وليوناردو كلّ هؤلاء رغبوا في الاقتراب من الله من خلال الفن. وإن فنّهم لم يكن فنَّ حرفة حسب. وتفسير كانط للفن فيما يتعلق بالجمال والسموّ هو الحالة الأخيرة لعصر كان الفنُّ فيه يتمّ تصوّره كمثيل للحرفة، مع أنه أيضاً البداية لمماثلة الفنِ بالجمال والسموّ [الجلال]. وفي القرن التاسع عشر، حقّق مبدأ تيوفيل غوتيه «الفنّ للفنّ» الدمجَ والقمعَ التامّين للاختلاف بين الحرفة والجمال (أو السموّ). إن قمع الاختلاف فيما دعاه غادامير «علم الجمال الرومانسي» هو، رغم ذلك، دمج للاختلاف في هوية الفن.

إن توقاً إلى التباين بين حرفة الفنان والنتاج الفني ظلّ سارياً في التصوّر الحديث للفن. فالتعبيرية التجريدية، وموسيقى الاثنتي عشرة نغمة(*)، وروايات تيار الوعي، تمجّد مهارات

---

(1) Dante Alighieri, "Inferno," *The Divine Comedy*, trans. John Ciardi (New York: New American Library, 1954), p.106.

ونحن أخذنا ترجمة هذه الأبيات من الترجمة العربية **للكوميديا الإلهية** لأحمد عثمان. المترجمان

(*) سعى الموسيقار النمساوي المولد أرنولد شوينبيرغ بين عامي 1912-1922 إلى إيجاد طريقة جديدة في التأليف الموسيقي توفر أساساً جديداً للبناء الموسيقي تستبدل الأساس القديم. فبدلاً من استخدام نغمة واحدة أو نغمتين كبؤرة أساسية لقطعة موسيقية اقترح شوينبيرغ استخدام جميع النغمات الاثنتي عشرة مرتبطة إحداها بالأخرى. علماً أن هناك مؤلفين موسيقيين آخرين مثل الأميركي تشارلز إيفز، والنمساوي جوزيف هامرر، سبقوا شوينبيرغ إلى تأليف موسيقى تشبه في نواح معينة منهجَه الجديد. المترجمان

الفنان في إنتاج السموّ الخالص، والمضمون الروحيّ التعبيريّ للعمل. وبالنسبة للفنان والمنظّر الحداثيين، يذوّتُ الفنُّ البنيةَ التمييزية للعلاقة بين الحرفة والنتاج، أي بين الفنان والعمل الفني. وتبيّن «اللاتمييزية الجمالية» لدى غادامير ـ في تصوّر الفن السائد في بواكير القرن العشرين ـ أن توتراً وانفصالاً ومعنى للاختلاف بقيت تنتاب مفهوم الفن. وبهذا الصدد، ينمّ هيدجر، ضمناً ولكن ليس بأية طريقة غير معقولة، على ترابط بين الفن (في الدائرة الجمالية) والاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي (في الدائرة الأونطولوجية). فالفن يجسّد اختلافاً قديماً. وكما أن الفن هو أصل الفنان والعمل الفني، فإن الاختلاف الذي يكوّنانه (أي الاختلاف بين الحرفة والجمال أوالسموّ) يقوم مقام الأصل؛ أصل الفن.

الدائرة / المستعرض

لم تُحَلَّ مسألة الدائرة بعدُ. وقد لاحظنا تكرار الدوائر (الجمالية والأونطولوجية). والسمة التمييزية للفن ـ من حيث لاتمييزيته ـ قد تحدّدت. ولكن، أيٌّ من هذه الدوائر لا يبدو أنها دوائر؟

يقول هيدجر: «إننا مكرهون على اتباع الدائرة» (**PLT-OWA**, p.18). لماذا «مكرهون»؛ وعلى نحو أخصّ، متى لا يتضح أن هناك دائرة، وعلى وجه الخصوص متى تكون الدائرة أكثر شبهاً بخطٍّ متعرّج؟ ومع ذلك يمضي هيدجر ليقرّر: «ليست، فقط، الخطوة الرئيسة من العمل إلى الفن دائرة كما هو حال الخطوة من الفن إلى العمل، بل إن كلّ خطوة منفصلة نحاول أن نخطوها تدور في هذه الدائرة» (**PLT-OWA**, p.18). يبدو الأمر كما لو أن هيدجر كان يحاول أن يمهّد للخط المتعرج لرسمه في دائرة، مقتفياً المسارَ من العمل إلى الفنان إلى الفن، ومن ثمّ عكس هذا المسار: أي الانتقال من الفن إلى الفنان إلى العمل. ولكن هذا التدوير وعكسه هو، في أحسن الأحول، إعادة بناء. فهو يقطع تعقد الحركة.

لماذا يشعر هيدجر بأنه مكرَه على إدخال طبيعة تفسيره المتعرّجة المفصّلة في حركة دائرية؟ ثمة مسألة تتعلق بتكرار الدائرة الأونطولوجية بموجب دائرة جمالية. بيد أن ثمة سبباً آخرَ لإدخال الخط المتعرج في دائرة. فالدوائر يمكن أن تنتقل بانسيابية. وتتطلب حركة البنوّة والأبوّة صقلاً للحافات الخشنة. إذ يمكن أن تُرسَم دائرة بثلاث نقاط. ولكن قبل كلّ شيء، تتكشّف الدائرة عن فضاء، ووضوح، ومجال لا يتطابق فيه الفنان مع العمل الفني، وفيه يمكن للفنّ أن يسمّى.

ولكن، ما طبيعة هذا الفضاء القائم ضمن الدائرة؟ من المؤكد أنه فضاء مغلق نتيجة ترابط العمل الفني ـ الفنان ـ الفن. ومع ذلك، فإن هذا الفضاء ليس أية نقطة من هذه النقاط. إن الفضاء القائم ضمن الدائرة ليس فضاء دون معنى أيضاً. تأمّلْ، مثلاً، مستعرِضاً

يقطع الدائرة أفقياً كقُطْر، وفي هذا المفصل يكفي أن ندعوَ هذا المستعرِضَ **بالنصّ**. وعلى الرغم من أن هيدجر لا يقدّم نظرية في النص، فإن تفسيره يدع مجالاً لمثل هذه القراءة.

إن معظم فقرات مقالة «أصل العمل الفنّي» لا تتوجّه إلى مسألة الدوائر. إنها بالأحرى، تتوجّه إلى حبك نسيج: 1. الشيء والعمل، و2. العمل والحقيقة، و3. الحقيقة والفن. إن نسيج المقالة محبوك بعناية حتى كأنه يملأ الدائرة. وقد شرع هيدجر بالطبيعة الشيئية للعمل. فالعملُ معيّن من حيث شيئيته وتجذره في أساس صلب. ولأمر ما، يكون العمل في أسفل الدائرة. إنه يلامس أساسَ الأرض، وعالمَ الأشياء، والموضوعات الطبيعية الأخرى. وبهذا الصدد، يجب طرح الأسئلة الآتية: كيف يكون العمل مفيداً؟ وكيف يوثق به؟ وما نوع محتواه؟ وما شكله؟ وكيف يختلف عن الأشياء الأخرى التي تحوز هذه السمات كخصائص محدّدة لها؟ وبطبيعة الحال، يمكن إثارة المسألة الآتية: فعلى الرغم من أن بعض الأعمال تكون مفيدة أحياناً (مثل أعمال جماعة دي شتيل[*] De Stijl وأعمال المعماري لا كوربوسيه[**] Le Corbusier architecture وحتى مثل الروايات ذات الطابع الأخلاقيّ الرفيع، والموسيقى العلاجية)، فإنّ ما هو موضع تساؤل ليس فائدتها ولا موثوقيتها. بل حتى شكلها ومحتواها ليسا موضع عناية. إذ من المؤكد أنها يجب أن تكون ذات شكل ما، ويجب أن تكون ذات محتوى معين. فالشكل الذي تحمله والمحتوى الذي تتطلبه هما شيئان أساسيان لأيّ عمل لكي يتحقق. وعلى أية حال، فما هو مهمّ، بالنسبة لهيدجر، هو ما يكشفه العمل، أعني حقيقته.

ويتوسّع هيدجر فيقول: «يتكشّف العمل الفنيّ، بطريقته الخاصة، عن كينونة الكائنات. وعملية التكشّف هذه، وعملية إماطة الحجاب هذه؛ أي حقيقة الكائنات، تحدث في العمل. ففي العمل الفنيّ، تضع حقيقة ما هو قائم نفسَها موضع اشتغال (**PLT-OWA**, p.39). وما هو مهمّ، حقيقةً، بشأن العمل الفنّي هو إماطته للحجاب، وإظهاره للمتحجّب، وكشفه، وجعله الحقيقة تحدث في المكان الذي يشغله (العمل). وتوضع بقية الدائرة موضع حركة من مكانها في أسفل الدائرة. وتوضع الحركة المتعرجة التي يحوّلها هيدجر إلى دائرة موضع حركة من مكانها في أسفل الدائرة. ويتكشّف الفضاء المفتوح الذي

(*) وهي جماعة من الفنانين الهولنديين تأسست بأمستردام في العام 1917 تضمّ رسامين مثل موندريان، وثيو فان دوسبيرغ، والمعماري جاكوب جوهان أود، والشاعر أ. كوك وآخرين. وهي حركة تأثرت بفنّ الرسم، وفنون التصميم بما في ذلك تصميم الأثاث، والمعمار، وقد كانت الفنون المعمارية هي التي حققت الأهداف التي نشدها أسلوب هذه الجماعة في إقامة تعاون وثيق بين الفنون. المترجمان

(**) لقب المعماري السويسري تشارلز-إدوارد جانيريه (1887-1965)، وهو معماري ومخطط مدن ينتمي إلى الجيل الأول مما يسمى بالمدرسة المعمارية العالمية. المترجمان

تحيط به الدائرة من مكانه في أسفل الدائرة. وتحدث الحقيقة. إن مكان التكشّف هذا، مكان الانفتاح هذا، وهذا الوضوح، هو فضاء الدائرة، هو فضاء الحقيقة كما تكشّفت في العمل وبوساطته. ومع العمل، ثمة شيء مهمّ يحدث، شيء آخر غير الفائدة والموثوقية. فما يحدث هو ما يحدث أيضاً في الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي، في كينونة الكائنات، وفي الدائرة الأخرى . . . . إن ما يحدث هو الحقيقة. وكما أن كينونة الكائنات تكشِف ما هو قائم، وتقدّم حقيقة ما هو قائم، كذلك يكشف العمل الفني ما هو قائم أيضاً. بيد أن العمل الفني يمارس الكشف بطريقته الخاصة. فالكينونة بحدّ *ذاتها* لا تكشِف. وعلى أية حال، ينفتح العمل الفني على الدائرة بأسرها. فالحقيقة المتكشّفة عبر عمل الفن هو انفتاح الدائرة الجمالية نفسه. والهيكل الإغريقيّ في بايستوم، ولوحة فان كوخ أحذية الفلاحة، ومنحوتات هنري مور، كلّها تكشف عالماً: هو عالم الدائرة الجمالية، عالم الحقيقة الذي يكشفه العمل الفني. ولكن، لعلّ المرء يتساءل: «ما الحقيقة ؟» والإجابة هي: «أية حقيقة يكشفها عمل معين؟» فكلّ امرئ يبدأ من مكان مختلف؛ ولذلك يكون ذلك الكشف مختلفاً، ولكن كلّ امرئ يبدأ من أسفل الدائرة. أما مضمون ومعنى ذلك المنكشِف نفسه فهو الذي يختلف فقط.

ماذا عن العلاقة بالفن؟ إن العمل الفني يقوم بالكشف، ويُحدث الحقيقة، ويتكشّف عن فضاء الدائرة. لكن الدائرة لن تكون دائرة إن لم يكن الفنُّ مكاناً يقع على محيطها. فالفنُّ، بالنسبة للمسافر الهرمنوطيقيّ، هو التوقف الذي يلي **التوقّف الأخير** على الدائرة قبل عودته إلى البداية، أي إلى العمل الفنّي. إن الفنّ، من وجهة نظر المسافر، هو **النقطة التي تلي النقطة الأخيرة** في الخطّ المتعرّج قبل أن يرتدّ الخطُّ الأخير إلى العمل الفني. إن **ما يلي الأخير The next-to-lastness**، كونه سمةً للفنّ، يعود إلى ما يدعوه هيدجر «**إبداعية** createdness» الفنّ و«**حفظه preserving**»(*). فالفنان يبدع، والعمل الفني يحفظ، والفنّ

(*) إن أسلوب تجلّي الحقيقة في العمل الفنّي هو ما يسمّيه هيدجر **إبداعية العمل الفنّي** (وليس إبداع العمل الفنّي)؛ فالفرق بينهما هو أن إبداع العمل الفنّي إنما هو إظهار لهذه الإبداعية، ففي العمل الفنّي يتمّ إبداع الإبداعية، بوضوح، في الوجود المبدَع: أي أن ممارسة الفنان وإبداعه يتمثلان في جعل العمل الفنّي يعبّر عن طبيعته وأسلوبه الخاص في كشف الحقيقة. أما **حفظ العمل الفنّي** فهو يتعلّق بخبرة المتلقي، ومفهوم هيدجر للخبرة يختلف اختلافاً كبيراً عن المعنى التقليدي لها، فكما هو معروف تُفسَّر الخبرة تقليدياً من خلال النظرة الذاتية للأشياء، في حين يدعو هيدجر إلى فهم العمل الفنّي لا من حيث الجانب الذاتيّ في الرؤية، وإنما من جانب الأشياء ذاتها، ومن جهة العمل الفنّي ذاته، وفي النهاية من جهة الوجود ذاته الذي يتكشّف في الموجودات وفي العمل الفنّي على السواء، أي أنها خبرة متحرّرة من كلّ عنصر ذاتيّ. وهذا الأسلوب في الفهم والخبرة بالعمل الفنّي عند المتلقي لا يسمّيه هيدجر تذوّق العمل الفنّي وإنما (**حفظ العمل الفنّي**) فالعمل الفنّي لا يكون عملاً فنياً إلاّ بوساطة شخص آخر غير الفنان يحفظه، يقول هيدجر: «فتماماً مثلما أن العمل الفنّي لا =

هو «الحفظ الإبداعي للحقيقة في العمل» (**PLT-OWA**, p.71). وبالمرور خلال حفظ العمل وإبداع الفنان، تبلغ الدائرةُ الفنَّ نفسَه. فالفنّ متموضع في درجة 270° من محيط الدائرة. ومع ذلك فأنه متموضع أيضاً في درجة 90° من محيط الدائرة؛ لأنه واقع في مكان الاختلاف بين العمل والفنان. وهكذا يظهر الفنُّ في النقطة التي تلي النقطة الأخيرة من أيّما طريق تسلكه الدائرة. يتثبّت الفنّ في مكان الحفظ الإبداعي للحقيقة في العمل. ويتكرر هذا المكان على كلا جانبيْ الدائرة. وهكذا، لا يتعلّق الأمر بوجود ثلاث نقاط تشكّل الدائرة، بل بوجود أربع نقاط في الحقيقة. ولكن النقطة الثالثة، فقط، تتكرّر على الجانب الآخر لتكون نقطة رابعة. والنقطة الرابعة إنما هي تكرار للنقطة الثالثة. وحيثما يبدأ المرء ـ سواء بسمة حفظ العمل أم بسمته الإبداعية ـ يتخذ مساراً مختلفاً على طول الدائرة. وفي كلّ حالة، يبلغ المرءُ الفنَّ أخيراً. إن تحديد الفن بوصفه فنّاً هو تأسيس لكشف ما، أي تأسيساً لانفتاح تشكّله الدائرة.

العمل / النصّ

إن رسم المستعرِض من مكان الفنّ في درجة 90° إلى مكانه في درجة 270° يحدّد مكان النص. فالنص هو المستعرِض. وهو يقطع الدائرة من المكان الذي يسمُه الفنّ على كلا الجانبين. إنه خط الدائرة وقطرها. ولا يقع النصُّ في مكان الفنان، ولا في مكان العمل الفني. والنصّ بحد ذاته لا ينتجه الفنان، وهو بحد ذاته ليس نتاجاً من بين النتاجات الفنية. وهو غير منبتٍّ الصلة بالإبداع الإنتاجي للفنان، ولا بإبداعية العمل. ومع ذلك، فهو ليس متطابقاً مع أيٍّ منهما.

لا يستعين هيدجر بالنصّ. ومفردة النصّ لا تبرز في معجميتة. وعندما يتحدّث هيدجر عن الأعمال الفنية مثل الهيكل الإغريقيّ، ولوحات فان كوخ، وقصيدة هولدرلين، فإنه لا يشير إلى النصوص. ويكون أقربَ إلى تعيين المكان الذي يعود إلى النصّ عندما يُلمع إلى أولية الشعر، يقول هيدجر: «إن *الفنّ بأسره* ـ بوصفه إتاحة حدوث The letting happen مجيء حقيقةِ ما هو قائم ـ هو بحدّ ذاته شعر *أساساً*» (**PLT-OWA**, p.72). وبالنتيجة، يموضع هيدجر الشعر في المكان الذي تحدث فيه الحقيقة، أي في فضاء الدائرة. فالشعر ليس هو المستعرِض الذي يقطع الدائرة ويربط النقاط التي يَسمُها الفن. وبدلاً من ذلك، فإن الشعر يملأ الانفتاح التام بالمعنى والإحساس. فالشعر هو قول الحقيقة، والمناداة بها،

= يمكن أن يكون بدون أن يُبدَع وإنما يكون محتاجاً بالضرورة إلى مبدِع، كذلك فإن ما يُبدَع لا يمكن أن يأتيَ بذاته إلى الوجود، بدون هؤلاء الذين يحفظونه... إن العمل الفنّي يبقى دائماً مرتبطاً بحافظين له، وهو يكون كذلك حتى عندما يظلّ فقط منتظراً لمَنْ يحفظونه، يتوسّل إليهم، وينتظرهم كي يشاركوا في حقيقته». عن كتاب **الخبرة الجمالية** ـ ص114، . 116 المترجمان

وتسميتها، والتكلّم بها، والحقيقة هي لغة العمل. وبالنسبة لهيدجر، يمثل الشعر تجسيداً للفنون الأخرى. فهو الذي يمحضها المعنى. ومع ذلك، لا يتمتع النصّ بهذه القوى. فهو لا يمكنه أن يجسّد الفنون المختلفة. حتى أنه لا يمكنه أن يملأ الفضاء التام الذي ترسمه الدائرة الهرمنوطيقية الجمالية التي وصفها هيدجر بأنها اختزال للبنية المتعرّجة للعلاقة بين العمل الفني والفنان والفن. يقع النصّ في منطقة المابين بالنسبة للعمل الفني والفنان. إن النصّ بنية تمييزية مقارنةً بالفن لدى هيدجر من حيث حنينه للاختلاف. ومع ذلك، يقطع النصُّ الفضاءَ الذي يتكشّف بوساطة حقيقة العمل. فالنصُّ يمرّ عبر تلك الحقيقة، وذلك التكشّف، وذلك الإظهار للمتحجِّب. يجسّد النصُّ التكشّف، ولكنه لا يحققه. النصّ، بمعنى ما، جزء من ذلك التكشّف. النصُّ هو تعبير عن العمل الفنّي: إنه العرض الذاتيّ للعمل، ولكن من دون ارتباط مباشر وسببيّ بالفنان تقريباً.

إن النصَّ لا يحلّ محلَّ العمل، إنه يعيد تأويله. فالعمل يبقى حيث هو. والنصُّ يتخلّل مفهوم هيدجر عن الفن. إنه ينشئ قصة من العمل. فالنصُّ هو ميثوس(*) Mythos أو سرد، هو النسيج أو الشبكة التي يُلفَظ العمل طبقاً لها. هذه القصة ليست بحاجة إلى أن تكون متسقة، وليست بحاجة إلى أن تعيد بناء الواقع، وليست بحاجة إلى أن تكون حكاية تُحكى، إنها، بالأحرى، نسخة من العمل مشفَّرة ومبنينة وملفوظة.

لقد قدّم هيدجر، ابتداءً، مقالته «أصل العمل الفنّي» في العام 1935 ـ 1936. كان هذا العمل مبكّراً جداً بالنسبة لنظريةٍ في النص. وقد طوّر رولان بارت ـ في مقالته في العام 1971 ـ التحوّلَ من العمل إلى النص. فقد أشار بارت إلى أن العمل «جزء ماديٌّ يحتلّ جزءاً من فضاء الكتب (في مكتبة مثلاً)» (**IMT-FWT**, pp.156-57). ورغم أن بارت يشدّد على الأعمال المكتوبة، فإن المسألة تتعلق أيضاً بالأعمال الفنية الأخرى، الأعمال التي هي جزء من عالم الأشياء، وعالم الماديات، وعالم الكيانات. وهكذا فإن هذا الفهم للعمل، من حيث طبيعته الشيئية، إنما هو فهم شديد القرب من النسق الذي وصفه به هيدجر. ويصبح هذا الأمر واضحاً لاسيما عندما يلاحظ بارت أن «العمل ملحق بعملية البنوّة . . . فالمؤلف يُعَدُّ أباً ومالكاً لعمله» (**IMT-FWT**, p.160). يتفق هذا مع التفسير الذي يعرضه هيدجر عندما يقول إن العمل الفني هو أصل الفنان، والفنان أصل العمل الفني. فالحالة الأولى هي حالة البنوّة. والحالة الأخيرة هي إحدى حالات الأبوّة (أو هل هي أمومة؟). وعندئذ لا يمكن فهم العمل بمعزل عن الفنان أو المؤلف.

وعلى أية حال، فإن النصّ «حقل للمنهجية» (**IMT-FWT**, p.157). فهو يوجد «في

(*) ميثوس Mythos كلمة إغريقية تعني أسطورة، ويُشتمّ منها هنا معنى الشيء الملفوظ أو المحكي. المترجمان

حركة خطاب حسب» (IMT-FWT, p.157). وهو «مجرَّب في فعالية إنتاج حسب» (IMT-FWT, p.157). وهو لا يُفهَم في ضوء أية علاقةٍ سببيةٍ مباشرةٍ أو تأصيلية مع المؤلف أو الفنان. إن النصَّ شبكة من الترابطات المتعددة التي تمرّ عبر الفضاء الذي ترسمه علاقة العمل بالفنان. وفيما «ينغلق العمل على مدلول» (IMT-FWT, p.158) ، ويفتح فضاء الحقيقة بتكشّفاتها، فإن النصَّ «يمارس إرجاءاً غير متناهٍ للمدلول» (IMT-FWT, p.158). يروغ النص من أيِّ معنى أحاديّ، ومن أيِّ فهم فرديٍّ لما يدلّ عليه. وتنتج تعدّدية النصّ تشتتاً كنائياً للمعنى تغطي حقل النصِّ أو شبكته. فالنصُّ نتاج سلسلة دالة، سلسلة تمتدّ إلى ما وراء تخوم الدائرة الهرمنوطيقية الجمالية. إن النصَّ يدسّ نفسه في سياق نصوص أخرى، وشبكات أخرى، وأطر أخرى لا يحدّها محيط الدائرة.

البؤرة / الإطار

إنّ الفنّ لدى هيدجر ـ بوصفه أصل الفنان والعمل الفني، وبوصفه النقطة الوسطية على طول محيط الدائرة (أيّاً كان المدار الذي تتخذه) ـ لا يتحدّد بالعمل الفنّي الجزئيّ الذي نحن بصدده. وهكذا، فإن الفنَّ ليس فقط الفنَّ الذي يمثله تيار مابعد الانطباعية لدى فان كوخ، أو الأسلوب الكلاسيكي لهيكل باسيتوم الإغريقي، أو النزعة البدائية المعاصرة primitivism عند هنري مور. إن الفنَّ الذي يؤصّل الفنان والعمل الفني هو فنٌّ أكثر عمومية مما ذكرناه. فهو يمتدّ إلى ما وراء مثال الفنان والعمل الفني اللذين يُظهران، معاً، حقيقته. أما النصّ، بالنسبة لبارت، فمن الصعب أن يكون مطابقاً للفنّ بالمعنى الهيدجري. ومع ذلك، فإن إظهاره ودمجه لما يقع خارج إطار الدائرة إنما هو مكرَّر في كلا الحالين. وحيث يموضع الفنُّ نفسَه على طول محيط دائرة هيدجر، فإن النصَّ يمرّ عبرها ليمتدّ خارجها، ضامّاً شبكة التناص برمتها، التناص الذي ليس له علاقة بتعولم العوالم worlding في كلٍّ واحدٍ.

وهكذا، يبقى سؤال لم يُثَرْ بَعْدُ: ما نوع النصّيّة التي يعرضها النصّ؟ وما طبيعة نصّيّة النصّ التي تسوقه إلى ما وراء إطاره الخاص؟ وعلاوة على ذلك، هل هناك مكان لمفهوم النصيّة نفسه يمكن تعيينه في الإطار الذي يعرضه هيدجر؟

في العام 1960 صدر «ملحق» لمقالة هيدجر «أصل العمل الفنّي»، وقد عني هيدجر فيه بمفهومين: مفهوم *thesis* ومفهوم «*Ge-stell*». واختصاراً يمكن تسمية هذين المفهومين «البؤرة focus» و «الإطار frame». إن البؤرة هو ما دعاه هيدجر بـ«دخول الكائن الإنساني الموجود في لاتحجّب الكينونة ومطاوعته لها» (PLT-OWA, p.84). هذه المطاوعة هي «إتاحة حدوث الحقيقة»، وتظهر عملية إتاحة الحدوث هذه في كلٍّ من الوضوح والتحجّب، في الانفتاح أمام النظر والاختفاء. وبذلك فإن البؤرة هي التبيين، هي تثبيت ما كان مخفيّاً

عن النظر، وهي عملية تحديد ما هو مركزيّ بالنسبة للفضاء الذي تكشفه الدائرة الهرمنوطيقية الجمالية. وربما يقول المرء إن البؤرة هي ما يَهَبُ الحقيقةَ بؤرةً، الحقيقة التي تظهر للعيان في تكشّف العمل، أو حتى أن المرء قد يقول إن البؤرة تمرّ عبر دائرة التكشّف. وسيوحي هذا بأن النصّ قد يكون نوعاً من البؤرة، البؤرة التي تبلغ خصوصيتها، البؤرة التي حان حينها. وبهذا المعنى، يكون النصُّ، عندئذ، شيئاً مفروضاً.

وعلى أية حال، وكما يوضح رولان بارت في كتابه **لذّة النصّ** (1973)[2]، فإن النصّ ليس بالغ التبيين بوصفه موقعاً، أي موضعاً للذة التي تُستمَدُّ من قراءته، أو أنه أكثر من كونه موضعاً *a propos*، أنه المكان الذي تحدث فيه *المتعة jouissance* ، المكان الذي ـ كما يصوغ ذلك هيدجر ـ «يدخل فيه الكائن الإنساني الموجود ويطاوعه»، أو المكان الذي «يُتاح فيه حدوث الحقيقة». وبعبارة أخرى، فإن تفسير هيدجر يدمج كلاً من لذّة النص (*النص القابل على القراءة* لدى بارت) و*المتعة*، أي النشوة أو البهجة الغامرة، التي تحدث في موقع النص أو موضعه.

ولكن، إذا كان النص نوعاً من البؤرة، فعلى المكان الذي تحدث فيه الحقيقة (أو جزء منها) بوصفها خطاباً، بوصفها سرداً، بوصفها قصة، عليه أن يعيّن حدوده الخاصة أيضاً. وهذا هو الموضوع الثاني لهيدجر في «ملحق»ـه: أي الإطار. إن إنتاج النصّ هو أيضاً تحديد لإطاره. والبؤرة هي أيضاً حواشيه، وتتخيمه، وتأطيره، وإطاره. فالإطار ليس «تتمّة»، وليس تكملة للعمل، وليس بقية له. أما النصّ نفسه فهو «تتمّة»، وهو تكملة، وهو ليس جزءاً من العمل، وهو، مع ذلك، مرتبط به. إن الإطار هو ما يؤطّر النصّ. إنه **تأطير** *encadrement* ، إنه ما يحيط النصّ عند تخومه. وهكذا فإن الإطار هو ما يمنح البؤرة شكلاً، وهو الذي يعيّن النص بوصفه شيئاً مختلفاً عن نصوص أخر. فالإطار نوع من التكملة، والإطار بقايا لا تنتمي، تماماً، إلى النصّ الذي تؤطّره، بقايا لا تتطابق مع النصّ، بقايا هي نفسها زيادة على العمل في علاقته بالفنان، وفي علاقتهما المتبادلة بالفنّ. إذن، الإطارُ هو ما يسمُ نصيّة النصّ. والإطار هو ما يقوم مقام تخم للنص، ومن ثمّ يجعل تناصّ النصّ وسياقيته في نطاق الممكن. والإطار هو ما يعيّن النصَّ بوصفه ذلك النصّ القائم من حيث حدودُه، وتخومُه، وبداياتُه، ونهاياتُه، وأواسطُه، وحافاتُه.

---

(2) Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (1973), trans. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1975).

الفصل السادس

الكتابة عند حافة الميتافيزيقا

حظيتْ المناقشة حول التفكيكية في الأوساط الفلسفية بنصيب وافر ومهمّ من العناية والاهتمام. أما علماء الأدب فقد واجهوا هذه المسألةَ بسبب من السمة المهيمنة على المشروع التفكيكي الذي تضمّن قراءة النصوص. وأصبح منظّرو الأدب يعترفون بالتفكيكية لأنها ـ بوصفها نظرية في القراءة ـ تتحدّى الصيغ السائدة والراسخة في مقاربة الكتابة الأدبية.

ولقد اعتبر الفلاسفةُ من ذوي التوجّه الظاهراتي ـ في كلٍّ من أوربا والعالم الناطق باللغة الإنجليزية ـ التفكيكية نقداً وتهديداً لفلسفة الحضور والتجربة. فالسيميولوجيون والبنيويون الذين استمدّوا مواردهم من اللسانيات من تراث سوسير، والشكلانيون الذين ارتكزوا، بشكل جمٍّ، على عمل ياكوبسون والمدرسة الشكلانية الروسية، والسيميائيون الذين استعانوا ببيرس وبالسياق المماثل في الفلسفة الأميركية الكلاسيكية، كلّ هؤلاء لم يجدوا في التفكيكية تعبيراً عن انشغالاتهم المهيمنة، وصيغ عملهم الأساسية فقط، وإنما وجدوا فيه، أيضاً، تقويضاً لمشروعهم بوصفه علماً. وعلاوة على ذلك، وجد الفلاسفة من ذوي التوجّه التحليلنفسي، وعلماء النفس، ومنظّرو علم الاجتماع، وجد هؤلاء أن المشروع التفكيكيي يفحص ويفكّ الكتابات الفرويدية والكتابات مابعد الفرويدية (لاسيما كتابات جاك لاكان). وحتى الفلاسفة الذين وُصفوا بـ«مابعد التحليليين»، لم يتبنّوا التفكيكية بشكل جدّيّ فقط، وإنما حاولوا أيضاً دمج ستراتيجيات واهتمامات معينة في صيغ محاججاتهم.

فهل تتطابق التفكيكية مع «عمل» جاك دريدا؟ من المؤكد أن دريدا أنتج مجموعة من الكتابات تعرض التفكيكية كوصف لما قام به، وكتمييز لمشروعه. ومن المؤكد أن التفكيكية اعتبرت «منهجاً في مقاربة» الأفكار، أو أسلوباً في التفلسف منذ العام 1967 حينما نُشرتْ «الكتب» الثلاثة الأولى لدريدا (**الكلام والظواهر**، **والكتابة والاختلاف**، و **في علم**

الكتابة)[1]. [أما المنشور الوحيد والمهمّ الذي ظهر قبل العام 1967 فقد كان مقدّمة طويلة لترجمته إلى اللغة الفرنسية كتاب هوسيرل **أصل الهندسة** (1962)][2]. ورغم أن دريدا نوّه بالتفكيكية في كتابات العام 1967 ـ وعلى سبيل المثال، فقد تحدّث، في مقابلة مع هنري رونس، عن «تفكيك الفلسفة» ـ إلاّ أنه لم يعتنق التفكيكية مشروعاً نقدياً إلاّ في العام 1972 فقط. وبعد أعوام عدة، أصبح ينوّه بالتفكيكية جنباً إلى جنب الظاهراتية، والسيميولوجيا، والهرمنوطيقا، والتداولية، وفلسفة اللغة العادية، والتحليل اللساني، ليُقدِّمه مقترباً فلسفيّاً منافساً. وفي الحقيقة، وقبل طبعة العام 1971 لمقابلة ***Promesse*** مع جان لويس هودباين وغاي سكاربتا (تلك المقابلة التي احتكمت لـ«الستراتيجية العامة للتفكيكية»)، عرض دريدا، بشكل أعمّ، اسم «علم الكتابة» كبطاقة زيارة لمشروعه. وفي كتابه **في علم الكتابة**، ينوّه بعلم الكتابة كعلم وضعيّ للكتابة. وفي مقابلة له مع جوليا كريستيفا في العام 1968، قدّم علم الكتابة كعلم مناهض للسيميولوجيا (السيميولوجيا التي كانت كريستيفا من أقوى المؤيدات لها في ذلك الوقت)[3].

عرض دريدا علم الكتابة بوصفه «علم النصيّة»، زاعماً أنه «يجب تجاوز الوضعية positivism الميتافيزيقية والنزعة العلموية في وقت واحد. ويجب إبراز كلّ شيء يسهم في تحرير العمل العلمي من القيود الميتافيزيقية التي أثقلته على مستوى تحديده وحركته منذ بداياته» (**Positions**, p.35). وعلاوة على ذلك، افترض دريدا أن علم الكتابة «يجب أن يلاحق ويعزّز ذلك الشيء، في الممارسة العملية، الذي كان قد بُدئ به سلفاً من أجل تجاوز انغلاق نزعة مركزية العقل» (**Positions**, p.36). ويقصد دريدا، بهذا الأمر، أن الممارسات العلمية التي تتخذ من *اللوغوس Logos* مركزاً، وتثبّت سيطرة الكلمة المنطوقة، والصوت، وفعل الكلام، والتأويل الأونطك ـ أونطولوجي للغة، إلخ، هذه الممارسات بحاجة إلى أن تُفحَص وتُستكشَف إلى أقصى حدودها. يتبنى علم الكتابة العلمَ بوصفه *لوغوساً*، ويدرس المدى الذي يمكنه فيه أن يعدَّ نفسه علماً، المدى الذي يمكنه فيه أن يثبت نفسه على أنه يعيّن محيطه بشكل ذاتيّ. ومن هنا، فإن علم الكتابة «ينقش العلم ويضع حدوده» (**Positions**, p.36). يكتب علم الكتابة ويعيد كتابة سمات وشرائط علم

---

(1) See Jacques Derrida, *Speech and Phenomena* (1967); *Of Grammatology* (1967), trans. Gayatri Chakr- avorty, Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976); and *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

(2) See Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction* (1962), trans. John P. Leavey (New York: Nicholas Hays, 1977).

(3) من أجل الاطلاع على تلك المقابلات مع هودباين وسكاربتا وكريستيفا، انظر:
Jacques Derrida, *Positions* (1972), trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

معين، ويوضح، في الوقت نفسه، حدود، وحافات، ومواضع الانغلاق التي يضعها علم معين لنفسه عن طريق ممارسته نفسها. «فشرطه الأساسيّ هو فكّ نزعة مركزية العقل» (**Grammatology**, p.74)، أي بسط علم محدَّد أو حتى علم بشكل عام إلى شرائطه القصوى، وتأسيس منزلة تلك الحدود وطبيعة انغلاقه. والانغلاق هنا هو قرين الأصل. الانغلاق، بحدّ ذاته، ليس هو النهاية نفسها. فالانغلاق يعني الانتهاء، ربما بشكل اعتباطيّ، ولكن بشكل يعيّن الحدود على نحو مؤكّد. والانغلاق لا يدلّ ضمناً وبالضرورة على نهاية. فقد يومئ إلى تحقق أو إنجاز. والراجح أنه هو الذي يعيّن محيطه ذاتياً، المحيط الذي ينجزه العلم الذي نحن بصدده اعتماداً على نفسه كيما يمنح نفسه هوية، وتخوماً، وشكلاً محدَّداً. ويستكشف علم الكتابة الحدود التاريخية والتصوّرية المتأسسة في أشكال الانغلاق المختلفة.

وفي مقابلة مع جوليا كريستيفا، يقول دريدا: «على علم الكتابة أن يفكّك كلّ شيء يربط المفهوم والمعايير باللاهوت الأونطولوجي، وبنزعة مركزية العقل، والنزعة الصوتية phonologism» (**Positions**, p.35). ومن هنا، وفي العام 1968، أكّد دريدا أن «التفكيكية» هي ما يفعله «علم الكتابة». وخلال العام 1972، في الوقت الذي لم ينشر فيه دريدا عمله **مواقع Positions** فقط (الذي يتضمّن المقابلات الثلاث)، وإنما نشر أيضاً كتاب **الانتشار Dissemination** وكتاب **هوامش الفلسفة Margins of Philosophy**[4]، كان من الواضح أن التفكيكية كانت الطريقة الأكثر ملاءمة لدريدا لدمغ إمضائه على كتاباته. والمقالات الثلاث في كتاب **الانتشار** تؤرخ للسنوات الأخيرة من عقد الستينيات، وهذه المقالات هي: «صيدلية أفلاطون Plato's Pharmacy» (1968) و «جلسة مزدوجة The Double Session» (1970) و«الانتشار Dissemination» (1969). تُؤرَّخ «التوطئة preface» في العام 1971 ـ تلك التوطئة التي تمارس عملية التوطئة من خلال تحديد مكان لـ«عملية التوطئة»، والتي اشتُهرتْ باسم «خارج الكتاب Horse-livre» (ترجمت كـ«تتمّة outwork»، ولكنها، بشكل بالغ الحرفية، «خارج الكتاب outside») ـ وتصرّح بأن «التفكيكية تتضمّن مجالاً أساسياً *للقلب reversal*» (**Dissemination**, p.6). فالبرنامج pro-gramme(*) هو برنامج تفكيك، وعمله يتضمّن عملية القلب. (سيكون هناك حديث واسع عن مفهوم القلب هذا

---

(4) See Derrida, *Dissemination* (1972), and *Margins of Philosophy* (1972), trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

(*) تنشطر مفردة pro-gramme بهذا الشكل لتجلية مفردة gramme التي تعني وحدة الكتابة، أو الكِتبة كما يقترح كاظم جهاد، وقد تعني السابقة pro المشايعة أو التأييد من أجل إبراز انحياز دريدا للكتابة. وسوف يتكرر هذا الشطر للمفردة في آخر هذا الفصل. ولمزيد من الإيضاح، انظر هامشاً لاحقاً في هذا الفصل. المترجمان

فيما بعد). وكما يكتب دريدا: «إن بعثَ أسماء قديمة، أو حتى تركها في نطاق التداول، سينطوي دائماً، وبطبيعة الحال، على مخاطرة من نوع ما: مخاطرة توطيد النظام الذي تمّ تفكيكه أو النظام الذي ما يزال قيد التفكيك، أو مخاطرة النكوص إلى هذا النظام» (**Dissemination**, p.5). وهنا مرة أخرى، يتمّ التنويه بالتفكيكية على أنها تلك العملية أو مجموعة العمليات التي يتمّ الشروع بها فيما يتعلق بنظام أو علم معين. ويواصل دريدا هذا الأمر في العام 1974 في قسم من مقالة معنونة بـ«الإطار The Parergon» (وقد أُدمجت فيما بعد في كتاب **الحقيقة رسماً Truth in Painting** في العام 1978) (وبهدي من كتاب كانط الثالث **نقد ملكة الحكم**) يواصل دريدا القول: «تريد الفلسفة فحص هذه 'الحقيقة'، لكنها لا تنجح أبداً. فالحقيقة التي تنتج الإطار وتتلاعب به تحرّك كلَّ شيء كيما تطمس أثرَه، وغالباً ما يتمّ ذلك بإلحاقه باللامتناهي، وبالرعاية الإلهية، (تصديقاً بكانط). ويجب على التفكيكية ألاّ تعيد تأطير الغياب الخالص والواضح للإطار، وألاّ تتوهّمه. إن هذين الفعلين المتناقضين، ظاهرياً، هما بدقة فعلان متلازمان منهجياً لذلك الذي فكّك للتوّ"(5). والتفكيكية، بوصفها برنامجاً، تضع محرمات بإزاء نفسها. فالتفكيكية تشتغل، سلبياً، فيما يتعلق بالأطر والإنتاج الحقيقي. فلا يجب عليها أن تعيد بنفسها تأطير ما أُطِّر سابقاً، ولا أن تجعل ما أُنتج سابقاً، وبشكل حقيقي، متوهَّماً. إن الترابط المنظَّم للتأطير والتوهّم يؤسّس العمل الذي يجب تفكيكه.

ويتمسّك دريدا بالمشروع التفكيكي اسماً وممارسة. ويجيب دريدا ـ في مقابلة أخرى متضمَّنة في كتاب **بطاقة بريدية La Carte postale** (1980)، معنونة بـ«Du Tout» (1978)، عندما سئل عن سمة المجابهة في كتابته ـ يجيب بأنه في كتابته «يحفظ للتفكيكية أثر المجابهة الذي عُرفت به مؤسسة التحليل النفسي»[6]. فالتفكيكية تشتغل ضمن أطر مؤسساتية. ورغم أن دريدا لم يعبّر عن ذلك بتلك الطريقة تماماً في السنوات الستّ أو السبع الأولى، فأنه يزعم أن المؤسسات أنظمة: مخططة ذاتياً، ومحاطة ذاتياً، ومقرّرة ذاتياً. ومن هنا، يجادل دريدا في أن «التفكيكية ليست مسألة خطابية أو نظرية، إنما هي، بالأحرى، مسألة ممارسة سياسية، إذ يتمّ إنتاجها دائماً في بنىً دُعيتْ (ربما بإيجاز وبسرعة بعض الشيء) مؤسساتية» (**Carte postale**, p.536). وعلى نحو مشابه، عندما كتب دريدا

---

(5) See Jacques Derrida, "The Parargon," trans. Craig Owens, *October*, no.9 (Summer 1979), pp.3-40.

وانظر على نحو خاص الصفحة 33. وقد أُدمجت هذه المقالة في كتاب:

The Truth in Painting (1978), pp.16-147; *Verité*, pp.19-168.

(6) Jacques Derrida, *La Carte Postale: de Socrate à Freud et au-délà* (Paris: Aubier-Flammarion, 1980), p.536.

في العام 1981 عن التراث الرؤيوي، لاحظ أنه إذا رغب المرء في أن يقيّم «حدَّ نزع التلغيز، الحدَّ الأكثر جوهرية الذي قد يميّز تفكيك نزع التلغيز المتنامي والبسيط في أسلوب عصر التنوير، فعليه أن يجرّب إجراء آخرَ»[7]. ونزع التلغيز نفسه إنما هو يحدّد محيط نفسه منهجياً ومؤسساتياً وعلمياً. إن مثل هذه التحديدات الذاتية المكتوبة تقع في متناول التفكيكية ضرورة.

ولكن، يبقى السؤال قائماً: مَنْ يقوم بعملية التفكيك؟ وهل التفكيكية متطابقة مع عمل جاك دريدا؟ في مقالته «The *Retrait* of Metaphor»[8]، يجيب دريدا (أو حتى يجابه) بول ريكور في نقده مفهومَ دريدا عن الاستعارة في مقالته «الأسطورة البيضاء White Mythology». وتعزيزاً لإجابته ريكور، يؤكد دريدا ما يفعله في «تفكيك البلاغة الميتافيزيقية» ومعالجة ما سمّاه ريكور «الوحدة العميقة القارّة للتحويل الاستعاري والتناظري للكائن المرئي إلى كائن عقليّ في ـ لنقلْ ذلك قصدَ السرعة ـ صيغة تفكيكية» (**Retrait**, p.13). أو تارة أخرى، وفيما يتعلق بالفصل المعنون بـ«مدخل Exergue»، يشير دريدا إلى أنه لم يكن يقترح مخططاً، وإنما «تفكيك تصوّر فلسفيّ، تفكيك بناء فلسفيّ مرتكز على مخطط استعارة مبتذلة، أو منح الامتياز، لأسباب مهمة، للمجاز المسمّى استعارة» (**Retrait**, p.14). وهنا يردف دريدا موضّحاً أن ما يفعله يُنفّذ في ما يمكن أن يسمى «لأغراض السرعة» تفكيكاً أو صيغة تفكيكية. وفي مكان آخر، قال إن التفكيكية تُمارَس بوصفها تفكيكاً لـ «ما يُعَدُّ جزميّاً {دوغمائيّاً} ومُقَرّاً في الحقول المعرفية ذات الطابع الإشكاليّ (لنقلْ، لأغراض السرعة: حقل التحليلنفسي، والاقتصاد السياسيّ، والجينالوجيا بالمعنى النيتشوي)» (**Retrait**, p.13).

التفكيكية، إذن، هي الاسم العام ـ الاسم الذي يؤسّس طريقاً مختصرة، وإيجازاً، وتعبيراً مؤقتاً ـ للممارسة التي ينشغل بها دريدا. وعلى أية حال، فإن دريدا، في ممارسته للتفكيكية، لا يجعلها إحدى خصائصه المميّزة. وتكون التفكيكية صفة خاصة به عندما يمارسها كفعالية ملاءمة. وفي الحقيقة، فإن الشكل الخاص لهذه الملاءمة هو الشكل الذي ينقش فيه دريدا الممارسة التفكيكية في نصّ هو عينه كتابة قراءةِ نصٍّ آخرَ. وقد يكون خطره، في ميدان الأدب، أكبرَ وأسرعَ، وناجماً عن الاحتمالات التي تنتج عن: 1. ملاءمة

---

(7) See *Les Fins de l'homme: à partir du travail de Jacques Derrida* (Paris: Galilée, 1981), and especially, Jacques Derrida, "D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie," pp.445-86.

(8) See Jacques Derrida, "The *Retrait* of Metaphor," in *Enclitic*, vol. 11. no. 2 (Fall 1978), pp. 5-33.

وسنشير إلى هذه المقالة من الآن فصاعداً بالكلمة: **Retrait**.

ما يمكن أن يلائمه الآخرون في كتابةِ قراءةِ نصّ، و2. تأسيس ممارسة قابلة على التكرار. ففي الحالة الأولى، تصبح إمكانية الملاءمة بادية للعيان لاسيما في الموضع الذي يقدّم فيه دريدا تفكيكاً لعمل لاكان «حلقة دراسية عن قصة إدغار ألن بو الرسالة المسروقة Seminar on Poe's Purloined Letter»[9]، هذه الحلقة التي قرئت، من ثمّ، مرة أخرى تفكيكياً من طرف بربارا جونسون في مقالة عنوانها «أطر المرجع The Frames of Reference»[10]. وتنتج الحالة الثانية من الحالة الأولى من جهة أنه إذا أمكن ملاءمة التفكيكية ككتابةِ قراءةٍ، عندئذ تكون إمكانية تكرار الممارسة امكانية واضحة. وعلى ذلك، لا غرابة في أن يظهر مجلدٌ من المقالات بعنوان «**التفكيكية والنقد Deconstruction and Criticism**» (1979)[11] كان قد نُشر كنوع من نظرية جماعية متضمّنةً إسهامات دريدا وأعضاء آخرين لما دُعيَ بجماعة ييل (نقاد جامعة ييل). تبحث المقالات برمتها «بصيغة أو بأخرى» في قصيدة شيلي «انتصار الحياة The Triumph of Life». وقد كان إسهام بول دي مان الأقرب إلى إسهام دريدا من حيث طبيعة ممارسته. (لقد أُعيد تقييم ذكرى ذلك التقارب بتفصيل كبير بعد وفاة بول دي مان). ويقرّ هارولد بلوم بأنه لم يمارس التفكيكية بحدّ ذاتها. إن النقاد الأربعة معاً ـ بضمنهم جيفري هارتمان (الذي ألّف كتاباً عن دريدا) وجي. هيليس ملر (الذي أظهر تعاطفاً واضحاً مع المشروع التفكيكيّ) ـ منخرطون في الممارسة التي شاع ارتباطها بدريدا. وفي الحقيقة، فإن من النافل القول إن عديداً من الكتب والمقالات التي كتبها علماء الأدب في أميركا (ناهيك عن فيليب لاكو-لابارت، وجان - لوك نانسي، وسارة كوفمان، وآخرين في فرنسا) تتبنى أسلوب دريدا أو ممارسته التفكيكية.

التفكيكية هي، في نطاق معين، شعارٌ وعَلَمٌ ودرعٌ في ظله أنتج دريدا، وآخرون، سلسلة كاملة من الممارسات، فمحاكاة أسلوب دريدا ـ باستخدام اللعبة اللسانية، والفهم

---

(9) See Jacques Lacan, "Seminar on 'The Purloined Letter,'" trans. Jeffrey Mehlman, in "French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis," *Yale French Studies*, no. 48 (1972), pp.38-72; and Jacques Derrida, "The Purveyor of Truth," trans. Willis Domingo, James Hulbert, Mosche Ron, and Marie-Rose Logan, in "Graphesis: Literature and Philosophy," *Yale French Studies*, no. 5 (1975), pp.31-113.

(10) See Barbara Johnson, "The Frames of Reference: Poe, Lacan, Derrida," in *The Critical Difference: Essays in the Cotemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), pp.110-46.

(11) Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press, 1979).
وفي هذا المجلّد، انظر، على نحو خاص، المقالات:
Paul de Man, "Shelley Disfigured," pp.39-73, and Jacques Derrida, "Living On: Border Lines," pp.75-176.
وسنشير إلى هذا الكتاب من الآن فصاعداً بالحرفين: **(DC)**.

المزدوج، إلخ ـ لا تكوّن، بحدّ ذاتها، ممارسة تفكيكية. حتى أن المرء قد يتساءل عمّا إذا كان دريدا يشتغل دائماً ضمن صيغة تفكيكية. ويمكن القول إن ما نُشر من المقابلات العديدة مع دريدا ـ حيث كان يوضّح ممارسته ـ لا تجلي ضرورةً ما يمكن أن يسمى تفكيكية. ومن هنا، يمكن للمرء، ولو بصعوبة، أن يفصل التفكيكية عن دريدا. وبغيةَ عرض وصف لسمات التفكيكية بحدّ ذاتها، فإن دراسة ضافية ستقيّم ما يلي:

1. الإشكاليات التي نحن بصددها؛
2. الستراتيجيات المستخدمة؛
3. المؤشرات التفكيكية الخاصة التي تحدّد الممارسة وعناصرها.

إشكاليات

فيما يتعلّق بالفلسفة، فإن إشكاليات التفكيكية هي ثلاث إشكاليات في الأساس. فالتفكيكية تشغل نفسها بـ:

(أ) الحدود التاريخية للميتافيزيقا.

(ب) نتائج التفكير الميتافيزيقي وتأثيراته.

(ت) ضرورة وحدود علم الكتابة Science of Writing (أي الغراماتولوجيا).

(أ) من أجل تقييم حدود تاريخ الميتافيزيقا، من الضروري فهم طبيعة التاريخ الذي نحن بصدده. إن تاريخاً ما يفتح إمكانية بداية ونهاية. وغالباً ما يُنوَّه ببداية الميتافيزيقا الغربية بالكتابات التي أُنتجت قبل سقراط. وفي **المقدمة** التي كتبها دريدا لكتاب هوسيرل **أصل الهندسة** (1962)، يتوقّف دريدا عند مسألة التاريخية والأصل. فالبداية ليست الأصل تماماً مثلما أن النهاية ليست هي الإغلاق. فالأصل الذي شغلَ دريدا هو أصل الهندسة: أي الناحية التي يمكن فيها للهندسة أن تتضمّن نقطة أصل، وبشكل خاص، إذا ما اتضح أن مضامين الهندسة إنما هي مضامين ثابتة. ألا يمكن القول إن الهندسة ظهرت إلى الوجود في لحظة معينة من الزمن؟ فإن كان الأمر كذلك، يجب أن تكون للهندسة بداية يمكن أن يقام عليها أصلها. وحينئذ تكون البداية هي اللحظة التي ظهرت فيها الهندسة إلى الوجود كعلم. ويكون أصل الهندسة هو شرط تكوّنها: أي المكان الذي نشأت منه، والكيفية التي وُلدت فيها من هنا وهناك، والشيء الذي جعل ظهورها إلى الوجود أمراً ممكناً. فالهندسة ظهرت إلى الوجود ولم تظهر إلى الوجود، وفي كلا الحالين هي موجودة سلفاً، وثابتة وفي متناول تفكير رياضيّ متمرِّس. ويتموقع أصلها في المكان الذي تلتقي فيه زمنيتها بلازمنيتها. ويتبع تاريخ الميتافيزيقا نموذجاً شبيهاً بذلك. إذ يتموضع أصل الميتافيزيقا في المكان الذي تلتقي فيه كتابة writing الميتافيزيقا بما منقوشٌ فيها. فالكينونة، والجوهر، والمادة، والشكل،

والماهية، وهلم جرا، كلها منقوشة [مُضمَرة] في كتابة الميتافيزيقا، تلك التي بدأت في مرحلة ما قبل سقراط. إن أفق الميتافيزيقا هو أيضاً أصلها، أي المكان الذي ظهر فيه لاوجودها إلى الوجود. وعندئذ يكون أصل الميتافيزيقا هو أحد حدود تاريخ الميتافيزيقا، أي يكون سمة لتاريخيتها.

وبخلاف الهندسة التي يلتقي تصوّرها بتاريخها في مكان الأصل، فإن الميتافيزيقا هي، سلفاً، الفلسفة الأولى، ومن ثمّ، فإن انشغالاتها الأساسية تتعلق بنهاياتها. وفي كتاب **حفريات العابث The Archaeology of Frivolous** (1973)[12] يواجه دريدا الاعتبارات التي يمكن أن تكون فيها فلسفة أولى في المرتبة الثانية (أي تابعة، أو تالية لـ، لعمل كوندياك 1746 **مقالة في أصل المعرفة الإنسانية**). إن إحدى السمات الأساسية لفلسفة أولى هي أنها تكون أولى، وأية فلسفة أخرى إنما تأتي بعدها. فالميتافيزيقا ـ كما كتبها أرسطو ـ هي في الواقع فلسفة «أولى». بيد أنه إذا وجب على كوندياك أن يكتب *فلسفة أولى*، فإنه تجابهه معضلة كتابة فلسفة أولى **بعد** أرسطو. بل إن أرسطو اعتبر الميتافيزيقا **بعد** الفيزيقا. وإنْ كان بوسع كوندياك أن يكتب فلسفة أولى في المرتبة الثانية أو الثالثة أو في أيّ موضع آخر بعد أرسطو، فما هي «نهايات» الميتافيزيقا؟ أو هل ستستمرّ كتابة الميتافيزيقا أو إعادة كتابتها بلا نهاية؟، أو بدلاً من ذلك، وبعد هيجل (الذي يزعم تقديم تفسير كامل للميتافيزيقا، وتحقيق وعدها، وكتابتها بغيةَ إتمامها) هل من مكان لكتابة الميتافيزيقا؟ وفي التساؤل عن هزيمة الميتافيزيقا، يكشف هيدجر عن عناية كهذه تماماً. ففي الوقت نفسه الذي يُظهر فيه هيدجر ما نسيَه الفكر الغربي، وما يستحقّ التفكير فيه، يحاول أن يقيّم النهاية بوصفها إتماماً، وإنجازاً، وتحقيقاً، ونجاحاً للميتافيزيقا. وبالنسبة لهيدجر، فإن هزيمة الميتافيزيقا إنما هي دمج الميتافيزيقا في بداية جديدة. إن نهاية الميتافيزيقا ليست إنهاءها وإلغاءها، وإنما هي انفتاحها على إعادة تأسيس حقيقة كينونة الكائنات. إن استعادة الحقيقة في الاختلاف الأونطولوجي، وفي التفكير في ذلك الاختلاف يتضمّن نداءً، وسماعاً، وانتماءً، وهذا هو الذي يراه دريدا لدى هيدجر على أنه نوع من التماهي *باللوغوس* وبنزعة مركزية العقل. ولابدّ من التذكير بأن دريدا يقرّر أن «علم الكتابة (الغراماتولوجيا) يجب أن يفكّك كلَّ شيء يربط المفهوم والمعايير العلموية باللاهوت الأونطولوجي، ونزعة مركزية العقل والنزعة الصوتية» (**Positions**, p.35). وفي الإفصاح عن الاختلاف الأونطولوجي بوصفه المكان الذي يُماط اللثام فيه عن الحقيقة، يعرض هيدجر نزعة مركزية العقل مصطبغةً بلاهوت أونطولوجي، بحيث يكون الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي هو الاختلاف الذي تظهر في

---

(12) Jacques Derrida, *The Archaeology of Frivolous* (1973), trans. John P. Leavey (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1980).

وسنشير إلى هذا الكتاب من الآن فصاعداً بالحرفين: **(AF)**.

كينونة الكائنات. ويكتب هيدجر (في كتابه **سؤال الكينونة The Question of Being**)[13] حالة الإضافة genitive [بمعنى النسبة] الأونطولوجية بوصفها شَطباً للكينونة (أي الكينونة). إن امّحاء الكينونة هو كتابة أثر الكينونة، وهذه الكتابة، بحدّ ذاتها، تسلك بتاريخ الكينونة نفسه إلى أقصى حدوده عن طريق تعيين الإطار الذي لا يمكن للميتافيزيقا أن تتجوّل خارجه[14]. وعلاوة على ذلك، وضمن تراث روسو الذي أعلى من منزلة الكلام على حساب الكتابة، وتراث سوسير الذي منح الغلبة *للكلام* على *اللغة*، يفهم هيدجر *اللوغوس logos*، والحقيقة، والاختلاف الأونطولوجي على أنها تُنادى وتُسمَع، ويُصغى إليها، وباختصار على أنها حالة أخرى لغلبة *الصوت phone*، ومن ثمّ غلبة النزعة الصوتية. وفي عرض كتابه **مدخل إلى الميتافيزيقا** وفي إعلانه عن *«تجاوز الميتافيزيقا»*[15]، يحدّد هيدجر محيط التاريخ الكليّ للميتافيزيقا بطريقة يسلك به إلى أقصى حدوده. إن التفكيكية تفسّر ذلك التاريخ نفسه وحدوده كواحد من مشاغلها الرئيسة.

(ب) إن نتائج التفكير الميتافيزيقي وتأثيراته متنوّعة. فكيف نقشت الميتافيزيقا نفسَها في التفكير الغربي، وما التأثيرات الناتجة عن مثل هذا التفكير؟ ويبدو أن ذلك الانشغال نفسه يستبدّ بدريدا. ويضع التفكير الميتافيزيقي نفسَه على حدود الفكر العلمي نفسها. فلقد كان من أهداف البرنامج الكانطي تبيان شرائط إمكانية التفكير الميتافيزيقي باعتباره تفكيراً متميّزاً من المعرفة العلمية. ولكن هذا ينمّ على أن التفكير الميتافيزيقيّ يقف خارج الروح العلمية. ومن أجل أن تقف الميتافيزيقا خارج العلم، والدوغما، والنظام، فإن عليها أن تثبّت حدود مثل هذه الحقول وأن تَسِمها. وبعبارة أخرى، من أجل أن تنجز الميتافيزيقا شيئاً ما، عليها أن تتخطّى حدود العلم. بيد أنه في تخطّي حدود العلم، تعيد الميتافيزيقا، فقط، إقحام نفسها في نفس الفضاءات التي يسود فيها العلم. فالخارج يفترض الداخل. ونتيجة التفكير الميتافيزيقي وتأثيره هي منح التفكير العلمي فضاء لاشتغاله. وتتسلّل التفكيكية إلى المفصل القائم بينهما، إلى مكان النقطة البينية القائمة بين الفكر الذي يكتب نفسَه كخارج والفكر الذي يخطّط نفسَه كداخل.

(ت). يُزعَم، أحياناً، أن التفكيكية نوع من أنواع اللاهوت السلبيّ. فهناك من يجادل في أن التفكيكية لا تقدّم تأكيدات إيجابية، وأنها تعلّم، فقط، حدود التفكير الميتافيزيقي،

---

(13) See Martin Heidegger, *The Question of Being*, trans. Jean T. Wilde and Willian Kluback (New York: College & University Press, 1958).

(14) See *Inscriptions*, chap.16.

(15) See Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics*, trans. Ralph Manheim (New Haven: Yale University Press, 1959), and *The End of Philosophy*, trans. Joan Stambaugh (New York: Harper & Row, 1973).

وحدود تاريخ الميتافيزيقا، وهلم جرا. ومع ذلك، يعرض دريدا في كتاب **في علم الكتابة**، علم الكتابة (الغراماتولوجيا) كعلم وضعي للكتابة science of writing ، وفي مكان آخر، كعلم للنصّيّة. والمسألة هي أن التفكيكية تموقع نفسها في الأماكن التي تتموضع فيها الكتابة، الكتابة الأصلية (البدئية) Archē-writing التي لا يمكن أن تُختزَل إلى التقابل القائم بين الكلام والكتابة. إن علم الكتابة (الغراماتولوجيا) هو علم إيجابيّ بمعنى أنه يرسم حدوده فقط. ويمكن لعلم الكتابة أن يشتغل، فقط، في الحقل الذي تعلن فيه التقابلات الثنائية التقليدية عن تخطيط فضاءات التفكير الميتافيزيقيّ. ومع ذلك، فإن هذه التقابلات منقوشة في كلّ مكان من تاريخ الفلسفة والأدب الغربيين. ومن هناء تتخذ التفكيكية من التاريخ الكليّ ومجموعة كاملة من الكتابات والنصوص المتعددة ميداناً لها. إذ تشتغل التفكيكية على هذه النصوص بوصفها نصوصاً مكتوبة، وهي تعيّن علامات التفكير الميتافيزيقي وآثاره وتخومه كما تبدو، وكما تحتلّ مكاناً محدداً.

تنصّص الميتافيزيقا نفسَها ضرورة [أي تجعل من نفسها نصّاً]. فهي مكتوبة، والتاريخ الكليّ للميتافيزيقا إنما هو، في الواقع، تاريخ كتابة الميتافيزيقا. ومن هنا، إذا توجّب دراسة الميتافيزيقا، فلابدّ من فحصها بموجب التساؤل عمّاذا كتبت الميتافيزيقا، وكيف كتبته. والتفكيكية تشغل نفسها بالنصوص بوصفها كتابة للميتافيزيقا. ومادامت الميتافيزيقا لا يمكنها أن تكون من نوع آخر ـ فأفلاطون هو الذي جعل سقراط يكتب [فسقراط لم يكتب]، كما يبرهن على ذلك دريدا في مقالته *بطاقة بريدية* ـ فإن التفكيكية تثبّت حقل اشتغالها الخاص في ممارستها نفسها.

ستراتيجيات

إن مسألة الستراتيجية هي مسألة كيف تشرع التفكيكية بالعمل، أو بالأحرى كيف تشتغل التفكيكية. وقد أشرتُ، سابقاً، إلى أن التفكيكية ليست هي التقويض ولا البناء[16]. إنها ليست هجوماً على أنظمة متأسسة ومكتوبة ومكرّسة، ولا بناءً لمثل هذه الأنظمة. ولاتتخذ التفكيكية موقفاً كمثل موقف هيجل الذي يبني الأنظمة، ولا كمثل موقف كيركغارد الذي يستهدف الهجوم على الأنظمة. وبهذا الصدد، تكون التفكيكية أكثر شبهاً بالفلسفة التحليلية من حيث أنها تستكشف حدود المعرفة العلمية من دون أن تقترح بنفسها تقديم استبدال المخطّط الميتافيزيقيّ. وعلى أية حال، لا تقدّم التفكيكية فحصاً لشرعية مضمون القضايا. وبدلاً من ذلك، تموقع التفكيكية نفسَها في المفصل القائم بين الهجوم على النظام وبنائه، في المكان الذي يُعرَض فيه المخطط العلميّ، والذي يعيّن فيه حدود ذاته في

(16) See *Inscriptions*, chap. 17. See also Rodolphe Gasché, "Deconstruction as Criticism," in *Glyph* 6 (1979), pp.177-215.

الكتابة، وفي نصّ فلسفيّ، وفي إنتاج النصّيّة. ويميّز هيدجر عملَه الخاص بكونه يتضمّن الهدم *Abbauen* : «*الهدم* unbuilding» الذي يعني العودة إلى أصول التفكير الغربي، واستعادة ما نُسِيَ، واسترداد أسس الميتافيزيقا نفسها. وعلى الرغم من أن كتابة هيدجر الخاصة تسلك بالميتافيزيقا إلى أقصى حدودها، فإنها تدفع بتاريخها إلى أقصى طرف في مسارها، ومع أن الهدم عند هيدجر ليس هو التفكيكية التي تشتغل حيثما يكفّ هيدجر عن الاشتغال، حيثما تكون الكينونة *قيد الشطب*، فإنه ينقش نفسه في تاريخ الميتافيزيقا. ومن هنا، فإن دريدا عندما يقرّر أن «علم الكتابة (الغراماتولوجيا) *ينقش العلم ويعيّن حدوده*» (**Positions**, p.36)، فإن هذا ينطبق على العلم الميتافيزيقي أو المعرفة الميتافيزيقية أيضاً.

تتألف الستراتيجية التفكيكية أساساً من ثلاثة أبعاد:

(أ) تعيين التقابلات المفهومية التي تشتغل ضمن الخطاب الميتافيزيقي والتي تقلب التراتبية الضمنية التي يؤسسها التقابل؛

(ب) نقش كتابة المرء الخاصة في المكان الذي يشغله «ما لايمكن حسمه» وذلك عن طريق توضيح وظيفتها التمييزية؛

(ت) تفسير إرجاء المشروع التفكيكي وتأثيراته.

إن معرفة الستراتيجية لا تعني ضرورةً القدرةَ على ممارستها. فرغم أن سمات الحركات، وحدود المواقف، وعلامات الممارسة يمكن ذكرها، فإن الأمر يتطلّب أيضاً قدرة تفكيكية. ولقد بُرهِن على أن هذه القدرة ليست الخاصية الوحيدة لدريدا؛ لأن ذلك سيجعل التفكيكية، على الأغلب، فلسفة بالغة الأصالة تتمتع باستقلالها الخاص، ولكن ليس من السهل ممارسة هذه القدرة. إن البراعة، والعناية، والخبرة كلّها أشياء ضرورية. وربما يمكن تعلّمها من خلال القراءة، أي عبر متابعة عمل دريدا أو (ما يكتبه)، ولكن التفكيكية لا تأخذ على عاتقها تقديم بديل عن تفكير المرء وتفلسفه، أو تقديم منهج يمكن اقتفاؤه كتقنية في الفكر، أو تقديم ستراتيجية يمكن استخدامها في المواقف الحرجة، بل إنها تضطلع بفتح طريقةٍ في قراءة النصوص الفلسفية والأدبية إلخ، من أجل تعيين إطار مجالها، وبشكل أساسي، تعيين مديات حقلها النظري. تقدّم التفكيكية ـ بوصفه اتجاهاً من اتجاهات مابعد البنيوية، ومابعد الظاهراتية، ومابعد التحليلنفسي، ومابعد الحداثة إلخ ـ تقدّم قراءةً لأطرِ الكتابة وتخومها وحدودها سواء أكانت معاصرة أم مطمورة في تاريخ الكتابة.

(أ) فيما يتعلّق بالستراتيجية نفسها، فإن الموضوع الأول هو تعيين التقابلات المفهومية التي تشتغل ضمن الخطاب الميتافيزيقي، وتقلب التراتبية الضمنية التي يؤسسها التقابل. فالتقابلات الثنائية ـ التي لاحظها سوسير بشكل خاص، والكتّاب السيميائيون اللاحقون مثل

رولان بارت ـ متشعّبة ضمن تاريخ الميتافيزيقا الغربية. فهم حصروا مثل هذه التقابلات كالآتي: محسوس/ معقول، الكلام/ الكتابة، السلبية/ الفعالية، الدال/ المدلول، الداخل/ الخارج، الحَرفيّ/ الاستعاريّ، الحضور/ الغياب، الشكل/ الجوهر، وهكذا دواليك. ويعالج دريدا في مقالته «صيدلية أفلاطون» منزلة الكتابة كما رواها أفلاطون في محاورة **فيدروس Phaedrus**. فقد منح أفلاطون الأسبقية للكلام عبر قراءة حكاية الملك ثاموس Thamus الذي يؤكّد ـ بوصفه ملكاً للكلام، وأباً له ـ سلطته على ثيوث Theuth أبي الكتابة. ويزعم دريدا أن أفلاطون يمارس تعمية في هذا الأمر، إذ يُظهر، على لسان الملك ثاموس، الهيمنة والسيطرة «عبر تحديده في تقابلات بسيطة وواضحة: الخير والشرّ، الداخل والخارج، الصدق والكذب، الماهية والمظهر» (**Dissemination**, p.103). ويواصل دريدا توضيح أنه «لا يكفي القول إن الكتابة تُفهَم خارج تلك السلسلة من التقابلات. فأفلاطون يفكّر بالكتابة، ويحاول استيعابها، والسيطرة عليها، على أساسٍ من *التقابل* بحدّ ذاته. وبغيةَ أن تكون هذه القيم المتضادّة (الخير/ الشرّ، الصدق/ الكذب، الماهية/ المظهر، الداخل/ الخارج، إلخ) متقابلة، فإن كلّ حدٍّ term من هذه الحدود يجب أن يكون، ببساطة، *خارجياً* بالنسبة للآخر، الأمر الذي يعني أن أحد هذه التقابلات (التقابل بين الداخل والخارج) لابدّ من أن يكون معتمَداً سلفاً بوصفه قالباً للتقابلات الممكنة كلّها» (**Dissemination**, p.103). والقول إن أفلاطون يكتب هيمنة التقابل الداخل/ الخارج على التقابلات الأخرى يعني أنه يضع أحد حدّيْ كلّ تقابل خارج الآخر، ولكنه بعمله هذا، يدمج تقابل [الداخل/ الخارج] ضمن النظام الكلّي للتقابلات الميتافيزيقية التي يتمّ إنتاجها قصدَ منح الكتابة نفسها مكاناً. ومن هنا، يبيّن دريدا أن ما يقع خارج التقابل داخل/ خارج إنما هو، سلفاً، داخله، وإن كلام الملك حول الكتابة مضمَر في نصّ أفلاطون. وعلاوة على ذلك، فإن تفكيكاً لنظام التقابلات الكلّي يتيح لدريدا أن يموقع مشروعه الخاص ـ أي تحديد مكانه الخاص في المابين ـ في الموقع الذي تتواجه فيه عناصر كلّ تقابل من هذه التقابلات بمواجهة الآخر، والموقع الذي تتكاثر فيه النقاط البينية وتنتشر، وتنتثر، وتتشتّت، على امتداد نصّ الميتافيزيقا بأسره. إن التقابل (أ/ لا أ) إنما هو، في الحقيقة، بنية تقابلية لـ(أ/ لا ب) / (ب/ لا أ)، وهو بنية متكرّرة في كلّ تقابل، ومترابطة عبر نقش الحاجز، والخطّ المائل (/)، والنقطة البينية بين كلّ زوج معين.

(ب) إن الجانب الثاني للستراتيجية التفكيكية هو نقش كتابة المرء الخاصة في المكان الذي يشغله «ما لايمكن حسمه indecidable» عبر توضيح وظيفته التمييزية. ويقدّم دريدا، في كتابه **مواقع**، شيئاً يشبه تعريفاً لـ«ما لايمكن حسمه». ويصف دريدا «ما لايمكن حسمه» بأنه «وحدة من الصور الزائفة، وخاصية لفظية 'كاذبة' (اسمية أو دلالية) لم تعد متضمَّنة في التقابل (الثنائيّ) الفلسفي، ولكنها، على أية حال، تسكن التقابلَ الفلسفيَّ، وتقاومه،

وتشوّشه، من دون أن تشكّل حدّاً ثالثاً أبداً، ومن دون أن تدع مجالاً لحلٍّ ما كالحل الذي يقدمه الديالكتيك التأملي» [كما يتجلى لدى هيجل] (**Positions**, p.43). ويعمل «ما لايمكن حسمه» حيثما تبرز التقابلات الفلسفية. فهو ليس عنصراً من هذه التقابلات، رغم أنه يسمُ التقابلات، ويصل أحدها بالآخر. فهو ذو طبيعة مزدوجة. ويبدو أنه يبعث على إمكانية الانعطاف في أيّما اتجاه ضمن أنواع التقابلات الفلسفية كلّها، ومع ذلك فإنه لا يفترض موقعاً في أيّما جانب من هذه التقابلات. وطبيعته المزدوجة لا تعتمد ضرورةً على عناصر الزوج الثنائي في التقابل الميتافيزيقي الذي يسكنه «ما لايمكن حسمه». وهو يتجنّب أن يصبح حدّاً ثالثاً: أي أنه يتجنب أن يصبح *تجاوزاً Aufhebung* [بالمعنى الهيجلي]، وتركيباً لحدّيْن مرتبطين جدلياً. كما أنه لا ينطوي على إمكانية تقديم الحلّ الذي يعِدُ به الحدّ الثالث عند هيجل. إن «ما لايمكن حسمه» هو، بالضبط، «حدّ limit التجاوز لدى هيجل وإعاقته، وتقويضه» (**Positions**, p.40).

وتشتمل قائمةُ أمثلةِ «ما لايمكن حسمه» على الآتي: العلامة، والبنية، والكتابة، والتواصل، والنوع الأدبي، والاختلاف، وما إلى ذلك. ويميّز دريدا أمثلة أخرى على ذلك بالشكل الآتي:

> «إن *الفارماكون pharmakon* ليس دواءً ولا سُمّاً، وليس خيراً ولا شرّاً، وليس داخلاً ولا خارجاً، وليس كلاماً ولا كتابة: والتكملة supplement ليست زيادة ولا نقصاناً، وليست خارجاً ولا تتمّة لداخلٍ ما، وليست عرَضاً ولا ماهية؛ إلخ: والكلمة *Hymen* [تعني غشاء البكارة والزواج] ليست اختلاطاً ولا تمييزاً، وليست هوية ولا اختلافاً، وليست إيلاجاً ولا بتولة، وليست حجاباً ولا سفوراً، وليست الشيء الداخل ولا الشيء الخارج، إلخ؛ والكِتبة *gram*(*) ليست دالاً ولا مدلولاً، وليست علامة ولا شيئاً، وليست حضوراً ولا غياباً، وليست إيجاباً ولا سلباً، إلخ؛ والفسحة ليست فضاء ولا زماناً؛ والثلْمة ليست وصلاً مثلوماً لبداية ما، أو وصلاً مثلوماً لصدعٍ ولا شيئاً ثانوياً بسيطاً. والتعبير ليس / ولا

(*) يقول د. محمد عنانيّ عن مفردة **gram** ما يلي: «تعني هذه الكلمة أيَّ كتابةٍ، أي كلَّ شيءٍ مكتوب، من الفعل اليونانيّ graphein بمعنى يكتب (أو يرسم)... ومن هنا كان معنى الكلمة اللاتينية grammatica ... هو الكتابة أو العلم، وكانت تعني في العصور الوسطى بصفة خاصة دراسة اللاتينية أو العلوم... ودريدا يعني بعنوانه grammatology إذن علم الكتابة، ويقصد به الكتابة العامة التي يسمّيها archi-écriture ، وهي تتضمّن الكلام والكتابة العادية، وعلم الكتابة، في رأيه، ثمرة لثلاثة عوامل هي بالتحديد: الكلمة gram ، وأوجه التشابه بين الكلمات، والاختلاف بينها». **المصطلحات الأدبية الحديثة** ـ ص137، 138. المترجمان

nor \ neither ـ أي أما / أو either \ or ـ وعلامته هو أيضاً الحدّ *الهامشي*، *والتخم*، إلخ» (**Positions**, p.43).

إن كلّ واحد من «ما لايمكن حسمه» تلقي عليه الضوءَ، في الأقل، واحدة من مقالات (نصوص) دريدا العديدة. وإن عملية تحديد مكان للتقابل ليس ـ ولا / أما ـ أو تموقع «ما لايمكن حسمه» عند الانتشار المتكاثر أفقياً لبنية العلامة على امتداد تاريخ الميتافيزيقا الغربية. والعلامة نفسها تحمل الزوج الدال/المدلول، ومن ثمّ فهي أيضاً تُنقشُ ضمن نصّ الميتافيزيقا، نصّ الفلسفة. و«ما لايمكن حسمه indecidable» ليس هو «ما لايمكن حسمه إطلاقاً undecidable»، فهو ليس عاجزاً، بصورة سلبية، عن إيجاد حلّ، ولا قادراً تماماً على عدم تحقيق الحلّ.

(ج) والمهمة الثالثة للستراتيجية التفكيكية هي تفسير إرجاء المشروع نفسه وتأثيراته. ومادام «ما لايمكن حسمه» يمكن أن ينبثق من دون نهاية، مادامت ثمة كتابة، فإن «ما لايمكن حسمه» يقتفي الحدود والتخوم نفسها في الخطاب الميتافيزيقي نفسه. فهو يؤجّل ويؤخّر أيَّ تحديد، وأيَّ تأطير، وأية تتمّة لنظام العلموية نفسه. وأحد المفاهيم الرئيسة في «ما لايمكن حسمه» هو «الاخ(تـ)ـلاف». فالاخ(تـ)ـلاف ليس فصلاً ولا إرجاءً ولا كليهما معاً، وليس تمييزاً ولا تأجيلاً ولا كليهما معاً. إن الاخ(تـ)ـلاف يجعل من نفسه شيئاً آخرَ غيرَ أيٍّ واحد من عنصريْ زوج ثنائيّ من جهة، ويحدث في نفسه إمكانية توليد انتقال إلى مكان آخر، تقابل آخر، زمن آخر. . . . ويزعم دريدا، على سبيل المثال، أن «الذاتية ـ شأنها شأن الموضوعية ـ هي أثرٌ من آثار الاخ(تـ)ـلاف، أثرٌ يُنقَشُ في نظام الاختلافات» (**Positions**, p.28). إن تحديد مكان الذاتية هو وسم لمقابلها: أي الموضوعية. وفي الاخ(تـ)ـلاف تؤخَّرُ الذاتية حتى تحديدٍ موضوعيٍّ متأخّر، الذي هو نفسه يضع الذاتية موضع تساؤل، الذاتية التي تميّز نفسها عنه. فآثار الاخ(تـ)ـلاف هي إذن نتاج للتقابلات الميتافيزيقية كما تكرّر نفسها، وكما تحدّد نفسها في علاقة إحداها بالأخرى كمتقابلات.

مؤشرات تفكيكية

إن المؤشرات التفكيكية ليست كيانات، بل هي بالأحرى علامات مميّزة للممارسة تفكيكية. فهي يمكن أن تُلاحَظ، وأن تُنتَج، وأن تُشغَّل، وهي نفسها تُفكَّك. وبخلاف «ما لا يمكن حسمه»، فإن المؤشرات التفكيكية بحدّ ذاتها لا تحمل طبيعة التقابل ليس ـ ولا / أما ـ أو. فهي تمثل نفس الخطّ أو التخم القائم بين نقوش الكتابة و«ما لا يمكن حسمه» عندما تتحرّك حول النص. ورغم أن المؤشرات التفكيكية هي نفسها قد تكون من طبيعة «ما لا يمكن حسمه»، إلاّ أنها هي بحدّ ذاتها ليست من «ما لا يمكن حسمه». وثمة أمثلة على هذه المؤشرات هي: الأثر trace، والوسم mark، والهامش margin، والفراغ blank،

والحافة edge، إلخ. وكل واحد من هذه المؤشرات إنما هو وسم أو كتابة في المكان الذي يظهر فيه حدٌّ ما. وفي كلّ حالة من هذه الحالات، ثمة فضاء مملوء يشغل كلا الجانبين. وإعادة وسم ما يقع خارج الحدّ هو، في الوقت نفسه، وسمٌ وإدماجٌ للداخل. فما يقع على جانب واحد من تاريخ الميتافيزيقا، مثلاً، يؤشر إمكانية الجانب الآخر. إن هذا الحدّ، الوسم، التخم، الهامش، إلخ، هو كتابة لذلك الاختلاف. والمؤشرات التفكيكية بوصلها الجانب الأول بالآخر، فإنها تقوم مقام المفصل بينهما؛ أي أنها تضمّهما معاً، وتفصل بينهما في الوقت نفسه.

إن المؤشرات التفكيكية تحطّم الأساس، وتطفو على السطح، وتخترق الجليد في قراءات النصوص الفلسفية والأدبية والنقدية. وفي بعض الأحيان، تمثل هذه المؤشرات وسائلَ لتأشير الأماكن التي يجب أن تشتغل فيها ستراتيجيةٌ تفكيكية، وتشير، في بعض الأحيان، إلى المواقع التي كانت قد تحققت فيها ممارسةٌ تفكيكية. فالآثار والهوامش هي أشبه بعلامات تجارية للنمط نفسه من القراءة الذي تقدّمه التفكيكية. وهذه الآثار تشبه آثار القدم التي تؤشر أن شخصاً ما كان هناك للتوّ، وأنها هي نفسها موجودة هناك. غير أن الآثار تشبه أيضاً الخطوط المرسومة على ورقة شفافة (التي غالباً ما تُعرَف بورقة «اقتفاء الأثر، أو الائتثار[*] tracing»)؛ وهذه الآثار تضاعف ما كرّرته، وتنتج مخطّطاً جديداً، وشكلاً جديداً. فهي تعيد تقديم وتقدّم في وقت واحد، إنها تكرار واستبدال. والآثار أيضاً هي نقوش للمكان القائم بين التقابلات الثنائية؛ فهي ليست أحد طرفي التقابل ولا الآخر، ومع ذلك فهي تشير إلى تعاطيهما، وتعاونهما، وتواقفهما. فالآثار، والوسوم، والإشارات، والنقوش إلخ، تشير ـ بوصفها وسائل تجارية ـ إلى الأماكن التي تنشغل فيها التفكيكية بحفظ تاريخ الميتافيزيقا، وبالالتزام بالتحفظات التي تكوّنها الميتافيزيقا لنفسها.

إن قراءة تاريخ الميتافيزيقا هي إعادة كتابة للحقبة التي هيمنت فيها. والمؤشرات التفكيكية لا تنتشر فقط على امتداد نصّ الميتافيزيقا، وإنما هي تؤشر إلى، وتشتغل في، حافاته، وأطرافه، وتخومه، وهوامشه، وحدوده. وبينما تنوّه الميتافيزيقا بحدودها وأطرافها الخاصة، تعيد التفكيكية وسم النقاط النهائية هذه، والخطوط التي تعين محيط الفلسفة، وتحديداتها الذاتية. فالتفكيكية، بوصفها ممارسة، تنوّه بتلك الأماكن التي تشطبها الميتافيزيقا. ولكن الميتافيزيقا نفسها هي التي تكتب نفسها وتشطب نفسها. والتفكيكية تقدّم قراءة لمواضع هذه الممارسة المزدوجة. وتشير المؤشرات التفكيكية إلى هذه المواضع في مفكّرات التفكيكية التي هي نفسها تتخذ شكل مقالات ونصوص وكتابات نقدية.

(*) ورد في **لسان العرب**: «... وائتثرتُه وتأثّرتُه: تتبعتُ أثرَه ...» مادة (أثر). وجاء في **القاموس المحيط**: «... وائتثره وتأثّره: تبع أثره ...» (مادة أثر). المترجمان

هل التفكيكية نفسها «علامة sign» على إمكانية مابعد التفكيكية (أم أنها تُسلِم نفسها re-sign لإمكانية مابعد التفكيكية)؟ وبمعنى معين، فإن مابعد التفكيكية ليس أمراً محتمَلاً فقط، إنما هو أمر قد كُتِبَ في العقد [أي بزوغ المشروع التفكيكي بوصفه عقداً]. وعلى أية حال، إذا لم يكن للتفكيك فضاؤه الخاص، ولا مكانه الخاص، ولا حدٌّ لفعاليته، عندئذ لا يمكن أن يكون هناك مابعد التفكيكية. ومع ذلك، فإنْ كانت التفكيكية تحديداً للحدود، والفضاءات، والتأثيرات، فعندئذ يجب أن تكون هي نفسها محدَّدة، وذات فضاء، ومنطوية على تأثير. . . . والتفكيكية ببلوغها خصوصيتها يمكن أن تبلغ نهايتها. وببلوغها خصوصيتها يمكن أن تؤطّر نفسها، ومادامت التفكيكية تظلّ منتشرة ـ مصدِّرة نفسها، ومعلنة عنها في مكان آخر، ومعيدة إنتاج نفسها ـ فإنه يمكن أن تستمرّ، وتواصل إنتاج الإرجاءات والتأثيرات. إن طابع التفكيكية الإرجائي هو، في الوقت نفسه، خطوة واحدة باتجاه نقش نفسها الخاص في تاريخ الفلسفة. ولأنّ التفكيكية قراءة لتاريخ الفلسفة ـ أعني نصَّ الفلسفة ـ فإنها تقدّم برنامجاً [مشايعاً للكِتبة] pro-gramme، ولكن الكِتبة gramme تكتب نفسها، والنصّ نفسه مفكَّك كونه نصّيّة. إن البرنامج [المشايع للكِتبة] pro-gramme ـ من خلال تضمين نفسه في حدِّ الكتابة ـ يحمي نفسه من أن يصبح مابعد الكِتبة post-gramme.

الفصل السابع

النصّيّة والنظرية الأدبية

إلى أيّ حدٍّ تكون نظريةٌ فلسفية للنصيّة نظريةً أدبيةً أيضاً؟ إن فلسفةً للنصّ ستنفذ، ضرورة، إلى ميدان الأدب. وإن نظرية أدبية للنصّ ستكون، كذلك، موضع عناية الفلسفة. وإن نظريةً للنصيّة ستتطلب من الفلسفة اهتمامات منهاجية، ومن الأدب ممارسة نظرية. وستثير سيميولوجيا هرمنوطيقية تفكيكية مسألة النصيّة من دون تقديم تفسيرٍ عام للنصّ. وستوفر الممارسة النظرية لقراءة النصيّات تفسيراً لحدود الأدب، ومنطق الدراسة الأدبية، ومنزلة النصّ فضلاً عن دور المعنى، وستوفر تفسيراً للعلاقة بين التأويل والقراءة.

حدود الأدب

فيما يتعلق بفهم النصيّة في سياق أدبي، يجب أن تثار مسألة مجال الأدب، ومنزلته، وحدوده. وباختصار، ما فضاء الأدب؟ ولئن كان الأدب معادلاً للموضوع الأدبي، فكيف يختلف الموضوع الأدبي عن «الموضوعات» الأخرى مثل السمفونيات، واللوحات التشكيلية، والكائنات البشرية، والوديان؟ ولئن كان الأدب شكلاً من أشكال التعبير، فكيف يختلف عن الأنماط الأخرى من التعبير مثل الأفكار، والصور الذهنية، والصور العادية، والإيماءات؟ ولئن كان الأدب لغة، فكيف يختلف عن «اللغات» الأخرى مثل لغة الجسد، والعيون، والأزياء، والذات؟ وفي كلّ حالة من هذه الحالات، ينصبّ الاهتمام على تأسيس فضاء خاص بالأدب. وفي كلّ حالة من هذه الحالات، فإن الجهد المبذول لوضع الأدب في مخطّط الأشياء إنما يميّز فضاءً مستقلاً بذاته من أجل تعيينه طبقاً لاختلافه عن الميادين الأخرى.

إن الجهود المبذولة لتحديد الأدب طبقاً لـ« ماهيته» تنتج دائماً فضاءً غير ملائم. وفي كتاب **ما الأدب؟** (1947)، يضع سارتر حدوداً عبر التمييز بين النثر والشعر[1]. فبالنسبة

(1) Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?* (1947), trans. Bernard Frechtman (New York: Harper and Row, 1965).

وثمة طبعة جديدة حرّرها ستيفن أونغر نُشرت في: Harvard University Press, 1988.

لسارتر، فإن كتابة النثر وحدها تُعَدُّ، جدّياً، أدباً أو كتابة. فالشعر تأمل ذاتيّ، وممارسة لفظية في الأساس، وله غاياته الخاصة. أما النثر، فإنه يستهل التعاون بين الكاتب والقارئ؛ فهو يحفز التواصل، ويقيم جسراً بين حرّيتين أو أكثر. وهكذا يؤسس سارتر الفضاءَ الأدبيَّ من خلال التقسيم: فالأدب بجانب النثر، ونمط وجوده ليس شعرياً. ومادام الشعر غيرَ معتدٍّ به، فإنه نمط لفظي «أدنى» (وغير أدبي). وعلى الضدّ من ذلك، وكردٍّ ضمنيّ على سارتر، يحدّد رولان بارت ـ في كتابه **درجة الصفر في الكتابة** (1953) ـ الأدبَ على أنه كتابة، ويبرهن على أنه يتخذ موقعاً بين اللغة والأسلوب(2). تكون الكتابة في درجة الصفر، أي في نقطة تقاطع محوري **X** و **Y** في الإحداثيات الديكارتية، حيث تكون اللغة (محور **X**) عَرْضاً أفقياً، والأسلوب (محور **Y**) تعبيراً عمودياً. ويظهر الشكل والقيمة عند نقطة التقاطع هذه أيضاً. وهنا تكون الكتابة صامتة، وحيادية، ودالة. إن مستوى اللغة المنطوق في الكتابة ـ الكلام المكتوب ـ يستبق حالة اجتماعية متجانسة، وفيها يوضع الأدب، باستمرار، موضع الاختبار. وعلى هذا المستوى، ينشد الأدبُ تأسيسَ وظيفته الدلالية بوصفه تركيباً من العلامات، والشفرات، والنماذج paradigms. وهاهنا يثبّت الأدب فضاءه وحدوده الخاصة.

وفيما بين هاتين النظرتين المختلفتين جداً: فالأدب في النظرة الأولى يتحدّد على نحو مميَّز ودقيق طبقاً لوظيفته التواصلية، وفي النظرة الثانية، يتمّ تحديد الأدب بالحقل المفتوح للكتابة في درجة الصفر، وفيما بين هاتين النظرتين ينصُبُ الفضاءُ الأدبي تخومَه الخاصة. إذ يناط بهذا التخم أن يبيّن ما إذا كان هذا الفضاء يتضمّن الحكايات الشعبية، والشعارات زيادةً على القصائد، والملاحم، والمسرحيات، والروايات، وبما إذا كانت هذه الأنواع تتمتع بمنزلة الكتابة، والنصّ، والموضوع القصدي، والشكل الدالّ، والبنية القواعدية، إلخ. ومن هنا تتسلسل تحديدات الأدب من الفنّ الروائي، والأسطورة، والتركيب، والنظام، والوسيلة البلاغية، والرؤية إلى الكذب، والوهم، والحكاية، والعبث، واللهو. وتُجترَح معايير مثل التماسك، والتعقيد، والتركّب، والكلية، وعمق المعنى، والثبات، وما أشبه ذلك. لكنّ مثل هذه المعايير لا تحلّ، على الأرجح، مشكلة ما إذا كان بالإمكان إقصاء وصف ليفي شتراوس لأسطورة بيوبلو زوني Pueblo Zuni[3] لأنها أسطورة غير أدبية، واعتماد ملحمة **الإلياذة** لهوميروس ومسرحية **الملك أوديب** لسوفوكليس باعتبارهما عملين أدبيين. إن هذه المعايير لن تجيز لنا اعتبار قصص كافكا القصيرة أدباً، وكتاب كيركغارد **أما / أو / Either**

(2) See Barthes, *Writing Degree Zero* (1953).

(3) See Claude Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth," in *Structural Anthropology*, trans. Clare Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (New York: Basic Book, 1963), pp.206-31.

Or ليس أدباً، واعتبار حكايات فونتاني الخرافية أدباً، وحكايات الجنّ لدى غرِمْس، وحكايات الأم غوز[*] Mother Goose ليست أدباً. ومن هنا يتحدّد الفضاء الأدبي طبقاً للطرائق التي يُعرَف، ويُقرَأ، ويُدرَس بها.

منطق الأدب

يؤسسُ منطق الأدب الشرائطَ الأساسية لمعرفة نصٍّ ما. وتعمل مثل هذه الشرائط ضمن فضاء أدبي معيّن، وتفترض سلفاً فهماً لكيفية تأويل النصّ. ولذلك، فإن منطقَ الأدب يشتغل عند مفصل الفضاء الأدبي والمقتربات المختلفة للأدب. فهو يفصّل حدود الأدب التي يقوم بتوضيحها، ويمنع نفسه من أن يصبح طريقة من بين الطرائق المستقلة العديدة لتأويل النصّ. فوظيفة منطق الأدب هي أن يشير إلى كيفية تبنين نصّ ما، وانحلاله كذلك، أمام القارئ. وتتمثل مهمته في وصف نمط المعرفة الملائمة لنصّ محدّد. ويُفهَم المنطق هنا على أنه وصف منهجيّ لما هو ملائم لنصّ أدبي ما. فأنْ نعرف **الكوميديا الإلهية** لدانتي هو أن نفترض أنها يمكن أن تُعرَف بطريقة محددة، وأنّ تلك الطريقة في معرفة القصيدة ستعزّز عملية فهمها. إن المنطق الذي نحن بصدده ليس ذلك المنطق الموجود في النصّ تماماً، ولا هو، ببساطة، المنطق الذي يخصّ البحث نفسه. إنه يناسج جوانب أساسية من كليهما بغيةَ أن يؤكد قراءة وتأويلاً محدّدين ويشكّلهما.

ثمة أنواع عديدة من المقتربات تلازم منطق الأدب. والمقترب التاريخي هو السائد بينها. وتنزع الدراسات التاريخية إلى أن تحدّد الحقب، والأساليب، والحركات. وفي بعض الأحيان، تكمّل الدراساتِ التاريخيةَ مقترباتٌ نقديةٌ تصطبغ فيها مسائلُ التأثيرِ، والتأليف، والتلميح بأحكام قيمية تتعلق بالأسلوب، والوزن، والنوع الأدبي، والموضوعة، والحُبكة، وأهمية العمل المدروس. وتحدّد الدراسات اللسانية «المواقع الاختيارية[**] optional slots في القواعد»[4]، فضلاً عن البنى النحوية[5]،

(*) هي حكايات للشاعر والكاتب الفرنسي تشارلز بيراو Charles Perraull (1628–1730)، والشاعر عضو أساسي في الأكاديمية الفرنسية. وقد عُرف بتأليف قصص للأطفال عن حكايات الجنّ. المترجمان

(**) الموقع slot يعني خانة في قالب لغوي مخصّصة لمبتدأ أو فعل أو مفعول أو نعت أو ما سوى ذلك من الوظائف النحوية. معجم علم اللغة النظري، د. محمد على الخولي. المترجمان

(4) See Michel Beaujor, "For a Science of Literature," *Punto de Contacto / Point of Contact*, vol.1, no.4 (1977), pp.4-11.

(5) انظر على سبيل المثال:

= Samuel R. Levin, *Linguistic Structure in Poetry* (The Hague Mouton, 1962),

والمتناصّات[6]، والمجازات[7]. وهي أحياناً تؤكد وظيفة فعل الكلام لعبارة أدبية[8]. وفي أمثلة أخرى، تُسقط الدراسات اللسانية تقييماتٍ حسابيةً على اللغة الأدبية[9]. وتميل الدراسات الهرمنوطيقية[10] (ولكن ليس دائماً) إلى أن تتأسس على تفسيرات تاريخية،

= وانظر البحوث المجموعة في:
Linguistics and Literary Style, ed. Donald C. Freeman (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971).

(6) إن كتاب ميشيل ريفاتير *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion, 1971) هو الوثيقة الكلاسيكية عن نظرية المتناصّ. انظر أيضاً كتابه: *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).

(7) Roman Jakobson's essay "Tow Aspects of Language and Tow Types of Aphasic Disturbances," in *Fundamentals of Language* (The Hague: Mouton, 1971), pp.69-96.
ومقالة ياكوبسون هذه هي واحدة من المراجع الرئيسة للدراسات المعاصرة عن الاستعارة والكناية. وفي الموروث الفلسفي التحليلي عولجت هذه المسألة من طرف ماكس بلاك في كتابه: *Models and Metaphors* (Ithaca: Cornell University Press, 1962)، وكان ماكس بلاك في معالجته يتبع مفهوم ريتشاردز عن «الفحوى والحامل» في كتابه **فلسفة البلاغة** (نيويورك: أكسفورد، 1936). ويقدّم الموروث البلاغي، بما في ذلك أرسطو وكونتليان وفونتاني، أساساً للدراسة الجماعية (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, and H. Trinon): *Rhétorique générale* (Paris: Larousse, 1971)، وربما يكون كتاب بول ريكور: *The Rule of Metaphor*, trans. Robert Czerny with K. McLaughlin and J. Costello (Toronto: University of Toronto Press, 1977) هو الدراسة المعاصرة الأهم عن الاستعارة.

(8) إن مفهوم جون سيرل عن «فعل الكلام» يعدّل من مفهوم جي. ل. أوستن عن «الفعل الأدائي illocutionary act». وسيرل يصادق على انسجام الأداء اللساني مع تصوّر فردينان دي سوسير **للغة** بوصفها مقابلاً **للكلام** المتوقّع. انظر John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1962). وانظر كذلك كتاب جون أوستن: *How to Do Things with Words* (New York: Oxford University Press, 1962). وفضلاً عن المقالات المتنوعة لريتشارد أوهمان وستانلي فش انظر على سبيل المثال: Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse (Bloomington: Indiana University Press, 1977)*.

(9) انظر على سبيل المثال المقالات المجموعة في: *The Computer and Literary Style*, ed. Jacob Leed (Kent, Ohio: Kent State University Press, 1966).

(10) إن ما هو جدير بالذكر هنا هي أعمال بول ريكور: *The Symbolism of Evil*, trans. Emerson Buchaman (Boston: Beason, 1969); *Freud and Philosophy*, trans. Denis Savage (New Haven: Yale University Press, 1971); *The Conflict of Interpretations*, ed. Don Ihde (Evanston: Northwestern University Press, 1974). وكذلك عمل هانز جورج غادامير: *Truth and Method*. وانظر أيضاً Richard E. Palmer, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer* (Evanston: Northwestern University Press, 1969); and Kurt Müller-Vollmer, *Toward a Phenomenology of Literature: A Study* =

ونقدية، ولسانية؛ وبذلك تقدّم تأويلاً لمعنى النصّ. وقد يكون للتفسيرات النفسية والاجتماعية قصب السبق في ذلك. وفي كلّ حالة من هذه الحالات، فإن للمقترب نفسه هوية مستقلة تماماً مثلما أن للنصّ الأدبي فضاءَه وحدوده الخاصة.

إن أيَّ منطق للأدب يستند إلى نصوص معينة، ولكنه يدلّ أيضاً على نمط خاص من القراءة. ولكي يكون الأدب علماً إنسانياً، فلابدّ للمنطق الذي نحن بصدده من أن يشترط مقترباً للنصّ. وهكذا، ورغم أن مسرحية **الملك أوديب** لسوفوكليس، أومسرحية **هاملت** لشكسبير لهما فضاء مستقل عن التحليل النفسي الفرويدي، وأن للتحليل النفسي هوية مستقلة لا تحيل على سوفوكليس أو شكسبير، رغم ذلك، فإن تواشج الاثنين يفتح منطقاً أدبياً خاصاً[11]. وعلى نحو شبيه بذلك، فرغم أن بودلير، وملارميه، وجينيه، لا يستندون إلى تفسير سارتر لهم من أجل تأسيس فضائهم الخاص، فإن القيام بقَرنِهم بالتحليل النفسي الوجودي يقدّم منطقاً آخرَ فريداً للأدب[12]. إن الدراسات الاجتماعية التي كتبها لوكاش عن غوته، وهوركهايمر وأدورنو عن هوميروس، وغولدمان عن باسكال وراسين، وكوت Kott عن شكسبير[13] تحدّد منطقاً أدبياً فريداً يتميّز عن النصوص الخاصة، وعن المقترب الفلسفي

= *of Wilhelm Dilthey's Poetik* (The Hague: Mouton, 1963) . وهناك مجموعة من المقالات الحديثة القيّمة عن الهرمنوطيقا حُرِّرتْ في كتب مثل:

Interpretation of Narrative, eds. Mario J. Valdés and Owen J. Miller (Toronto: University of Toronto Press, 1978); *The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*, ed. Kurt Müller-Vollmer (New York: Continuum, 1985); *Hermeneutics and Modern Philosophy*, ed. Brice Wachterhauser (Albany: SUNY Press, 1986); *The Hermeneutic Tradition: From Ast to Ricoeur*, فضلاً عن كتاب: *Transforming the Hermeneutic Context: From Nietzsche to Nancy*, eds. Gayle L. Ormiston and Alan D. Schrift (Albany: SUNY Press, 1990); *Hermeneutics and Deconstruction*, eds. Hugh J. Silverman and Don Ihde (Albany: SUNY Press, 1985); *Gadamer and Hermeneutics*, ed. Hugh J. Silverman (New York and London: Routledge, 1991).

(11) وبهذا الصدد، فإن كتاب إرنست جونز (New York: Anchor, 1949) *Hamlet and Oedipus* هو دراسة كلاسيكية. وقد جمع وليم فليبس العديد من المقالات المهمة الأخرى في هذا الميدان في كتاب: *Art and Psychoanalysis* (New York: Meridian, 1957) .

(12) See Sartre, *Baudelaire* (1947), trans. Martin Turnell (New York: New Directions, 1950), Sartre, *Saint Genet* (1952), trans. anon. (New York: New American Library, 1963), and Sartre, *Mallarmé, or the Poet of Nothingness* (1986), trans. Ernest Sturm (University Park: Penn State University Press, 1988).

(13) See Georg Lukacs, *Goethe and His Age*, trans. Robert Anchor (New York: Grosset and = Dunlap, 1963); Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*,

الذي يثري هذه الدراسات. وبوسع المرء أن يستعين، أيضاً، بدراسات نورثروب فراي للأسطورة[14]، وبتفسيرات رينيه جيرار شبه الأنثروبولوجية[15]، وبتأويلات جيفري هارتمان المبكّرة، ذات المنحى الهيدجري، لقصائد وردزورث وقصائد أخرى[16]، وهكذا دواليك. وفي كلّ حالة من هذه الحالات، فإن منطق الأدب يتعلق بارتباط نصٍّ، أو مجموعة من النصوص، بمقترب معيّن. وفي كلّ مرة، يكون المنطقُ منطقَ قراءةٍ أو تأويل. فهو يؤسس اتساقه، وتماسكه، الخاصين وصرامته المنهاجية. إن مثل هذا المنطق هو، وحده، الذي يتيح لقراءات وتأويلات معينة أن تكون مقتفاة، ومفهومة، ومقيَّمة، ومتكاثرة. وحتى إذا كانت كلُّ واحدة من هذه الدراسات دراسة فريدة تماماً، فإن منطقَ مثل هذه الدراسة سيقوم بتأسيس هويته الخاصة. ومن المعتاد بالنسبة لمثل هذه المنطقيات أن تتشابك، وحتى أن تعيد إنتاج نفسها في قراءات وتأويلات جديدة؛ وأحياناً تشكّل مدارسَ كاملةً من مقترب واحد. ولئن كانت اتجاهات التحليل النفسي، والوجودية، ونقد الأسطورة، والاتجاه الاجتماعي، والظاهراتي، والبنيوية، ومابعد البنيوية، والنقد النسوي، والتفكيكية، هي اتجاهات بالغة الشيوع؛ فالسبب في ذلك يعود فقط إلى أن لها منطقياتٍ متشابهةً، مع صيغ متشابهة في القراءة والتأويل.

إن العديد من المنطقيات الراهنة متفرد من حيث طبيعته. وفي الحقيقة، لكي يكون منطق ما متماسكاً يجب أن يكون متفرداً. فالمنطقيات تحقق، على نحو نموذجيّ، تفردها من فرادة المقتربات التي تشترطها. ورغم أن النقاد ميّالون إلى الاعتماد على مجموعة كبيرة من مقتربات الفهم الأدبي وأساليبه، فالنتيجة غالباً ما تكون اصطفائية أو مضطربة. وعلى أية حال، يختلف المنطق المتعدِّد عن استخدام مقتربات متعدِّدة. فالمنطق المتعدِّد له فرديته

= trans. John Cumming (New York: Seabury, 1972); Lucien Goldman, *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*, trans. Philip Thody (New York: Humanities Press, 1964); and Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, trans. Boleslaw Taborsky (New York: Anchor, 1966).

(14) See Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (New York: Atheneum, 1957).

(15) See René Gerard, *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977).

(16) حين أُحيل هنا على كتاب جيفري هارتمان:

The Unmediated Vision (New York: Harcourt Brace and World, 1954)

فإنني لا أغفل تأملاته اللاحقة في النقد البنيوي وما بعد البنيوي، كما هي موضّحة في كتبه: *Beyond Formalism* (New Haven: Yale University Press, 1970), *The Fate of Reading* (Chicago: The University of Chicago Press, 1975); *Criticism in the Wilderness* (New Haven: Yale University Press, 1980), and *Saving the Text: Philosophy / Derrida / Literature* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981).

الخاصة التي تنشأ مما ينطوي عليه من سلسلة خاصة من السمات، والمظاهر، والوظائف. وأنا أعتزم ـ في تقديمي سيميولوجيا هرمنوطيقية تفكيكية للأدب بوصفها منطقاً متعدِّداً ـ تبيان مكانها من مفصل الفضاءات الأدبية والمقتربات الأدبية.

تُبنى سيميولوجيا هرمنوطيقية للأدب على منطق متعدّد ومزدوج السياق للدراسة الأدبية؛ أي ممارسةً نظريةً لقراءة النصيّات. ورغم أن صفاء المنهج، والبعد الأحادي للمقترب، أمران ممكنان في العلوم الإنسانية كما في العلوم الطبيعية، فإن سمات الأدب المتعددة القوى بشكل خاص تقتضي نظرية ومنطقاً يفسران الغموضات، والتعقيدات، والاتجاهات المتعددة الأبعاد المتوقَّعة والماثلة ضمن العمل الفنّي الأدبي. إن مثل هذه النظرية تعلن عن نمط، بل وتنجز هذا النمط، من النقد التطبيقي الضروري لقراءة نصيّةِ الأعمال الأدبية. إن سيميولوجيا هرمنوطيقية هي نفسها نظرية، حتى لو أنها تدمج (لكن من دون أن تُختزَل إلى) جوانب ناشئة من مقتربات سيميولوجية ـ بنيوية وهرمنوطيقية ـ ظاهراتية فضلاً عن ستراتيجيات تفكيكية تواكب منطقياتها الملازمة. وعلى أية حال، فإن سيميولوجيا هرمنوطيقية إنما هي، في أدنى حدّ، تنتمي، سلفاً، إلى مابعد البنيوية ومابعد الظاهراتية. وإن مهمة السيميولوجيا الهرمنوطيقية هي تقديم تصوّرات وستراتيجيات للقراءة والتأويل تفسّر النصيّات الدالة (التي لا يمكن تناولها بطريقة أخرى).

النصيّة هي الشرط الذي يكون النصّ، طبقاً لها، نصّاً. فنصٌّ ما هو توليفة مركَّبة من العلامات. والدلالة ترتكز على الشفرات والبنى الناشئة من العلاقات القائمة بين العلامات كما هي متجليةً ضمن تطوّر النصّ. وإن قراءة للشفرات والبنى رفقةَ دلالاتها توفر سياقاً يخصّ الصيغ والنماذج التأويلية. وتتضمّن مثل هذه الصيغ، والنماذج منطقياتٍ أو أنماطاً نفسية، واجتماعية، وتاريخية، وسياسية، وأنماطاً أخرى من التعبير. وتُفهَم هذه الأنماط، معرفياً، بموجب المجازات البلاغية، والأنظمة الأبستيمية، والتشكيلات الرمزية. وكما تعيّن القراءةُ نصيّةَ العمل الأدبي، فإن القراءة تفكّك النصَّ بحيث أن العلامات، من جهة أولى، تحقق الدلالة، والدلالة، من جهة أخرى، تحقق معنىً من خلال التأويل. وتؤسّس هذه السمات معاً مخطّطاً عاماً لسيميولوجيا هرمنوطيقية.

النص والمعنى

إن المفصل القائم بين الفضاءات الأونطولوجية والاهتمامات الأبستيمولوجية للدراسة الأدبية يقوم مقام الموضع بالنسبة لسيميولوجيا هرمنوطيقية للأدب[17]. وبالنسبة للسؤال «ما

(17) تستند المناقشة هنا، وتشير، إلى القضايا المثارة في الفصل الأول من هذا الكتاب؛ لا سيما مسألة الافتراق والاختلاف.

الأدب؟» تنطوي الإجابة، الآن، على احتكام لسلسلة، أو زمرة، أو ثقافة من النصوص. ولعلّ مثل هذه النصوص تنطوي على التصنيف التقليدي للأنواع الأدبية (مسرحيات، روايات، قصائد، قصص قصيرة، إلخ)، ولكنها قد توحِّد، أيضاً، الأساطير، والسير الذاتية، ورواية الخيال العلمي، والبحوث الفلسفية، والتواريخ بحسب تسلسلها الزمني، وأشكالاً أخرى من الكتابة. فالتخوم ليست بحاجة إلى أن تُثبَّت في ما يتعلق بما يمكن، أو ما يجب، أن يُعَدَّ نصّاً أدبياً. وبخلاف الحقبة الكلاسيكية الجديدة، فإن تنوّعات النصّيّة غير محددة الآن. فبعض النصوص تقدّم نفسها لأغراض الدراسة الأدبية نظراً لخصائصها التخييلية الخاصة، وبعضها لسماتها الأسلوبية، وبعضها لعلاقتها بالنصوص الأخرى، وبعضها لسياقها الثقافي المندرجة فيه. إن الوظيفة الأبستيمولوجية تتقاطع مع هذه النصوص في النقطة التي تُقرَأ فيها، وتُؤوَّل، وتُفهَم.

على الرغم من أن المفهوم الظاهراتي عن القصدية يقدّم أوصافاً للطريقة التي يُعرَف بها النصّ، فإن هذا المفهوم محدود على نحو خطير. فالقصدية ـ بحسب تصوّر هوسيرل ـ هي قصدية أحادية الاتجاه (من الذات إلى الموضوع قيد الفحص). ومن هنا، يُفهَم الموضوع قيد الدراسة، ظاهراتياً، بموجب معنى متوسّط. ولقد وسّع إنغاردن هذه النظرة عبر دراسة الطبقات المختلفة للعمل الأدبي الفنّي على المستوى النوئيمي (مستوى متوسّط ـ حامل للمعنى). يؤكد هذا المستوى طبقة الموضوعيات الممثلة، مع أنه يأخذ بالحسبان، أيضاً، تراكب الوحدات الموجِّهة للمضمون والسمات القصدية الأخرى[18]. وحين نضع العلاقة القصدية في سياق ظاهراتية دوفرين Dufrenne للخبرة الجمالية مع تمييزه بين العمل الأدبي الفنّي والموضوع الجمالي الأدبي، فإن العلاقة القصدية تكون في المكان الذي يحقق فيه النصّ (بوصفه موضوعاً متوسطاً) معنى في الخبرة الجمالية؛ وهي خبرة مليئة بالحسّيّة والتعبيرية[19]. إن مفهوم القصدية، لدى دوفرين، يجسّد عمل الفنّ ويمنحه معنى. وعلى أية حال، فرغم أن ميرلوبونتي ودوفرين يأخذان بالحسبان قصدية حامل المعنى المزدوج

---

(18) See Ingarden, *The Literary Work of Art* (1931), and Robert Magliola, *Phenomenology and Literature: An Introduction* (West Lafayette: Purdue University Press, 1977), esp. Part II, chap. 2.

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بـ: **Pheno Lit** .

(19) See Silverman, "Review of Dufrenne's *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans. E. S. Casey et al. (Evanston: Northwestern University Press, 1973)," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.33, no.4 (Summer 1975), pp.462-64 and Silverman, "Dufrenne's *Phenomenology of Poetry*," *Philosophy Today*, Vol.20, no.4 (Spring 1976), pp.20-24.

الاتجاه (من الذات إلى الموضوع، ومن الموضوع إلى الذات)، ورغم أنهما يتبنيان الخبرة بوصفها خبرة في العالم فضلاً عن كونها خبرة بالعمل أو النصّ، فإنهما، مع ذلك، يعالجان المعنى وكأنه حاضر أمام تأويلِ النصّ (ولكنه منفصل عنه). وفي قراءةٍ ظاهراتيةٍ للعمل الأدبي، يؤسِّس القارئ معنى العمل. وفعل تأسيس المعنى هذا إنما هو طريقة يُعرَف النصّ طبقاً لها. وبحسب إنغاردن، يختلف النصّ عن كلٍّ من العمل الأدبي الفنّي والمعنى. وبحسب دوفرين، فإن النصّ والعمل الأدبي الفنّي متعادلان، ولكن المعنى بوصفه موضوعاً جمالياً هو المتميِّز. وفي كلتا الحالتين، يختلف المعنى عن النصّ؛ ذلك لأن المعنى يتأسس في قراءة النصّ.

وبتعبير سيميولوجي، فإن النصّ نظام من العلامات يشكّل مجموعة من البنى، وتنوّعاً من الدلالات التي تؤسسها تقاليدُ بدهية. وفي هذه الحالة، فإن النصّ هو تركيب من العلاقات، يكون موجوداً ضمن ميدان محدود مثل رواية أو قصيدة، ويكون، فيما يتعلق بميادين محدّدة، خارج أية مجموعة معينة من العلاقات (وهذا هو «تناصّـه»). واستناداً إلى التناصّ، فإن النصّ، حسب النظرة البنيوية السيميولوجية، ليس مجرد نصّ «داخلي intrinsic» (إذا استخدمنا مصطلح رينيه ويليك وأوستن وارين)[20]. إن النصّ، بحسب البنيوية، يتضمن إمكانية نُسَخٍ أخرى مع بنى مشابهة (يقيمها التحويل)، وعناصر تناصية من نصوص أخرى تحضر معاً إلى النصّ، ولغة يشترك فيها النصّ. ولو افترضنا أن هذه العناصر «الخارجية extrinsic» ليست عناصر سيرية، أو تحليلنفسية، أو تاريخية، أو فلسفية، فإنها مع ذلك تتقاطع مع تخوم التمييز بين الداخل/الخارج. وطبقاً للتفسير السيميولوجيّ، تنشأ الدلالة من فعل، أو عملية، ربط الدال بالمدلول. وعلى أية حال، فإن الدلالة يمكن أن تحدث فقط ضمن سياق العلامات حيث تتوقف إحداها على الأخرى (نصيّاً أو تناصّياً). إن نصّاً ما هو مجموعة من أنظمة العلامة الدالة التي تنشأ من العلاقات المتبادلة بين العلامات. ومن هنا، فإن الدلالة غير منفصلة عن النصّ. وفعل القراءة سيُظهر الدلالة وبالتالي النصّ.

إن النصّ، كما تذهب السيميولوجيا، متناسج مع الدلالة. وكما يعبّر جوناثان كلر عن

---

(20) يميّز رينيه ويليك وأوستن وارين في كتابهما، الذي يُعَدُّ كلاسيكياً الآن: **نظرية الأدب** (نيويورك، 1956) بين مقتربات الأدب الداخلية والخارجية. أما مفهوم التناص الذي دشّنته جوليا كريستيفا، واستخدمه ميشيل ريفاتير وآخرون، فقد أُقيم طبقاً لما يدعوه ويمزات وبيردسلي (في مادة «القصد» في قاموس الأدب العالمي لشيلاي Shipley) «الدليل الداخلي». وبالنسبة لمنظّرين مثل كلود ليفي شتراوس، فإن نسخاً مختلفة من البنية الأسطورية نفسها تدلّ على علاقات بين النصوص المقامة طبقاً لكلّ من الدليل الداخلي والخارجي، إلى الحدّ الذي يكون فيه التمييز نفسه غير قابل للتطبيق على نحو دائم.

ذلك بقوله: «لا يمكن للقصيدة أن تُخلَق إلاّ في ضوء علاقتها بقصائد أخرى وبمواضعات القراءة. فالقصيدة تبدو على ما هي عليه استناداً إلى تلك العلاقات، ومنزلتها لا تتغيّر بنشرها. ولئن تغيّر معناها فيما بعد؛ فذلك بسبب أنها دخلت في علاقات جديدة مع نصوص لاحقة: أي مع أعمال جديدة تعدّل النظام الأدبي نفسه»[21]. إن «المعنى» الذي يصفه كلر يُعبَّر عنه، عموماً، بأنه «دلالة». وبالنسبة للهرمنوطيقا، يؤوَّل النصُّ على مستوى المعنى، الذي يتميّز من النصّ، والذي يتحدّد بفعل قصديّ.

إذن، ما العلاقة بين الدلالة السيميولوجية والمعنى الهرمنوطيقيّ؟ فعلى سبيل المثال، يميّز هيرش بين «المعنى» و «الدلالة»[22]، فالمعنى هو «المعنى اللفظي» الحاضر في كلٍّ من الفعل القصدي للمؤلف، والفعل القصدي للقارئ. وتنشأ الدلالة من القيمة المحدَّدة التي يمنحها قارئ إلى النصّ، وهذه الدلالة هي دلالة فريدة بالنسبة إلى ذلك القارئ. إن المعنى الحاضر في كلٍّ من الفعل القصدي للمؤلف والفعل القصدي للقارئ يجب أن يبقى مختلفاً عن المرجع referent (بالألمانية *Bedeutung*) الذي يشير إليه المعنى (على سبيل المثال: «أحادي القرن unicorn[*] في الحديقة»، «جحيم Inferno» دانتي، أو «بِرْكة والدن Walden Pond» لثوريو). ورغم ذلك، فإن مشروعية أية قراءة معينة للنصّ مع مراجِعِه تعتمد على ثبات المعنى اللفظي (المصطلح بالألمانية *Sinn*). وإذا ربطنا «المعنى اللفظي» عند هيرش *(Sinn)*، و«طبقة وحدات المعنى» عند إنغاردن، و«الموضوع الجمالي» عند دوفرين، بالتفسير السيميولوجي لـ«الدلالة»، نجد توازياً أو حتى تقاطعاً بين المصطلحات. ورغم أننا قد نموضع المعنى *(Sinn)* بحسب الفهم الظاهراتي والدلالة بحسب البنيوية في المكان نفسه من الناحية الأبستيمولوجية، فإنه يجب تحديد اختلافهما أونطولوجياً. *إن المعنى الهرمنوطيقي ـ الظاهراتي و الدلالة السيميولوجية ـ البنيوية* متعادلان أبستيمولوجياً؛ لأن النصّ عندما يُقرَأ، يَكون «المعنى»، أو «الدلالة»، هو الذي يُعرَف (أي يؤوَّل)[23].

---

(21) Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975), p.3

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بـ **StructPoetics**.

(22) See Hirsch, *Validity in Interpretation* (1967), and *The Aims of Interpretation* (Chicago: University of Chicago, 1976).

وماجليولا يناقش هيرش وهوسيرل وتمييز جوتلوب فريجة المعنى/ الدلالة في الجزء الثاني، الفصل الأول من هذا الكتاب.

(*) المقصود به هو الحيوان الخرافيّ الذي له جسم فرس، وذيل أسد، وقرن وحيد في وسط الجبهة. المترجمان

(23) إن مفهوم هيرش لـ«الدلالة significance» (وبالنسبة لي كقارئ، فإن الدلالة هي ما يعنيه النصّ) ليس ذات دور هنا ما دامت تتميّز عن كلٍّ من «المعنى meaning» و «عملية التدليل signification».

وعلى أية حال، فإن المعنى بالنسبة للظاهراتي الهرمنوطيقي لا يمكن أن يشغل، من الناحية الأونطولوجية، المكان نفسه فيما يتعلق بالنصّ، وذلك على عكس ما يحدث للدلالة بالنسبة للبنيوي السيميولوجي. فالمعنى هو نصيّة النصّ، في حين أن الدلالة هي أداء النصّ في نصّيّته، أو فاعليته في نصّيّته.

القراءة والتأويل

إن سيميولوجيا هرمنوطيقية للأدب يمكنها أن تبدّد الاختلاف في المكانة الأونطولوجية للمعنى أو الدلالة كما طوّرتها الظاهراتية الهرمنوطيقية من جهة، والبنيوية السيميولوجية من جهة أخرى. وبأيّ حال، لا يكفي الادّعاء، ببساطة، أن مفهومي «المعنى» و «الدلالة» متعادلان أونطولوجياً في سيميولوجيا هرمنوطيقية. ولابدّ من أن نتحوّل إلى الصيغة الأبستيمولوجية، أو التأويلية، قصدَ إثبات كيف أن *معنى النصّ يُقرَأ* بوصفه *دلالة*. وبهذه الطريقة يمكن أن يتضح أن معرفة النصّ ليست بحاجة لأن تتوسّل تصوّراً، أو موضوعاً قصدياً، أو معنى نصياً عن طريق ذات هي، في الواقع، شيء آخرُ غير المعنى أو النصّ. وبالأحرى، فإن النصّ يُقرَأ بموجب الدلالة الخاصة به، والدلالة هذه هي المعنى المؤوَّل.

إن القراءة الظاهراتية الهرمنوطيقية تؤكد أن نصّاً ما أو عملاً فنياً أدبياً يموضَع هناك من طرف المؤلف، ويؤوَّل من طرف قارئ. وبناء على ذلك، يزعم ماجليولا، الذي يصل مدرسة جينيف النقدية بالمقترب الظاهراتي، أن عالم الحياة الذاتية للمؤلف هو ذلك الجانب من المؤلف الذي يتسرّب إلى النصّ (**Pheno Lit**, p.9). وبهذا الصدد، يُقرَأ المعنى أو «عالم الحياة الذاتية» من طرف المؤوِّل بوصفه معنى النصّ. ورغم ذلك، يتميّز معنى النصّ من النصّ؛ لأن ذلك المعنى يعزى إلى المؤلف و«نماذج خبرته» (**Pheno Lit**, p.30). إن معنى النصّ، بالنسبة للظاهراتي، هو مضمون النصّ كما يتكشّف في أنواع من الأنماط المختلفة: النفسية، والاجتماعية، والسياسية، والتاريخية. فهرمنوطيقا النصّ الأدبي هي تأويل للمعنى الذي يقرأه القارئ في النصّ.

إن القراءة السيميولوجية البنيوية للنصّ هي قراءة لدلالته الخاصة به. وتتطابق دلالة النصّ مع مجموع شفراته، ودلالاته الإيحائية، ولغاته الواصفة. ويحدّد بارت في كتابه **S/Z** خمس شفرات مختلفة تؤسّس مقروئية النصّ. وتشتمل هذه الشفرات على: 1. *شفرة الأفعال proairetic* التي تحكم تركيب القارئ للحُبكة؛ 2. *والشفرة الهرمنوطيقية* (ويجب أن لا يختلط معنى الهرمنوطيقية بالمعنى العام «للهرمنوطيقا» الذي نناقشه في هذا الفصل) التي تتعلق بصياغة لغز وحلّه؛ 3. *والشفرة المعنوية semic* التي تحدد السمات الدلالية للنصّ؛ 4. *والشفرة الرمزية symbolic* التي تلاحق العناصر الرمزية والموضوعاتية؛

5. *والشفرة المرجعية referential* التي تفسّر الخلفية الثقافية التي يشير إليها النصّ[24]. إن تفصيلاً مسهَباً للطريقة التي تعمل بها هذه الشفرات الخمس ضمن عمل معيّن يؤسّس النصّ «القابل على الكتابة» لدى بارت: أي النصّ الذي تعاد كتابته في قراءته سيميولوجياً. إن النصّ «القابل على القراءة» يفسِّر قراءة العمل بطريقة عادية، ومواضعاتية، ومنطقية، وسياقيّة أساساً (S/Z, p.3-4). ويصف جوناثان كلر القراءة البنيوية للنصّ (أي القراءة التفصيلية المسهَبة للنصّ «القابل على الكتابة») بأنها «تطبيع naturalization». فهو يزعم أنه «إذا اكتسب المرءُ وعياً ذاتياً بإجراءات التطبيع المختلفة التي تتضمّنها القراءة والنقد، فإنه سيصبح حسّاساً، بصورة جديدة، بإزاء الطرائق التي يقاوم بها النصُّ الإجراءاتِ التي ينشد المرءُ تحقيقها فيه، وحسّاساً بإزاء الطرائق التي يتخطّى فيها النصُّ المعنى الذي يمكن أن يكشفه المرء على أيِّ مستوى من مستويات *احتمالية المطابقة vraisemblance*. ونتيجة لذلك، تصبح السمات الأهم بالنسبة لنصّ ما ـ السمات التي قد ينتخبها النقد السيميولوجي ـ البنيوي للدراسة ـ هي تلك السمات التي يؤكد بها آخريّته، واختلافه عن تلك النصوص التي تمّ التعامل معها مسبقاً من طرف النماذج الثقافية لـ«الأدب بوصفه مؤسسة» (**Struct Poetics**, p.160). وهكذا فإن مفهوم «القدرة الأدبية» الذي يطوّره كلر يتضمّن، بشكل أساسيّ، قراءةً للنصّ، قراءة يكون هدفها إظهار «النظام الضمني الذي يجعل التأثيرات الأدبية ممكنة»[25]. إن القدرة الأدبية تتيح للقارئ أن «يقرأ العمل *بوصفه أدباً*»، وأن «يحوّل المتتاليات اللسانية إلى بنى ومعانٍ أدبية» (**Struct Poetics**, p.114). إذن فالقدرةُ الأدبية هي الوسيلةَ التي يصبح النصُّ بها هو المعنى الموجود سلفاً (أي الدلالة). وبهذا الصدد، وبدلاً من تبنّي الاتجاه الظاهراتي الذي يتكلم فيه القارئ بموجب تأويله، فإن البديل البنيوي ينظر إلى القارئ على أنه متكلَّم في قراءة النصّ [أي أن قراءة النصّ هي التي تتكلّم القارئ. المترجمان].

إن النموذج السيميولوجي ـ البنيوي في القراءة هو نموذج متقَن ومفصَّل لخطاب نقدي. وبالتنويه ببارت، يقرّر كلر أن الشعرية البنيوية ليست « ' علماً للمضامين' يقترح، بطريقة هرمنوطيقية، تأويلات للأعمال، ' بل هو علم لشرائط المضمون '، بمعنى أنه علم بالأشكال. وما يُعنى به هذا العلم هو تنوّعات المعنى المتولدة من الأعمال، أو القادرة، بما هي كذلك، على التولد من الأعمال؛ فهو لن يؤوِّل الرموز، وإنما يصف تعدّدها. وباختصار، لن يكون موضوعه معانيَ العمل التامة، وإنما، على العكس، يكون موضوعه

---

(24) See Barthes, **S / Z** (1971), and Culler, *StructPoetics*, p.203.

(25) Culler, *StructPoetics*, p.118.

ويستند كلر هنا إلى كتاب بارت: *Critique et verité* (Paris: Editions du Seuil, 1966).

المعنى الفارغ الذي يدعمها جميعاً»[26]. وبحسب النظرة السيميولوجية ـ البنيوية، فإن المعاني (الدلالات) تولدها الأعمال الأدبية أو النصوص نفسها، أما في المقترب الهرمنوطيقي، فإن المؤلف أو القارئ هو الذي يولد معاني النصّ في علاقته بالعالم. ويعبر ماجليولا عن ذلك بقوله: «فيما نظرت مدرسة جنيف إلى اللغة كتعبير عن الذات والعالم، تقرّ البنيوية وتختبر ما هو عكس ذلك: إذ ترى أن الذات والعالم يتشكلان من طرف بنية اللغة». ويواصل ماجليولا القول: «يبدو لي أن هذين الحدسين ـ غير الوافيين جذرياً عندما يعالجان بشكل منفصل ـ يعملان على نحو أفضل عند ضمّ أحدهما للآخرّ» (**Phenolit**, p.92). إن سيميولوجيا هرمنوطيقية للأدب لن توفر ذلك الضمّ بحد ذاته، مادام يتعيّن عليها أن تتأسس بمعزل عن البنيوية السيميولوجية أو الظاهراتية الهرمنوطيقية. وعلى أية حال، وبالانتقال إلى قضية المعنى، يصبح من الواضح أن ممارسةً نظرية جديدة في القراءة والتأويل يجب أن تفسّر هذا الافتراق.

يتعيّن على لغة النصّ ـ في سيميولوجيا هرمنوطيقية للأدب ـ أن لا تتجه من الذات إلى العالم، ولا ترجع من شفرات النصّ، ودلالاته الإيحائية، ولغاته الواصفة إلى الذات أو العالم. فالسيميولوجيا الهرمنوطيقية تقتضي وجود بنى دالة، وأنظمة علامة، ووجود خبرة تأويلية تمنح تلك البنى الدالة وأنظمة العلامة تعبيراً. ولا يمكن لمحور الذات ـ العالم في وجوده داخل النصّ أن يدّعي الأسبقية، ولا يمكن للنصّ كذلك كونه محققاً لمحور الذات ـ العالم أن يدّعي الأسبقية. وسوف يمكن لاتجاهية ثنائية ـ تعالج النصّ بوصفه معنى (أي دلالة)، وتضفي النصيّة والسياقية والتناص على النصّ ـ أن تؤسس تأويل الأعمال الأدبية. وبناء على ذلك، لابدّ للمرء من أن يبحث عن الشفرات، والرسائل، والتعابير في النصّ ـ لأن ذلك هو معنى العمل ـ بل لابدّ له من أن يتوقع أن النصّ نفسه منهمك في عملية تنصيصية تكون *القدرة على القراءة* (بإعادة صياغة مفهوم كلر عن «القارئ الكفء») طبقاً لها نافذة المفعول. وبهذا الاعتبار فقط، يتقاطع المفهوم السيميولوجي البنيوي للدلالة والمفهوم الهرمنوطيقي الظاهراتي للمعنى؛ لأن النصّ الأدبي ـ بمقتضى سيميولوجيا هرمنوطيقية للأدب ـ يتكلّمنا عندما نقرأه. وهكذا، فنحن (بوصفنا قراء أو مؤوّلين)، والنصّ (بوصفه قراءة أو تأويلاً) فعاليتان ذواتا معنى ضمن الدراسة العامة للأدب.

النصيّة الدالة: صوت القارئ

يقدّم رولان بارت في كتابه **S / Z** قراءة سيميولوجية لقصة بلزاك القصيرة سارازين. وفي القسم الأول الذي عنونه بارت بـ«صوت القارئ»، يفحص الفقرة الآتية:

---

(26) وينوّه كلر في الصفحة 118 بكتاب بارت **نقد وحقيقة** صفحة 57 .

«كانت الفتاة تصغي إلى بوح بالحبّ غافلة عن خمرة الشّري (ذات أصل أسبانيّ) المندلقة على منضدة الملابس. وفي غمرة هذه الفوضى، بقيت لازامبينيلا مستغرقة في التفكير، **كما لو أنها مذعورة**. لقد رفضت أن تشرب، وربما أكلت لقمة كبيرة، وعلى أية حال، يقال إن الشراهة في المرأة سمة ساحرة. وبإعجاب سارازين ببساطة سيدته، فكّر جدّياً بالمستقبل»[27].

وقع سارازين، النحّات، في حبّ لازامبينيلا بجنون، وشهد تمثيلها على المسرح بانتظام. وأخيراً، في الفقرة المنوّه بها في أعلاه، دُعِيَ إلى حفلة التقى فيها بمحبوبته شخصياً. ولم يكن يعرف سارازين بعْدُ أن لازامبينيلا ذكر مخصيّ.

إن الكلمات «**كما لو أنها مذعورة**»، التي شدّدتُ عليها، هي البؤرة التي لفتتْ انتباه بارت. فقد تساءل بارت «مَنْ الذي يتكلّم هنا؟» ومن ثمّ يوضّح: «لا يمكن أن يكون سارازين، حتى بشكل غير مباشر، مادام يؤوّل خوف لازامبينيلا على أنه جبن. وقبل كلّ شيء؛ لا يمكن أن يكون الراوي، لأنه يعرف أن لازامبينيلا مرتعبة حقيقة. إن الصيغة (**كما لو**) تعبّر عن اهتمام شخصية واحدة فقط، شخصية ليست هي سارازين ولا الراوي، وإنما القارئ: فالقارئ هو المشغول بالحقيقة التي تسمّى وتروغ من التسمية في وقت واحد، وهو غموض يخلقه الخطاب بشكل محكم من خلال الصيغة (**كما لو**)، وهي صيغة تُظهر الحقيقة مع أنها تردّها إلى مجرد مظهر» (**S/Z**, p.151). إن الشفرة التي تشترك فيها صيغة «**كما لو أنها مذعورة**» صُمِّمت كشفرة أفعال؛ لأن الكلمة «**مذعورة**» ترتبط بالخطر والخوف من طرف لازامبينيلا. فالرسالة هي إن شيئاً ما موارب؛ لأنه لماذا يجب على امرأة ما أن تكون مرتعبة من نظرات الحبّ؟ وما يُعَبَّر عنه هو الإحساس بالرعب: فمضمونه قد يكتسي شكل شراهة في الأكل. وحينما يكون شخص ما خائفاً أو متقلّباً، فغالباً ما يميل إلى أن يأكل بشراهة أكبر مما هو معتاد، ورغم ذلك، وفي هذه الحالة، فإنه أمر غير لائق بالنسبة للمرأة إلى حدّ ما أن تأكل بشراهة (ومن المؤكد أن سارازين سيؤوّل الأمر بهذا الشكل).

إن لغة النص، في هذه الفقرة، هي إحدى الدلالات المتعددة. فلازامبينيلا أنثى كاملة في ثوبها، وجِلستها، وإيماءاتها. ووسط هذه الأنثوية شهوة وذعر ذكوريان لا يمكن تصنيفهما جنسياً sex على نحو محدد. وعلاوة على ذلك، تمثُل بشكل واضح دلالات عاطفة الحبّ، وفحص للخصائص غير الأنثوية، وتجاهل للمظهر الزائف بين أولئك الناس

(27) Balzac, "Sarrasine" in S / Z, pp.221-54.

في الحفلة، تمثُل كلّها، بجلاء، في لغة الفقرة السابقة. فماذا تعني جميع الدلالات تلك؟ إنها تعني أن شيئاً ما خطأ في الموقف، ولكن ليس من الواضح ما هو ذلك الشيء. فمَنْ يؤوِّل هذا المعنى؟ لا يمكن أن يكون سارازين؛ لأنه لا يلاحظ أيَّ تناقض بين توقعاته وما يحدث. ولا يمكن أن تكون لازامبينيلا؛ لأنها تنتج، بشكل فعّال، العديد من الدلالات. ولا يمكن أن يكون أيُّ واحد من أولئك الذين شهدوا الحفلة؛ لأنهم سادرون في الطرب والخمر. إذ لا أحد من هؤلاء الناس في موقع يؤهّله لتحديد اللغز. وفي كلّ حالة من هذه الحالات، فإن الموقف واضح تماماً: فهو الحبّ بالنسبة لسارازين، وبالنسبة للازامبينيلا، فإنه الخوف مما ينجم من الخداع، وبالنسبة للذين شهدوا الحفلة، فإنه اللهو. إن النصّ هو الذي يقرأ: «**كما لو أنها مذعورة**». وعليه، يجب أن يكون **النصّ** هو الذي «يؤوِّل»، **والتأويل** هو الذي ينصِّص. والقارئ يموضع النصّ في العالم من خلال نصيّة يمكن أن ندعوَها معنى النصّ. لكن النصّ يصرّح بتعدّد الدلالات *بوصفها* معنى من خلال تأويل ـ أي ذلك الذي يكون في الـ«**مابين**»، وذلك الذي يدمج الذات والموضوع، والذات والعالم، والمؤوِّل والمؤوَّل ـ يؤسّس النصّ نفسه؛ ذلك لأن النصّ يقدّم كلاً من دلالات الموقف ومعناه. فالنصّ بوصفه **نصيّة** هو كلاهما المؤوِّل والمؤوَّل. وهكذا، فليس المؤلف، كما يفترض هيرش، ولا القارئ كما يقترح بارت، وإنما النصّ هو الذي يقول «**كما لو أنها مذعورة**».

إذن، ما دور القارئ في سيميولوجيا هرمنوطيقية تفكيكية كهذه؟ فالقارئ هو الشخص الذي يقوم بعملية التدليل. القارئ يَهَبُ النصَّ تعبيراً، النصّ الذي يؤكد بنفسه التأويل. وفيما سمّاه بارت الصوت المتوسط[28]، يفصح القارئ عن دلالات متنوعة من العاطفة، والخوف، واللهو. والنصّ يؤوِّل هذه الدلالات بوصفها نصّيّة للعبارة «**كما لو أنها مذعورة**». إن سياق هذه العبارة مليء بالمعاني. وجميع هذه الدلالات تتبلور هنا في هذه العبارة المفردة. والقارئ «يتكلّم»ـها عن طريق توجيهها صوب التأويل الذي يقدّمه النصّ. ثمة إحساس بالذعر يتخلّل الموقف: فلازامبينيلا وسارازين وأولئك الذين شهدوا الحفلة كلّهم متواطئون. وقد بقيت لازامبينيلا مستغرقة في التفكير ـ **كما لو أنها مذعورة** ـ لأن النصّ يؤوِّلها بهذا الشكل. وما من قارئ خارج النصّ يمكن للمعنى أن يدخل من خلاله إلى النصّ. ويحقّق المعنى ـ «المعنى اللفظي» إذا شئنا تأكيد تعبير هيرش ـ دلالته جنباً إلى

---

(28) Barthes, S/Z, p.151; "To Write: Intransitive Verb?" *The Structuralist Controversy*, eds. Eugenio Donato and Richard Macksey (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972), pp.134-56.

وللاطلاع على مناقشة ضافية للصوت المتوسط ولكن ضمن إطار مختلف، انظر الفصل الأخير من كتاب دريدا: **الكلام والظاهرة**، لاسيما من الصفحة 94 إلى 98 .

جنب المعاني الأخرى في العالم مع اللغات التي تمثل نسيجه. وهذه النصيّة تنهض بأعباء قارئ يحدّد معنى ينجزه النصّ ويؤوّله تماماً مثلما ينجز نصُّ هذا الفصلِ [الذي بين أيدينا] ويؤوّل سيميولوجيا هرمنوطيقية تفكيكية يزوّدها القارئ بتعدّدية من الدلالات ذوات المعنى القائمة هناك سلفاً، والمتكلَّم عليها في ما كُتِبَ هنا[29].

(29) إن السيميولوجيا الهرمنوطيقية تعلن عن نفسها نقطة تحوّل، ومفصل، ونقطة بينية بين الدلالة والمعنى، والقراءة والتأويل، والنصّ والتعبير. ويتموقع «ما لا يمكن حسمه» في المكان الذي يمخُض فيه القارئ دلالة، وفيه يقوم النصّ بالتأويل. إن إضفاء معنى على ما لا يمكن حسمه يمكن أن يندرج تحت اسم التفكيكية التي تدمج، على نحو نمطيّ، جاك دريدا. انظر فضلاً عن ذلك: *Inscriptions*, chap.17: "Self-Decentering: Derrida Incorporated." ولقد تمّ التقديم لمسألة ما لا يمكن حسمه على نحو مفصَّل في نهاية الفصل الرابع.

الفصل الثامن

لغة النصّيّة

النصّ هو ما لا يمكن حسمه indecidable. و«عدم إمكانية الحسم» في النصّ تُبرِّز بموجب نصّيّته، و«عدم إمكانية الحسم» هذه هي سمة إجرائية لهذه النصيّة. وفي الحقيقة، فإن نصيّة النصّ هي «عدم إمكانية الحسم» فيه. فالنصّ ليس شيئاً بحاجة إلى تحديد ماهيته، رغم أن تفصيل منزلة النصّ ليس أمراً هيّناً، وتوضيح نصّيته ليس إجراء بسيطاً. فالعجز عن اتخاذ قرار ليس حالة نفسانية للقارئ، رغم أن التأويل ضروري، عادة، لتكوين معنى لنصّية النصّ. وغالباً ما يحتاج القارئ إلى التأويل لكي يبدّد أيَّ اضطراب قد يظهر في قراءةِ نصٍّ ما، أو في القراءة بعامة. وعلى أية حال، فإن «عدم إمكانية الحسم» في النصّ لا تكمن في اضطراب القارئ. وعلاوة على ذلك، فإنها لا تنشأ من عدم تحديد المرجع أو من تعدّد بسيط للمراجع. والعديد من النصوص تُظهر عالماً غالباً ما يكون فيه الواقع والخبرة المنوَّه بها غامضة (هذا إن كان هناك واقع وتجربة وحدث). والعديد من النصوص يعرض عوالم ممكنة مختلفة تناسب أو يمكنها أن تناسب السرد المعروض. ولكن، لا سمة من هذه السمات تميّز «عدم إمكانية الحسم» في النصّ. فـ«عدم إمكانية الحسم» في النصّ تكمن في نصّيته أو في نصّياته التي من خلالها يؤسس النصّ (أو نصّ ما) هويته بوصفه نصّاً.

إن النصّيةَ تؤسس نصّاً بوصفه نصّاً بطريقة معينة. والنصّيات تؤسس النصّ بوصفه ما لا يمكن حسمه. ونصّية نصّ ما تنتج معرفة بشأن النصّ. وهذه المعرفة التي تنتجها النصّية هي معرفة من نوع معين، و«عدم إمكانية الحسم» في هذه النصيّة لا تكمن في المعرفة المنتَجة، وإنما تكمن، بالأحرى، في منزلة النصّ الذي يحدث فيها الإنتاج. فالنصّية (عموماً) تُنتَج في تنصيص النصّ [أي في إضفاء النصّية على النصّ]. والنصّ بتقديم نفسه كنصّ، يقدّم نصّية هي «عدم إمكانية الحسم» نفسها. فالنصّ هو ما لا يمكن حسمه بسبب من أن نصّيته لا يمكن حسمها. ونصّية النصّ لا يمكن حسمها بسبب من أن النصّية تحدث في المكان الذي يندُّ فيه النصُّ عن التعريف، والتحديد، والتوصيف، أي حيث يمحو النصُّ نفسَه من

أجل ما دعاه بول دي مان «الطَمْس disfiguration»[1]. فالنصّية تحدث حيثما يجعل النصُّ نفسَه بلا مركز off-center. والنصّ بلا مركز (من دون مركز)؛ فنصّيته هي تخلخله بطرائق معينة.

تحدث قراءة النصّ من *خلال* نصّيته أو نصّياته. والنصّ هو **ما what** يُقرَأ، بيد أن نصّيته أو نصّياته هي **كيف how** يُقرَأ. وينشأ تأويل النصّ من فهم النصّيات على أنها بنية (بنى) معنى النصّ. فتأويل النصّ يُقدِّم النصّية أو النصّيات كيما يسوقها خارج النصّ، وكيما يعيّن ويحدّد النصّ بطريقة معيّنة. فالنصّ مستقل عن قراءاته وتأويلاته. أما نصّية النصّ أو نصّياته فتتأسس في قراءة النصّ، وتتعيّن من خلال تأويله. ولكن، إذا كان النصُّ هو ما لا يمكن حسمه، ونصّيته هي «عدم إمكانية الحسم» فيه، فما جدوى الحديث عن قراءة نصٍّ ما أو تأويله؟ وإذا كان النصّ هو ما لا يمكن حسمه، فأيُّ نوع من القراءات والتأويلات ممكن؟ وإذا كان النصّ هو ما لا يمكن حسمه، فلماذا يُقرَأ أو يؤوَّل؟

وكيما نقدّم إجابةً عن هذه الأسئلة، يجب علينا تقييم طبيعة «عدم إمكانية الحسم» ومكان النصّ. وبتأسيس مكان النصّ، سيصبح المنحى الذي يكون فيه النصّ هو ما لا يمكن حسمه واضحاً. وإن تقييماً وتفصيلاً لـ«عدم إمكانية الحسم» في النصّ سيكونان أيضاً تقييماً وتفصيلاً لنصّيته. وكما أشار إدوارد سعيد، فإن النصّية هي *ممارسة*[2]. فمن خلال النصّيةّ، يجعل النصّ نفسَه ذا معنى، وذا وجود، ويُحدث نفسَه بطريقة معينة. وفي الوقت نفسه، يجعل النصُّ نفسَه من خلال نصّيته شيئاً آخرَ غيرَ ما هو عليه حقيقة بطريقة أو طرائق معينة. ومن خلال نصيته ونصّياته، يتخلى النصّ عن منزلته كهوية، ويؤكد شرطه كاختلاف محض. وبسبب من نصّية النصّ، يُنقِص النصُّ نفسَه، ويعرّف نفسَه، أو يحدّدها بطرائق معينة. ولكن، في حالة كون نصّية النصّ شيئاً آخرَ، فإن النصَّ «يموِّه» نفسَه (**PT**, p.89)، وينقش نفسَه في نسيج أو شبكة المعنى التي لا تقتصر على النصّ نفسه. والنصّ، عبر تمويه نفسِه، يعرض إمكانية قراءة محدِّدة وتأويل قاطع. ولكن، من خلال نفس طبيعة نصيّة النصّ تخفق القراءة المحدِّدة، والتأويل القاطع. ورغم أن القراءة قد تحدِّد، والتأويل قد يقرِّر، فإن النصّ لا يحدِّد ولا يقرِّر. فالنصّ يبقى، عملياً ونظرياً، ما لا يمكن حسمه. ونصيّة النصّ، بوصفها ممارسة، هي تمويه النصّ لنفسه، وجعل نفسه ما لا يمكن حسمه عملياً ونظرياً. فالنصّ هو الاختلاف عينُه، ونصيّته هي اختلافه عن نفسه، أي جعل نفسه مختلفاً.

---

(1) Paul de Man, "Shelley Disfigured," in **DC**.

(2) Edward Said, "The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions," in *Aesthetics Today*, ed. Morris Philipson and Paul J. Gudel (New York: Meridian £ New American Library, 1980), p.89.

وسنشير إلى هذه المقالة من الآن فصاعداً بالحرفين **PT**.

فكلّ نصّ مختلف. ومن خلال هذا الاختلاف، يمارس النصُّ الإرجاء؛ إنه ينتج نصيّة متماسكة وحتى متطابقة مع نصيّة النصوص الأخرى. ومن هنا، فإن النصَّ من خلال نصيّته، يأتي بنصوص أخرى، ويدمجها، ويستحضرها. ولمّا كان النصّ هو ما لا يمكن حسمه، فإن نصيّته لا تحدِّد، نهائياً، أيَّ معنىً أو أية معانٍ، وأيَّ تأويل أو أية تأويلات، وأية قراءة أو قراءات تسود، وأيها تُخمَل.

إن عدم إمكانية حسم نصيّة النصّ أمر يختلف عن النصّ بوصفه ما لا يمكن حسمه. فالنصّ، بوصفه ما لا يمكن حسمه، مشروط بطبيعة ما لا يمكن حسمه ووظيفته. وطبقاً لدريدا، فإن ما لا يمكن حسمه إنما هو تشكيل نظريّ موسوم ومتموضع في الكتابة بوصفها «كلمات» أو «تصوّرات» لافتة للانتباه. وكما اتضح فيما سبق من قول، يشغّل دريدا ويستخدم ستراتيجية عامة للتفكيكية التي تتفادى *التحييد* المبسَّط للتقابلات الثنائية للميتافيزيقا. وهذه الستراتيجية « **لا تقيم** ببساطة ضمن الحقل المغلق من التقابلات الثنائية؛ لأن ذلك سيؤكّد، فقط، الحقل الثنائي نفسه» (**Positions**, p.41). وهكذا ينجز ما لا يمكن حسمه وظيفة مزدوجة. فهو يحفظ المفاهيم من أن تتحوّل إلى حدٍّ ثالث [بالمعنى الهيجلي] ـ ذلك الحدّ الذي يركِّب، وبذلك يحيّد، الأزواج المتعارضة ـ وهو يمنع المفاهيم من أن تحتلّ هذا الجانب أو ذاك. وباختصار، فإن ما لا يمكن حسمه ليس هو *التجاوز* ***Aufhebungen*** بالمعنى الهيجلي، مع أنه أيضاً لا يشكّل، ببساطة، أزواجاً بنيوية متضادة (أو متقابلة). إن ما لا يمكن حسمه يضع نفسه في النقطة البينيّة أو في الخط المائل القائم بين مثل هذه الأزواج المتعارضة. و ما لا يمكن حسمه يميل إلى كلّ اتجاه من دون أن يؤكد هذا الجانب أو ذاك، ومن دون أن يقتصر على أحدهما. يظهر ما لا يمكن حسمه في سياق المفاهيم [الحدود] الميتافيزيقية، أو الفلسفية، أو الأدبية التقليدية؛ ولذلك يظهر ضمن حقل الكتابة العام. ليس لما لا يمكن حسمه منزلة مستقلة عن حقل الكتابة العام والبنى المتعارضة التي يحدث فيها. وعلاوة على ذلك، فإن ما لا يمكن حسمه ينتثر ـ ينتشر ـ على امتداد حقل الكتابة العام. فهو يوضح تحديدات المفاهيم التقليدية مع أنه منقوش ضمن الخطابات نفسِها التي تتموضع فيها مثل هذه المفاهيم التقليدية.

تمارس الستراتيجية التفكيكية لدى دريدا «كتابةً مزدوجة». وتؤشر هذه الكتابة المزدوجة ـ التي فصّلها في مقالته «جلسة مزدوجة Double Session» ـ المنحى الذي تشتغل فيه الكتابة في مكانين ووقت واحد (انظر **Dissemination**, pp.173-286). فالكتابة المزدوجة هي أيضاً علم مزدوج، وجلسة مزدوجة، ومشهد مزدوج، وهلم جرا. وهي عملية نقش بنيةٍ ثنائيةٍ متعارضةٍ ضمن حقل الكتابة العام. وضمن ذلك الحقل العام، وبتصوّراته الميتافيزيقية التقليدية، تثبّت التراتبيات نفسها. إن الستراتيجية التفكيكية تنتج وتُحدث قلباً أو عكساً للتراتبية كما هي قائمة ضمن الموروث. ولتحقيق مثل هذا القلب،

من الضروري وضع المفاهيم المتقابلة المهمة ضمن الحقل العام؛ وبهذا الإجراء يوضع ما لا يمكن حسمه ضمن الحقل العام أيضاً.

يعيّن دريدا أنواعاً عديدةً لما لا يمكن حسمه[3]. ويجب أن تشتغل الستراتيجية عند النقطة البينيّة لما لا يمكن حسمه القائم بين الـ«لا neither» [هذا] والـ«لا nor» [ذاك]. فما لا يمكن حسمه ليس حدّاً ثالثاً، ولا يمكن أن يحلّ في أيٍّ من الجانبين. والآن، إذا كان النص هو ما لا يمكن حسمه، فيجب أن يتضح بأيِّ معنىً هو كذلك.

إن النصّ «متجاوِز exorbitant» (PT, pp.93-4)، فهو يتخطّى ذاته. وهو يفصح عن تكميليته بأن يكون شيئاً أكثر ممّا هو عليه حقيقة. فما هو عليه يضع حدوداً لنفسه، ويؤسّس تخومه الخاصة، وهوامشه، وأشفاره، وأطرافه، ومحيطه. مع ذلك، وفي الوقت نفسه، يتدفق النصّ عابراً تلك التخوم، والأطراف، والمحيط. يتدفق النصّ داخل تحديدٍ أو آخر من تحديداته لنفسه. فلا يمكنه أن يكون اختلافاً خالصاً، وهو لا يظلّ كذلك. فهناك، على الدوام، بقية يثبّت النصُّ هوية لنفسه طبقاً لها. ويميل النصُّ إلى أن يكون في جانب أو آخر من جانبيْ مركّب كلّي من التقابلات الثنائية. وبهذا المعنى، يكون النصّ: 1. ليس مرئياً ولا غير مرئيّ، 2. ليس داخلاً ولا خارجاً، 3. ليس حاضراً ولا غائباً، 4. ليس نصّاً ولا سياقاً، 5. ليس واحداً ولا متعدّداً. وعبر تفحّص النواحي التي يتموضع فيها النصُّ في النقطة البينيّة القائمة بين هذه التقابلات، سوف يصبح واضحاً أين تحدث نصيّة النصّ، وكيف تميل إلى أن تتدفق في جانب أو آخر كحلٍّ، من نوع أو آخر، لعدم إمكانية حسمه.

المرئيّ / اللامرئيّ

يخفي النصّ دائماً شيئاً ما: شيئاً ما يخصّه، أو لا يخصّه. وكما يشير إدوارد سعيد، بخلاف فوكو الذي يعدّ النصّ لامرئياً، إلى أن هناك شيئاً ما يجب أن ينكشف، ويُعلَن، ويُستدرَج إلى رؤية معينة. وبالنسبة لدريدا، كلما أُدرِك شيء ما يدور حول النصّ، كانت هناك تفصيلات تدور حول شيء غير موجود (PT, p.89). إن النظرة المقترحة هنا هي أن ما هو لامرئيّ أو مخفيّ في النصّ يبدو للعيان بموجب نصّيته. ولكن كلما تمّ التثبّت من شيء يدور حول النصّ بموجب نصّيته، محا النصُّ نفسَه وندّ عن التعريف، وراغ عن التحديد المرئيّ. إن النصّ مرئيّ من ناحية أنه يقدّم سرداً، ويكشف عالماً، ويبدي وضوحاً تكون فيه الأصوات، والأفكار، والإيقاعات، والقصص جليّة. ولكن النصّ، أيضاً، يميل إلى إخفاء نصّيته أو نصيّاته نفسها. إنه يميل إلى تغطية معانيه وبنى معناه. والقراءات تكشف

(3) لغرض الاطلاع على وصف تفصيلي لمفهوم «ما لا يمكن حسمه»، انظر القسم الثاني من الفصل السادس من هذا الكتاب.

السطوح فقط، ومطلوب من التأويلات أن تجلّيَ معنى النصّ، وأن تجعل طبيعته اللغزية وغير القابلة على الحسم أكثر جلاءً. إذ لا يمكن حسم ما إذا كان النصّ مرئياً أم لا. واختيار أحد الاحتمالين، يعني أن نجعل نصيّة النصّ محددة، رغم أن هذه النصيّة تبقى غير قابلة على الحسم في الأساس. قد يكون نصّ ما رواية ملحمية أو قد يكون شذرة، وقد يكون قصيدة طويلة أو قد يكون حواراً سينمائياً. إن حدود **الكوميديا الإلهية** لدى دانتي مرسومة بوضوح في شكل ثلاثيّ مكرَّر: من القصيدة الغنائية Canzone إلى النشيد Canto ومن النشيد إلى شعر *الموشّح terza rima* ، من الجحيم Hell إلى الفردوس Heaven مروراً بالمطهر purgatory، ومن فرجيل إلى بياتريس مروراً بستاتيوس، وهكذا دواليك، ومع ذلك فإن العديد من نصيّات السيرة الذاتية، والنصّيات التاريخية والشعرية (الموجودة في ملحمة **الكوميديا الإلهية**) مخفيّة عن العيان. إن تثليث الملحمة يجعل من نصّياتٍ لاهوتيةٍ معينة مرئيةً، ويتيح معاينتها. ورغم ذلك، وفي الحواشي، يتحوّل الثالوث إلى وحدة، وتولد الأناشيد التسعةُ والتسعون النشيدَ رقم مائة ، على امتداد الجحيم، والمطهر، والفردوس. وهناك أيضاً وردة أو قبة سماوية تضفي عليها شكلاً كروياً. إن ما يمكن قوله حول الثالوث، وحول المناظرات بين الواقعيين والاسميين، وحول وظيفة الأمثولة الدينية في قصص العصور الوسطى ذات الطابع الدنيوي، وحول تخيّلات دانتي عن *رؤية للعالم weltanschauung* كونية؛ إن هذا القول ليس شيئاً مرئياً في النصّ. واعتبار هذه الحالات السابقة مخفيّة، والزعم أنها تؤسّس النصّ بطريقة أساسية يعني اتخاذ قرار بصدد نصّيّته اللاهوتية في المستوى الذي تكون فيه غير قابلة على الحسم، والذي تشتغل فيه عند التخم القائم بين المرئي واللامرئي في النصّ.

الداخل / الخارج

لئن أمكن تحديد ما هو داخل النصّ وما هو خارجه، فسيكون بالإمكان، كذلك، حسم نصّية النصّ أو نصّياته. فهل تقع الشروح والتعليقات على طبعات مسرحيات شكسبير المزيدة والمنقحة داخل النصّ أم خارجه؟ وهل يقع القسم الختامي من **قصيدة الوردة Roman de la Pose** التي كتبها جان دي ميون Jean de Meun ، وأُلحقت بقصيدة جيّوم دي لوري(*) Guillaume de Lorris داخل النصّ أم خارجه؟ وهل *البطل ستيفن* جزء من رواية جويس **صورة الفنان في شبابه** بالطريقة التي تكون فيها الطبعتان الأولى والثانية من كتاب كانط **نقد العقل المحض** جزءاً من النصّ (أو داخله)؟ وهل تقع الفضاءات القائمة بين

(*) هو كاتب فرنسي كتب الجزء الأول من الأمثولة الشعرية في القرون الوسطى التي عُرفت **بقصيدة الوردة**، وقد كتبها بين عامي 1230–1240، وبعده بأربعين أو خمسين سنة أكملها كاتب آخر هو جان دي ميون. المترجمان

الحِكَم في كتاب نيتشة **العلم المرِح Gay Science** داخل النصّ أم خارجه؟ إن ما لا يمكن حسمه بصدد كلّ نصّ من هذه النصوص هو أيضاً ما لا يمكن حسمه بصدد النصّ. فالنصّ ليس عملاً ولا سلسلة من الكلمات، وليس كتاباً ولا مضمون صفحاته. فالنصّ بلا مركز، ويتموضع حيثما يلتقي داخلُ النصّ خارجه ويموّه تخومه. إن نصيّة النصّ هي، بالضبط، حالة ميوعة الخطوط الفاصلة بين داخل النصّ وخارجه، بين ما يُعَدُّ جزءاً من النصّ وما ليس كذلك. نصّية النصّ هي، أيضاً، ممارسة الإخلال بالمواقع التي تظهر فيها الخطوط الفاصلة. وكما يعبّر إدوارد سعيد عن ذلك، فإن النصّ «يتفجّر من خلال الآفاق الدلالية» (**PT**, p.108). ويجب على ممارسة النصّية أن تتجاوز حدود المعنى تلك، لاسيما تلك التي تضع حدوداً للنصّ بشكل اعتباطيّ.

الحضور / الغياب

ليس النصّ حاضراً ولا غائباً، وليس مكتوباً ولا مُلقىً، وليس كتابة ولا كلاماً. النصّ ليس هو كتابة خطيّة ولا أصواتاً منطوقة. النصّ ليس هو بديلاً عن شيء غائب، ولا هو الشكل المباشر للشيء الحاضر. وما دعاه دريدا كتابة (*écriture*) هو ما لا يمكن حسمه القائم بين الحاضر والغائب، بين الكتابة كعلامة خطية والكلام كأصوات لفظية. ويشتغل النصّ، شأنه شأن *الكتابة*، في السطح البينيّ القائم بين الأقطاب المتقابلة. ورغم أن هناك نصوصاً خاصة، فإن دريدا يقول، أيضاً، إن هناك «نصّاً عامّاً ينقش، ويغمر، عملياً، حدود خطاب تنظّمه، بشكل تام، الماهية، والمعنى، والحقيقة، والوعي، والمثالية، إلخ». ويواصل دريدا القول:

> **يوجد** نصّ عام كهذا في أيّما مكان يكون فيه هذا الخطاب ونظامه (الماهية، المعنى، الحقيقة، الوعي، المثالية، إلخ) مغمورين، أي في أيّما مكان تعاد فيه سلطتهما داخل موقع *علامة* ما في سلسلة ما تعتقد هذه السلطة، بشكل حقيقي أو إيهاميّ، بأنها ترغب في حكم هذه السلسلة، أو أنها تحكمها حقيقةً. وهذا النصّ العام لا يقتصر على الكتابات الموجودة على الصفحة وجوداً فعلياً (**Positions**, p.60).

إن النصّ العام ليس حاضراً تماماً في أيّ نصّ معين. وفي الواقع، مثلما ليس هناك طريقة لحسم ما هو موجود في نصّ ما، ليس هناك طريقة لحسم ما هو حاضر في النصّ. فما هو حاضر في النصّ المعيّن حاضر في النصّ العام أيضاً، ولكن ما هو غائب عن النصّ المعيّن قد لا يكون غائباً عن النصّ العام. إن سمات النصّ العام تتخلّل النصّ المعيّن، وتجعل نفسها واضحة وحاضرة فيه، ولكن لكونها أيضاً غائبة عن النصّ بشكل مباشر وصريح، فلا يمكن أن يقال إنها حاضرة.

إن النصّ أداء، وفعلُ كلام بمعنىً معين. وكون النصّ أداءً، فإنه يجعل نفسه حاضراً، ولكن ما جعله حاضراً هو، بدقّة، غائب. فما هو غائب يكون ـ في انغرازه في النصّ العام ـ منطوقاً بل وحتى مكتوباً، جاعلاً ما هو غائب حاضراً. ولقد وُظِّفتْ مفاهيم ديكارت عن الوضوح والتميّز في رواية مدام دي لافييه التي عنوانها **أميرة كليفيه La Princesse de Cléves** ، وقد تناول بريخت في مسرحيته **الأمّ الشجاعة Mutter Courage** نظريات الاغتراب وشرائطه، وتعرض رواية كافكا **القلعة The Castle** بحثاً عن أنا مثالية حدّدها التحليل النفسي الفرويدي في الثقافة. إن نصّية النصوص تدمج ما هو غائب بوصفه حاضراً، إنها تدمج هذه العناصر بسبب من أن ليس هناك طريقة لحسم ما إذا كانت حاضرة أم غائبة، فهي موجودة فقط في اللعبة، لعبة الاختلافات التي تؤسّس النصّ.

النصّ / السياق

يقيم النصّ حدودَه الخاصة. وبذلك فإنه يؤسّس أيضاً ما يرافقه وما لا يرافقه. ولكن هل يتميّز نصّ ما عن سياقه؟ فالسياق هو ما يرافق النصّ. والسياق هو أيضاً خارج النصّ؛ ولذلك فهو شيء آخر غير النصّ. وفي آخريّته هذه، يكون سياقاً فقط لأن النصَّ يشير إليه كمرافق له. وكما يشير دريدا في مقالته «Limited Inc. a b c ...,»[4] (المنشورة في العام 1977) إلى أن كلمة «**context** سياق» في اللغة الفرنسية تُسمَع بالشكل الآتي **qu'on texte**؛ أي لِنُنَصِّصْ. وبعبارة أخرى، فإن السياق هو ذلك الشيء الذي يُجعَلُ نصّاً. فهو يتضمّن الفعل المستخدَم حديثاً «to text». السياق، إذن، يبني جزءاً من النصّ الذي هو ليس جزءاً من النصّ، والذي يبقى شيئاً آخر غير النصّ. فقد يكون السياق سياقاً سياسياً، وتاريخياً، وأدبياً، وثقافياً، واجتماعياً، وهلم جرا. ورغم ذلك، فإن العديد من هذه السمات تُعَدّ، بشكل نموذجيّ، سمات عرضية بالنسبة للنصّ، وهي تقع خارج النصّ، وهي شيء آخر غير النصّ، ومع ذلك، فإنها ترافق النصّ، وهي «تنصَّص texted» كونها تمثل سياق النصّ المقصود. ولكونها «تنصَّص»، أو فيما يتعلق بنصّيتها، أي «تضفى عليها النصّية textualized»، فإنها أيضاً سمات جوهرية بالنسبة للنصّ. ولقد أُضفيتْ النصّية على الحرب العالمية الثانية في رواية سارتر **دروب الحرية Chemins de la liberté** ، واكتسبت الحرب الأهلية الأميركية شكلاً في عمل ستيفن كرين **The Red Badge of Courage**. وأُضفيت

---

(4) Derrida, "Limited Inc. a b c...," in *Glyph 2* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), pp.162-254.

ثمة نسخة حديثة جداً لهذه المقالة نُشرت في: Northwestern University Press, 1988 ، ترجمة ساموئيل فيبر وجيفري مهلمان، وقد حرّرها جيرالد غراف في العام 1988 بعنوان: **Limited Inc** . وأخيراً تمّت الموافقة على نشرها باللغة الفرنسية بعنوان (Paris: Galilée, 1990) **Limited Inc** Ãõ .

النصّية على وضع السود في أميركا في عمل رالف إليسون **Invisible Man**، وصُيِّرتْ سياسة التمييز العنصري نصّاً في عمل ألان باتون **Cry the Beloved Country**. وفي بواكير القرن العشرين، أُضفيت النصّية على البنية الاجتماعية للطبقة البرجوازية العليا في رواية فرجينيا وولف **السيدة دلاواي** فيما يخصّ إنجلترا، وفي رواية مارسيل بروست **البحث عن الزمن المفقود** فيما يخصّ فرنسا. وفي هذه الحالات، فإن ما يقدَّم ليس تمثيلاً للعالم الخارجي في النصّ، رغم أن نصّية النصّ يمكن أن تؤوَّل بحدّ ذاتها. ورغم أن السياق العام أو المحيط منفصل عن النصّ، ويمثل بالنسبة له شيئاً آخر، فإنه يُدمَج في إطار النصّ من دون أن يضفى عليه طابع موضوعاتيّ، ومن دون أن يتطابق مع النصّ.

وفضلاً عن السياقات، فإن للنصوص متناصّات. ورغم أن المتناصّات هي نصوص ترافق النصوص، فإنها أيضاً تُحدَّد وتُعَيَّن في نصوص. فالمتناصّات متضمّنة في النصوص بحيث أنها تصبح جزءاً من تركيب من النصوص تؤسس النصّ الذي نحن بصدده. وبسبب من أن المتناصّات تجتاز التخوم القائمة بين النصّ والمتناصّ، فليس من السهل حسم ما إذا كانت هذه المتناصّات داخل النصّ أم خارجه، جزءاً مرتبطاً به أم منفصلاً عنه.

النصّيّة: وحدة أم تعدّد ؟

النصّية هي عدم إمكانية النصّ على الحسم. والنصّ يتموقع عند السطح البينيّ القائم بين المرئي/ اللامرئي، والداخل/ الخارج، والحضور/ الغياب، والنصّ/ السياق. فالنصّ هو ما لا يمكن حسمه. ولا يقع النصّ على أيّ جانب من جوانب هذه الثنائيات، ولا يمكن حسم وقوعه على أيّ جانب. فعدم إمكانية النصّ على الحسم هي نصّية النصّ. وطبيعته بوصفه اختلافاً هي عدم إمكانيته على الحسم. فنصّية النصّ هي شرط للنصّ وممارسته. وعلى أية حال، ليست النصّية واحدة. فلكلّ نصّ هناك نصّيات عديدة. وهذه النصّيات المختلفة تُقرَأ وتُؤوَّل، ولا ترتبط بنصوص معينة. فهي جزء من النصّ العام. مع أن نصوصاً معينة تُظهِر، وتَعرض، وتشغّل نصّيات معينة. فنصّية السيرة الذاتية تحدث بطريقة هامشية في نصوص مثل **والدن** لثوريو، **وهو ذا الإنسان** لنيتشة، **والمدارات الحزينة** لليفي شتراوس[5]، ولكنها تحدث كذلك في ميدان أكثر تخصّصاً كما في الكتب المدرسية لعلم الأحياء، أو في البحوث النفسية. وتظهر النصّية التاريخية في نصوص مختلفة مثل رواية **الحرب والسلم** لتولستوي، ورواية **الأحمر والأسود** لستندال، ورواية **قصة مدينتين** لديكنز، ولكنها تقتحم كذلك كتاب هيجل **ظاهراتية العقل**، وكتاب دارون **أصل الأنواع**. إن النصّية

(5) من أجل الاطلاع على دور «نصيّة السيرة الذاتية» في هذه النصوص الثلاثة، انظر الفصول التاسع والعاشر والحادي عشر من هذا الكتاب.

العلمية، والنصّية النفسية، ونصّية آداب الطعام، وهلم جرا، هذه النصّيات تشتغل لتقدّم عدم إمكانية النصوص على الحسم. ومن المؤكد أن ليس كلّ النصوص تعرض وتمارس أنماط النصّية جميعها. فبعضها يحقق هيمنة فيما تشغل الأخرى منزلة ثانوية في نصوص محدّدة. ويمكن لنصّيات معينة أن تُميَّز وتوصَف بصرف النظر عن النصوص، لكنها تحقّق ممارستها ووظيفتها بموجب نصوص معينة. وبتعدّديتها تسهم في عدم إمكانية النصّ على الحسم، وتنال منزلتها الخاصة في مكان الاختلاف أو أمكنته.

الباب الثالث

نصّيّات السيرة الذاتية

الفصل التاسع

نصّيّة السيرة الذاتية
وكتاب ثوريو: والدن

تبيِّن نصّيّة السيرة الذاتية سماتِ (أو معانيَ) السيرة الذاتية لنصّ ما. فهي تميّز الاعتبارات التي من خلالها يطوّر نصٌّ معين انشغالات سيرةٍ ذاتية. ورغم أن هذه الانشغالات ليست، ضرورةً، موضوعاتٍ للنصّ، ولا تمثل قضاياه المركزية، ولا بُؤر المناقشة، إلا أنها تظلّ متأصلةً في النصّ. ويطلعنا توضيح جوانب نصّ السيرة الذاتية على وظيفةِ السيرة الذاتية عموماً وعلى سماتها. لذلك، يُسهم فهمُ نصّيّة نصّ السيرة الذاتية بمعرفةِ ذلك النصّ، وبما يؤسس السيرة الذاتية بحدّ ذاتها.

إن نصّيّة السيرة الذاتية هي تشكيلٌ معرفيّ. فهي توفر معرفة تدور حول كيفية اشتغال نصٍّ ما، وحول ماهية المعاني التي يدمجها النصّ، وحول الاعتبارات التي يحدّد فيها النصُّ نفسَه بوصفه تجسيداً لتأملات سيرةٍ ذاتية. وهذا النوع من النصّيّة، بوصفه تشكيلاً معرفياً، يعيّن أبعادَ الحياة المروية، وظروفها، ومعاييرها، وتحديداتها. إن نصّ السيرة الذاتية يقدّم سرداً لحياةٍ معينة. ونصّيّة نصّ السيرة الذاتية تؤسّس ما يُعرَف عن تلك الحياة، والطريقة التي تُعرَف بها. فنصّيّة سيرةٍ ذاتيةٍ معينةٍ تؤسس مكاناً يمكن أن تُجلّى فيه معرفة تدور حول نصّ السيرة الذاتية بموجب عناصر الحياة المروية، وسماتها، وعلاماتها. كما تضع النصّيّة ما يشكل هذه الحياة على هذا النحو موضع تساؤل. وترسم النصّيّة الحدودَ التي تؤطّر هذه الحياة عندما تُروى، وتبرّز نفسها من الأشكال والأنماط المتنوعة لنصية [نصّ] لا علاقة له بالسيرةِ الذاتية. إن مهمة سيميولوجيا هرمنوطيقية تفكيكية هي سبرُ أغوار النصّيّات. ومن خلال هذا السبرِ توفر فهماً لمعنى أنظمة العلامة الفاعلة في النصّ. ودراسة نصّيّة سيرةٍ ذاتيةٍ هي دراسة تنحو هذا المنحى. ومادامت نصّيّات السيرة الذاتية تُفحص فيما يتعلق بنصوص معينة، فسوف نتعامل في دراستنا مع نصّ هنري ديفيد ثوريو Henry David Thoreau: **والدن: أو، الحياة في الغابات Walden: or, Life in the Woods** (طبعة 1960) بغية تقديم

تفسير أوضح لنصّيّة السيرة الذاتية بعامة[1].

السيرة الذاتية حدّاً محضاً

تُكتَب الذاتُ، في السيرة الذاتية، بوصفها نصّاً. وعملية إنتاج السيرة الذاتية Auto-bio-graphizing، هي كتابة للذات بوصفها نصّاً. وبتعبير آخر، يُنقَش جدل الشخصية بوصفه نصيّة. فكتابة الذات هي فعالية تحاول الذات من خلالها أن تصف نفسها. وهذا الوصف هو نصيّتها. ووصف كهذا يقترب من *القصّ*، رغم أنه سيتضح أن الذات لا تصف نفسها تماماً، ولا تقصّ نفسها تماماً. ومع ذلك، فإن هذه الفعالية، أي النقش، والكتابة، والسطح البينيّ القائم بين الوصف والقصّ، هي نصيّة السيرة الذاتية. إن عملية انتاج السيرة الذاتية هي عملية نصيّة، ونصيّتها هي دلالة سِيريّة؛ أي فعلاً أو عمليةً لتنصيص الذات المنصَّصة.

ورغم إمكانية تفصيل نصيّة نصٍّ سِيريّ، إلاّ أن عملية الذات المنصَّصة تبقى مسألة إشكالية. وفي الحقيقة، إن تعيين فضاء مميَّز تتخذه الذات المنصَّصة بيتاً لها، ومكاناً خاصاً بها، إنما يعني تقديم فهم زائف عن الطمأنينة؛ ذلك لأن السيرة الذاتية من دون فضاء. فما نوع الفضاء الذي نحن بصدده هنا؟ إنه لمن الأنسب أن ندعوه الفضاء الطوبولوجي topological space. إن نصيّة السيرة الذاتية هي **توبوس**(*) **topos** : فهو ليس مكاناً place ولا موضوعاً بحثياً topic(**) مع أنه يتموقع عند نقطة تقاطعهما. إن التوبوس هو **فضاء**

---

(1) Henry David Thoreau's *Walden: or Life in the Woods* (1960 edition).
وهو نصّ سوف يلعب دوراً مهمّاً في كتابتي لسيرتي الذاتية، إنْ كتبتُها.
[See Hugh J. Silverman, "An Essay in Self-Presentation," in *American Phenomenology*, ed. Calvin O. Scharg and Eugene Kalin (Dordrecht: Kluwer, 1989), pp.374-83.]
وُلد ثوريو بكونكورد ماساشوستس في العام 1817، ووُلدتُ أنا غير بعيد عن تلك المنطقة بعد زُهاء قرن وربع القرن. ومثل ثوريو ترعرعتُ في ريف بوسطن. ومادمتُ مغرماً بالفلسفة والأدب، فقد كان كتاب ثوريو مناسِباً لتفكيري على أمثل وجه. وخلال مراهقتي قرأتُ الكتابَ برغبة ملحّة، بالضبط مثل إنجليزي قد يعود في مناسبة معينة لقراءة شكسبير، ومثل فرنسيّ يقرأ مونتاني، وألماني يقرأ غوتة، كنتُ أقرأ كتاب **والدن** بوصفه نموذجاً للرسائل الأميركية. ومنذ ذلك الحين، أخذتني قراءتي بعيداً عن مقاطعة إنجلترا الجديدة حيث ترعرعتُ وتعلّمتُ. والآن أعود إلى هذا الوطن النصّيّ [يقصد الكاتب عودته إلى كتاب **والدن**. المترجمان] كيما أطوّر فضاء نصيّة سيرته الذاتية وحدودها. وسنشير، من الآن فصاعداً، إلى هذا النصّ بالكلمة **Walden**.

(*) توبوس topos : كلمة إغريقية تعني مكان. ولكنها تعني، في الأدب، موضوعة، أو فكرة أساسية. المترجمان

(**) مصطلح topic يعني، تقليدياً، موضوع البحث بمعنى مجاله، استناداً إلى اشتقاقه من الكلمة topos اليونانية. ويقول الدكتور محمد عناني: « أصبح هذا المصطلح يعني المحور الموضوعي اللازم =

خطابيّ. ويتمتع التوبوس بسمات مستمدّة من الجغرافيا، وبسمات مستمدّة من البلاغة. ومع ذلك، فإنه يشغل ميداناً خاصاً به؛ لأن الفضاءات الخطابية هي، في الوقت نفسه، فضاءات تحدّدها نصوص، وتفتحها نصوص. والطوبولوجيا ـ وهذا المصطلح مشتق من كلمة topoi [وهذه الكلمة مفردها topos، وسنعبر عنها بكلمة توبوسات]ـ تنظّم الفضاءات الخطابية من حيث أنها تؤسس النصوص، وتميّز نفسها أحدها عن الآخر.

إن نصيّة السيرة الذاتية هي توبوس بحيث أنها تصف موضوعاً بحثياً فريداً، ومكاناً في مخطّط الأشياء. وعلى نحو أكثر تحديداً، تتضمّن السيرة الذاتية التوبوس لأنها تشكّل نمطاً من الخطاب يتمتع بفضاء ظاهريّ خاص به. وكتابة الذات، بوصفها نصّاً، لها سماتها الخاصة تماماً مثل التوبوسات topoi الأخرى؛ كالعمارة، والميتافيزيقا، والجسد، والاقتصاد السياسي، إلخ. ومع ذلك، فإذا أنعمنا النظر، تتكشف السيرة الذاتية نوعاً أدبياً يتموقع عند حدود الفضاءات الخطابية، وينكشف لنا عدم تمتعها بفضاء مميَّز خاص بها. وهذا لا يعني أن السيرة الذاتية هي توبوس مناقض counter-*topos*، أو أنها ليست فضاء خطابياً anti-discursive space؛ لأن ما هو توبوس مناقض أو ما هو ليس فضاءً خطابياً هو، أصلاً، نوع من أنواع التوبوس. فإذا كانت نصيّة الرومانسية هي توبوس مناقض بالنسبة للكلاسيكية، فإن النصيّة الرومانسية هي توبوس سلفاً. وإذا كانت نظرية العقد الاجتماعي لدى جان جاك روسو هي ليست فضاءً خطابياً بالنسبة للنظام الملكيّ المطلق، فإن نظرية العقد الاجتماعي هي فضاء خطابيّ سلفاً. ومع ذلك، فإن كتاب روسو **اعترافات Confessions** ليس فضاء خطابياً بالنسبة لأيّ شيء آخر، ما لم يرغب المرء في تمييزه عن جميع السّيَر الذاتية الأخرى كصنف. وعلى نحو أكثر تحديداً، تتموضع **اعترافات** روسو عند حدٍّ أنشطته الخاصة. وإذا تأمّلنا جميع مغامرات روسو، ونظرياته، واتصالاته الشخصية، فإنه ما من واحدة منها تكوّن، بحدّ ذاتها، الفضاء السّيَري؛ لأن كلّ واحدة منها هي توبوس في ذاتها.

إن الجانب السّيَريّ الذاتيّ، في حالة كتاب **اعترافات** روسو، يقع بالضبط عند حدّ كلٍّ واحد من هذه التوبوسات. وتتموضع نصيّة **اعترافات** روسو، بوصفها سيرة ذاتية، عند حدود خطابات النصّ. وعلى أية حال، لا يتموضع مكان النصيّة السّيَرية في أيٍّ من خطابات النصّ بحدّ ذاته. ومع ذلك، فعند حافة جميع هذه الخطابات يحدث تنفيذ الممارسة السّيَريّة. وتظهر طوبولوجيا السيرة الذاتية عند نقطة تقاطع النصّ السّيَريّ وأيّ نصٍّ آخرَ من نصوص المؤلف المتصلة بها، أو تظهر عند حدود كتابات المؤلف النظرية،

= للكشف عن جميع الدلالات المتعلقة بموضوع القصة، حسبما ثبّت معناه إمبرتو إيكو . . .». انظر **المصطلحات الأدبية الحديثة**. ويردُ هذا المصطلح هنا بمعناه القديم، أو التقليدي. المترجمان

والسياسية، والتخييلية، والجمالية، أو كتاباته الأخرى، كما في حالة كتاب روسو **اعترافات** من جهة علاقته بكتاباته الأخرى مثل: **خطاب في أصل التفاوت بين البشر**، و **إميل**، و **العقد الاجتماعي**، و**إيلوئيز الجديدة La Nouvelle Heloïse**، وغيرها. ورغم أن النصّ السّيَريّ قد يُقرَن بنصوص غير سّيَريّة قريبة منها لنفس المؤلف، فإن الفضاء السّيَريّ يتموضع عند السطح البينيّ القائم بين النصوص السّيَريّة والنصوص غير السّيَريّة. والتموضع عند سطح بينيّ، وعند نقطة تقاطع، يعني عدم التموضع في أيّ فضاء على الإطلاق. فالنصيّة السّيَريّة من دون فضاء؛ ولذلك هي حدّ محض.

لنتأمّلْ الآن كتاب **والدن** لثوريو. بين أيدينا هنا نصّ كُتبَ جلُّه في الفترة الواقعة بين العام 1845 والعام 1847 ، حين كان ثوريو يعيش في كوخ خشبيّ بناه بنفسه قرب بركة والدن بكونكورد، ماساشوستس. وقد لاقى الكتاب، عند نشره في العام 1854، إقبالاً فاتراً، وهو واحد من كتابين نشرا في حياة ثوريو. والكتاب تصوير لخبرة سنتين وشهرين. ولكن منزلة النصّ توضع موضع تساؤل. ومن المؤكد أن الكتاب يصف شخصاً يُعنى بحياته وتفكيره. ولكون النصّ يمثل كتابة حياة ثوريو، فإنه يعلن عن نفسه بوصفه كتابة سيَريّة. والذات فيه منصَّصة بأسلوب استغراقيّ مهموم؛ لذلك تقدِّم نفسها سيرةً ذاتيةً. والفضاء الخطابي الذي يكشفه كتاب **والدن** يُنقّش جنباً إلى جنب كتاب **A Week on the Concord and Merrimack Rivers** (1849) . ونصّيّة هذا الكتاب هي نصيّة سيَريّة تُقدَّم بلسان ضمير المتكلِّم «**أنا I**» الذي يصف نفسَه. والسبب في كون فضائه لافضاءً ليس فقط لأن ثوريو قلّما قُرئ في حياته، بل أيضاً لأن ثوريو حين يخصّ السيرة الذاتية بخصوصية مميَّزة، فإنه يضفي الأولوية على خبرته، ويضع نفسه خارج إطار الكاتب المعياريّ. وحتى نصوصه غير السيَريّة، مثل مقالته الشهيرة **On Civil Disobedience** ، تتفشّى فيها، مع ذلك، وجهة نظر المتكلِّم. ومن هنا تحتلّ النصيّة السّيَريّة مكاناً مركزياً في تحديد ذاتية كتابته عبر نصوص متنوّعة.

لئنْ كان كتاب والدن سيرةً ذاتيةً، فإنه ليس سيرة ذاتية تثير الاهتمام من حيث هي كذلك. إن كتاب والدن هو، من حيث الشكل، سيرة ذاتية، فهو تصويرٌ مكتوبٌ لحياة امرئ خاصة. ومع ذلك، فإنه نادراً ما قُرئ على أنه كذلك. فخلافاً لكتاب روسو **اعترافات**، وكتاب غوتة **الشعر والحقيقة Dichtung und Wahrheit** ، وكتاب سارتر **الكلمات** ـ هذا إن اقتصرنا على ذكر بعض السّيَر الذاتية المعتمدة ـ غالباً ما قُرئ كتاب **والدن** كرسالةٍ في الطبيعة، ومقالةٍ تميِّز الفكر الأميركي في القرن التاسع عشر، ويوتوبيا، ويوميات. وفي الحقيقة، إذا اطّلع أحدُنا على دراسة جورج ماي للسيرة الذاتية[2] التي يُدرج

(2) Georges May, *L'Autobiographie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1979).

فيها سبعين سيرة ذاتية، فإنه لن يجد كتاب **والدن** من بينها. وأنا لم أجد هذا الكتاب في المناقشات التي تجريها الدراسات العامة عن السيرة الذاتية[3]. وأحياناً ينوّه بثوريو عرضاً فقط[4]. وهكذا فقد أُنكرت على هذا العمل مكانته المهمة بين السِّير الذاتية بالضبط مثلما تمّ تجاهله حين نشره ثوريو لأول مرة. ومع ذلك، فإن تلقّي هذا الكتاب وتقييمه ليسا مما يهمّنا هنا؛ ذلك أن النصيّة السّيَريّة لا تعتمد في تأسيس هويتها على الإحصائيات والتصنيفات التي تخضع لها. وتعلن الفقرة الاستهلالية للنصّ عن كونه سيرة ذاتية:

> عندما كتبتُ الصفحات الآتية، أو بالأحرى القسم الأكبر منها، كنتُ أعيش وحيداً في الغابات، وكان يفصلني عن أقرب جار مسافة ميل، أعيش في بيت شيّدتُه بنفسي، بالقرب من بِركة والدن، بكونكورد، ماساشوستس، وكنتُ أكسب عيشي من عرقي. لقد عشتُ هناك زُهاءَ سنتين وشهرين. والآن أعيش مؤقّتاً في حياة مدنيّة ثانية (**Walden**, p.7).

في هذا النصّ يتمّ تفعيل الذات المنصَّصة. ويتمّ تصوير الخبرة السابقة، وطبقاً لهذا الوصف، فإن الأجزاء المكتوبة في أثناء إقامته في الغابات تُدمَج في السرد السّيَريّ. وتتشتت الذات في نصيّة، هي كتابة ثوريو لحياته الخاصة. وعلى أية حال، فإن هذه النصيّة السّيَريّة هي على الأغلب حدّ للذات المنصَّصة.

السيرة الذاتية نوعاً أدبياً

إذا كانت النصيّة السّيَريّة حدّاً محضاً، فما متضمّناتها بالنسبة للسيرة الذاتية كنمط من أنماط الكتابة؟ إن الشعر، والكتابة القصصية، والدراما إلخ، تُعرَف جميعها كأنواع أدبية. لكن ماذا عن السيرة الذاتية؟ بالتأكيد إنه بوسع المرء أن يستشهد بأمثلة عديدة على كتّاب قدّموا نصوصاً سيريّة فضلاً عن كتاباتهم الأدبية العامة. ولا يسعنا هنا إلاّ أن نذكر غوتة،

---

(3) أنظر على سبيل المثال:
James Olney, ed., *Metaphors of Self* (Princeton: Princeton University Press, 1972), and Karl Joachim Weintraub, *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

(4) لقد تمّ التنويه بثوريو مرة واحدة في كتاب إليزابيث بروس *Autobiographical Acts (Baltimore:Johns Hopkins University Press, 1976)* ؛ ونُوِّه به مرتين في مقالة موجودة في الكتاب الذي حرّره جورج لاندو *Approaches to Victorian Autobiography* (Athens: Ohio University Press, 1979) ؛ وقد أشير إليه باختصار في الكتاب الذي حرّره جيمس أولني *Autobiography: Essays Theoritical and Critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980).

وستندال، وتولستوي، وبيتس، ويونسكو، وسواهم. ومن جهة أخرى، تحتلّ بعض النصوص السِّيَريّة مكانة بارزة في نتاجات مؤلفين معينين. فكتاب **التأملات** لماركوس أورليوس، وكتاب **تربية هنري آدمز** لهنري آدمز، وكتب سيمون دي بوفوار: **Memoirs of a Dutiful Daughter** ، و**prime of Life** ، و **Force of Circumstance** ، و **All Said and Done** ، إن هذه الكتب جميعها تؤسّس نصيّة سِيَريّة تستحوذ على الفضاء الأدبي للمؤلف. وعلاوة على ذلك، ثمة نصوص سيريّة تشغل مكاناً في الفضاءات غير الأدبية. وبوسع المرء أن يذكر في ذلك فرويد، وسترانفسكي، وليفي شتراوس كشخصيات أدبية في عصرنا، ومع ذلك تساهم نصوصهم السِّيَريّة في الميدان الطوبولوجي الذي يؤسّس السيرة الذاتية. وهؤلاء لم يكتبوا ملاحم، أو قصائد غنائية، أو مآسي، أو ملاهي، أو روايات تاريخية، إلخ، فهذه كلّها تندرج ضمن قانون الأنواع الأدبية. ومثلما أن الرواية التاريخية تمثل الجانب التاريخي والجانب الأدبي، كذلك الأمر مع السيرة الذاتية، فهي تتموقع عند السطح البينيّ القائم بين الأدب ومجال كامل من الكتابة في التحليل النفسي، والموسيقى، والأنثروبولوجيا، والسياسة، والفلسفة، والتاريخ، وما إلى ذلك.

وما يثير الغرابة بشأن النصوص السِّيَريّة هو ظهورها في أمكنة غريبة، أمكنة تقع، على نحو بارز، خارج الميدان الأدبي؛ في علم النفس (كما في كتاب ب. ف. سكنر **Particulars of My Life**)، وفي الفلسفة (كما في كتاب برتراند رسل **Autobiography** ؛ وكتاب ألفريد جولز آير **Part of My Life**)؛ وفي اللاهوت (كما في كتاب لويولا **Autobiography**)؛ وفي السياسة (كما في سِيَر ديغول وآيزنهاور وقيصر). ومع ذلك، فإن السيرة الذاتية كتابة، وعلى نحو خاص، كتابة المرء حياته الخاصة. إذن، تحدث عملية انتاج السيرة الذاتية عند حدود الأدب وحدود علم النفس، والفلسفة، واللاهوت، والسياسة، والموسيقى، والأنثروبولوجيا، إلخ. وتَطابق هذه الحدود هو الفضاء الذي تميّزه السيرة الذاتية. ولكن، هل بوسع السيرة الذاتية أن تُحدَّدَ نوعاً أدبياً؟ من المؤكد أن الجواب سيكون بالإيجاب، إذا كان بالإمكان جمع النصوص معاً وتصنيفها تحت عنوان واحد. ولكن، ما قواعد هذا الصنف الذي تصنَّف تحته هذه النصوص غير قواعد كتابة حياة المرء الخاصة؟ من الواضح أن هذا الصنف يجب أن يكون مميِّزاً لحقل المؤلف، ولكن عندما يكون مفتوحاً ذلك الذي يمكن أن يوصف بأنه حقل مقبول، تظهر النصوص السِّيَريّة في كلّ مكان. وعلى أية حال، يدلّ همّ تأسيس السيرة الذاتية كنوع أدبيّ على همّ أدبيّ أكثر خصوصية. وهكذا، إذا كانت السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، فإنها تكون إلى جانب الأدب. وبالمقابل، مادام قدر كبير من السِّيَر الذاتية لم يكتبْه أفراد من المؤسسة الأدبية، وإنما مؤلفون من خارجها، فإن السيرة الذاتية هي عموماً نمط غير أدبيّ من أنماط النصيّة.

ففضاء النوع الأدبي للسيرة الذاتية يتموضع بالضبط عند السطح البينيّ القائم بين الأدب وغير الأدب. ولكن، ليس ثمة فضاء كهذا؛ إنه اختلاف محض، اختلاف يمكن أن يُقارَب فقط عند حدود الأدب وغير الأدب. لذلك، فإن السيرة الذاتية هي فعالية نوع أدبيّ يكون مكانه هو فقط ذلك المكان الملائم الذي يفرده مؤلفه له، المؤلف الذي تتحقق سلطته في الكتابة.

إن **والدن** نصّ يدخل الحقلَ السِّيَريّ، لا من جهة علاقته بالأعمال المهمة للمؤلف نفسه، بل بالأحرى كتفصيل لهوية هي اختلاف محض. وباعتبار معين، يقترب نصّ **والدن** من أن يكون نصّاً أدبياً. فأوصافه للأصوات، والبِركة، والوحدة، وحلول الربيع؛ ذلك كلّه يقارب نوعاً من أنواع التقريض الرومانسي للطبيعة، ذلك التقريض الذي يجده المرء لدى وردزورث، ولامارتين، وفي رواية **فرتر Werther** لغوتة. بيد أن المجموعة الكاملة لأعمال ثوريو لا تحدّد نفسها شعراً، أو رواية، أو دراما، أو حكاية مغامرة خيالية، أو ما أشبه. وإن كان ثمة شيء يقال عن كتاب **والدن**، فإنه يقترب من كتابة اليوميات التخييلية بصوت المتكلّم التي جسّدتها تقليدياً رواية ديستويفسكي **مذكّرات من العالم السفلي**، ورواية سارتر الذباب. إن روايات المذكّرات اليومية المكتوبة بصوت المتكلّم، والتي يهيمن فيها الضمير « أنا»، هي روايات مكتوبة بصراحة من خلال وسائل لفصل «أنا» النصّ عن «أنا» المؤلف. فالمحرّرون، مثلاً، يدخلون كوسطاء. ولكن في حالة **والدن**، مهما كان المحرّرون، فإنهم ذوو منزلة حقيقية (أكثر منها خيالية)، ويتغيّرون من طبعة إلى أخرى. والنصّ نفسه ليس رواية، ولا مذكّرات يومية قصصية. وليس ثمة مسافة بين المؤلف والـ«أنا» الموجودة في النصّ. وكما هو حال جون دين في محاكمات ووترغيت، وحال شاهد على حادث سيارة، وحال باحث علمي يصوّر اكتشافاته، كذلك الـ«أنا» في النص السردي تعطي جميع مظاهر التوافق والتطابق مع مؤلف النص. وفي الحقيقة، فإن كتاب **والدن** ليس كتاباً خيالياً، ولا قصصياً. وفيما يخصّ كونه نوعاً أدبياً، فهو يتموقع عند نقطة تقاطع الرواية أو اليوميات القصصية المكتوبة بضمير المتكلّم والأنماط المتنوّعة من الكتابة غير الأدبية. إذ نجد النصّ يستعين بالمِلاحة عندما يعبّر ثوريو عن أعماق البحيرة، وبالاقتصاد عندما يحدّد ثوريو مصروفاته، وبالزراعة عندما يعتني بحقل الباقلاء إلخ. ومع ذلك، فإن **والدن** ليس نصّاً علمياً، فهو لا يلبّي شرائط نوع البحث العلمي في المِلاحة، أو الاقتصاد، أو الزراعة، ويظلّ مكان كتاب **والدن** «حدّاً لنوع أدبي» يتمتع بمنزلة هامشية فيما يتعلق بالأنواع الأدبية المهمة؛ فأحياناً يجازف باتخاذ شكلَ عملٍ علميٍّ. وبأيّ حال، فلكون نصّ والدن يبتعد عن الحالتين السابقتين، فإن منزلته كنوع أدبيّ هي، في النهاية، منزلة اختلاف عن أية واحدة منهما [أي الكتابة الأدبية، والكتابة العلمية].

الزمانية / المكانية

لقد شُغلنا هنا بالمكانية: أي ميدان السيرة الذاتية الذي تؤسّس حدودُه مكانَ النصيّة السِّيَريّة، مكانَ السيرة الذاتية بوصفها نوعاً أدبياً لا يقع ضمن الأدب ولا خارجه، وإنما يقع عند السطح البينيّ القائم بينهما. وبالمقابل، تُفسَّر السيرة الذاتية، نمطياً، كفعالية زمانية يمكن تمييز نصيّتها، على نحو ملائم، بوصفها تيّارَ حياةٍ، أو سيلاً لها، أو مداراً لها، أو سيرة لها. إن السيرة الذاتية تروي ذلك الذي يجري خلال الزمن. وتوسَم السيرة الذاتية بالتعاقبية؛ فهناك حوادث تعقبها حوادث، وأفكار تعقبها أفكار، وعلاقات وصداقات تعقبها علاقات وصداقات. فليست جميع السير الذاتية تُجزَّأ طبقاً لحقبة زمنية معينة كما في كتاب لويولا **السيرة الذاتية**، وكتاب روسو **اعترافات**، بل أغلبها يلتزم بنموذج التسلسل الزمني.

وعلى الضدّ تماماً من العديد من النصوص السردية القصصية التي تعتمد على تقنية «استرجاع الأحداث»، ثمة سمة خاصة لزمانية السيرة الذاتية[5] هي تلك التي تتيح وسيلة «استباق الأحداث». فالملحمة الهوميرية مثلاً، لاسيما **الأوديسة**، تستخدم بكثرة تقنية استرجاع الأحداث. إذ يُكرَّس كتاب إثر آخر من كتب **الأوديسة** لسرد أوديسيوس للحوادث التي حدثت سابقاً، وصولاً إلى اللحظة الزمنية التي يعيشها القارئ، ولحظة أوديسيوس المزامنة لها. والسيرة الذاتية لا توفر إمكانية تقنية «استرجاع الأحداث» فقط، إنما توفر إمكانية تقنية «استباق الأحداث» أيضاً. فلنتأمّلْ الفقرة الآتية من كتاب فرويد **دراسة سِيَريّة An Autobiographical Study**:

> عندما كنتُ أكتب في العام 1914 «تاريخَ حركة التحليل النفسي»، عاودتْ ذهني بضع ملاحظات كان قد نبّهني عليها برويز، وشارْكوه، وشروباك، وهي التي ربما قادتني إلى هذا الاكتشاف مبكّراً [اكتشاف التحليل النفسي]. غير أني لم أفهمْ حين استمعتُ إليهم معنى ملاحظاتهم، وفي الحقيقة، فإنهم أخبروني بأكثر مما هم أنفسهم يعرفونه، أو مما هم مستعدّون للدفاع عنه. وما سمعتُه منهم ظلّ هاجعاً وساكناً فيَّ حتى حانت فرصة اختباراتي العلاجية التي أبرزتْه، بوضوح، كاكتشاف أصيل. ولم أكنْ أدرك حينذاك أني باستنتاجي لأسباب الهستيريا من الناحية الجنسية، كنتُ أعود إلى بدايات الطبّ، وأقتفي تفكير أفلاطون. ولم أتعلّمْ هذا حتى وقت قريب من مقالة لهافيلوك أليس[6].

---

(5) من أجل الاطلاع على تفصيل ضافٍ لزمانية السيرة الذاتية، انظر الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب.

(6) Sigmund Freud, *An Autobiographical Study*, trans. James Strachey (New York: Norton, 1950), p.43.

يشير فرويد، طوال هذه الفقرة، إلى منظورات يتبنّاها هو في وقت كتابة السيرة الذاتية، ولكنها منظورات لم تكنْ في متناوله في وقت وقوع الأحداث التي يرويها. وبكلمات أخرى، يستبق فرويد، في السرد نفسه، منظوراً مستقبليّاً يزيد من تأويل الحدث وقتَ سرده. إن الملاحم، والروايات، والأعمال الأدبية المتنوعة الأخرى تشير، في توظيفها لتقنية «استرجاع الأحداث»، إلى أحداث تقع قبل تلك التي تحدث في زمن الوصف. ومع ذلك، فإن استباق الأحداث سوف يعدّل من سمة التنامي للسرد الأدبي الخاص. إن الطابع المشروط للسيرة الذاتية هو طريقة يقرّر فيها كاتب السيرة الذاتية، في السرد، أنه إذا كان شيء ما آخر قد حدث، أو إذا كانت معرفة أخرى متيسّرة، فإن حدثاً معيناً كان سيحدث أو لم يكن ليحدث. أو إذا كان راوي السيرة الذاتية قد عرف ما يعرفه الآن، فإن الحدث أو الموقف كان يمكن أن يؤوَّل بطريقة مختلفة. ومن هنا، يستطيع الراوي أن يملأ حدثاً بمعلومة لاحقة توفر تأويلاً تاماً ومتعدّداً للنصيّة السِّيَريّة. إذ ما من ترقب يتلاشى، وما من أسرار تُفشى، وما من موضوعات رئيسة خفيّة بانتظار أن تُعرَّف. إن كاتب السيرة الذاتية يريد ـ بمقتضى موروث مونتاني وروسو ـ أن «يقول كلّ شيء»، ومن أجل أن ينجز ما يريده، ينسج الحاضر بالماضي وبالمستقبل إنْ كان ذلك مرغوباً فيه. وهذا لا يعني أن الروائي لا يستطيع محاكاة صيغة السرد السِّيَريّ، ولكنه يعني أن السيرة الذاتية زمانية على نحو خاص.

ومع ذلك، فإن الزمانية ليست هي كلّ القضية. فالسيرة الذاتية تؤسّس مكانية مميَّزة أيضاً. وكما لاحظنا قبلاً، لا تتمتع السيرة الذاتية بمكانية نوع أدبي تخصّها. فنصيّة السيرة الذاتية تشتغل عند نقطة تقاطع الزمانية المحضة والمكانية المحضة في مكان الاختلاف حيث يلتقيان. والزمانية المحضة للسيرة الذاتية هي حياة كاتب السيرة الذاتية الخاصة. فزمانية السيرة الذاتية هي بناء الزمن في النصّ بموجب نصيّته. أما المكانية المحضة للسيرة الذاتية فهي عمل من جهة كونه شيئاً موضوعاً على الرفّ، أو بين يديّ شخص ما؛ لذلك يمكن تمييزه عن أيّ شيء آخر. فمكانية السيرة الذاتية هي وصف الفضاءات التي تتخذ فيها الحياة شكلاً ما. وما يميّز السيرة الذاتية هو دمجها لكلّ من الزمان والمكان، بينما تحدث نصيّتها وتتموضع عند السطح البينيّ القائم بين الزمانية والمكانية، وعند حدود الزمانية وحدود المكانية.

إن نصّ **والدن** يصوّر حياة ثوريو وأفكاره طيلة سنتين. ويكتب ثوريو، في نهاية الفصل ما قبل الأخير: «وعلى هذا الشكل انقضتْ السنة الأولى من حياتي في الغابات، وكانت السنة الثانية تشبهها. وأخيراً غادرتُ والدن في السادس من أيلول في العام 1847» (**Walden**, p.212). إن ثوريو، في تصوير مَكْثِهِ عند البِركة، يرسم إطاراً لسنة كاملة، أي دورة كاملة. فما أن عُيِّن النموذج حتى تتابعَ ما تبقى، وما أن ثبَّت ثوريو النموذجَ حتى أخذ

التكرار الدوري للفصول يعمل طبقاً لذلك في السنة الثانية. وبكلمات أخرى، أُقيمتْ زمانية حياة ثوريو في الغابات طبقاً لحركات الطبيعة. وبقدر تعلّق الأمر به، يلاحظ في خاتمة الكتاب: «لقد غادرتُ الغابة لسببٍ وجيهٍ وجاهةَ سبب ذهابي إليها. وربما بدا لي أني عشتُ بضع حيوات؛ ولذلك السبب لم أستطع أن أقضّي زمناً أكثر» (**Walden**, p.214). إن وضع نموذج زمنيّ موضع حركة بهذا الشكل، وفتح إمكانية نماذج جديدة في سياقات أخرى، يدلّ على الكيفية التعاقبية لوقت معين (تزامنيّ) من السنة. فثوريو في تكريسه لسنة واحدة من أجل أن يتعرف مكانه، ولسنة ثانية من أجل أن يتحقق من مصداقية معرفته الحدسيّة، إنما يدلّ على زمانية لا يحتاجها حتى لسرد وقائع السنة الثانية. وهذا النوع من استباق الأحداث يشبه ذلك الذي لمسناه لدى فرويد، سوى أنه يغطّي لدى ثوريو سنة كاملة بدلاً من حادث واحد. ويمكن القول، رغم غرابة ما نقول، إن ثوريو لم يكن بحاجة حتى لأن يعيش سنوات أخرى؛ لأنه (بمقتضى نظرته) يعرف مسبقاً نماذج تلك السنوات؛ ولأنه قادر على التنبّؤ بمجرياتها.

إن العمل نفسه هو مكانية نصّ ثوريو. إذ يؤسّس نصّ **والدن** الفضاء الذي يُعلَن فيه عن تكرار الفصول، ويُستنطَق، وحتى يُطوَّر. والفضاء النصّي هذا يفتح إمكانية نصيّة سِيَريّة تُمنَح فيها خبرات المؤلف موضعاً ليفصح عنها. والأماكن المرتادة القريبة من البِركة، والبعيدة من المدينة، والواقعة قرب جيران متوحّشين، تؤسّس مكانية سيَريّة مرويّة. إن النصيّة السِّيَريّة لنصّ **والدن** هي ليست زمانية فصلية ولا مكانية مرويّة، إنما هي بالأحرى تَـشاركهما وتَداخلهما.

التخييل / اللاتخييل

هل السيرة الذاتية تخييل أم لاتخييل؟ عندما تُطرح مهمتنا على هذا النحو، فإنما يُقصد من ورائها تحديد طبيعة الفعاليات قيد الدرس. ويفترض اللاتخييل أن الأوصاف المقدَّمة تساهم في خطاب الحقيقة، فهذه الأوصاف تشترك في إنتاج المعرفة، أي في تبليغها بدلاً من تنفيذها، وفي التصريح بها بدلاً من التلميح إليها، وفي تحليلها بدلاً من تصويرها. فاللاتخييل يريد أن يكون علماً. ويسعى إلى التثبّت من خلال حصوله على التقدير؛ أي إحراز مكان في ميدان الاكتشاف، والأخبار، والقصّ الإخباريّ. وبالمقابل، يقدِّم التخييل نفسه كخطاب عن الأكاذيب. ففعاليته تستلزم إنتاج معرفة خادعة، معرفة تتبع قواعدها الخاصة، وتنصّب شرائط تخومها الخاصة، معرفة تتكلّم لغتها الخاصة. لذلك تمضي عملية إنتاج السيرة الذاتية بكلٍّ من التخييل واللاتخييل إلى تخومهما القصوى.

تشتمل عملية الكتابة السِّيَريّة على عناصر لاتخييلية: فهي ترتئي الإخبار عن حقيقة

حياة معينة. وملاحظة مونتاني للقارئ بهذا الصدد ملاحظة نموذجية، فهو يقول: «إذا كنتُ قد كتبتُ التماساً لاستحسان العالم، لكان عليّ أن أزوّق نفسي على أفضل وجه، وأن أقدّم نفسي في هيأة مدروسة. [ولكني] أرغب في أن يُنظَر إليَّ بشكلي البسيط، والطبيعي، والعادي، من دون تكلف أو تصنّع؛ لأن ما أصوّره هنا هي نفسي»[7]. وعلى نحو شبيه بذلك، يلاحظ روسو: «لقد عقدتُ العزم على نشاط لا سابق له، نشاط ما أن يكتمل حتى لن يكون هناك من يحاكيه. وغايتي هي أن أصوّر نوعي الإنساني بطريقة مطابقة للطبيعة، والإنسان الذي سوف أصوّره ليس سوى نفسي أنا»[8]. إن ادّعاء الحقيقة، في كلا الحالتين، صريح وغير ملطّف. وعملية الكتابة السِّيَريّة المُرْتآة تقدِّم ذاتاً مطابقة لطبيعتها. وبلا ريب، فإن ما يقدَّم هو خطاب عن الحقيقة، ومن ثمّ نوعاً من أنواع اللاتخييل.

ليست بالمرء حاجة إلى تأمّل النصوص التي تعلن عن ادّعائها الحقيقة، وعن وفائها للطبيعة فقط. فهناك أوصاف أخرى تشدّد على الجانب الواقعي تشديدَ كتاب في الإحصاء، أو نصّ تاريخيّ. فلنأخذْ مثالاً من كتاب فيكو **السيرة الذاتية**: «وُلد جيامباتستا فيكو بنابولي في العام 1670 لأبوين فاضلين، خلّفا بعد رحيلهما سمعة جيّدة. كان أبوه ذا طبع منشرح، وكانت أمّه سوداوية الطبع تماماً؛ وكلاهما أسهما في تكوين شخصية طفلهما»[9]. أو لنأخذْ مثالاً من غوتة: «في الثامن والعشرين من آب (أغسطس) 1749 ، وفي رابعة النهار، عندما كانت الساعة تعلن الثانية عشرة، جئتُ إلى هذا العالم، بمركز مدينة فرانكفورت. وكان طالعي ميموناً: إذ كانت الشمس منتصبةً في برج العذراء، بالغةً ذروة ارتفاعها في ذلك النهار. . .»[10]. أو لنأخذْ مثالاً من كتاب هنري آدمز **تربية هنري آدمز**:

> تحت ظلال بلدية بوسطن، وخلف بيت جون هانكوك، ثمة ممرّ صغير يدعى جادّة هانكوك تمتدّ من شارع بيكون، محاذية أرضية البلدية، إلى شارع مونت فيرنون على قمّة تلّ بيكون؛ هناك وفي البيت الثالث، أسفل قصر مونت فيرنون، وفي السادس عشر من شباط (فبراير) في العام 1838 ولد طفل، عمّده عمُّه ـ خوري الكنيسة الأولى ـ وفقاً لعقائد

---

(7) Michel de Montaigne, "To the Reader," *The Complete Essays*, trans. Donald Frame (Stanford: Stanford University Press, 1958), p.2.

(8) Jean-Jacques Rousseau, *The Confessions*, trans. J. M. Cohen (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1954), p.17.

(9) Giambattista Vico, *The Autobiography*, trans. Thomas Goddard Bergin (Ithaca: Cornell University Press, 1944), p.111.

(10) Johann Wolfgang Goethe, *The Autobiography*, vol. 1, trans. J. Oxenford, ed. K. J. Weintraub (Chicago: University of Chicago Press, 1974), p.3.

الفرقة المسيحية اللاثالوثية في بوسطن باسم هنري بروكس آدمز[11].

في كلّ مثال من الأمثلة السابقة، تسود الوصفَ الطبيعة الوقائعية، فتتخذ هذه السِّيَر الذاتية دورَ اللاتخييل. وفي الحقيقة، ثمة رغبة من نوع ما في التزام اللاتخييل.

ومع ذلك، هناك محاولة، في كلّ مثال، لرسم، وتصوير، وتصوّر الذات في حالة معينة، وسردها بطريقة فريدة؛ أو كما في مثال روسو الذي بلغت به محاكاته السافرة لمونتاني حدّاً مكّنه من القول إنه ما من أحد سوف يحاكيه. يؤدي مونتاني دور متناصّ يقوّض ادّعاء روسو الحقيقة، ويبيّن أنه منشغل بكذبه: فروسو ليس بمقدوره أن يكون من دون أن يحاكيه أحد آخر مادام هو نفسه يحاكي مونتاني، والآخرون بوسعهم أن يفعلوا الشيء نفسه مع ادّعاءاته. ولذلك تبيّن السخريةُ في تأكيدِ روسو أصالتَه أنه يكذب. وحتى تصوير فيكو لشخصيتيْ والديه (وهو يقدّم تصويره بقناعة وثقة)، ووصف غوتة لطالع ميلاده الميمون، وآدمز في تحديده الجغرافي لظهوره في العالم، جميعها تدّعي الحقيقة، وتتمتع بسمة روائية؛ وهذا ما يجب تجليته، ويجدر بالقارئ أن يضطلع بهذا. لذلك، وعند حدّ اللاتخييل تنسلّ السيرة الذاتية في التخييل، وعند حدّ التخييل تعلن النصيّة السِّيَريّة لاتخييلاً يستطيع مساعدة القارئ على فهم السمات الأخرى لخبرة كاتب السيرة، ومعرفته، وقناعته.

ينشغل ثوريو، كما هو شأن مونتاني وروسو، في عملية كتابة سيَريّة تنتج كلاً من الكذب التخييلي والحقيقة اللاتخييلية. ونصّ **والدن** يوجّه نفسه نحو وصف كامل ومباشر لخبرات فردية:

> تساءل البعض عمّا كنتُ آكله، وعمّا إذا كنتُ أشعر بالوحدة، والخوف، وما أشبه. والبعض الآخر كان يتطلّع لمعرفة الحصّة التي خصّصتُها من دخلي لأغراض الإحسان، والبعض ممن لديهم عوائل كبيرة يتساءلون عن عدد الأطفال الفقراء الذين أعلتـُهم. لذلك سوف أستميح قرائي، أولئك الذين لا ينشغلون بي بشكل خاص، العذرَ إذا ما شرعتُ بالإجابة عن تلك التساؤلات في هذا الكتاب. إن الضمير «أنا»، أو ضمير المتكلّم يتمّ إغفاله في أغلب الكتب؛ ولكنه يُستبقى في هذا الكتاب، وهذا من جهة النزعة الأنوية egotism هو الاختلاف الرئيس. فرغم كلّ شيء، نحن جميعاً لا نتذكّر أن الشخص الأول هو الذي يتكلّم على الدوام. (**Walden**, p.7)

يُطمئن ثوريو القارئَ بأن كتابَه هو استجابة عن بضع تساؤلات معينة قد أثيرت بصدد

---

(11) Henry Adams, *The Education of HenryAdams* (Boston: Houghton Mifflin, 1918), p.3.

إقامته قرب البركة. لذا يقدِّم حسماً أميناً قدرَ أمانة حسم يلتمسُ منحة، ولاتخييلياً قدرَ لاتخييلية الإجابة عن مجموعة من المتسائلين. واستخدامه للضمير «أنا» هو، على الأغلب، إقرار بالحقيقة مادام هذا الضمير يُكتَب، في نهاية كلّ مبحث، من طرف المتكلّم، سواء أكتبه صراحة أم لا. وثوريو حين يسمح لضمير المتكلّم بالحضور حتى في المباحث العلمية، فإنه يدلّ بذلك على الاعتبارات التي يكون فيها خطابه الخاص خطاباً لاتخييلياً، بل خطاب فلسفيّ. وفي الحقيقة، يميل المظهر الفلسفي إلى الهيمنة. فهو يتفلسف حول الحياة التي يجب أن يعيشها المرء؛ وحول الطعام والملبس، والمأوى؛ وحول فصول السنة، والطيور، والحيوانات، وحقول الباقلاء؛ وحول الجسد، والزائرين، والجيران. وملاحظات ثوريو ملاحظات تفصيلية مثل ملاحظات فرانسس بيكون، وعميقة مثل ملاحظات فختة، وثاقبة مثل ملاحظات برغسون.

ولكن يجب أن لا تنطلي علينا الخدعة؛ فاستخدام الضمير «أنا» يفتتح أيضاً إمكانية وصف تخييليّ. فنصّ **والدن** هو، في الحقيقة، سلسلة من التأملات الأدبية الشخصية المشفوعة بأسلوب يضاهي أسلوب إبكتيتيوس Epictetus ، ومونتاني، وكولردج. إن نصّ **والدن** عمل أدبيّ؛ عمل مفعم باستغراق الفكر، وبأوصاف لظواهر الطبيعة، وبصيغ شبه شعرية. وقبل كلّ شيء، فلقد قُرئ هذا النصّ ودُرس وعولج بوصفه نصّاً أدبياً. فالرقة التي فيه، وعنايته الدقيقة بالتفاصيل، وبديعه المعبِّر، تدلّ هذه جميعها على توجّهه نحو التخييل، ونحو الأدب. وهذا النصّ لا يمكن أن يكون صادقاً: فملاحظات ثوريو ليست تلك الملاحظات التي تقع تحت طائلة التحقّق العلمي، وتعليقاته بصدد الطبيعة لا تفيد نموذجاً في بحوث الزراعة، أو الجغرافيا، أو علم الفلك. إن نصّ **والدن** كِذبة. ومن المؤكد أن تأملات ثوريو لم تتكرّرْ بالطريقة نفسها تماماً في السنة الثانية من مكثِه عند بركة والدن: فهي لا تسرد الحوادث التي حدثت بحدّ ذاتها. ومع ذلك، لم تقصد هذه الكذبة الخداع، بل على العكس، هي تقدّم إدراكات حسّيّة ترمي إلى الإخبار، والإمتاع، والإثارة.

وعلى أية حال، حين يسعى المرء إلى أن يموقع نصّ **والدن** في علاقته بالتخييل واللاتخييل، فمما لا مراء فيه أن النصّ لا يمثل أيَّ واحد منهما، مع أنه ينطوي على سمات من كلّ واحد منهما. فنصيّته السِّيَريّة تموقعه بين التخييل واللاتخييل، بين الأدب والفلسفة. وفي الواقع، يمفصل هذا النصّ نفسَه في موروث السيرة الذاتية بالضبط. فلنتأمّلْ مثلاً فقرة من مطلع النصّ، حيث يكتب ثوريو:

> جدير بي أن لا أتكلّم عن نفسي إنْ كان هناك شخص آخر غيري أعرفه أيضاً. ولسوء الحظ، فأنا مقيَّد بهذه الموضوعة لقصور خبرتي. وعلاوة على ذلك، فأنا من جهتي أطلب من كلّ كاتب، إجمالاً، وصفاً بسيطاً

> وأميناً عن حياته الخاصة، وليس فقط عمّا سمعه عن حيوات الآخرين، فوصف كهذا يبعثه الكاتب إلى أهله البعيدين عنه، وإذا كان وصفه هذا أميناً فلابدّ من أن يكون مختلفاً عني. (Walden, p.7).

إن التشابهات بين هذا القول وملاحظة مونتاني لقارئه ـ التي يعترف فيها بأنه يودّ أن يعرض نفسه عارياً تماماً قدر الإمكان ـ إنما هي تشابهات لافتة للنظر. واستعانة ثوريو بالأمانة تكرّر تأكيد مونتاني أن تصويره لنفسه هو تصوير طبيعي قدر الإمكان، وليس بالضرورة من أجل إمتاع الآخرين. وهذه الاستعانة بالأمانة تؤاخي أيضاً بين صراحة مونتاني وصراحة روسو في مشروعه الخاص في كتابه **اعترافات**. فأن تكون أميناً بصدد حياة المرء يعني أن تعرض هويته الخاصة من خلال كتابتها نصّاً. ومثل هذه النصوص تعلن عن أن السيرة الذاتية تقع عند السطح البينيّ القائم بين التخييل واللاتخييل.

الاستعاريّة / الحَرفيّة

إن الاستعارة، بحسب الموروث الأرسطي، هي استبدال موقف حَرفيّ. وبهذا المعنى، فإن السيرة الذاتية هي الاستعارية metaphoricity نفسها؛ أي استبدال الحياة نفسها بكتابة عن حياة امرئ معين. وبحسب الموروث الذي يتصوّر الاستعارة تحويلاً، يمكن تصوّر السيرة الذاتية على أنها تحويل حياة معينة من كونها تجربة إلى كتابة، ومن كونها عملية تجريب إلى عملية كتابة سِيَرِيّة. وبحسب مفهوم ريتشاردز المغزى - الأداة tenor-Vehicle ، وبحسب مفهوم ماكس بلاك نماذج البؤرة - الإطار focus-frame models ـ فإن الحياة هي الأداة أو الإطار، بينما سردها بوصفها فضاءً خطابياً هو المغزى أو البؤرة، أي الاستعارة. وكما سيعبّر بول دي مان، فإن السيرة الذاتية هي نقل translation (Übersetzung) ، ومَعْبَر، وانتقال من ميدان التجربة الفردية إلى ميدان الكتابة[12]. والسيرة الذاتية ليست مجرد استبدال، أو تحويل، أو مغزى، أو بؤرة، أو نقل لجذر لسانيّ lexeme ، أو كلمة، أو عنصر في جملة . بل إن السيرة الذاتية، في الحقيقة، هي الاستعارية نفسها ؛ أي أن النصّ بأسره يشكّل استعارة. وهذا لا يعني أن السيرة الذاتية أمثولة allegory لحياة معينة. وعلى العكس، عندما تكون السيرة الذاتية أمثولة، كما في عمل دانتي **الحياة الجديدة**، فإنها حينئذ تكون استعارة لحياة دانتي الخاصة، وأمثولة عن الخلاص، والرؤية السعيدة، والحبّ الإلهي. إن كتابة المرء حياته الخاصة هي ملاءمة هذه الحياة، وتشكيلها، ومحضها أسلوباً وخاصية معينة. فتصوير هنري آدمز لتاريخ مولده هو جانب واحد فقط من

---

(12) Paul de Man, "The Epistemology of Metaphor," in *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks (Chicago: University of Chicago Press, 1978), pp.11-28.

صورة أوسع، ومع ذلك يوفر الوصف نظرة عن المكان الذي ولد فيه قرب دار البلدية على تلّ بيكون. وقبل كل شيء، لا يُقدَّم التصوير بطريقة واقعية، إنما يقدَّم في تعبير بديعيّ يُضاهى تقريباً بوصف بلزاك لمنزل فيكاديه في رواية **الأب غوريو**.

إن السيرة الذاتية ليست أمثولة ولا رواية. ورغم أنها مفعمة بالاستعارية، إلا أنها تبقى ذات جانب حَرفيّ أيضاً. فالسيرة الذاتية التي تفتقر إلى الجانب الحَرفي لا تعود سيرة ذاتية. إذ لابد للسيرة الذاتية من أن تصف حوادث حياة الفرد كما حدثتْ تقريباً. ومن دون كتابة حياة الفرد وتجربته كتابة حَرفية، سيكون النصّ رواية ولا يعود سيرة ذاتية. فحرفية السيرة الذاتية تتمثل في وفائها لما هو قائم، ولما كان قائماً، ولما ينبغي أن يكون عليه موضوع الوصف. فالسِّيَرُ الذاتية لا تصف الماضي والحاضر فقط، بل المستقبل القريب أيضاً. وفي الحقيقة تحدث السير الذاتية عند حدود الزمانية الإنسانية. إن عملية الكتابة السِّيَريّة هي الحسم الحرفيّ المباشر لحياة المرء. فهي تفتقر إلى التوسّط المطلوب في ترجمة حياة معينة biography، وتفتقر إلى السمات الافتراضية المناسبة للرواية.

ولعلنا نتساءل؛ كيف يتسنى لنصّ سيرة ذاتية أن يدمج كلاً من الاستعارية والحَرْفية. وربما يقال إن النصّ السِّيَريّ لابد من أن يكون أما استعارياً أو حَرفياً، لا كليهما معاً. وبحسب نظرة معينة، لا يمكن أن يكون النصّ استعارياً وحرفياً. فليس بوسعه أن يكون كلاً من استبدال الحياة وتحويلها، ومغزاها، وبؤرتها، ونقلها من جهة، والحياة نفسها من جهة أخرى. وبكلمات أخرى، يتعين على السيرة الذاتية أن تموقع نفسها في المكان الذي تلتقي فيه الاستعارية بالحرفية، المكان الذي يكون فيه استبدال الحياة هو الحياة نفسها، والذي تكون فيه كتابة حياة معينة هي الحياة، والذي تكون فيه فعالية النقل هو عيش الحياة. وبهذا الخصوص، فإن عملية الكتابة السِّيَريّة هي عملية إضفاء النصيّة، غير أن عملية إضفاء النصية هي فعالية ونصّ، وممارسة ووصف للممارسة. فعملية الكتابة السِّيَريّة هي كتابة، وتسمية، ووضع علامات، ونقش، وهي بشكل أساسي دمج لنفسها في تفرّد مسيرة حياة فرد معين: الحياة بجميع علاماتها الحيوية التي توسَم على امتدادها.

إن قراءةً نصّ **والدن** ـ لاسيما قراءة معاصرة ـ توضح أن ثوريو بقدر ما هو شخصية في النصّ، هو إنسان عاش في منتصف القرن التاسع عشر. ونصّ **والدن** هو، من نواح معينة، بديل عن ثوريو الإنسان الذي يعيش في غابات كونكورد خلال نصّه. إن نقَل حياة biography ثوريو سوف تصوّر السنتين والشهرين اللذين قضّاهما في الغابات، ولكنها سوف تشير، أيضاً، إلى دراسته في هارفرد، والأيام التي قضّاها معلماً في المدارس، والسجن الذي تعرض له لتهرّبه من الضرائب، وما إلى ذلك. وسيكون هذا هو الجانب الحرفيّ من حياة ثوريو الذي لا يتوافق، تماماً، مع كتابة ثوريو السِّيَريّة في نصّ **والدن**.

ولكن ليس من مهمات الاستعارة توفير توافق دقيق. وفي الحقيقة، إن الاستعارة هي استبدال للحياة، ولذلك تكون نسخةً أخرى. وبهذا الخصوص، فإن نصّ **والدن** هو، حرفياً، استعارةٌ مكتوبةٌ كحياة في الغابات، وعند بركة والدن. وعلى أية حال، لا تفي نصّيةُ نصّ **والدن** الحياةَ الحَرفيةَ حقها تماماً، أو أنها لا تفي الاستبدال التام لتلك الحياة.

الخيال / الذاكرة

غالبا ما ينوّه بالإدراك الحسي كبؤرة لنقطة التقاطع بين الخيال والذاكرة[13]. فعندما ينظر الكاتب في أمر إمكانية تذكُّر كلِّ ما يمكن تذكّرُه، وعندما يتأمل في إمكانية تخيّل كيفية وجود ذلك الكلّ معاً ـ أي التطلع إلى المكان الذي يوجد فيه مجموع ما يمكن تذكّره ـ عندئذٍ يُستحضَر مكان السيرة الذاتية. فعملية إنتاج السيرة الذاتية ليست عملية إدراك حسّيّ. إنها إدراك حسّيّ مُنَصَّص. والقول إن روايةً من مثل رواية **البحث عن الزمن المفقود** هي رواية سِيَرِيّة لا يعني الادعاء بأن مارسيل بروست [مؤلف الرواية] يصوّر إدراكاته الحسيّة كما لو كان يقدّم وصفاً ظاهراتياً لجيرانه على كلا الجانبين. بل يعني ذلك، في الحقيقة، القول إن سمات تجربة مارسيل [بطل الرواية] تشبه سمات تجربة بروست الخاصة، وإن بروست يتذكّر تخيّلياً وينقل خبراته إلى كتابة رواية.

وبتعبير أوضح، إن تذكّر الماضي وتخيّل المستقبل ـ في نصوص سِيَرِيّة محدّدة ـ يُدمَجان في نصية سِيَرِيّة هي ليست حاضرة، ولا مدرَكة حسيّاً. وتضمّ النصية السِّيَرِيّة ما يُتذكَّر وما يُتخيَّل في وصف شخصيّ مكتوب. فيونسكو، مثلاً، يفتتح عمله **Présent passé/ Passé présent** بما يأتي:

> أبحث في ذاكرتي عن الصور الأولى لأمّي. فأرى دهاليزَ مظلمة. كان عمري، كما أظنّ، سنتين. كنتُ أجلس في قطار، وكانت أمّي تجلس إلى جانبي، وشعرها معقود على شكل كعكة كبيرة. وكان أبي يجلس في الجانب الآخر قربَ النافذة، لا أرى وجهه، أرى منكبيْن وسترة أنيقة.
>
> وفجأة ندخل نفقاً.
>
> فصرختُ[14].

---

(13) انظر على سبيل المثال:

Edward S. Casey, *Imaging: A Phenomenological Study* (Bloomington: Indiana University Press, 1976); "Imaging and Remembering," *Review of Metaphysics*, vol. 31, no.2 (1977), pp.187-209; and Hugh J. Silverman, "Imaging, Perceiving, and Remembering," *Humanities*, vol. 14, no.2 (1978), pp.197-207).

(14) Eugéne Ionesco, *Present Past / Past Present*, trans. Helen R. Lane(New York: Grove, 1971).

يونسكو هنا يتذكّر، ويتخيّل. وعند حدّ تذكّره، تقف عملية إنتاج السيرة الذاتية التي تنصّص الذكريات. وعند حدّ تخيّله، تقف عملية إنتاج السيرة الذاتية التي تنصّص تصوّراته عن نفسه. والذات المنصَّصة حاضرة، ولكنها ليست ذات يونسكو التي تكتب السيرة الذاتية، إنما هي ذات يونسكو الحاضرة سِيَرِيّاً بوصفها نصّاً مكتوباً سِيَرِيّاً. إن الذكرى شخصية لأنها لا تنتمي لأيّ شخص آخر. ويمكن الاستحواذ عليها في قراءة معينة، بيد أن قراءة كهذه مرغمة على أن تتبع الذات المنصَّصة، أو مرغمة، في الأغلب، على أن تعيد كتابتها (أي تعيد تأويلها). ومن هنا، مرة أخرى، تتخذ النصيّة السِّيَرِيّة مكانها عند نقطة التقاطع بين التذكّر والتخيّل، أو عند السطح البينيّ القائم بينهما. ورغم أن رواية بروست **البحث عن الزمن المفقود**، أو رواية جيمس جويس **صورة الفنان في شبابه**، يمكن أن تكرّرا السطح البينيّ هذا عندما توضعان في سياق جميع السطوح البينيّة الأخرى التي أفصحنا عنها (الزمانية/ المكانية، والتخييل/ اللاتخييل، والاستعارية/ الحَرفيّة)، إلاّ أن تحديد رابط لهذه السطوح البينيّة يدلّ على موضع فريد نوعاً ما.

إن نصّ **والدن**، مثل كتاب مونتاني **المقالات**، هو مزيج من فقرات كُتبت في أوقات مختلفة من حياة ثوريو. وكلّ فقرة من هذه الفقرات تقدِّم إدراكاً حسيّاً لحدث، أو فكرة، أو مكان، أو حيوان، أو شخص معين. وفي هذا كلّه يؤدي هذا المزيج دور مذكّرات لخبرة ثوريو. وهذا المزيج يؤسس الذاكرة والتصوير التخيّليّ لأيامه هناك. وتُستمدّ الذكريات من استعادة فترة حياته تلك، وتخيّله يضفي الوحدة على التعدّدية. والنصيّة السِّيَرِيّة للنصّ ليست إدراكاً حسيّاً مكانياً لا للذاكرة ولا للخيال، إنما للسطح البينيّ القائم بينهما.

مَنْ يكتب السيرة الذاتية / مَنْ تكتبه السيرة الذاتية

ثمة تقابل أخير بحاجة إلى تفصيل. إن تضمين التقابل مَنْ يكتب السيرة الذاتية/ مَنْ تكتبه السيرة الذاتية يقرّر، بصورة نهائية، ويحدّد مكان النصيّة السِّيَرِيّة عند الخط المائل القائم بين كلّ تقابل من التقابلات الآنفة الذكر. ووضع الخط المائل في كلّ حالة من تلك الحالات هو تكرار للتوبوس السِّيَريّ بوصفه موضوعاً بحثياً فريداً، ومكاناً، أو كما يدعوه سارتر «الكليّ الفرديّ»[15].

تتموقع عملية الكتابة السِّيَرِيّة عند حدود مَنْ يكتب السيرة الذاتية، وعند حدود مَنْ تكتبه السيرة الذاتية. وسرد ثوريو لفترة مكثه عند بركة والدن خلال الفترة بين عامي 1845 و1847 ليس موجوداً في النصّ، وثوريو نفسه لا يُسرَد في النصّ. فالنصّ هو المكان الذي

(15) Jean-Paul Sartre, *Between Existentialism and Marxism*, trans. John Matthews (New York: Pantheon Books, 1974).

تحدث فيه عملية الكتابة السِّيَريّة، حيث تفقد الذات والموضوع منزلتيهما المستقلتين. ويقع النصّ في المكان الذي تؤكد فيه النصيّة السِّيَريّة مكان الذات التي تكتب السيرة الذاتية. وعملية الكتابة السِّيَريّة تصل مَنْ يكتب السيرة الذاتية بمَنْ تكتبه السيرة الذاتية عند المكان الذي تتقاطع فيه حدودهما وتتطابق.

إن مَنْ يكتب السيرة الذاتية ليس مؤلفاً، ومَنْ تُكتَب سيرته الذاتية ليس شخصية. إن مَنْ يكتب السيرة الذاتية هو الشخص الذي يكتب حياته الخاصة، ومَنْ تكتبه السيرة الذاتية هو الشخص الذي تُكتَب حياته الخاصة. والضمير «أنا» الموجود في النصّ هو أثر لمَنْ يكتب السيرة الذاتية؛ والضمير «ياء المتكلم me» هو مؤشّر على مَنْ تكتبه السيرة الذاتية. ويكتب ثوريو في الفصل المعنون «حقل الباقلاء»:

> لقد اكتسبتُ هذه الخبرة الجديدة: فقلتُ لنفسي، إنني لن أزرع الباقلاء والذرة بمثل هذا الكدّ في الصيف القادم، لن أزرع إلاّ تلك البذور، إنْ تسنى لها البقاء، بذور الأمانة، والحقيقة، والبساطة، والإيمان، والبراءة، وما إلى ذلك، ولأتبيّن ما إذا كانت هذه البذور لا تنمو في هذه التربة حتى بجهد قليل وسماد قليل، ولأقنع نفسي بذلك، لأن من المؤكد أن هذه التربة لا تفسد هذه الغلال. وقلتُ لنفسي واحسرتاه، ها قد مضت الآن أصياف عديدة، وأجد نفسي مكرهاً على أن أقول لك، أيها القارئ، إن تلك البذور التي زرعتها ـ إنْ كانت بذوراً حقاً لتلك الفضائل ـ قد كانت بذوراً فاسدة، أو أنها فقدت حيويتها، ولذلك لم تنمُ. **(Walden, p.13)**.

إن الـ«أنا» الذي يتحدّث لـ«نفسه» ليس هو مَنْ يكتب السيرة بحدّ ذاته، بل هو مجرد أثر له. فالـ«أنا» هو المؤلف الذي يعلن نفسه راوياً، والذي يستدعي هويتيهما [المؤلف والراوي]. ويتكلم الـ«أنا» باسم مَن يكتب السيرة الذاتية، ويستخدم إمضاءه. ومن يشار إليه بالكلمة «نفسي myself»، و «ياء المتكلم me» هما ليسا مَنْ تكتبه السيرةُ الذاتية بحدّ ذاته، مادام مَنْ تكتبه السيرة الذاتية يتغلغل، بمعنى معين، في النصّ السِّيَريّ بأكمله. ومع ذلك، فإن **myself** ، و **me** يفيدان مؤشّراً ملائماً على مَنْ تكتبه السيرة الذاتية، ويبيّنان أن تلك الذات مصوَّرة ومقدَّمة بشكل صريح إلى «قارئ» كما في هذه الحالة. إن عملية الكتابة السِّيَريّة هي إنتاج نصّ سِيَريّ من جهة كونها تعارض مَن يكتب السيرة الذاتية بمَنْ تكتبه السيرة الذاتية. وفي المكان الذي يشغله هذا التعارض، وفي المفصل القائم بينهما، في المكان الذي يؤكّد فيه النصّ السِّيَريّ نفسَه، تتأسّس النصيّة السِّيَريّة لنصّ ثوريو: والدن. وتؤسّس النصيّة السِّيَريّة الفضاءَ الخطابي الذي يدلّ على نقطة التقاطع القائمة بين الزمانية

والمكانية، والتخييل واللاتخييل، والاستعارية والحرفية، والخيال والذاكرة، ومَن يكتب السيرة الذاتية ومَنْ تكتبه السيرة الذاتية. إن نقطة التقاطع الفريدة هذه ليست نقطة، إنما هي خط مائل (/). والخط المائل هو انتزاع الذات السِّيَريّة من مركز مكانها الراسخ. وعملية انتزاع الذات السِّيَريّة من المركز هو إدماج لذوات سيَريّة أخرى لعلها تكون قد اقتربت من الموضع نفسه فكانت عملية كتابة سيرتها هي نفس عملية كتابة سيرة تلك الذات. غير أن الاختلاف في عملية إنتاج السيرة الذاتية هو الذي يكتب الاختلاف الذي يميّز الذوات. وكلّ ذات سيَريّة ترسم خطوطها المحيطة الخاصة، وتحديداتها الخاصة، وكيفياتها الخاصة. ومن هنا تعتمد النصيّة السِّيَريّة لدى ثوريو على عملية كتابة سِيَريّة تتحدّد فيها الحدود الخاصة بوساطة الفعالية نفسها. وهذه الحدود التي تحدث عند الخط المائل تحدّد هوية هذه الذات السِّيَريّة بأنها ذات هنري ديفيد ثوريو. وعلى أية حال، فإن ذات ثوريو السِّيَريّة لا تستطيع أن تتموضع في أيما مكان سوى النصيّة السِّيَريّة التي تدلل عليها، والتي تنتزع نفسها من المركز من خلال نصّ والدن بوصفه نصّاً سِيَريّاً.

الفصل العاشر

آثار نصّيّة السيرة الذاتية في نصّ نيتشة: هو ذا الإنسان

إن السيرة الذاتية هي حياة المرء الخاصة مكتوبةً. وعملية انتاج السيرة الذاتية هي كتابة المرء حياته الخاصة. ونصّ السيرة الذاتية هو نسخة، أو شذرة، أو وصف مكتوب عن حياة المرء الخاصة. والنصيّة السِّيَريّة هي سمة نصٍّ (سواء أكان سيرة ذاتية أم شيئاً آخر) تميّز كتابة نسخة، أو شذرة، أو وصف عن حياة المرء الخاصة. ومادام **نصّ هو ذا الإنسان Ecce Homo**[1] لم يُعدَّ سيرة ذاتية موفقة، ومادام شاغلنا هنا يتعلق بالنصيّة السِّيَريّة لنصّ نيتشة **هو ذا الإنسان**، فإنني أرجىء، منذ البداية، البتّ فيما إذا كان النصّ، في الواقع، سيرة ذاتية.

إن هذا الإرجاء توجبه الملاحظات التمهيدية لمترجم النصّ إلى الإنجليزية لطبعة بنجوين آر. جَيْ. هولنجدال R. J. Hollingdal، فهو يقول: «إن ما يهمّ هو كيفية تناولك لهذا الكتاب. فإنْ تناولتَه، ودليلك في ذلك أدبية الموضوع، بوصفه 'سيرة نيتشة الذاتية'، فسوف تخرج منه بشيء بالغ الضآلة، ومن المحتمل أنك لن تنهيَه رغم صغره. فبوصفه سيرة ذاتية يُعَدّ إخفاقاً واضحاً. فأنت لا تستطيع أن تعيد بناء حياة نيتشة حتى في خطوطها العريضة من 'سيرته الذاتية'؛ فلا شكَّ في أنه نصّ سرديّ، ولا يتمتع بأدنى 'موضوعية'»[2]. ولعلّ هولنجدال مصيب في ما يذهب إليه: فنصّ **هو ذا الإنسان** نادراً ما يتناول حياة نيتشة الخاصة مكتوبة بأيّ معنى شموليّ. وبطبيعة الحال، لا يتعيّن على سيرة ذاتية معينة أن تقدِّم

---

(1) Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1967), p.221.

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بـ **EH-WKtr** .

(2) R. J. Hollingdale, "Introduction," to Nietzsche, *Ecce Homo* (Harmondsworth: Penguin, 1979), p.7.

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بـ **EH-RHtr** .

وصفاً تاماً لحياة المرء الخاصة. فكتاب سارتر **الكلمات** يسرد السنوات الاثنتي عشرة الأولى من حياته؛ ونصّ دانتي **الحياة الجديدة** يقتصر على السنوات المبكّرة التي كان فيها دانتي معجباً ببياترس؛ ونصّ ديكارت **خطاب في المنهج** هو بحث محدّد بصرامة بمجرى تفكيره الخاص وتطوّره. ومن جهة أخرى، فإنْ كانت السِّيَر الذاتية تُدَّخَرُ من أجل الأنشطة الواسعة التي يعلن عنها بِنفينتو سيليني Benvenuto Cellini في كتابه **الحياة La Vita** ، وروسو في كتابه **اعترافات**، وسيمون دي بوفوار في أعمالها المتعدّدة، وبرتراند رسل في كتابه سيرة ذاتية، إذن ربما يكون هولنجدال مصيباً في ما ذهب إليه. ولكن إذا كان نصّ **هو ذا الإنسان** على غير شاكلة تلك السِّيَر الذاتية الملحمية، فهل «يخفق» ضرورة؟ ونحن إنْ سلّمنا بأن على المرء أن يكون قادراً على أن يعيد بناء الخطوط العريضة لحياة كاتب السيرة الذاتية من سيرته، فالراجح أن يكون هولنجدال مصيباً في ما يذهب إليه. يقدِّم نيتشة، في الجزء الثالث المعنون «لماذا أنا حكيم جداً»، تصويراً موجزاً لنَسَبِهِ البولندي، والأصل الجرماني لأمّه وجدّته لأبيه، وتاريخ مولد أبيه ووفاته حين كان عمر نيتشة خمس سنوات فقط، كما يقدِّم تاريخ ميلاده فضلاً عن سبب تسميته تيمّناً بالملك البروسي فريدريك فلهلم الرابع. ومع ذلك، فإن هذا كلّه تصوير مقتضَب؛ إذ بالكاد يحتوي على مادة تؤهّله لأن يكون سيرة ذاتية يكتب فيها نيتشة حياته الخاصة. وباستثناء التواريخ والأسماء التي يقدّمها نيتشة، فإن هناك حقائقَ قد تمت البرهنة على أنها حقائق منحولة. فعلى سبيل المثال، قد لا يكون نيتشة من أصل بولندي. ولهذا السبب ينكر هولنجدال على عمل نيتشة السمةَ «الموضوعية».

وعلى أية حال، فإن نصّ **هو ذا الإنسان** هو، بالمقابل، نصّ سرديّ إلى حد كبير. وهو سرد ليس كذلك السرد الذي تتسم به الرواية في القرن التاسع عشر، ولا كذلك السرد الذي يتسم به نصّ **والدن** لثوريو، ولا نصّ رولان بارت المعنون **رولان بارت بقلمه**؛ فهذان النصّان الأخيران مؤهَّلان للسرد السِّيَريّ. فما يسرده نيتشة هو سبب كونه حكيماً جداً، وسبب كونه بارعاً جداً، وسبب كتابته لكتب ممتازة. وهذا ليس سرداً زمنياً متسلسلاً، ولكنه يقصّ آراء نيتشة التي تدور حول نفسه وأعماله. إن هذا السرد اللازمنيّ، ولكن الموضوعاتي، المميَّز هو أحد سمات النصّيّة السِّيَريّة لنصّ هو ذا الإنسان.

ومادام هناك سؤال يتعلق بتصنيف نصّ **هو ذا الإنسان** كسيرة ذاتية، فقد يتساءل المرء عمّا إذا كان بالإمكان إثارة السؤال نفسه حول منزلة النصّ بوصفه نصّاً سِيَرياً. والنصّ كونه مؤلَّفاً بضمير المتكلِّم، فإنه يُعنى بالمؤلف ـ بالاسم في الأقل ـ وليس بشخصية متخيَّلة. إن نصّ **هو ذا الإنسان** مكتوب على هيأة شذرات، ولكنه، في الوقت نفسه، نسخة مكتوبة عن حياة نيتشة الخاصة. فنيتشة يقدّم وصفاً عن «هويته الذاتية». وعلى وفق هذه الاعتبارات،

يُعَدّ نصّ **هو ذا الإنسان** نصّاً سِيَرِيّاً حتى لو أنه غير مؤهـّل لهذا الوصف. وزيادة على ذلك، مادام النصّ ليس بحاجة لأن يكون سيريّاً كيما يُظهر نصيّة سيريّة ـ مثال ذلك رواية جيمس جويس **صورة الفنان في شبابه** ـ فسوف أقتصر الآن على فحص نصيّته السِّيَرِيّة، أي كتابة السمات التي تميّزه كنسخة، أو شذرة، أو وصف لحياة نيتشة الخاصة. وهذا النصّ يستهلّ إشكالية كتابة المرء حياته الخاصة بوصفها فحصاً للذات فحصاً متواصلاً.

الذات / النصّ

تنبثق النصيّة السِّيَرِيّة لنصّ **هو ذا الإنسان** وتعمل عند نقطة تقاطع الذات والنصّ. وليس بين أيدينا أيّ وصف غير نصّي لحياة نيتشة. فنيتشة الإنسان قد توفـّيَ في العام 1900. والنصّ الذي يظهر فيه ضمير المتكلّم هو بالتأكيد منفصل تماماً عن الذات التي عاشت من العام 1844 إلى العام 1900. وقول هولنجدال إن النصّ (وإنْ كان سِيرِيّاً إلى حدّ كبير) يقدّم سيرة ذاتية هزيلة، إنما هو قول يدلّ على عدم كفاية نصّ **هو ذا الإنسان** في أن يكون تفصيلاً للذات. ومع ذلك، فهذا لا يعني عدم وجود علاقة معينة بين الذات والنصّ. وفي الواقع، فإن العلاقة مكتوبةٌ هي مكان النصيّة السِّيَرِيّة.

إن نصّ **هو ذا الإنسان** مليء بملاحظات كهذه الملاحظة التي يُستهلّ بها النصّ: «أرى، قبل أن يمضي وقت طويل، أنه لا مناص من مواجهة الإنسانية بمطلب أصعب مما واجهتـْه حتى الآن، إذ يبدو لي أنه من الضروري أن أقول مَنْ أنا» (**EH-WKtr**, p.217). إن هذه الـ«أنا» تتموقع في مكان بين الذات والنصّ. ولكن كيف يكون الـ«أنا» (ضمير المتكلّم) كتابة لحياة نيتشة الخاصة؟ فهو يستطيع أن يخدع نفسه أو قارئه. والكلمة يمكن أن تكون تمثيلاً هزيلاً للذات التي نحن بصددها. ويمكن أن تكون قناعاً للذات، أو نسخة بائسة عنها. ويمكن لهذه المجادلة أن تستمرّ إلى ما لا نهاية، بسبب من إمكانية التوصّل إلى نتيجة هي في صالح جهة أو أخرى، لصالح الذات أو لصالح الموضوع، لصالح الذات أو لصالح النصّ. ومع ذلك، فإن كتابة الـ«أنا» هي كتابة لشذرة، لا كتابة لوحدة تمثيلية، ولا لكيان بديل. فكتابة الشذرة هي أثر أو تكملة تتموقع عندها النصيّة السِّيَرِيّة لنصّ نيتشة **هو ذا الإنسان**. ومن هنا تعلن ذات منصَّصة عن اضطرارها لقول حقيقتها. وهذا القول ـ وهو قول يربط صيغته الإلزامية الخاصة بهويته الخاصة ـ يترك شيئاً خالياً من سمة الموضوعاتية. ففي الانتقال من الصيغة الإلزامية إلى الهوية تؤجَّل النصيّة السِّيَرِيّة في النصّ. ويُثير ما يتبقى في هذا الانتقال إشكالية معينة: وهي إن ذاتاً ـ بوسعنا أن نسمّيها نيتشة ـ بحاجة إلى وصف نفسها. إن هذه الذات التي هي بحاجة إلى وصف نفسها، وإلى كتابة نفسها كنصّ، يمكن عندما تتحقّق، هذا إنْ تحقّقت، أن تفضي إلى نصيّة سيريّة، وإذا أخفقت فإنها ستخلف، في الأقل، آثار نصيّة سيريّة.

ويستطرد النصّ قائلاً: «إن هذا الواجب قد أُدرك من قبل حقاً: ذلك أنني لم أرفض تقديم شهادة عن نفسي» (**EH-RHtr**, p.33). ستكون هذه الملاحظة غريبة إذا أريد بها افتراض عدم وجود ترابط بين مؤلف الملاحظة وتأثيرها. وبوساطة الملاحظة تتثبّت علاقة بين الذات المكتوبة ومكانةٍ معينةٍ تُعرَف بها. إن النصّ يأخذ نفسه خارج نفسه. فهو يشير إلى ترابط بين هذه الذات المنصَّصة ومؤلف الأعمال الأخرى، أو بتعبير أفضل يؤسس النص هذا الترابط. وهذا الترابط لا يتأسس بوصفه نوعاً من إفشاء قراءة عامة كما في عمل كيركغارد: **وجهة نظر عن عملي بوصفي مؤلفاً The Point of View of My Work as an Author**، إذ يُظهر فيه أنه مؤلف جميع تلك الأعمال المنشورة باسم مستعار. وبينما يُلمع كيركغارد إلى ضرورة تأكيد هوية بينه بوصفه مؤلف كتاب **وجهة نظر عن عملي بوصفي مؤلفاً** وبين كونستانتن كونستانتيوس Constantine Constantius، ويوهان دي سيلنشو Johannes de Silentio ، وفكتور إرميتا Victor Ermita(*) وجميع الأسماء الأخرى، فإن نيتشة يشير إلى أن الذات التي نحن بصددها في نصّ **هو ذا الإنسان** تتمتع سلفاً بمكانة معينة. فهويتها معروفة سلفاً. وثمة شهادة قائمة على حقيقتها. وهذه الذات المنصَّصة مدوَّنة قبلاً كونها تحمل هوية معينة.

وفي الواقع، يتعين على المرء أن يعرف مَنْ هذه الذات. ولكن مَنْ يجب أن يعرف هذه الذات؟ هل يمكن أن يكون نفس «المرء» الذي يُذكَر في العنوان الثانوي لكتاب **هو ذا الإنسان: كيف يحقق المرء ماهيته؟** ومن المؤكد أن «المرء» الذي قد يصادف نيتشة لن يتطابق دائماً مع «المرء» الذي يحقق ماهيته إذا كان نصّ **هو ذا الإنسان** دليلاً موفقاً. إن «المرء» الذي يجب أن يواجه نيتشة كنصّ يمكن أن يسمى «قارئ» نيتشة. وهذا «المرء» الذي هو «قارئ»ـه مختلف عن قارئ مونتاني المنوَّه به في مطلع كتابه **المقالات**؛ لأن نيتشة المؤلف لا يسمّي هذا «المرء» قارئاً. إن **هذا** «المرء» هو فقط مَنْ يجب أن يَعرف قبلاً. وما يجب أن يعرفه هذا «المرء» هو شيء يتعلق بمجموع كتابات نيتشة. وفي المقطع المعنون «لماذا أكتب كتباً ممتازة»، ثمة إشارة معينة لقرائه. وإذا تبنّينا ادّعاءاته حرفياً، فإن له قراءً في كلّ مكان عدا الألمان. فقرّاؤه «ليسوا سوى المفكّرين من الطراز الأول، والشخصيات الجلِدة التي عركتها المواقف والواجبات السامية». ويقول نيتشة: «حتى أنني أتمتع بعبقرية بين قرّائي في فيينا، وسان بطرسبورغ، وستوكهولم، وكوبنهاغن، وباريس، ونيويورك، وفي أيّ مكان أُكتشَف فيه إلاّ في ألمانيا: ضحالة أوربا» (**EH-WKtr**, p.262). إذن فغير الألمان يمكن أن يلبّوا شرائط «المرء» الذي قيل عنه إنه يتمتع قبلاً بمعرفة معينة بالذات المقصودة [أي ذات نيتشة]. ولكن ماذا عن الذين لا يقرؤونه، أولئك الذين يشير إليهم في

(*) كان كيركغارد يكتب بأسماء مستعارة، وهذه بعضها. المترجمان

العبارة القائلة: «ودعني أعترف لك بأن أولئك الذين لا يقرؤونني يدخلون البهجة فيَّ، أولئك الذين لم يسمعوا باسمي أبداً، ولا باسم الفلسفة» (**EH-WKtr**, p.262). ورغم أن أولئك الذين لا يقرؤونه يُستثنون بالتأكيد من «المرء» الذي يشهد عادة ذات نيتشة المنصَّصة، إلاّ أنهم يتمتعون بشرف التعرّف على ذات حيّة [ذات نيتشة الإنسان] تلتقيهم في الشوارع والأسواق.

ومع ذلك لايزال من الضروري إثارة التساؤل عمّا إذا كان أيّ واحد من هؤلاء القرّاء أو من أولئك الذين لا يقرؤونه جديراً أن يكون هو «المرء» الذي أُعلن عنه في العنوان الثانوي «**كيف يحقّق المرء ماهيته**». فإنْ كان القرّاء محدّدين بأولئك الذين هم على اطّلاع على كتب نيتشة الأخرى، فإنهم مستثنون شأنهم شأن الذين لا يقرؤونه، أولئك الذين لم يكن كتاب **هو ذا الإنسان** في متناول أيديهم. وعلى أية حال، يكون هذا الاستثناء فاعلاً فقط إذا كان بوسع القرّاء وأولئك الذين لا يقرؤونه أن يحققوا ماهياتهم فقط عبر قراءة **هو ذا الإنسان**. وفي الحقيقة، فإن هذا الشرط شرط معلن عنه، فالعنوان الثانوي نفسه «**كيف يحقّق المرء ماهيته**» يوحي بأن كتاب **هو ذا الإنسان** كتيِّب تعليميّ، مثل كتاب أوفيد Ovid: **فنّ الحبّ** **The Art of Love**، وكتاب كابيلانوس Capellanus: **فنّ الحبّ في البلاط** **The Art of Courtly Love**، وكتاب ألبرتي Alberti **فنّ الرسم** **The Art of Painting**، وكتاب إرازموس Erasmus: **تربية أمير مسيحيّ** **The Education of a Christian Prince**، وكتاب ميكيافلي: **الأمير**، وإلخ، وإلى العديد من المقالات عن **الحِرَفِ الشعبية** إذ يتعلم المرء منها كيف يبني رفوف الكتب، وسقائف الحطب. ومادامت مجلدات إميلي بوست Emily Post، وآمي فاندربيلت Amy Vanderbilt عن آداب السلوك، وكتاب ألكس كومفورت Alex Comfort **متعة الجنس** **The Joy of Sex**، وعمل هانز كونج Hans Küng **كيف تكون مسيحياً** **On Being a Christian**، مؤهَّلة لأن تكون كتباً «توجيهية»، فإنها يمكن أن تُدمَج في الحقل الذي يتموقع فيه نصّ «**هو ذا الإنسان: كيف يحقّق المرء ماهيته**». ولكن إذا كان كتاب **هو ذا الإنسان** مجرد كتاب «توجيهي»، كتاب تعليميّ في فنّ العيش، فمن المؤكد أن «المرء» المقصود يتحقق فقط عبر قراءته. وبأيّ حال، إذا كان «المرء» الذي يشير إليه العنوان الثانوي «**كيف يحقّق المرء ماهيته**» هو فقط طريقة أخرى لقول «كيف أحقق هويتي»، فإن الاستعاضة بـ«أنا» عن «المرء» ترتدّ بصورة مباشرة إلى الذات المنصَّصة التي يمكن أن تسمّى نيتشة. ولكن هل كتاب **هو ذا الإنسان** هو مجرد وصف للكيفية التي يحقق بها نيتشة ماهيته؟ فإنْ كان ذلك صحيحاً بالمعنى الدقيق للكلمة، فلاشكّ في أن كتاب **هو ذا الإنسان** سيرة ذاتية؛ لأنه بذلك يكون حياة نيتشة الخاصة مكتوبةً، وليس كتاباً تعليمياً على الإطلاق. غير أن الشكّ قد طال قبلاً كتاب **هو ذا الإنسان**

كسيرة ذاتية بالمعنى الأضيق. وثمة خيار ثالث مؤدّاه أن العنوان الثانوي «**كيف يحقق المرء ماهيته**» يؤسِّس مبدأً على وفقه عاش، أو ودَّ أن يعيش، نيتشة، وعلى وفقه ربما يعيش الآخرون؛ سواء أكانوا من قرّائه أم لم يكونوا. ورغم ذلك، لماذا يكتب نيتشة «**كيف يحقق المرء ماهيته**» ولا يكتب «كيف يحقق المرء هويته الشخصية». حينما نتأمّل في هذه الذات التي تحقق ماهيتها، فإن مسألة الهوية **الشخصية** يتمّ تجنّبها. إن مسألة الهوية تظلّ قائمة، لكنّ «الذات الشخصية who» ليست موضع خلاف. وبهذا الخصوص، فإن المشكلة المتعلّقة بما إذا كان «المرء» ليس من قرّاء نيتشة، أو من قرّائه، أو هو نيتشة نفسه، إنما هي مشكلة أقلّ إلحاحاً. فشخص معين، سواء أكان وحدة أن تعدّداً، لا يثار كشاغل مهمّ. فـ«الماهية what» هي التي تسود، وليس «الذات الشخصية who».

هل بوسع المرء أن يحقق ماهيته، وهل هذه مهمة الإنسان الأعلى؛ مهمة لا نستطيع، نحن المخلوقات الإنسانية الفانية، أن ننجزها من دون جهد عظيم؟ وهل بمقدور نيتشة نفسه أن يحقق ماهيته؟ من دون ريب، ثمة عنصر من نصيّة **هو ذا الإنسان** مؤدّاه أن نيتشة لم يعد يرى إلى نفسه معبِّرةً عن العوْد الأبدي eternal return ، **وحبّ القدَر amor fati** عبر زرادشت الناطق بالنيابة عنه، بل أن نيتشة يضع نفسه، في النهاية، موضع تساؤل. ولكنه ليس موضع تساؤل كشخص. فهو لا يظهر بصفته الشخصية في النصّ، بل يظهر بالأحرى ذاتاً منصَّصة، وماهية في «كيف يحقِّق المرء ماهيته». إن هذه «الماهية»، هذه الذات المنصَّصة، هي بمعنى ما أكثر واقعية من الـ«أنا» الذي يظهر كوحدة في **هو ذا الإنسان**، أو نيتشة الحيّ الذي نقرأ عنه في تراجم السيرة كتلك الترجمة التي يقدّمها والتر كوفمان. فأنْ يحقّق المرء ماهيته هو، من دون شكّ، فعالية ليست يسيرة. ومن هنا يكتب نيتشة العبارة الآتية: «أنا أعيش بحسب ضماناتي الخاصة، وإنه، ربما، لمن قبيل التحيّز أن أقول إنني أعيش» (**EH-WKtr**, p.217). إن كتب نيتشة الأخرى، التي يحظى كلّ واحد منها بقسم منفصل في كتاب **هو ذا الإنسان**، تؤسِّس نفسها كنوع من الضمان، وكدفاع عن حياة نيتشة الخاصة، تلك الحياة التي هي نفسها مستعارة ليس من الناحية الزمنية، بل من ناحية كونها نصيّة سِيَرِيّة. فمن دون كتابة نصّ **هو ذا الإنسان** تظلّ نصيّة نيتشة السِّيَرِيّة متشظّية، ومفكّكة، وممزّقة مثل حالة أورفيوس على شواطئ ليسبوس. بيد أن نصَّ هو ذا الإنسان يكتب نفسه كوصف لحياة نيتشة الخاصة، وكهوية قد أُخفيتْ خلف كتب عديدة، بارعة وممتازة جداً. ومع ذلك، فإن جميع هذه الكتب هي نوع من الضمان الذي أتاح لنيتشة أن يعيش. ومن جهة أخرى، وكما هو حال المرء الذي يُمنَح سلفة على نسخته المخطوطة قبل أن يُبَتَّ في أمرها، وكما هو حال المرء الذي تُضمَن له سيارة قبل أن يمتلك المالَ لدفع ثمنها، كذلك يعلن نيتشة أنه يعيش على الضمان الذي يمنحه لنفسه من خلال كتابة كتب «أخرى». ولهذا

السبب، فإن الشكّ يطول ما إذا كان نيتشة يعيش على الإطلاق، وما إذا كان يحقق ماهيته، وما إذا كان القول إنه يعيش من قبيل الحكم المسبَّق، وما إذا كان هناك مؤلف يضفي الوحدة والهوية على جميع تلك الكتب. وسوف يحقق نيتشة ماهيته عبر كتابة نصّ **هو ذا الإنسان**. غير أن هذا الادّعاء هو، سلفاً، كتابة لنصّ **هو ذا الإنسان**، وهو سلفاً كتابة لحياته الخاصة، وهو سلفاً تأسيس لنصيّته السِّيَريّة.

ويعلن نيتشة، عبر تحقيق ماهيته، عن مهمة معينة. وسوف يقول: «أصغ إليَّ. فأنا شخص أمتاز بكذا وكذا. وقبل كلّ شيء، لا تتوهّمْني شخصاً آخرَ» (**EH-Wktr**, p.217). وهناك خصائص مميِّزة لهويته. ونصيّته السِّيَريّة يمكن أن تُمنَح أوصافاً معينة. وهو لا يمنحها سوى التسويغ الذاتيّ: لماذا أنا حكيم، لماذا أنا بالغ الذكاء، لماذا أكتب كتباً ممتازة كهذه .... والشيء المهمّ هو إن هذه السمات والخصائص المميِّزة لهويته يمكن تحديدها، وإذا حُدِّدتْ فإن الذات المنصَّصة لا يمكن توهّمها ذاتاً أخرى غيرَها. والمشكلة هنا هي إنه عندما يعيش المرء على ضمانته، فليس هناك فقط تساؤل يتعلق بما إذا كانت الفاتورة سوف تُدفَع، أو يتعلق بما إذا كان يُبَتُّ بصدد النسخة المخطوطة، أو يتعلق بما إذا كانت الحياة قد عيشت، بل هناك أيضاً ما يتعلق بما إذا لم يكن هناك شخص آخر قد يكمل، على نحو ملائم، الاعتماد المالي، والكتاب، والحياة. ومادامت البضائع ليست في المتناول، فإن الخطأ جائز. فإنْ دفع شخص آخر الفاتورة، فسيكون ذلك حسناً. وإنْ بتَّ شخص آخر بأمر المخطوطة، فسيكون ذلك مثاراً للارتباك. ولكن إذا عاش شخص آخر الحياة، فسوف يكون ذلك أمراً لا يطاق. وتوهّم ماهية المرء كشخص آخر سيترك المرء من دون هوية، أو سيتركه، في أحسن الأحوال، يشعر بالتشظّي. ولهذا السبب يحتاج نيتشة لقول ماهيته، أو بتعبير أكثر دلالة، يحتاج لتحقيق ماهيته من خلال كتابة نصّ **هو ذا الإنسان**. ولذلك فإن كتابة نصّ **هو ذا الإنسان** هي مكان نصيّته السِّيَريّة. ففي هذه النصيّة، بوسع نيتشة أن يقول ماهيته، وما لا ينتمي إلى ماهيته. وعبر كتابة نصّ **هو ذا الإنسان** يحقق ماهيته، ويميّز نفسه مما لا ينتمي إلى ماهيته.

يكتب نيتشة: «أنا **طيف Doppelgänger** » (**EH-WKtr**, p.225). إن **طيفاً ما** يأتي ويذهب كبديل، وأحياناً يُعَدُّ شبحَ شخص ميْت، وأحياناً مجرد بديل: الدكتور جايكل والسيد هايد، وجولياتكِن الأب، وجولياتكِن الابن في قصة ديستويفسكي **البديل The Double** ، أو «أنا» آخر في قصة كونراد **Secret Sharer** ، أو «أنا» مثاليّ حسب التفسير الفرويديّ. **والطيف**، في نصّ **هو ذا الإنسان**، هو الذات ونصُّها. والذات هي شبحٌ من نوع ما يلتمس شكله الخاص، وهويته، وتحققه، بحيث أن أحداً لا يتوهّمه شخصاً آخر. وتشير العبارة «أنا **طيف**» إلى أن هذا الانفصام ليس حقيقياً، وليس معيشاً. إن ما يعاش هو النصيّة

التي تعلن عن نفسها كنصيّة سِيَريّة، وككتابة لحياة المرء الخاصة، وكشيء مناسب لعملية التأليف، وعلى نحو خاص عند نقطة تقاطع الذات والنصّ، وعند الخط المائل القائم بينهما، بين «أنا» التأليف ونصيّتها. وعند هذا المفصل تقيم نصيّة نيتشة السِّيَريّة مكانها.

الحدث / الكتابة

ينقسم نصّ **هو ذا الإنسان** على أقسام متنوّعة. والتوطئة تستهلّ النصّ بأربعة أقسام ثانوية، وهي ممهورة باسم «فريدريك نيتشة». ومن ثمّ، هناك سلسلة من الأقسام تحمل عنوانات ذات نغمة تسويغية: «لماذا أنا حكيم جدّاً»، و «لماذا أنا بالغ الذكاء»، و «لماذا أكتب كتباً ممتازة كهذه». وبعد ذلك، هناك عشرة أقسام منفصلة يناقش فيها على التتابع عشرة من كتبه. والقسم الأخير يحمل عنوان: «لماذا أنا قَدَر».

وبغضّ النظر عن صفحة العنوان، فقد أهملتُ مادة واحدة من وصفي. وفي مابين التوطئة والنصّ كلّه الذي يبدأ بالقسم المعنون «لماذا أنا حكيم جدّاً»، يجد المرء نصف صفحة تُفرِدُ شذرة من النصّ. وهذه الشذرة من دون عنوان، ومن دون رقم؛ وباختصار من دون مكان منتظَم ضمن النصّ ككلّ. ولعلّ بوسع المرء أن يقول إنها تقع خارج مكان نظام الأشياء. ومادامت التوطئة ممهورة بإمضاء، فربما نتيقن أن نيتشة يسمّي النصيّة السِّيَريّة التي تنبثق عند نقطة تقاطع الذات والنصّ كتسمية خاصة به. هذه النصيّة تفتح، عندئذٍ، الفضاء الذي تتموقع فيه بقية نصّ **هو ذا الإنسان**. ولكن ماذا عن الشذرة المتموقعة على نحو غريب؟ إن هذه الشذرة، بتموقعها **بعد** الإعلان عن نصيّة سِيَريّة تنصَّب فيها ثنائية الذات/النصّ بوصفها نصّاً سابقاً على النصّ الأساسي، وبتموقعها قبل النصّ ككلّ، تظهر كمؤشّر على التمفصل القائم بين الحدث وكتابة حياة نيتشة الخاصة.

وثمة ملاحظة أخرى ضرورية بصدد موضعة الشذرة. فهي ليست شذرة غير معنونة فقط، وغير مرقمة، وغير معيَّنة، ولكنها مطبوعة، في النصّ الألمانيّ[3]، على صفحة منفردة يخلو قفاها من أية كتابة. وفي كلا الترجمتيْن الإنجليزيتين ـ ترجمة هولنجدال وترجمة كوفمان ـ نفتقد هذه السمة التكميلية؛ لأن القفا مطبوع عليه مطلع القسم «لماذا أنا حكيم جدّاً». إذن فالصفحة، في النصّ الألمانيّ، يمكن أن تُنتزَع، وباستثناء ما يحدث من جراء ذلك من فجوة في تسلسل الصفحات المرقمة، فإن غيابها لن يُلاحَظ. وبذلك، فإن هذه الصفحة المنتزَعة، هذه الورقة البينيّة البيضاء، هي علامة على اختلاف نصّيّ يقام في فجوات نصّ **هو ذا الإنسان**. ولكنها علامة بالغة الأهمية. فهي تسمُ حدثاً من حياة نيتشة مكتوب عند تخم التوطئة، هذا من جهة، ومكتوب عند مستهلّ النصّ الرئيس من جهة

(3) See Friedrich Nietzche, *Ecce Homo* (Frankfurt: Insel, 1977), pp.39-40.

أخرى. إنها تظهر عند حدود إمضاء نيتشة والـ«أنا» الذكيّ جدّاً.

إن الحدث الذي تسمه الشذرة هو لحظة كتابة نيتشة حياته الخاصة. إنها استيلاء نيتشة على بوّابة اللحظة (التي يصفها نيتشة في كتابه **هكذا تكلّم زرادشت**) كشيء خاص به. وبوّابة اللحظة تفقد منزلتها كنظرية، وكبلاغ من زرادشت، وكوصف لكيف يعيش المرء. وفي هذا الحدث، تصبح بوّابة اللحظة مناسِبة لنيتشة نفسه. فهي تؤسِّس نصيّة سِيَريّة ملائمة لنيتشة نفسه.

فلنرَ ماذا تقول هذه الشذرة:

> في هذا اليوم المثالي، عندما ينضج كلّ شيء، وليس فقط الكرمة التي يستحيل لونها إلى البنيّ، تسقط عين الشمس على حياتي تماماً: نظرتُ إلى الماضي، وتطلّعتُ إلى الآتي، فلم أرَ في أيّما وقت أشياء خيِّرة بهذه الكثرة البالغة. ومواراتي اليوم لعامي الرابع والأربعين لم تكن بلا جدوى، فأنا لي **الحقُّ** في مواراته، إذ مهما كانت الحياة التي ادُّخرتْ وصولاً إليه، فإنما هي حياة فانية. فالكتاب الأول من **قلب جميع القيم Revaluation of All Values** ، و**أناشيد زرادشت** ، و**غروب الأصنام Twilight of the Idols** ، ومحاولتي التفلسف بمطرقة(*)، جميعها تمثّل هذا العام، وفي الحقيقة تمثّل ربعه الأخير. فكيف أمكنني أن أُخفقَ في أن أكون ممتنّاً لحياتي بأسرها؟ وهكذا أنا أحكي حياتي لنفسي (**EH-WKtr**, p.221).

إن اليوم المثالي هو عيد ميلاد نيتشة في عامه الرابع والأربعين. وهذا بالتأكيد حدث بارز جداً، ففي هذا العام ـ إن كان نيتشة دقيقاً في أن تاريخ ذلك اليوم هو 15 تشرين الأول (أكتوبر) 1888 ـ يُكمِل نيتشة عملَه الأخير: **هو ذا الإنسان**. ومنذ ذلك الحين لم يكتب أيَّ كتاب آخرَ. فمنذ ذلك الحين يلفه الجنون، وينهار في ساحة كارلو ألبرتي في تورينو (في الثالث من كانون الثاني في العام 1889). ورغم أنه يظلّ على قيد الحياة حتى 1900 ـ وهذا حدث يمكن أن يكون هامّاً جداً ـ إلاّ أنه لن يقدّم أيَّ شيء. وعلى ذلك فإن الحدث الأبرز هو عيد ميلاده الرابع والأربعون. ويُذكَر أن المسيح قد صُلِبَ وهو في عامه الثالث والثلاثين؛ أما بالنسبة لنيتشة هناك العدد أربعة بدلاً من ثلاثة. إن اليوم هو يوم «مثالي»، والشمس في أوجها. والنضج هو زمن عابر، وسرعان ما يزول، وفي هذا اليوم المثالي، كلّ شيء ناضج. إذ تستحيل الكروم إلى لونٍ بنّيّ عندما تنقلب من النضج إلى التفسُّخ. وفي

(*) التزمنا بحرفية الترجمة لأنها هي المقصودة في تعليقات سلفرمان الآتية في الفصل الأخير من هذا الكتاب. المترجمان

هذا اليوم تسقط عين الشمس على حياة نيتشة. وكما تنزل أشعّة الشمس الحارقة على فان كوخ عندما رسم بكثافة أشجار الصنوبر الدائرية، وحقول القمح ذات اللون الأصفر الزاهي، كذلك نيتشة، فقد زوّدتْه أشعّة الشمس الحارقة بألمعية، وإشراق مرافقين إنتاج نصّه **هو ذا الإنسان**. ومن الآن يفقد عقلُ نيتشة سلامته. وفي حِدَّةِ الشمس أصبح نيتشة ناضجاً حدَّ التفسُّخ. فعندما تكون الشمس في أوجها، فلن تكون هناك ظلال، ولا خطوط على خارطة حياة المرء. وكما في حالة الشذرة البينيّة السابقة، يُكتَب الوصف، في لحظة سابقة، كتوطئة، ليكون، في لحظة لاحقة، نصَّ كتاباته. ومادامت الشمس لا تُلقي ظلاً على نقطة منتهاها، فإنها توفِّر، فقط، المكانَ الذي تنتصب فيه الذات، إنها تَهَبُ الذاتَ ما تكون عليه. إنها تسم المكان الذي يحقق فيه المرء ماهيته.

تنظر الذات إلى الماضي، وتتطلع إلى المستقبل. وعلى كلّ جانب يجد المرءُ كتابةً: كتابة الحياة كنصٍ سابق من جهة، وكنصّ رئيس من جهة أخرى. وبأيّ حال، فعند السطح البينيّ يُدخَل الماضي والمستقبل كلحظة، كحاضر، كمكان حيث يتحقق فيه العود الأبدي بالنسبة للزمن. ومادام المستقبل يعلن ويؤكد كلَّ ما كتبه نيتشة، معالجاً كلَّ كتاب من كتب نيتشة المنشورة واحداً إثر آخر؛ والماضي يعلن عن مكان نصيّة نيتشة السِّيَريّة على أنها ما يجب أن يُقرَأ كشيء يخصّه، فإن الشذرة نفسها تكون في المكان الذي يعود فيه نيتشة أبداً. وسواء أكان الشيء الذي يدور حول حياة نيتشة أبديا، أم فانياً، فإنه يُعيَّن، ويُحفَظ، ويُنقَذ. ولكننا **نحن** ليس بمقدورنا إنقاذ نيتشة. ونحن لا نستطيع أن نقتفيَ ببساطة ما يقوله نيتشة، ويزعم أنه أبديّ. فعليه أن ينقذ نفسه، بالضبط كما كان له الحقّ في أن يواريَ نفسَه في هذا اليوم. فله الحقّ في أن يُجَنَّ، وفي أن يكفَّ عن الكتابة، وفي أن يحقّق ماهيته. وكما يذكر في فقرة من كتابه **هكذا تكلّم زرادشت** تماماً قبل أن يمهر مقدّمته بتوقيعه: «والآن آمركم أن تفقدوني لكي تجدوا أنفسكم، وفقط **عندما تتنكّرون لي تماماً سوف أعود لكم**» (**EH-WKtr**, p.220). فمن خلال فقدنا له، نجدُ أنفسَنا. ونحن لا نستطيع أن نجدَ أنفسَنا فيه، أو في قراءتنا إياه، أو في سعينا لجعل عودَه الأبديّ خاصاً بنا. ومع ذلك، بوسعنا قراءة يومه المثالي؛ وبوسعنا أن نجد حدثه الخاص؛ وبوسعنا أن نرى أين يكتب حياته الخاصة كشيء خاص به، وكخيار خاص به، وكحقٍّ خاص به. وكما أخبر السيّد المسيح بطرس بأنه سيتنكّر له ثلاث مرات قبل أن يصيح الديك على التلّ، وبأنه سيجد أيضاً كنيسة المسيح على شفير الهاوية، كذلك يستطيع نيتشة أن يعيش فقط، وأن يحقق ماهيته فقط، إذا ما نحن تنكّرنا له، وسمحنا له أن يكون، وليصبح خاصاً بنا. وبهذا المعنى تنتمي نصيّة نيتشة السِّيَريّة إلى نيتشة وحده. وهو يستطيع أن يقدّم، ويجب أن يقدّم، لنفسه أربعة كتب أتمّها في الربع الأخير من العام 1888. وبوصف هذه الكتب هباتٍ، يجب أن يكون ممتنّاً لها. ولكن مادام يمنحها هو لنفسه، فإن الذروة أو الأوج شيء يخصّه هو. وهو بطبيعة الحال

ليس ممتنّاً لهذه المُنَح والهبات فقط، إنما هو ممتنٌّ لحياته بأسرها، الحياة التي يعيشها ويجعلها شيئاً يخصّه، الحياة التي يكتبها في نصّ **هو ذا الإنسان**، ويحكيها لنفسه. فنصّ **هو ذا الإنسان** هو سرد نيتشة المكتوب لنفسه، أما المكان الذي تَدْخِلُ فيه الذاتُ السردَ بوصفه حدثاً هو النصّ - الحدّ أو الشذرة التي يعلن فيها عن «يوم مثالي».

القَدَر / الفَهْم

يستعين نيتشة، في العديد من كتاباته، بفكرته عن **حبّ القَدَر**، الحبّ الذي يتعيّن على المرء أن ينجزه ليتخطّى واقعه، ويحقق ذاته. وعنوان القسم الأخير من نصّ **هو ذا الإنسان** هو «لماذا أنا قَدَر». يبدأ نيتشة كتابته بالعبارة الآتية: «أنا أعرف قدري» (**EH-WKtr**, p.126). إنه يعرف ما يقع أمامه، ودليله واضح كما يكتبه في وصيّته الأخيرة. ومع ذلك، يتساءل مرة إثر أخرى: «هل فُهِمْتُ حقّاً؟» وهو يثير هذا السؤال ثلاث مرات في مطلع الأقسام الثانوية الثلاثة الأخيرة من القسم المعنون «لماذا أنا قدر». فهل ثمة شكّ في ذلك؟ فأن يُفهَم نيتشة يعني أن تُحَلَّ جميع التناقضات، والتعارضات، والمفارقات، ويعني وجوب أن يكون قدرُه مفهوماً، ووجوب أن يكون قدرُه واضحاً للآخرين. ورغم ذلك، امتلأ قدره بسوء الفهم. وإذا كان نيتشة قدراً، فإنه يجب أن يُحِبَّ، ويقبَل، ويتبنّى كشيء يخصّه كلَّ ما ينتج عن الفهم. فهل يستطيع أن يستحوذ على جميع تلك النتائج؟ وهل يستطيع أن يجعلها شيئاً يخصّه هو؟ فأن يمتلكها كشيء يخصّه، فذلك هو قدره. وليس أمامه خيار آخر. فآثار كتابته تعيده إلى كتابته نفسها. وليس بوسعه أن يتنكّر لهذه الآثار؛ لأنه كتبها كشيء يخصّه هو، ومقدارها مقدار نصيّته السِّيَريّة، ومقدار الحياة التي يعلن عنها في ذلك اليوم التام. وكيما يكون مخلصاً لمبادئه، فلا مناص من أن يرغب في عيش قدره مراراً. ولكن حتى إذا تنكّر لمبادئه، فلابدّ من أنه سيكتب حياته كقدر، وكنصيّة سِيَريّة لا يستطيع التنكّر لها، إنما فقط تُلاحَظُ، ويُلتفَتُ إليها.

ونيتشة في صيرورته قدراً، يموقع نصيّته عند نقطة التقاطع القائمة بين ذاته وكتاباته. ونحن نجد، في مستهلّ القسم المعنون «لماذا أنا أكتب كتباً ممتازة كهذه» العبارة الآتية:

> «أنا شيء، وكتاباتي شيء آخر. وهنا، قبل أن أتكلّم على هذه الكتابات نفسها، سوف أُلمِعُ إلى مسألة من جهة كونها مفهومة أم **غير** مفهومة. وسوف أفعل ذلك بلا عناية قدرَ كونها مناسبة: لأن زمن هذه المسألة لم يَحِنْ بَعْدُ بكلّ تأكيد. وزمني أنا لم يَحِنْ بَعْدُ، فالبعض يولد بعد رحيله» (**EH-RHtr**, p.69; **EH-WKtr**, p.259).

إن الانفصال بين كتاباته وذاته هو المكان الذي تنقش فيه نصيّتُه السِّيَريّة ذاتَها، ولكن ليس ثمة حاجة لأن تُقبَل تلك الحياة، أو حتى أن تُفهَم، كحياة مكتوبة في السطح البينيّ هذا.

وفي كلّ حال، فإن الانفصال نفسه يؤسّس الفضاء الذي يظهر فيه فهم كهذا. والسطح البينيّ هو مكانُ (يومُ) مولده، ولكونه «مولداً يأتي بعد الرحيل»، فإنه قدَرُه.

يكتب نيتشة: «لا أحبّذ أن أُفهَم بالصورة التي لستُ عليها، وهذا يقتضي مني أن لا أفهمَ نفسي بالصورة التي لستُ عليها» (**EH-RHtr**, p.69; **EH-WKtr**, p.259). وكيما يتفادى فهم نفسه بالصورة التي ليست عليها، يسرد نيتشة حياته الخاصة بوصفها نصيّة سِيَريّة تقع عند نقطة تقاطع الذات/النصّ، والحدث/الكتابة، والقَدَر/الفهم. فهو يموقع نفسَه في وقت ذروة الشمس حيث يَسم نفسه من دون أثر لظلّ. ورغم ذلك، ثمة ظلال على امتداد الطريق. وهو يكتب، من خلال النظر إلى الماضي، إنه «مريد للحكيم ديونسيوس» (**EH-RHtr**, p.33; **EH-WKtr**, p.217). وعبر التطلع إلى المستقبل يُحضِر نيتشة زرادشت الناطق باسمه. ويقف نيتشة في مكان قائم بينهما. غير أنه يقف أيضاً كمقابل «للمصلوب». والكلمات الأخيرة من النصّ هي: «ديونسيوس بمقابل المصلوب . . .». فحكيمه يقابل المسيح. ديونسيوس إذن ضدّ المسيح. غير أن ديونسيوس ليس حكيماً؛ إنه إله إغريقيّ. والمسيح ليس حكيماً أكثر من ديونسيوس. ومع ذلك، زعم نيتشة، في كتابه **مولد المأساة Birth of Tragedy**، أن إلهاً جديداً دخل مشهد الحياة الإغريقية الكلاسيكية ليحطّم الجمال المأساوي لأعمال كأعمال إسخيلوس. وهذا الإله الجديد لوَّثَ المأساة الإغريقية (لاسيما مأساة يوربيديس) بالعقلانية. وسقراط يضع نفسه بمقابل النزعة الديونسيوسية الإغريقية (التي مثلت الهوى الكابح للنزعة الأبولونية)، وبمقابل النزعة الديونسيوسية البربرية. إن سقراط، هذا الإله الجديد، يقابل ديونسيوس؛ فهو يقابل حكيمَ نيتشة. وكما كان سقراط ضدَّ ديونسيوس، كذلك كان زرادشت نيتشة يعلن عن إرادة القوة التي سوف تتجاوز بالإنسان الأعلى الشفقة، وأخلاق القطيع، والخير والشرَّ؛ ويتجاوز القيم المسيحية في عملية إعادة تقييم لهذه القيم. ولكن، أين يقف نيتشة إنْ كان مَنْ يتبعه نيتشة يقف منه سقراط موقف الضدّ، ومَنْ يناصره نيتشة يضع نفسه بمقابل القيم المسيحية؟ إن نيتشة، بوصفه نصيّة سِيَريّة، يقف بين ديونسيوس وزرادشت، ولكن ضدّ أتباع سقراط والمسيح.

يجب أن لا يغيب عن البال أن نصّ **هو ذا الإنسان** معنون بكلمات فاه بها بونتيوس بيلاطس Pontius Pilate عندما أمر جنوده بإحضار السيد المسيح أمام اليهود. لقد قال بيلاطس مشيراً إلى المسيح: «**هو ذا الإنسان**». ومن أجل أن يحقق نيتشة قدره الخاص به، يطبّق هذه التسمية على نفسه: **هو ذا الإنسان**. غير أن الإنسان ـ لاسيما هويته ـ لا يظهر. إنه ضدّ المسيح، ومع ذلك، ليس بحوزتنا سوى نصّ موقفه. فالإنسان ليس في مكان كيما يوجد. إنه يولد بعد رحيله. وهو لا يمكن أن يُفهَمَ إلاّ بأن يكون بما قد يصبح عليه قدره. ونيتشة يجب أن يكون نصيّة سِيَريّة تُكتَب فيها حياته الخاصة بوصفه **هو ذا الإنسان**.

الفصل الحادي عشر

زمن السيرة الذاتية
نصّ المدارات الحزينة لكلود ليفي شتراوس

يكتب كلود ليفي شتراوس في لحظة أساسية من نصّه السِّيَريّ، الذي يحمل عنواناً مثيراً: المدارات **الحزينة Tristes Tropiques** : «يبسط الزمن، بطريقة مفاجئة، برزخَه بين الحياة وذاتي»[1]. تظهر هذه اللحظة الأساسية ـ التي يُمنَح فيها «الزمن» موقعاً مميزاً ـ في الجملة الأخيرة من الجزء الأول المعنون «نهاية ترحال». ومادام الجزء الرئيس من السرد يبدأ من حيث يُعلَن عن النهاية، فقد لا يتوقع المرء وصفاً مفصّلاً لرحلاته في ما تبقى من النصّ. وعبر موقعة حسم يدور حول الزمن في مكان التمفصل القائم بين كتابة النهاية وبداية وصف رحلات ليفي شتراوس، فإن مفهوم الزمن تُضفى عليه الموضوعاتية لا كنقطة شروع، ولا كمكان اختتام. يقع الزمن، بحسب هذه النظرة، في **المابين**. يقع الزمن بين الذات والحياة التي ترويها الذات. يتموقع الزمن، إذن، في مكان السرد، وعند تواشج الذات والحياة التي تزعم هذه الذات أنها شيء يخصّها. وهذا الزمن هو ما سوف يُدعى زمن السيرة الذاتية، بما أنه يبني ويحدّد النصيّة السِّيَرِيّة لنصّ **المدارات الحزينة**.

إن عملية انتاج السيرة الذاتية هي كتابة المرء حياته الخاصة. والكتابة تنجزُ الحياة بوصفها نصّاً. وإنجاز الحياة بوصفها نصّاً هو سرد سِيَرِيّ. وعندما يعيّن شتراوس العلاقة بين الذات والحياة كزمن يبسط برزخاً، فإنه يموقع الزمن في نفس المكان شأن السرد السِّيَرِيّ. وبهذا المعنى تظهر الزمانية السِّيَرِيّة لنصّ **المدارات الحزينة** في المكان الذي تظهر فيه كتابة المرء حياته الخاصة، لا بوصفها نصّاً، بل بوصفها نصيّةً للنصّ. والنصيّة السِّيَرِيّة

---

(1) Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (Paris: Plon, 1955), p.55, trans. John and Doreen Weightman (New York: Atheneum, 1974), p.44.

وسنشير في إحالاتنا اللاحقة إلى هذا الكتاب بترجمته الإنجليزية بالحرفين **TT** .

لنصّ **المدارات الحزينة** تجلّي تنظيماً أو تبنياً، أعني زمانيةً سِيريّة للنصّ[2].

وعبر تفصيل الزمانية السِّيَريّة لنصّ **المدارات الحزينة**، فإن الذات التي يعيّنها شتراوس في علاقتها بالحياة التي ترويها، إنما هي تخييل ثقافي، والذات بوصفها تخييلاً ثقافياً، تُدمَج حَرفياً بالنصيّة السِّيَريّة للنصّ؛ وبذلك تُدمَج بما يبني نصيّته. وبغية توضيح الكيفية التي تمنح فيها الزمانيةُ السِّيَريّةُ معنىً لسرد حياة معينة، سوف أستكشف أربعة اعتبارات يظهر فيها زمن السيرة الذاتية في كتابة المرء حياته الخاصة، أي في النصوص السِّيَريّة، ولاسيما **المدارات الحزينة**. وهذه الاعتبارات هي كالآتي: 1. الزمن التاريخي للسيرة الذاتية؛ 2. التسلسل الزمنيّ الشخصيّ للسيرة الذاتية؛ 3. وسم الزمن السِّيَريّ؛ 4. إعادة وسم، أو إعادة صوغ الزمن المعيش؛ أي النصيّة السِّيَريّة نفسها.

الزمن التاريخي للنصيّة السيّريّة

دُشِّنتْ ممارسة كتابة المرء حياته الخاصة ـ في العالم الغربيّ في الأقلّ ـ منذ أيام الرومان. فماركوس أوريليوس Marcus Aurelius ـ الإمبراطور الروماني في القرن الثاني، الذي يكتب بالإغريقية، وهي لغة الثقافة في عصره ـ ألّف عملاً موجَّهاً لنفسه من حيث الشكل. وهذا النصّ، الذي عُرِفَ فيما بعد بـ«**التأمّلات Mediatations**»، هو وصف للقيم والفضائل التي اكتسبها ماركوس من الآخرين، ومن تأملاته الفلسفية الخاصة. وهذا النصّ، بوصفه نصّاً في السيرة الذاتية، يدشّن شكلاً في كتابة المرء حياته الخاصة من دون الاستعانة بالتواريخ والسنين، وباللحظات، والحقب. ورغم ذلك، يقدّم نصّ **التأملات** وصفاً لحياة ماركوس الأخلاقية، والفلسفية، والروحية، كما رواها لنفسه. ونتيجة لغياب السيرة الذاتية كنوع أدبيّ لدى الإغريق القدامى ـ فالسيرة الذاتية كنوع أدبي تتجذّر في الأزمان الرومانية الكلاسيكية المتأخرة، وتكتسب تطوّراتها الضافية بوصفها **اعترافات** في الحقبة البطريركية ـ أقول نتيجة لذلك يتموقع نصّ ماركوس عند بدايات الزمن أو الإطار التاريخي الذي تحقّق فيه السيرةُ الذاتيةُ منزلتَها المعترَف بها.

ومع ذلك، فإن السيرة الذاتية بوصفها كتابة المرء حياته الخاصة كتابةً تامة ـ أكثر من كونها خطّة لتوجيه بُعدٍ محدَّدٍ من حياة فرد ـ لم تبلغ «استقلالها» حتى بواكير القرن التاسع

---

(2) انظر أيضاً:

Hugh J. Silverman, "Un Egale deux ou l'espace autobioqraphique et ses limites" in *Le Deux*, ed. M. le Bot (Paris: 10-18, 1980), pp.279-302.

وقد ظهرت نسخة إنجليزية لهذه المقالة بعنوان «The Autobiographical Space and Its Limits» في *Eros: A Journal of Philosophy and Literary Arts*, vol.8, no.1 (June 1981), pp. 95-115

عشر. حتى أن كلمة «autobiography السيرة الذاتية» نفسها غير موجودة قبل القرن الثامن عشر. فالقدّيس أوغسطين Augustin ، على سبيل المثال ـ الذي يشتغل في فضاءات معرفية قبل تأسيس السيرة الذاتية بعدة قرون ـ قد شغل نفسه بالإقرار والاعتراف بخطاياه. وعلى هذه الصورة، يروي نموّه الأخلاقيّ والدينيّ. وبعد ثمانية قرون تقريباً، يعرض دانتي، في سونيتة **الحياة الجديدة**، صورة رمزية لما طرأ على حياته من منعطف روحيّ جسّده من خلال حبّه لبياتريس. إن الذات في هذا العالم تُعارَض بالذات المنغمسة في الحبّ الإلهيّ. والنصوص السردية في عصر النهضة لكلٍّ من سيليني، ومونتاني، ولويولا تقدّم الذات بكلّ ما تنطوي عليه: فهذا سيليني يفعل ذلك بموجب مغامراته كموسيقي، وصائغ ذهب، ونحّات، ومحارب، وإلخ؛ ومونتاني يفعل ذلك من خلال رسم صورة شخصية يعبّر فيها عن اكتمال وجوده الطبيعي؛ ولويولا يفعل ذلك من خلال صيغة يحكي فيها عن قائد روحيّ. ونظرية الذات التي يسلّم بها كلٌّ مثال من الأمثلة الثلاثة السابقة هي نظرية عن ذات طبيعية متاحة لكلّ من يُعنى بسماع القصة. وإن تكشّف الذات هو تكشّف كامل وتام كما تدّعي هذه الأمثلة. ويثير كتاب ديكارت **خطاب في المنهج** إمكانية ذات فردية وكلية معاً. وفي ذلك يقدّم ديكارت وصفاً للعقل الإنساني من خلال عقله هو كنموذج. ورغم أن نصّ دانتي ينطوي على سمة الكلية أيضاً، إلاّ أنه يفعل ذلك من دون أن يضع الذات في مكان العقل تماماً. ومع كتاب روسو **اعترافات**، فإن الذات العقلانية والمركزية، التي تُعَدّ شيئاً أساسياً في وصف ديكارت، تستجيب لميدان الأهواء العاطفية، وفي غضون ذلك تبقى عُرضة للتجربة التي يحتكم إليها عصر التنوير. فكتاب **اعترافات** يؤسّس التصوّر الحديث عن السيرة الذاتية بوصفها تصويراً صادقاً وأميناً (أو هكذا يفيد الزعم). إن هذا التصوير يصف حياة المرء بدءاً من أصولها حتى زمن كتابة السيرة من جهة جميع التفصيلات والأبعاد التي يحشدها كاتب السيرة الذاتية. وطبقاً لهذه الاعتبارات، يقف روسو عند عتبة طريق جديدة في كتابة المرء حياته الخاصة. وعمل غوتة **الشعر والحقيقة Poetry and Truth** ، وعمل بِنْ فرانكلين Ben Franklin **السيرة الذاتية**، وعمل هنري آدمز **تربية هنري آدمز**، إنْ هي إلاّ غيض من فيض اقتفى نموذج روسو في تعبيره عن ذاته. فأضحت السيرة الذاتية في القرن العشرين ذكرياتٍ طافحةً بالسرد الذاتي من طرف الروائيين، والشعراء، والفلاسفة، وعلماء النفس، والرياضيين، والقادة العسكريين، ونجوم السينما. فالبعض يصوّر ذاتاً متشظّية ومنقسمة، والبعض يجد الذات مخلخلة ومبدَّدة، والبعض يفترض اللاوعي كميدان لا يمكن ولوجه، والبعض يزعم أن الذات متموضعة في تعبيراتها اللفظية أو النصيّة، والبعض الأخير يعدّها متعدّدة من جهة تصرّفاتها. وكلّ زمن تاريخي معين لسيرة ذاتية يحدث ضمن مجال أرحبَ يمكن أن تظهر فيه، أو تظهر فيه فعلاً، كتابة

المرء حياته الخاصة. وكلّ عصر مشروط بإطار تصوّري يجعل من الممكن وصف الحياة في نطاق طرائق محدّدة، وينطوي على نظرة محدّدة عمّا يؤسّس الذات.

إن الوصف الشخصي الذي قدّمه ديكارت لتطوّره العقلي في كتاب **خطاب في المنهج** كان سيوضع في غير موضعه لدى الإغريق القدامى. **واعترافات** روسو بوصفها دفاعاً عن الذات، ومحاولة لتقويم الأخطاء التي اقتُرفت بحقه، لا يمكن أن يُستعاض بها عن **اعترافات** أوغسطين التبجيلية، رغم أن كلا النصّين يحملان العنوان نفسه. ومغامرات سيليني للدفاع عن باباوات عصر النهضة، وللفت الأنظار لإبداع مايكل أنجلو السامي، سيكون من الصعوبة بمكان أن تنتمي إلى السياق الذي تنتمي إليه سيمون دي بوفوار؛ سياق أوضاع ما بعد الحرب العالمية الثانية، والتجارب الناشئة في الحرية التي وصفتْها هي وسارتر وصفاً فلسفياً. والشيء نفسه يسري على نصّ **المدارات الحزينة**، المنشور في العام 1955. فهو نصّ لن يكون مفهوماً في عالم يقطنه أوغسطين، أو سيليني، أو ديكارت، أو روسو. فشتراوس يعرض وصفاً لرحلاّته واستكشافاته. وهو لا يرحل إلى روما أو قرطاج، أو فلورنسا أو بيزا، أو باريس أو ستوكهولم، أو فرانكفورت أو ستراسبورغ، بل إنه يمضي إلى نيويورك، وساوباولو، وكراتشي، وكلكتا، وهذه أماكن بعيدة عن شخص يقطن باريس [أي شتراوس نفسه]. وزيادة على ذلك، فإن ليفي شتراوس يقصد هذه المدن من أجل مواصلة بحثه الأنثروبولوجي[3]. وعوضاً عن أن يقدّم شتراوس اعترافاً، أو تصويراً ذاتياً، أو وصفاً لمغامرات، أو توضيحاً للكيفية التي ينظِّم بها عقل ما نفسَه، أو دفاعاً عن الذات، أو غير ذلك، يقدّم قصة بعثاته، إذ يكتب:

> ها قد مضت الآن خمس عشرة سنةً على مغادرتي البرازيل في المرة الأخيرة، وغالباً ما عزمتُ طوال هذه المدة على الشروع بعملي الحالي، ولكن نوعاً من الخجل والاشمئزاز حال بيني وبين وضع نقطة البدء. إذ أتساءل مع نفسي: لماذا يتعيّن عليَّ أن أقدّم وصفاً تفصيلياً لملابسات تافهة كثيرة جداً، ولأحداث غير مهمة؟ إن المغامرة ليس لها مكان في عمل عالِم الأنثروبولوجيا؛ إنها مجرد عائق من العوائق التي لا يمكن تفاديها، فهي تسلبه عمله الحقيقيّ من خلال الخسران العرضيّ للأسابيع والشهور؛ فهناك ساعات من التراخي عندما لاتجد مَنْ يقدّم لك المعلومات، وفترات من الجوع، والإنهاك، والمرض ربما؛ وهناك دائماً ألف مهمة ومهمة موحشة تصرِّف الأيام من دون نتيجة، وتختزل العيش الخطِر في قلب الغابة البِكْرِ إلى ما يشبه الخدمة العسكرية . . . (TT, p.17).

---

(3) والاستثناء البارز من هذا هو رحلته إلى نيويورك خلال الحرب العالمية الثانية، عندما قام بمهنة التدريس في منفاه، فيما يدعى الآن المدرسة الجديدة في البحث الاجتماعي.

يتميّز زمن السيرة الذاتية لدى ليفي شتراوس بالبحث والتقصّي العلميين الواسعين، مع التشديد على جهد الباحث ومعاناته الاستثنائيين. وهذا كلّه حاضر ظاهرياً من أجل المعرفة الإثنوغرافية، والتي تدور حول الكيفية التي يعيش فيها أناس مختلفون وفقاً لعاداتهم، وعلاقات القرابة السائدة بينهم، ومواقفهم، ونظامهم الاجتماعي. ولو أننا تأمّلنا حالتيْ مونتاني ومونتسكيو، نجد أن الأول منهما، رغم أنه يتأمل في آكلي لحوم البشر، ورغم أن الثاني يكتب كتابه **رسائل فارسية Persian Letters** من أجل استكشاف مجتمعات مغايرة؛ إلاّ أنهما يشتغلان على وفق نموذج المركزية الأوربية. أما صياغات ليفي شتراوس البنيوية، فإنها تأخذ باعتبارها تحليل المجتمعات المتنوّعة عبر فحص البنى التحويلية المتكرّرة. ومن حيث المبدأ، لم تعد أوربا معياراً لفهم المجموعات الاجتماعية الأخرى وممارساتها.

إن ما يعضّد الوصف السِّيَريّ لدى ليفي شتراوس هو النظرة الأساسية التي تفيد أن البحث الأنثروبولوجي يجب أن يبلغ استقلاله، وبعد ذلك يُبنى عليه ذلك السرد. إن الزمن الذي شاعت فيه مدوّنات الرحلات كان زمن منتصف خمسينيات هذا القرن، يقول شتراوس:

> إن هذا النوع من السرد هو طريقة رائجة، وأنا من جهتي أجده مبهماً. فمناطق الأمازون، والتبت، وأفريقيا تملأ المكتبات في هيأة رحلات مصوَّرة، وأوصاف لبعثات، ومجموعات صور فوتوغرافية. وفي هذا كلّه، تهيمن الرغبة في التأثير على القارئ بحيث يتعذر عليه أن يحدّد قيمة البيِّنة المعروضة أمامنا (TT, p.17).

يبذل ليفي شتراوس جهوداً عظيمة من أجل أن يوضّح أن نصّ **المدارات الحزينة** ليس مجرد حشد لموضوع رحلات مصوَّرة، بل بالأحرى إنه نصّ يأخذ بُعدَه الزمنيّ بجدّيّة؛ فهو ليس مجرد تصوير لمعطيات إثنوغرافية، إنما هو عملية بناء، وتنظيم، وتحديد مكان لهذه المعطيات ضمن إطار نظريّ، والإمساك بنصّيّتها السِّيَريّة في غضون ذلك كلّه.

ولكون نصّ **المدارات الحزينة** جاء في وقته المناسب، فإنه لا يمكن أن يُستبدَل بنصوص أخرى مثل **الاعترافات** لأوغسطين، ونصّ **حياة هنري برولار** لستندال. إن عدم القدرة هذه على استبدال نصوص بنصوص من عصور أخرى، تنمّ على أن ما يوصف بـ«الحياة» (طبقاً لنصّ ليفي شتراوس) لن تكون مناسبة في سياق تاريخيّ مختلف. ورغم أن نصوصاً معينة مكتوبة في الوقت نفسه لا يمكن أن تكون قابلة على الاستبدال، فإن سبب ذلك سبب مختلف. فالسِّيَر الذاتية المتعاصرة ربما تدمج تقاليد نظرية، ومعرفية، وحِرَفيّة مختلفة، أو ربما تطوّر سمات فريدة وفردية، وهذه جميعها تؤسس اختلافات في النصّ المنتَج. ومع ذلك، فإن

الزمن التاريخي في السيرة الذاتية يؤسس، في كلّ حالة، شرطاً أولياً للاختلاف[4]. فالحياة هي حياة ذات مروية في حقبة تاريخية معينة. وفي الحقيقة، فإن الحياة ليست سوى ما يُروى، ويتموقع في رؤية محدّدة إلى العالم (رؤية فرديةً واجتماعيةً).

التسلسل الزمنيّ الشخصيّ لنصّيّة السيرة الذاتية

تبدأ العديد من السِّيَر الذاتية بيوم وسنة ميلاد الراوي، أو تشير إلى ذلك في مطلع النصّ. وفي حالة السِّيَر الذاتية، فإن ميلاد الراوي هو، بطبيعة الحال، نفس ميلاد كاتب السيرة الذاتية. والتسلسل الزمنيّ الشخصي للسيرة الذاتية هو اللحظة أو اللحظات التي ينهمك فيها كاتب السيرة الذاتية في سرد حياته الخاصة. والفترة المؤطَّرة لمَنْ تُكتَب سيرتُه الذاتية التي تستغرق الفترة الزمنية الواقعة بين لحظة التأليف ولحظة ميلاد كاتب السيرة الذاتية، أو التي تستغرق قسماً من الزمن عندما يبدأ السرد، هذه الفترة تشكّل «الحياة» قيد الدرس. إذن يُحدَّد نصّ السيرة الذاتية زمنياً بموجب الحياة المروية. والنصّ **بوصفه** الإطار السرديّ يعيّن حدّاً زمنياً خارجياً لجزء من الحياة المروية (أو المكتوبة سيرتها الذاتية). ويحدّد النصّ فضاء الزمن الموصوف في علاقته بفضاء الزمن المعيش. ورغم أنه يمكن الإلماع إلى التنبّؤات، والآمال، والمطامح، التي تخصّ الزمن الذي يجري خارج (أي، **بعد**) نطاق كتابة السيرة الذاتية، إلاّ أن الزمن الذي يجري فيما بعد حدود الكتابة لا يمكن أن يُدمَج بحدّ ذاته. فاللاتجانس على الجانب الآخر جدير بالملاحظة. ورغم أن تاريخ الميلاد ينصّب حدّاً على سرد السيرة الذاتية، فإن كاتب السيرة الذاتية بوسعه أن يصوّر الأحداث، والوقائع، والنظرات، والحيوات، وإلخ؛ تلك التي تقع قبل ميلاده. وفي الحقيقة، يكرّس ماركوس أورليوس الكتاب الأول من كتابه **التأمّلات** لتصوير ما تعلّمه من الآخرين، ويصف سارتر تفصيلياً الخطوط العامة لمجريات حياة أسلافه، ويسجّل ليفي شتراوس وصول أقوام مهاجرة من جينيف إلى خليج ريو دي جانيرو قبل 378 سنة تقريباً من وصوله إلى هناك. غير أن استطالات الزمن إلى ما بعد الحدود التي تؤطّر بداية الحياة، وخاتمة لحظة السرد هي ليست ما يهيمن على نصّ السيرة الذاتية أو تسوده، ولا هي ما يميّز زمانية السيرة الذاتية.

إن التسلسل الزمني الشخصي للسيرة الذاتية هو الحقبة (أو الحقب) التي يستغرقها

---

(4) يؤكد بارت أن نفس الكتابة قد تظهر في عصور مختلفة بقدر ما تُفهَم الكتابة كظهور عند نقطة تقاطع الأسلوب واللغة. وفي حين تُظهر كتابة المرء حياته الخاصة في سياقات زمنية مختلفة ضمن زمن تاريخي عام تسوده السيرة الذاتية، فإن الأسلوب الفردي واللغة الثقافية تنزعان إلى تحديد زمن السرد.

المرء عندما يكتب حياته الخاصة[5]. فسيليني، على سبيل المثال، يقرّر أن «أيّ امرئ ـ وليس بالأمر المهم طبيعة هذا المرء ـ يفخر بحقيقة منجزاته العظيمة، أو ما يبدو أنه فعلاً كذلك، يتعيّن عليه، إنْ كان حريصاً على الحقيقة والخير، أن يكتب قصة حياته بقلمه؛ ولكن ما من أحد سيغامر بمشروع عظيم كهذا قبل أن يتخطّى عامَه الأربعين». ويقول سيليني أيضاً: «والآن، أنا أخلّف ورائي ثمانية وخمسين عاماً، فأجد أفكاري، في فلورنسا وطني الأم، تنعطف، بشكل طبيعي، لتنفيذ مهمة كهذه»[6]. ورغم طابع تعظيم الذات لدى سيليني، فإنه يتكشّف عن رأي مسبَق مؤدّاه أن هناك وقتاً معيناً يكتب فيه المرءُ حياته الخاصة. فعلى المرء أن يكون ناضجاً كفاية. ويقترح سيليني سنَّ «الأربعين» كسنٍّ سحريٍّ. وبعد ذلك، ستجعل الخبرة، والمعرفة، والفهم الوافي من أمر كتابة المرء حياته الخاصة أمراً ممكناً[7]. إذن، لن يكون من المدهش أن نعرف أن نصّ **المدارات الحزينة** كُتبَ بعد مضيّ خمس عشرة سنة على آخر مرة رحل فيها شتراوس عن البرازيل، وقد كتبه وهو في السابعة والأربعين من عمره. فالحدّ الزمني يأتي في شطر من حياته عندما يكون المنظور، والمسافة، والحكم، والتقييم، مواقف ممكنة فيما يتعلق بحياة المرء الخاصة. وفي أيّ حال، تقتضي هذه الخصائص زمناً، زمناً يجب أن يعيشه المرء قبل أن تحين إمكانية كتابة

---

(5) إن اليوميات، والمذكّرات اليومية، والمذكّرات تقترب من شكل السيرة الذاتية. فالمذكّرات تقترب من (وأحياناً تطابق) السيرة الذاتية؛ لأنها مكتوبة من موقع يستعرض حقبة واسعة من حياة المرء. ومع ذلك، غالباً ما تركّز المذكّرات على موضوع معين: مثل الحرب، أو سنوات العمل، أو الأيام التي قضّاها ممثّلاً. فاليوميات، والمذكّرات اليومية، والمفكّرة تميل إلى أن تُكتَب بشكل تقسيطيّ عبر إدراج فقرات يومياً، أو على نحو قريب من ذلك. فهي تسرد الحياة سرداً متسلسلاً زمانياً على أساس مقاطعَ عديدة قصيرة الأجل. ورغم أن هذه الأنماط القريبة من السيرة الذاتية تُظهر زمناً شخصياً متسلسلاً، فإن الحقبة محدّدة ولا تحتاج إلى أن تفيَ بالعديد من الخصائص التي تُنسَب إلى السِّيَر الذاتية الكاملة.

(6) Benvenuto Cellini, *La Vita* (Torino: Einaudi editore, 1973), p.7.
وقد ترجم هذا الكتاب إلى الإنجليزية تحت عنوان:
The Autobiography, trans. George Bull (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1956), p.15.

(7) من أجل أن يعزّز المرء نظرة سيليني، هو بحاجة إلى أن يرى أن ديكارت قد نشر كتابه **خطاب في المنهج** وهو في الحادية والأربعين من عمره، وأن روسو شرع بكتابه **اعترافات** في سنته الثانية والخمسين، وأن جون ستيوارت مِلْ بدأ بكتابه **سيرة ذاتية** عندما كان في السابعة والأربعين، وأتمّه وهو في السادسة والستين من عمره، وأن سارتر كتب سيرته **الكلمات** عندما كان في التاسعة والخمسين، وأن رولان بارت نشر كتابه **رولان بارت بقلمه** وهو في الستين، وأن برتراند رسل ادّخر الفترة الواقعة بين عامه الخامس والتسعين والسابع والتسعين لكتابه **سيرة ذاتية**. وهناك بالطبع استثناءات لذلك: فكيركغارد كتب كتابه **وجهة نظر لعملي بوصفي مؤلّفاً** (المنشور بعد وفاته) عندما كان في الخامسة والثلاثين من عمره.

الحياة، زمناً يتاح كي تتخذ شخصية محدّدة شكلاً ما. والذاكرة هي تذكّر الحياة وإحياؤها. فالذاكرة المروية هي مادة نصّ السيرة الذاتية. ونصّ السيرة الذاتية ينظّم الذاكرة بالضبط بقدر ما تقدّم الذاكرة مضمون نصّ السيرة الذاتية. فالذاكرة وسيلة يشكّل من خلالها كاتب السيرة الذاتية كتابته، ولكن عملية التشكيل هذه يمكن أن تحدث فقط عندما يتحوّل التذكّر إلى كتابة في زمن السيرة الذاتية.

عندما يكتب المرء حياته الخاصة، فإنه يكتب ما يتذكّره. فهذا ييتس Yeats يكتب في مقدمة لعمله **Reveries over Childhood and Youth** (1914):

> لم أغيّر شيئاً من معرفتي؛ ومع ذلك فلابدّ من أنني غيّرتُ أشياء عديدة عن قصد منّي؛ لأنني أكتب بعد مضيّ سنين طوال، ومن دون استشارة صديق، ولا رسالة، ولا جرائد قديمة، ؛ وأصف ما يخطر لذاكرتي مراراً[8].

إن عملية التذكّر عملية أساسيّة لمهمة كتابة المرء حياته الخاصة. وعندما توضع بمقابل التخيّل، فإنها تقيم مكان النصيّة السِّيَريّة. ورغم أن ما نتذكّره قد لا نجري عليه، طواعية أو قصداً، تغييراً يجعله مختلفاً عن الصورة التي حدث فيها فعلاً، فإن ما نتذكّره هو إعادة صياغة بكلّ تأكيد. ومحاولاتنا لأن نكرّر في الكتابة ما خبرناه محكوم عليها بالفشل. فالتذكّر يؤسّس فقط شرط إعادة بناء الحياة كسرد. وهو لا يضمن الدقة. وعلى أية حال، فإن ملاءمة ما حدث على أنه ما يُتذكَّر يؤسّس نصّ السيرة الذاتية. والملاءمة بهذا المعنى هي تجميع التفصيلات والمعطيات المهمة في كلٍّ متكامل بحيث أن الوصف ينظّم نفسه في قصة معقولة. والملاءمة تتضمّن، أيضاً، عملية انتقاء ما هو مناسب: فالنصّ السِّيَريّ لا يعنى فقط بالكيفية التي تُجمَع بها التفصيلات، بل يعنى أيضاً بالبحث عن التفصيلات المناسبة. ويقرّر ليفي شترواس متفقاً مع ييتس ما يلي:

> إن ما حدث هو أن ذاك الوقت قد انقضى. فلقد كان للنسيان ـ الذي طوى ذكرياتي كالتيّار ـ تأثير أكثر بكثير من مجرد جعل هذه الذكريات تبلى، أو من مجرد تجاهلها. فالبنية العميقة التي تولّدتْ من الشذرات تتيح لي إنجاز توازن مستقرّ إلى حدّ واسع، واكتشاف نموذج أوضح. فلقد استُبدل نظام بنظام آخر. وفيما بين هذين المنحدرين ـ اللذين استبقيا المسافة الفاصلة بين نظرتي وموضوعها ـ بدأ الزمن، المدمِّر، بتكديس القطع. فتثلمتْ الحافات الحادّة، وانهارت الأجزاء الكاملة: فالفترات

(8) William Butler Yeats, "Preface" to "Reveries over Childhood and Youth," in *The Autobiography of William Butler Yeats* (New York: Macmillan, 1965).

والأماكن المتضاربة قـُرنت مع بعضها، أو قـُلبتْ، مثل طبقات أزاحتْها ارتعاشاتُ قشرة كوكب سحيق. فبعض التفصيلات غير الدالة المنتمية إلى ماضٍ بعيد قد تبرز الآن مثل قمة بارزة، بينما تلاشت جميع طبقات ماضيٍّ من دون أن تترك أثراً. فالأحداث التي تخلو من ترابط ظاهريّ، والناشئة من فترات وأماكن متضاربة، ينزلق أحدها فوق الآخر، وفجأة تتبلور في صرح من نوع ما، صرح يبدو أنه شُيِّدَ وفقاً لتصوّرٍ معماريٍّ أكثر حكمةً من تاريخي الشخصيّ. (**TT**, p.44).

إن النسيان يحوّل الذكريات بحيث يجعلها تفقد شكلها الذي حدثت فيه فعلاً. وهذا التشوّه الذي يصيب الأحداث هو الأساس لإعادة التشكيل الذي يؤسّس الحياة المروية. إن إعادة التشكيل هي تشكيل ينشئ نصيّة السيرة الذاتية. وإعادة التشكيل هي تذكّر، والتذكّر هو ما يجعل من زمن السيرة الذاتية أمراً ممكناً. وكتابة تاريخ شخصيّ هي الرابط بين التذكّر والتسلسل الزمنيّ للسيرة الذاتية.

إذن يتميّز الزمن الذي يكتب فيه المرء حياته الخاصة بالسمات الثلاث المذكورة آنفاً، وهي: 1. عوامل محدّدة؛ 2. حقبة حياة المرء عندما يُكتَب النصّ؛ 3. ما يُستذكَر على نحو خاص. وفضلاً عن هذه السمات، هناك سمة رابعة هي: .4 تحديد ما هو مناسب. إن نصوص السيرة الذاتية تقدّم، في الأغلب، شذرات من الحياة. والحياة قد تُروى ككلّ؛ لأنها هي الكلّ، بيد أن السرد نفسه يستطيع، في الأغلب، أن يحشد تلك الشذرات المناسبة للوصف. وما هو مناسب سيختلف، على الأرجح، من وقت إلى آخر في حياة الفرد، ومن فرد إلى آخر، سواء أكان هؤلاء الأفراد يعيشون في الحقبة التاريخية نفسها أو لا. فاللحظة الحياتية التي تُكتَب فيها السيرة الذاتية سوف تلعب دوراً مهماً في تأسيس نصّ السيرة الذاتية. ولعلّ هذه اللحظة تحدّد أيضاً أية شذرة تُدرَج في النصّ، والطريقة التي تشكّل فيها هذه الشذرات نصّ الحياة.

إن ما هو مناسب في سنّ الأربعين، بالنسبة لكاتب السيرة الذاتية، ليس ضرورة مناسباً بالنسبة للشخص نفسه في سنّ الخمسين. فروسو، وجون ستيوارت مِلْ، وبيتس، على سبيل المثال، كانوا ـ عندما كتبوا في مراحل مختلفة من حيواتهم ـ قادرين على إظهار بضعة تنويعات على انشغالاتهم الأساسية، رغم أن اهتماماتهم الأساسية لم تتغيّر. فمن دون استمرارية جديرة بالاعتبار، تكون النصوص، على الأرجح، أعمالاً منفصلة أكثر منها أجزاء من الحياة المروية. فنحن نجد **يوميّات Diaries** فرجينيا وولف متشظّية، ومتفرّقة على نحو بالغ من حيث الموضوعة، وخطة العمل، في حين تمثل المجلدات المتعدّدة في السيرة الذاتية التي كتبتها سيمون دي بوفوار مشروعاً واحداً. وعلاوة على ذلك، فإن مما له دلالة وأهمية لدى شخص، ليس ضرورة له دلالة وأهمية لدى آخر. فالجوانب أو السمات

المختلفة تُمنَح نوعاً من الخصوصية والأهمية الزمنيتين من طرف كتّاب السيرة المختلفين: فديكارت يقدّم وصفاً للعقل فقط، وروسو يقدّم وصفاً لعقله، ومشاعره، وخبراته؛ ويقدّم جون ستيوارت مِلْ وصفاً لحياته، ومسيرته العقلية؛ ويقدّم هنري آدمز وصفاً لتربيته؛ ويقدّم سارتر وصفاً لاختياره في أن يصبح كاتباً؛ ويقدّم شتراوس وصفاً لاكتشافاته الشخصية لتمفصل الطبيعة والثقافة. فالزمن الشخصي للسيرة الذاتية يتمتع بفرادة في منشئه، وانتقائية في تحقّقه الفعلي.

وَسْمُ زمنِ السيرة الذاتية

غالباً ما يظهر الزمن في نصوص السيرة الذاتية كشيء موسوم. وتحدث هذه الوسوم، على نحو نمطيّ، طوال نصّ السيرة الذاتية. فهذه الوسوم تُظهر اللحظات الزمنية في الحياة المكتوبة. وهي تمتدّ من تعيين التواريخ، والساعات، والدقائق، إلى تعيين ما يقع خلف أو أمام اللحظات غير تلك التي تقع تحت الوصف، وإلى وصف حدوث تجربة ما، وإلى مقارنة لحظة بأخرى. إن وسمَ زمن السيرة الذاتية هو تعيين وحدة محدّدة، أو مجموعة وحدات، تتضمّن تنظيماً أو إخلالاً، ووصلاً أو فصلاً، للحياة مكتوبة. وبهذا الخصوص، يتمتع الزمن الموسوم بمنزلة مشابهة لوسم الأمكنة أو الأقاليم. ولا يتمتع الزمن الموسوم بمنزلة خاصة مضادّة لمجموعات العناصر الموسومة القائمة ضمن النصّ.

يسم ليفي شتراوس الزمن بطرائق واسعة النطاق، تمتدّ من الوصف إلى التقييم. فهو يسجّل التواريخ والساعات، وفي هذا يقول: «لقد تقرّر مجرى نشاطي في يوم خريفيّ من العام 1934 عند الساعة التاسعة صباحاً، من خلال اتصال هاتفيّ كلّمني فيه سلستين بوغل Célestin Bouglé الذي كان، حينئذ، رئيس مدرسة المعلمين العالية École Normale Supérieure» (**TT**, p.47). وشتراوس يقرن الماضي بالحاضر فيقول:

> في العام 1918 كانت خرائط ولاية ساو باولو ـ تلك الولاية الواسعة وسعَ فرنسا ـ تكشف عن «مقاطعة مجهولة يقطن ثلثيها الهنودُ فقط»؛ وبمرور الزمن وصلتُ إليها في العام 1935، فلم يكن هناك هنديّ واحد، باستثناء عائلات قليلة اعتادت المجيء إلى شواطئ سانتوس في أيام الأحد لبيع التحف الشهيرة. (**TT**, p.49).

يستخدم ليفي شتراوس تقنية استباق الحدث flash-forward ليميّز ما يحمله في ذهنه عن البرازيل من صور خبرها سابقاً. فهو يتخيّل كتلَ سعف النخيل الملتوية التي تغطّي أكشاكاً وسُرادقات مصمَّمة بغرابة. ويستحضر في ذهنه جوّاً يعبق بروائح حادّة. ويشرح ذلك بقوله:

> حين أُجيل النظر في ما مضى، فإن تلك الصور لا تعود تبدو اعتباطية

جداً. فقد تعلّمتُ أن حقيقة حالة ما لا تُكتشَف بالملاحظة اليومية، وإنما بعملية استخلاص صبورة وتدريجية، بحيث أن الغموض اللغوي الذي يوحي بفكرة الرائحة ربما شجّعني على ممارستها في هيأة تورية تلقائية، وفي هيأة تأويل رمزيّ لم أكن حينها في وضع يتيح لي صياغته بوضوح (**TT**, p.47).

يعيّن شتراوس مجموعة من الانطباعات واتته **لأول** مرة، فهو يقول: « **أول** مرة وقعت فيها عيني على ريو دي جانيرو كانت مختلفة؛ لأنني للمرة **الأولى** في حياتي أكون على الجانب الآخر من خطّ الاستواء، في المناطق الحارة من العالم الجديد» (**TT**, p.85)؛ ويقول: «كان انطباعي **الأول** عن ريو دي جانيرو أنها بمثابة بناء جديد في الهواء الطلق لصالات عرض ميلانو، وأمستردام، ومقاطع من البانوراما، أو باحة جار سان لازار» (**TT**, p.85). ويسم شتراوس تزامنات مترابطة من لحظات مختلفة من خبرته:

اليوم تتزامن ذكرى الفندق الكبير في غوايانا مع استذكاراتي لفنادق أخرى تشهد، من جهة تقابلات الرفاهية والبؤس، على عدم معقولية العلاقات التي قَبِلَ الإنسان أن يقيمها مع العالم، أو بالأحرى، علاقات شكّلت هذا الإنسان باطّراد (**TT**, p.127).

ويقارن شتراوس حكمه على زمن العالم الأوربي بحكمه على زمن الأقاليم الأخرى:

إن ما أرعبني في آسيا هو رؤية مستقبلنا الخاص الذي خبرتُه من قبل. وفي أميركا الهنود، أحتفظ في ذهني بصورة ـ مع أنها أصبحت الآن متلاشية ـ عن عصر عندما كان الجنس البشريّ متوائماً مع العالم الذي يشغله، وعندما كانت هناك علاقة سليمة بين التنعّم بالحرية والرموز التي تدلّ عليها (**TT**, p.150).

وفي كلّ حالة من هذه الحالات، يوسَم الزمن بطريقة مختلفة: ووسوم الزمن هذه يمكن أن تظهر في ترجمة حياة معينة، أو رواية، أو كتاب في التاريخ. ومع ذلك، فإن وسمَها كجزء خاص من نصّ سرديّ للسيرة الذاتية يُظهر اندماجها بزمن السيرة الذاتية. ومادامت أغلب هذه الوسوم مكتوبة عطفاً على الفضاء الأوسع من نصّ السيرة الذاتية، فإنها تَدْخُل نصيّة السيرة الذاتية بوصفها آثاراً لزمانية السيرة الذاتية.

وكلّ وسم من هذه الوسوم يؤسّس موقعاً زمانياً معيناً ضمن السرد ككلّ. فهي تفيد كمعالم في رسم خريطة منطقة السيرة الذاتية. وكلّ وسم من هذه الوسوم يشغل موقعاً محدّداً في السرد، ويؤدي وظيفة خاصة في علاقته بالمواقع الأخرى. إن هذه العناصر الزمانية تنصّب معاً الإطار الذي يمكن فيه لزمن السيرة الذاتية أن يكون محدّداً. وهي بحدّ

ذاتها مؤشرات على الزمن التاريخي والشخصيّ الذي يُكتَب فيه النصّ، ولكنها، على نحو أكثر تحديداً، مؤشرات على العلاقات القائمة بين الحوادث المتنوّعة أو وحدات السرد الدنيا في النصّ. إن وسمَ زمن السيرة الذاتية يتيح إمكانية قراءة للنصّ تفرز زمن الحياة المتسلسل.

زمانية السيرة الذاتية، أو إعادةُ وسمِ حياةٍ معيشة

إن زمانية السيرة الذاتية هي عملية بناء، أو تنظيم لنصيّة السيرة الذاتية بمقتضى تطوّر الحياة المكتوبة. والطريقة التي تُنصَّصُ فيها الحياة في نصّ السيرة الذاتية تمثل عملية بناء هذا النصّ أو تنظيمه. ولذلك يُصاغ الزمنُ الذي يعيشه كاتب السيرة الذاتية كنصٍّ، والصياغةُ، بوصفها نصّاً، تؤسِّس سرداً. والسردُ ينطوي على نصيّةٍ هي نصيّةُ سيرة ذاتية بطبيعتها، وينطوي على سمة أساسية لنصيّة السيرة الذاتية تلك، وهي زمانيتها السِّيَريّة الذاتية.

وزمانية السيرة الذاتية، عوضَ أن تسمَ فقط الزمن في نصّ السيرة الذاتية، تعيد وسمَ، أو تعيد صوْغَ، الزمن المعيش بطريقة واحدة من بين طرائق عديدة ممكنة. والزمن الذي يعيشه كاتب السيرة الذاتية فعلياً يُكتَبُ بوصفه شيئاً يُتَذَكَّرُ / يُتَخَيَّلُ. والتذكّر/التخيّل هو إعادة الصياغة بوصفها نصّاً. ومَنْ تُكتَبُ سيرته الذاتية ـ أو الحياة المروية، وحساباتها الزمنية ـ يوسَم على امتداد مسيرته، بيد أن النصّ يُبنى، وينظَّم، ويكتسب معنى من خلال إعادة وسم الحياة المعيشة في نصّ السيرة الذاتية بوصفها سرداً.

ثمة طرائق عديدة لكي يسرد المرء حياته الخاصة. وقد كان الإجراء التقليديّ يتمثل في تقديم نصٍّ ذي سرد تعاقبيّ. ومن أجل سوْق الأمثلة على ذلك، نذكر أن أوغسطين، وسيليني، وروسو، وغوتة، وهنري آدمز، وسيمون دي بوفوار، جميعهم كتبوا حيواتهم الخاصة بشكل متتابع زمانياً يحاول إعادة إنتاج النظام الذي تحدث فيه الأحداث كما تحدث في علاقة أحدها بالآخر. ومادام المرء ليس بوسعه ـ كما تبيّن طبقاً للتسلسل الزمني الشخصي للسيرة الذاتية ـ أن يسرد الحياة بأسرها في كلّ جانب من جوانبها، فإن سرد الحياة يكون متشظّياً في الغالب. فما يُسرَد هو شذرات من الحياة، ومقاطع، وأجزاء مُنتخبَة. فيتمّ التشديد على جوانب معينة، كما في تشديد أوغسطين على الهداية، وتشديد سيليني على الولع الفنّيّ، وتشديد روسو على تقويم الأخطاء. فزمانية السيرة الذاتية هي عملية تنظيم، أو بناء للحياة من خلال تنسيق الشذرات المتنوّعة التي تعرضها، وتشدّد عليها. وهذا الذي يُعرَض يكون، عندما يُمنَح شكلاً تعاقبياً، شبيهاً بالحياة المعيشة، أو تمثيلاً لها.

لكن التشبيهات والتمثيلات هي ليست الحياة بحدّ ذاتها: ولذلك فإنه ليس ثمة سبب

قسريّ يوجب على كتابة الحياة أن تعيد إنتاج المتتالية في نظام تعاقبيّ. فمادام نصّ السيرة الذاتية شيئاً آخرَ غيرَ الحياة، فهو، إذن، غير مضطرٌ لتكرار الحياة. فزمانية الكتابة كنصٍّ، أو كسرد، لها قواعدها ومبادئها البنائية الخاصة. فالحياة والنصّ يدشّنان في الكتابة نفسها. وهما يؤسّسان نصيّة السيرة الذاتية، ويحدّدانها. فهذا جون ستيوارت مِلْ عندما أراد أن يقدّم فحصاً واسعاً لطفولته، ونموّه المبكّر، وتعليمه، والأزمات التي طرأت على تاريخه الفكريّ التي نجمت عن علاقته الحميمة بهاريت تايلور، ومن ثمّ بلوغ شيء يتعلّق بما «تبقّى» من حياته (أعني السنوات الثلاث عشرة التي تلتْ كتابته سيرته الذاتية)، عندما أراد أن يفعل ذلك في فصل واحد، أعاد كتابة متتالية حياته الزمانية ككلّ. وثوريو يصوّر في نصّه **والدن** سنة واحدة فقط من السنتين اللتين قضّاهما عند بِركة والدن. فهو لم يسرد السنة الثانية مادامت تكرّر، كما يزعم، نموذج السنة الأولى نفسه تقريباً. فتلك السنة، كما يرى ثوريو، هي دائرة، وسرد متتالية واحدة لفصول السنة، يعني سرد المتتالية اللاحقة. وبهذا الأسلوب يُنتج الكاتبُ عمليةَ تنظيم نصّيّة تؤسّسُ زمانيةَ السيرة الذاتية في شكلٍ غير خطيّ، **وغير تعاقبي**، حالما يتمّ إنجاز دائرةٍ تامّةٍ أو تمثيلاً. وسارتر، أيضاً، لم يكن بحاجة لتصوير أكثر من العقد الأول، أو ما يقرُب من ذلك، من حياته. فمشروعه الأساسيّ لأن يصبح كاتباً هو ما تمّ الابتداء به. فاختار حقيقة ما سيكون عليه، أما ما تبقّى (أي السنوات الخمس والأربعين اللاحقة، أو ما يقرُب من ذلك) كانت فقط لملء خياره الوجودي. وكتاب رولان بارت المعنون **رولان بارت بقلمه** ينسلخ عن الوصف الزمني المتسلسل تماماً. فهذا النصّ يؤسّس زمانية سِيَرِيَة تُنظَّم طبقاً لأبجدية الصور الفوتوغرافية المرفقة بالتعليقات، أو حتى رسوم توضيحية متنوعة، ورسوم كاريكاتورية، ومخططات لإكمال الوصف. وبالمقابل، بوسع المرء أن يستخلص تنظيماً زمانياً متعاقباً من نصّ بارت. ففي الواقع، هناك صفحة ونصف في «ترجمة سيرته»، تتبع التسلسل الزمني، توضع في الكتاب كملحق. ومع ذلك، فإن إدراج قائمة بالتواريخ والحوادث في شكل متتالية خطية لا يُعدّ، في حالة بارت، أمراً جوهرياً تماماً بالنسبة لنصّيّة السيرة الذاتية، ومن ثمّ بالنسبة لزمانية السيرة الذاتية.

رغم أن نصّ ليفي شتراوس مؤطّر بـ«شروع» و «عودة» ـ أي وصوله إلى العالم الجديد، ومغادرته له ـ إلاّ أن الرحلة ليست واحدة. فلقد كانت هناك العديد من الرحلات إلى العالم الجديد، وإلى البرازيل خاصة، ولكن إلى أميركا الشمالية أيضاً. وبعدها كانت هناك رحلات إلى الثقافات البوذية والإسلامية. ولقد أُدمجتْ جميع رحلاته المتنوعة في سرد السيرة الذاتية لرحلته إلى البرازيل في الثلاثينيات، وإلى الولايات المتحدة خلال الحرب العالمية الثانية. فقُرِنتْ فنادق غوايانا بفنادق كراتشي. وقباحة أميركا موجودة في أمكنة متنوعة، يقول شتراوس: «لقد خبرتُها [القباحة] على طول ساحل البرازيل وسهولها، وفي الأنديز البوليفية، وصخور كولورادو، وفي ضواحي ريو دي جانيرو، وفي أطراف

شيكاغو، وشوارع نيويورك» (TT, pp.78-79). إن اقتران الأمكنة المختلفة التي خُبرتْ في أوقات مختلفة تُروى على أنها مترابطة نسقياً. فارتباط فندق بآخر، ومكان قبيح بآخر، يؤسّس تزامنية لنصيّة السيرة الذاتية في نصّ **المدارات الحزينة**. وأحياناً لا يكون الترابط ترابطاً من حيث الهوية، بل ترابط من حيث الاختلاف:

> خلال بعثتي التعليمية الأولى إلى منطقة لاندز، زرتُ مرةً زرائب الطيور المعدَّة خصيصاً للإوز: فكانت كلّ إوزة محبوسة في قفص ضيّق، وهذا يختزلها إلى مجرد كائن يأكل الطعام. وفي هذه البيئة الهندية كانت الحالة هي نفسها باستثناء اختلافين: فبدلاً من الإوز، كان ما أنظر إليه رجالاً ونساء؛ وبدلاً من أن يكون قدرهم محدّداً، كانوا ـ إنْ كان هناك شيء فعلاً ـ في غاية الهُزال. ولكن في كلتا الحالتين، كان المربّي فقط هو مَنْ يمنح وديعته شكلاً من أشكال الفاعلية، شكلاً كان مرغوباً فيه في حالة الإوز، ومحتوماً في حالة الهنود. (TT, p.129)

إن نصيّة السيرة الذاتية لنص السيرة الذاتية ليس بحاجة لأن ينظَّم بطريقة مقدَّرة سلفاً، بل إن كلّ نصّ سِيَريّ ينطوي على تحديد ملائم خاص به. وإذا كان هناك زمن للسيرة الذاتية بمعناها التام، فإن عملية التنظيم والبناء اللتين تحدثان، أيّاً كانت طبيعتهما، يعاد وسمهما في نصيّة السيرة الذاتية. وربما يتذكّر المرء أن ليفي شتراوس يصف الزمان بأنه ذلك الذي يبسط برزخه بين الحياة وذاته. وعبر موقعة نصيّة السيرة الذاتية في المكان القائم بين الحياة والذات، بوصفه المكان الذي يُقرَأ فيه النصُّ على أنه سرد، يعرض شتراوس وصفاً للمكان الذي يتموضع فيه زمن السيرة الذاتية.

ولكن، إذا كانت الذات بناء تخييلياً ثقافياً، وكانت الحياة، في الأغلب، واقعاً مروياً كنصّ، فإن زمانية السيرة الذاتية ليست زماني **أنا**، وليست زمانه **هو**، إنما هي بالأحرى الفضاء الاجتماعي لحياة مروية تُنَفَّذ في نصٍّ سِيَريٍّ. وليفي شتراوس يصف هذا الفضاء الاجتماعي المروي بأنه المكان المختار شخصياً القائم بين الحياة والذات. وعلى وفق ذلك، يختتم شتراوس نصّه **المدارات الحزينة** بالمقطع الآتي:

> إن الذات ليست فقط بغيضة: إذ ليس لها مكان بيننا وبين العدم. وإذا اخترتُ أنفسنا نحن، كحلٍّ أخير، حتى لو كان ذلك ليس أكثر من مظهر، فإن سبب ذلك أنه ما لم أحطِّم نفسي ـ وهو فعل سيزيل شرائط الاختيار ـ فليس أمامي سوى خيار ممكن واحد بين المظهر والعدم. ويتعيّن عليّ فقط أن أختار الخيار نفسه لأدلّك على قبولي التام للشرط الإنساني. . . . (TT, p.414)

إن شتراوس، في اختيار الخيار بين «نا» و«العدم»، ينتقي مكاناً في **المابين**، ويكون ذلك المكان حيث يحدّد نصّ السيرة الذاتية زمانيته، وحيث تُقدَّم نسخة عن الذات. وتُصوَّر الذات التي نحن بصددها في النصّ فقط؛ فالنصّ هو صياغتها. وتؤسِّس الصياغة هويتها. وهويتها بناء تخييليّ ثقافي؛ نقول ثقافي لأنها تتميّز عبر زمن تاريخيّ معين في سياق اجتماعي مؤطَّر، ونقول عنها تخييلاً لأنها تعتمد على السرد أو الوصف الشخصيّ من أجل اكتساب استقلالها. والذات بوصفها بناءً تخييلياً ثقافياً تتمتع بسمات مشابهة لما يتمتع به الأعضاء الآخرون في المجتمع من سمات. وذات كهذه تحقق تحدّدها النهائيّ في عمليةِ تنصُّص سردَ السيرة الذاتية. ولكن، مادامت النصيّة تجسّد في صياغتها الحياةَ الواقعية (اللاتخييل) فإن النسخة المعروضة من تلك الذات هي نسخة مشروعة (وفريدة) مشروعيةَ وفرادةَ أيِّ شيء آخر. وزمانيتها تكون تامة وكاملة قدرَ ما يمكن أن تكون.

كانت المهمة هنا منحَ زمانية السيرة الذاتية منزلة معينة. وزمانية السيرة الذاتية تعيّن ـ وذلك كسمة لنصيّة السيرة الذاتية ـ الطريقة التي تُنظَّم أو تُبنى بها مواقع الزمن، أو وسومه. وهي توفر الطريقة والتصميم اللذين توصَل طبقاً لهما الوسوم الزمانية المتنوعة أحدها بالآخر. فالنصية السِّيَريّة تُدمج الزمن التاريخيّ والفضاءات الاجتماعية التي يُكتَب فيها النصّ، وتُدمِج اللحظة التي ينبعث فيها سردُ حياة كاتب السيرة الذاتية. وعلى أية حال، فإن الزمن التاريخي، والزمن الشخصي المتسلسل، والوسوم الزمانيّة، هي ليست ما يؤسّس زمانيّة السِّيرة الذاتية. إن زمانية السيرة الذاتية تسهم في إنتاج تصوّر المؤلف عن الذات، وتنظِّم سردَ الحياة. والسرد يمنح العناصر أو الوسوم المنفردة، والحوادث أو التغيرات، والأشخاص أو الأمكنة، وزناً من نوع معين. وبذلك فهو ينتخب سمات أخرى، أو يرفع التشديد عنها، أو يهملها، أو ينكرها. فزمانية السيرة الذاتية تجمع الجوانب المشتتة لحياة معينة، وتمحضها شكلاً. فتشكيل، أو قصّ، حياة معينة يؤسّسها بوصفها هي وليست حياة أخرى. إذ تُبنى الحياة المروية كيما تجعل شخصية معينة محدّدة طبقاً لسماتها الفريدة. وعندما يكتب المرء حياته، فذلك يتضمّن إعادة وسم أغلب سماتها المعبّرة. وعملية إعادة وسم ذلك الذي ينمو أو يعيش كحياة هي نصيّة السيرة الذاتية المفهومة زمانياً بموجب نصّ السيرة الذاتية. وفي حين يضع الزمن التاريخي للسيرة الذاتية شيئاً ما داخل النصّ، فإن نصيّة السيرة الذاتية في بُعدِها الزماني هي ما يضعه النصّ داخل التاريخ.

الفصل الثاني عشر

سارتـر وبـارت:
نقـش الذات

إن السيرة الذاتية هي *كتابة* المرء حياته الخاصة. *وأعمال* السيرة الذاتية هي كيانات جزئية، وموضوعات إبداعية، زمانياً ومكانياً. ونصوص السيرة الذاتية ليس لها فضاء في ذاتها، إنما لها علاقة تمييزية أو اقترانية بنصوص أخرى (سواء أكانت هذه النصوص نصوصاً في السيرة الذاتية أم غير ذلك). *وعملية إنتاج السيرة الذاتية Autobiographizing* تحدث في نطاق هذه العلاقة. *وعملية إنتاج السيرة الذاتية* بوصفها موضوعاً ـ للمناقشة والفحص ـ تعمل عند حدود النصوص غير السِيَرِيّة. وبهذا المعنى، تُنجِزُ عملية إنتاج السيرة الذاتية التحوّلَ من غير السِيَرِيّ إلى السِّيَرِيّ، ومما يقع خارج نصّ السيرة الذاتية إلى ما يكوّن نصّ السيرة الذاتية في ذاته. وعلى ذلك، فإن *نصّية السيرة الذاتية* ـ بوصفها توبوساً (فضاءً، أوميداناً، أو موضوعاً)، تحدث فيه عملية إنتاج السيرة الذاتية ـ هي فضاء خطابي. والفضاء الخطابي هو منطقة الخطاب (الفعلي أو الممكن) الذي فيه يحدِّد النصُّ نفسَه بطرائق معينة بوساطة سمات محددة، وخصائص يمكن تمييزها. والنصّ يؤسس هذه الطرائق، والسمات، والخصائص بوضع جوانبه موضع تساؤل؛ تلك الجوانب التي تفيض عن حدود النصّ، والتي تعطِّل تقييداته الخاصة، وتتخطى توقعاته. والقيام بقرنِ نصٍّ ما بنصٍّ أو أكثر يفتح فضاءً فريداً للنصيّة التي تتسبب في إسرافات النصّ، وزياداته غير الضرورية، والتي تحفِّز على القراءات، أو التأويلات، أو النقود التي ما كان بالإمكان الوصول إليها بطريقة أخرى. ولذلك، فإن الفضاء الخطابي لنصيّة السيرة الذاتية، وتأثيرات نقش الذات المخلخَلة في سيرة ذاتية، تتكشف للعيان ـ جزئياً في الأقل، ومن خلال مثل معين ـ عبر قرنِ نصّ سارتر **الكلمات**[1]

(1) See Jean-Paul Sartre, *The Words* (1963), trans. Bernard Frechtman (Greenwich, Conn: Fawcett, 1964).

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالكلمة **Words** .

بنصّ رولان بارت المعنون **رولان بارت بقلمه**[2].

كرّس سارتر حياته لكتابة الفلسفة من جهة، وكتابة الأدب من جهة أخرى. وكتكملة للفجوة القائمة بين الفلسفة والأدب، كتبَ في تراجم السيرة، والنظرية السياسية، والأدب، والنقد الأدبي، والسيرة الذاتية (طبعاً). والفضاء القائم بين الفلسفة والأدب يتشكل بالإحالة على التخوم نفسها التي أقامتها فلسفة سارتر (وعلى وجه الخصوص في كتابيه **الوجود والعدم**[*] **Being and Nothingness**، و **نقد العقل الجدلي Critique of Dialectical Reason**)، وأدبه (**الغثيان Nausea**، **ودروب الحرية The Roads of Freedom**، **والدوامة No Exit** ، و **الأيدي القذرة Dirty Arms** ، **والشيطان والإله الطيّب The Devil and the Good Lord** ، **وسجناء ألطونا The Condemned of Altona** ، إلخ). ونصّ **الكلمات** هو، من جهة علاقته بنتاج سارتر المكتوب بعامة، ليس نصّاً فلسفياً، ولا أدبياً، وليس نصّاً تخييلياً ولا غير تخييليّ. فهذا النصّ يشغل فضاء محدَّداً بين الفلسفة والأدب. إن نصّية السيرة الذاتية لنصّ **الكلمات** تعمل عند حدود النصّ السارتري. وتؤسس هويتها بالنسبة لتأملات متنوعة تشتمل على مكانية النصّ وزمانيته؛ فهي تنتهك التمييز القائم بين التخييل واللاتخييل، وتؤدي دور تعبير استعاري بمقابل الوظيفة الحَرفية، وتجلّي تأثيرات الخيال والذاكرة، وتحقق العلاقة بين مَنْ يكتب السيرة الذاتية ومَنْ تُكتَب سيرتُه الذاتية.

ويشغل نصّ رولان بارت المعنون **رولان بارت بقلمه** إطاراً مشابهاً. فهو يمكن أن يُفهَم أيضاً بوصفه نقشاً لنصٍّ يتفتح فضاؤه السِّيَريّ بوساطة قراءة نصّياتِه. وهو بوصفه نصّاً يتموضع بين النقد والنظرية بذات الطريقة التي تتموقع فيها سيرة سارتر الذاتية بين فلسفته وأدبه. إن نصّ **رولان بارت بقلمه** يحمل عناصر النقد وعناصر النظرية. وهو يُظهِر صلاتِ بكتب بارت الآتية: **درجة الصفر للكتابة**، **ومبادئ السيميولوجيا**، **ولذة النصّ** من جهة، وبكتب أخرى هي: **راسين**، **ومقالات نقدية**، **وأساطير**، **وس/ز**، **وساد/ فوريه/ لويولا** من جهة أخرى. وعلى أية حال، فكما أن نصيّة السيرة الذاتية لدى سارتر تحدث عند الحدود المتناسقة للزمانية/ المكانية، والتخييل/ اللاتخييل، والاستعارية/ الحَرفية، والخيال/ الذاكرة، ومَنْ يَكتب السيرة الذاتية/ ومَنْ تُكتَب سيرتُه الذاتية، كذلك نصّ بارت يستدعي «خارطة» مشابهة للتحديد والتمفصل. وعلى ذلك، فإن سطحاً بينياً قائماً بين الفلسفة/ الأدب، النظرية/ النقد بحاجة لأن يُحدَّد؛ فبينما يتعارض سارتر وبارت في جوانب عديدة،

---

(2) See Roland Barthes, *Roland Barthes* (1975), trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1977).

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالحرفين **RB** .

(*) بهذا العنوان ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوي إلى العربية. المترجمان

إلاّ أن علاقة النظرية/ النقد تعمل بين حدود الفلسفة وحدود الأدب. ولذلك، فإن الفضاء الذي تفتحه علاقة الفلسفة/ الأدب لا تملأه فقط كتب سارتر الآتية: **بودلير**، و**ملارميه**، و**ما الأدب؟** و**سان جينيه**، و**أبله الأسرة The Family Idiot**، بل يملأه أيضاً مجمل نشاط بارت. فوضع نصّ **الكلمات** بمقابل نصّ **رولان بارت بقلمه** هو إذن تقابل ضمن تضمّن ما. إن التضمّن يحدّد فضاء، والتقابل يُظهر حدوداً لفضاء، وحدود الفضاء تؤسّس توبوساً؛ أعني، في هذه الحالة، نصيّة السيرة الذاتية لسارتر وبارت.

إن تفصيل نصيّة السيرة الذاتية من التقابل سارتر/ بارت يؤسّس حدودها الخاصة بها [أي حدود النصية]. وهذه تشتمل على: 1. الصورة/ النصّ؛ 2. التعاقبي/ التزامني؛ 3. القراءة/ الكتابة. وإن توصيفاً ضافياً لهذه المكوّنات المتقابلة سوف يُظهر حقل توبوس نصيّة السيرة الذاتية في المكان الذي يحدث فيه تقاطع اليوتوبيا u topia [مأخوذة من كلمة يونانية تعني لامكان] والأتوبيا atopia(*).

الصورة / النصّ

لن يكون التقابل الصورة/ النصّ مشروعاً إذا كان نصّ سارتر **الكلمات** فقط موضوع النقاش. فالنصّ، كما ينمّ العنوان على ذلك، فحص للدلالة التي تحملها كلمات سارتر في أثناء تطوّره. فاقتحامه اللغة هو تمثّل للكلمات، وبعد ذلك إنتاجها بصورة مفعمة بالفعالية. فسارتر يراجع ـ وهو بهذا يقوم بعمل سابق على عمل فوكو **الكلمات والأشياء Les Mots et les choses** ـ الأُطر المعرفية التي لا تفسّر نقشه للذات بين الكلمات والأشياء فقط، بل تفسّر أيضاً التحوّل الذي يحدث في مسيرته الشخصية.

ليس استثنائياً القول إن نصّ سارتر هو نصّ لفظيّ تماماً. وهذا النصّ، المنشور في العام 1963، مطوّق ببداية تقول: («في مقاطعة الألزاس، في العام 1850 تقريباً، قَبِلَ معلّم مرهَق بالأطفال أن يعمل بقّالاً» [Words, p.5])(**)، وبنهاية تقول: («إنسان بكلّه مصنوع من جميع الناس، يساويهم جميعاً، ولكنه ليس أفضل من أيّ واحد منهم» [Words, p.160]). وبأيّ حال، فإن ثمة صورةً أوسعَ تظهر لنا إذا زاد المرء ـ على المجموع الكلّي للنسخة الأصلية من هذا النصّ، والتي نُشرت في العام 1953 ـ المقابلة التي أُجريتْ مع سارتر في العام 1975 بعنوان «سارتر في السبعين من عمره» (التي ظهرت أول مرة في **Le Nouvel Observateur**، ومن ثمّ بالإنجليزية في **Life/Situations**)، وإذا زاد أيضاً

(*) يفيد مصلح الأتوبيا ما يضاد اليوتوبيا. المترجمان

(**) اعتمدنا في ترجمة هذه المقاطع على الترجمة العربية التي قام بها خليل صابات، والصادرة عن دار **شرقيات** للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993 مع تصرّف بسيط يتناسب والنصّ الإنجليزي. المترجمان

مختلف التقارير الشفهية المسجّلة عن حياته[3]، بما في ذلك الفيلم الذي ظهر عن سارتر بعنوان سارتر في العام 1972 من إخراج ألكسندر أستروك وميشيل كونتان[4]، وكتاب فرانسيس جينسون المعنون **سارتر في حياته Sarter dans sa vie** (1974)[5]. وحتى في الفيلم يواصل سارتر السرد جالساً إلى طاولته مع أصدقائه وزملائه الجامعيين الذين يلتفّون حوله في غرفة في شقته، أو يجلسون بغير انتظام في شقة سيمون دي بوفوار بباريس. إن جميع هذه الأوصاف الشخصية سوف تتخطى الحقل الخاص بنصّ السيرة الذاتية لعام 1963. إن هذا التكشف لعالم النصيّة يستهل سمةً تنطوي على معان متضمنة من جهة مثيلها المُناظر في نصّ بارت. وفي الفلم المعنون **سارتر**، فإن الصور images، والصور الفوتوغرافية، والأشرطة السينمائية لسارتر في محيطه تملأ صورة حياته. تقع هذه الصور عند أفق الكلمات السارترية؛ فهي تُظهر حياةً نشطة، وتمثل توثيقاً تاريخياً يساعد على تعيين هوية ذاتٍ معينة تُكتَب سيرتها. وبمقدور المرء أن يزيد على هذه الشبكة من صور سارتر الشخصية، أشياء لم يعرضها سارتر نفسه، ومع ذلك فإنها تُكمِّل الكلمات التي يقدمها كتاب **الكلمات**، مثل المقابلات الشخصية، والفيلم، أعني مجلد الصور الفوتوغرافية لليليان سنديك سايجل المعنون: **سارتر: صور حياة Sartre: Images d'une vie**[6]. ونصّ السيرة الذاتية لسارتر تزيّنه الصور. وبذلك فإن إيثار لسنج Lessing للنصّيّ على الصوريّ ـ ذلك الإيثار الذي يرسخه عمله **لاؤوكون Laocoön**[*] ولكنه يُذكِّر بعمل هوراس **ut pictura poesis** ـ هو إيثار يُذكَّر به بقوة: فالصور (التي يدعوها لسنج «الرسم» بعامة) تُهمَّش مادامت تفتقر إلى المرونة والتنوّع اللذين توفّرهما الكلمات.

---

(3) انظر على سبيل المثال مقابلة سارتر في العام 1976 مع ليو فريتز Leo Fretz في الكتاب الذي حرّره هيو ج. سلفرمان وفريدريك أيْ. إليستون
Jean-Paul Sartre: Contemporary Approaches to His Philosophy (Pittsburgh: Duquesne University Press and Hassocks, Sussex: Harvester Press, 1980), pp.221-39.

(4) Jean-Paul *Sartre, Sartre, un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat* (Paris: Gallimard, 1977); Sartre by Himself, trans. Richard Seaver (New York: Urizen Books, 1978),
وسنشير إليه فصاعداً بالعبارة **Sartre by Himself**.

(5) Francis Jeanson, *Sarter danssa vie* (Paris: Seuil, 1974), pp. 89-93.

(6) Liliane Sendyk-Siegel, *Sartre: Images d'une vie* (Paris: Gallimard, 1978),
وسنشير إليه لاحقاً بالتعبير **Sartre: Images** . ومن أجل الاطلاع على مناقشة ضافية لصور سارتر الفوتوغرافية انظر الفصل 14 من هذا الكتاب.

(*) لسنج (1721 ـ 1781) ناقد أدبي وشاعر وفيلسوف ألماني، نشر بحثاً نقدياً في 1766 بعنوان «**لاؤوكون، أو في حدود الرسم والشعر**». المترجمان

وبالمقابل تشغل الصور، بالنسبة لبارت، مكاناً مهمّاً في نصّ السيرة الذاتية. وباستثناء عبارة بسيطة في مطلع سيرته الذاتية، يلاحظ بارت بقوله:

> أولاً، هناك صور معينة: إنها تمتع المؤلف بنفسه وهو يضع اللمسات الأخيرة على كتابه. فلذته هي الافتتان (وبذلك تكون أنانية تماماً). فأنا أحتفظ في ذهني فقط بالصور التي تأخذ بمجامع قلبي، *من دون أن أعرف سبب ذلك* (وعدم المعرفة هذه هي طبيعة الافتتان نفسها، وإن كلّ ما أقوله عن كلّ صورة لن يكون سوى . . . قول خياليّ). (**RB**, p.3)

إن الصور، في هذه الحالة، أساسية؛ لأن لذة النصّ أساسية. ولذة المؤلف تظل موضع نقاش؛ في الكلمة والصورة. وقد قرّر بارت، في كتابه **لذة النصّ** (1973)، أن لذة القارئ تُستمَدُّ من كلٍّ من الاستمتاع بالنصّ والابتعاد عنه. وهذا الابتعاد الذاتي يستحضر المشكلة الكلاسيكية المتعلقة بفن رسم الصورة الشخصية، والسرد الذاتي. فكيف يسع المرء أن يبتعد عن نفسه؟ يمكن اعتبار التصوّر الهوسيرلي عن الأنا المتعالية طريقة واحدة لتحقيق ذلك: فهذه الأنا قد افتُرضتْ لكي تجعل التأمّل المتعالي الانعكاسي أمراً ممكناً. بيد أن الأنا لا يمكنها، كما بيّن ذلك سارتر نفسه، أن تقبض على نفسها في فعل التأمّل الانعكاسي. فالوعي التأمّلي الانعكاسي سوف ينتج، دائماً، موضوعاً هو غير الوعي، وغير المعرفة؛ أو في هذه الحالة، هو غير تمتع الذات. ولا يعترف بارت، أيضاً، بذاتٍ تستطيع أن تعرف نفسها في فعل المعرفة. ومع ذلك، فإن السرد الذاتي الذي يضع لذة المؤلف موضع مناقشة يمكنه، كما يرى بارت، أن يُنقّش في نصّ السيرة الذاتية. وكما سوف أبيّن ذلك، فإن السرد الذاتي هو، بأيّ حال، ليس مجرد مسألة لذة غير ثابتة (أو **المتعة** التي عدّها بارت المكانَ الملائم للقراءة، وعلى الأرجح، «لمعرفة الذات»). إذن فإن اللذة في الصور هي نوع خاص من اللذة. إنها لذة نرسيس الذي يرى نفسَه هناك متجلّيةً لنفسه، وبذلك فهي متجلّية للآخرين بشكل كافٍ. واللذة في الصور ليس سوى لذة **خيالية** فعّالة. وبارت يعني بـ«**الخيالي**» ضمناً شيئاً أكثر شبهاً بما يسميه «نظام صورة image-system» (وهذا يقابل مفهوم سارتر للـ«**خيالي**»، الذي بوساطته يؤسس الوعي التخيّلي الأشياء بطريقة خيالية مثلما يؤسّس النظير العينيّ لما يُجرَّب تخيليّاً). وبمقابل ما يظهر في كتاب سارتر **الكلمات**، تلعب الصور، وأنظمة الصور (**الخيالية**) دوراً مهمّاً في تأسيس نصّ السيرة الذاتية ونصّيّته لدى بارت.

والصورة، بالنسبة لبارت، تقع حيث يُصوَّر الجسد، رغم أن اللغة هنا هي لغة الجسد. ولغة الصورة هي جسد النصّ، أو في الأقل جسد الصفحات الثلاث والأربعين من النسخة الإنجليزية (والصفحات الستّ والأربعين من النسخة الفرنسية). ولكون الخيال وعملية التخييل فاعلَيْن في النصّ، فإن الصور هي شيء خيالي يُمنَح شكلاً متعيناً. وتدخل

«ذخيرة الصورة» في خطاب إيروسيّ ذي رغبة نصيّة تدعى **متعة**، الشيء الذي لم يكن بوسع بارت تناسيه. وتتكرّر لذة الصورة النصيّة على امتداد الكتاب. وباستثناء الصورة الجماعية لبارت مع أعضاء حلقته الدراسية (التي هي الصورة الفوتوغرافية الوحيدة بعد الجزء الافتتاحي من النصّ)، فإن الجسد اللفظي للنصّ تتخلّله صور من الرسم، والموسيقى، والكاريكاتور، والكتابة، والرسوم البيانية. ويكتب بارت في القسم المعنون «نظام الصورة» **(الخيالي)** ما يأتي: «إن المسعى الأساسي لهذا الكتاب هو تعيين نظام صورة» (**RB**, p.109). إن نظام الصورة، في الحياة الإنسانية، لا يستنفد (كلَّ شيء). وبالطريقة نفسها، يخترق عرضُ الصورِ نصيّةَ السيرة الذاتية لكتاب **رولان بارت بقلمه**.

إن مرحلة المرآة mirror-stage هي، كما يبيّن ذلك جاك لاكان، اللحظة التي يتعرّف فيها الطفلُ نفسَه بوصفه آخرَ. وهذه المرحلة تلي المرحلة التي ينظر فيها الطفلُ إلى أمّه كآخر. ويضمّن بارت نصّه ـ فضلاً عن صور متنوعة لأمّه في مراحل حياتية مختلفة ـ صورة لأمّه وهي تحمل طفلاً. ويبدو كلٌّ من الأم والطفل ينظران إلى مرآة. والتعليق الذي على هذه الصورة هو: «مرحلة المرآة: 'ذاك أنت'». وصور بارت طفلاً، وصبياً، وشاباً، ومعلماً، ومحاضراً، وعضواً في جماعة استشارية، وكاتباً في شقته بباريس، كلّ واحدة من هذه الصور تكمّل آفاقَ نصيّةِ السيرة الذاتية لدى بارت. ومع ذلك، فهل تساهم هذه الصور في نصيّة السيرة الذاتية فعلاً؟ ففي حين تُميَّز هذه الصور، على نحو مناسب جداً، بأنها «نصيّة سِيَريّة فوتوغرافية photobiographical»[7]، تندمج في نصّ السيرة الذاتية، فإن الصور الفوتوغرافية تكتسب معنى جديداً، معنى وثيق الصلة بمزاج المؤلف الذي يكتب نفسَه بالكلمات والصور.

التعاقبيّ / التزامنيّ

يُبنى نصّ سارتر على هيأة تعاقبية. والتقابل مَنْ يكتب السيرة الذاتية/ مَنْ تُكتَب سيرته الذاتية [هما الشخص نفسه] يمرّ من مرحلة القراءة إلى مرحلة الكتابة. ورغم أن موضوعة القراءة/ الكتابة هذه سوف نطوّرها في الفقرة القادمة، إلاّ أن ما هو مهمّ هنا هو التحوّل المفاجئ، في نصّ سارتر، من الجزء الأول المعنون **القراءة Lire (Reading)** إلى الجزء الثاني المعنون **الكتابة Écrire (Writing)**. وإذا أخذنا بالاعتبار أن النصّ يسرد السنوات الإحدى عشرة الأولى من حياة سارتر فقط، فإن تقسيم الكتاب إلى جزأين ـ **«القراءة»** هو الجزء الأول، و**«الكتابة»** هو الجزء الثاني ـ يسم تحوّلاً دالاً في خبرته المبكّرة. وهذا الوسم

(7) لقد أسهبتُ مطوّلاً في توضيح مصطلح «النصيّة السِيَريّة الفوتوغرافية» في الفصل 14 من هذا الكتاب.

لعتبةٍ تقع بين نصفيْ طفولته يطابق، بوضوح، تفسيرَ سارتر لتحوّل فلوبير من «شاعر» إلى «فنان»[8]. وبالطريقة نفسها يمكن القول عن فلوبير إنه ما أن أتمّ القطيعة المعرفية بين فعالية القراءة وفعالية الكتابة، أنجز بالنتيجة «مشروعه الأساسي». وكما يقرّر سارتر في مفهومه لـ«التحليل النفسي الوجودي» (في كتابه **الوجود والعدم**)، أنه حالما يختار المرء اختياراً أصيلاً على نحو مبكّر، فإن ذلك الاختيار يؤسّس، فيما بعد، مشروعاً أساسياً يختاره المرء بحرية مطلقة. وما أن يدشّن سارتر الشابّ الكتابة، تكون البقية مجرد ملحق. فهو ببساطة ينفذ المشروع الأساسي لكاتب (يكتب فلسفة وأدباً).

إن تدشين الكتابة يحدث بين السابعة والثامنة من عمره، ولذلك فإن النصف الأول من السرد يغطّي تقريباً ثلاثة أرباع السنوات التي كتبَ سيرتها. والانشغال بتدشينه الكتابة، ينصبّ على ثلاث أو أربع سنوات من حياته؛ من السابعة أو الثامنة إلى الحادية عشرة. والقطع القادم يحدث عندما تتزوّج أمّه ثانية، وينتقلان إلى لاروشيه التي يصلها وعمره اثنتا عشرة سنة. إن هذه القطيعة الجديدة تصحب «تحرّرَ» أمّه في العام 1917 (رغم أن سارتر سوف يجد صعوبة في فهم ذلك وفقاً لهذه المصطلحات) من الأغلال التي كانت قد عادت إليها عندما توفيَ والده في العام 1906. وهذه القطيعة الجديدة هي «مأساة» سارتر ـ يأسه الشخصي ـ التي ترافق، بغرابة، هرب أمّه من الجوّ الخانق في منزل جدّيْه لأمّه. إن هذا الوسم الجديد في الخطّ التعاقبي ذو دلالة. فهو قادر على إعاقة السرد تماماً. وبأيّ حال، فإن ممّا له أهمية بالغة أنه كان قد أصبح كاتباً.

ومن منظور النسخة الأولى لسيرته الذاتية التي ظهرت عام 1953 التي حملت عنوان «**سارتر بلا أرض Jean sans terre**» [**والكلمات** هو عنوان النسخة الثانية التي ظهرت عام 1963]، ثمة إنسان متوسّط العمر، في الثامنة والأربعين، يتأمّل طفولته. ومسألة غياب شيء ما، أيّ شيء يخصّه، هي مسألة ذات شأن خاص. وعلاوة على ذلك، فإن سارتر في كتابه **سان جينيه**، المنشور في العام 1952، يقرأ في تجربة جينيه معنى **اللاتملك**؛ أي حالة عدم امتلاك المرء شيئاً يخصّه. فاسمه، ووالداه، وبيته، جميعها أُعطيت له. وجينيه لم يخترها، بل حتى أنه لم يختر أن يكون اللصّ «الذي خلقه الآخرون فيه»، الذي كان قادراً على أن يؤكّد، من خلاله، هويته الخاصة. وطبقاً لذلك، يؤوّل سارتر حياته الخاصة بشكل مماثل. فمع موت والده، أصبحت أمّه مثل الأخت الكبيرة في منزل والديها. وبهذا المعنى، فإنه، مثل جينيه، لم يكن لديه أب ولا أمٌ. فعاش في منزل أسرة شفايتزر [جدّه لأمّه]، وليس في منزل سارتر، فحياته تعتمد دائماً على ما يغدقه عليه والدا أمه من نِعَمٍ فاضلة. ومثلما أصبح

(8) See Sartre, "From Poet to Artist," in *The Family Idiot*, vol. Trans. Carol Cosman (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp.315-435.

جينيه قدّيساً بأن خلق من نفسه لصّاً، كذلك يصبح سارتر ـ في سرده لذاته ـ قدّيساً من نوع معين بأن أصبح كاتباً. ومن نقطة استشراف الأمور وهو في الثامنة والخمسين من عمره (أي في العام 1963)، كان سارتر قادراً أيضاً على دمج المنهج التقدّميّ ـ الارتداديّ الذي دشّنه للمرة الأولى قبل ستّ سنوات من ذلك في **كتابه البحث عن منهج** (1957). وفي كتاب **الكلمات**، لا يعرض سارتر الحركة التقدمية (التعاقبية) التي يتجه فيها ليصبح كاتباً فقط، بل يعرض وصفاً ارتدادياً لخبراته بالنسبة للعائلة، والأصدقاء، واطلاعاته، والأحداث الاجتماعية والسياسية في عصره كذلك. وهذه الحركة الارتدادية تحمل خصائص قراءة تزامنية كما يصرّ سارتر على ذلك في مناقشته مع ليفي شتراوس[9].

وعلى أية حال، من الصعوبة أن يتطابق المنهج التقدمي ـ الارتدادي لدى سارتر مع القراءة التزامنية التي يقدّمها بارت في تصويره حياته الخاصة. فالوصف التعاقبي، عند بارت، يُؤجَّل حتى الصفحتين الأخيرتين اللتين توفران ترجمة قصيرة لسيرة حياة بارت تتبع التسلسل الزمنيّ. والقائمة المدرجة في هذا التسلسل الزمنيّ ـ مثل الوصف الموجود في الصفحة الثانية عشرة من الطبعة الإنجليزية النقدية لكتاب سارتر **الكلمات**[10] ـ تبدأ بتاريخ ميلاد المؤلف. وربما كانت حياة بارت الأقصر (فقد توفيَ في العام 1980 عندما كان في الخامسة والستين من عمره، وهي نفس السنة التي توفيَ فيها سارتر، الذي كان في الخامسة والسبعين من عمره) ما سوف يفسّر هذا الاختلاف.

وبأيّ حال، وبصرف النظر عن الصفحتين الأخيرتين من كتاب بارت، فإن نصّه في السيرة الذاتية ـ مفترضين أنه كذلك ـ يعيق التوقعات الاعتيادية عن نصٍّ في السيرة الذاتية. ومن الصعوبة تنظيم مجموعة الصور الفوتوغرافية التي تستهلّ النصّ في تنظيم زمني متسلسل مثلاً. فصور بارت وهو شابّ (مضطجعاً على الشاطئ) تُقرَن بوِقفته «بين أصدقائه» كرجل أكبرَ منهم؛ وصور طفل، يجلس جِلسةَ محدودب سمين، تُقرَن على الجدار مع صورة له يظهر فيها أنه ينظر نظرة ثاقبة ومستقصية (إلى لجنة مناقشة)، أو وهو مفعم بالحيوية (في أثناء إلقاء المحاضرات)؛ وتوضع صورة شخصيّة له في العام 1942 فوق صورة شخصيّة في العام 1970ف وبأسلوب شبيه بذلك، لا يتبع السرد (باستثناء التعليقات المرافقة للصور) خطّاً متسلسلاً زمنياً وتعاقبياً. وفي الحقيقة، إن الأبجدية هي المبدأ الذي ينتظم السرد. فالصورة الشخصية بأكملها لا يحركها تتابع التواريخ «الاعتباطي»، بل يحركها، في الحقيقة، النظام المتتابع الذي توفره الأبجدية.

---

(9) See *Inscriptions*, chap.11, entitled "Sartre and the Structuralists."

(10) انظر على نحو خاص:

Sartre, *Les Mots*, ed. David Nott (London: Methuen, 1981), pp.ix-xxi.

لقد كان بارت على معرفة وثيقة مع سلسلة **Seuil** النقدية التي تتناول الكتّاب، وهو نفسه كان قد نشر في هذه السلسلة، منذ سنوات عديدة مبكّرة، دراسةً عن ميشيليه Michelet[11]. ومما يمكن افتراضه أن إمكانية كتابة دراسة ـ وهذه المرة ليست عن شخص آخر، وإنما عن نفسه ـ يجب أن تثير رغبته. وفي الحقيقة، فإن كتاب **رولان بارت بقلمه** هو الدراسة الوحيدة التي يكتب فيها المرء ذاتَه في السلسلة كلّها (التي تشتمل على شخصيات بارزة عديدة؛ مثل راسين، وشكسبير، وسرفانتس)، والحكم الذي يصنّف به بارت الكتّاب العظام هو بالتأكيد حكم يستحقّ الاستحسان، وانتقاء مساهمته ـ رغم نقش الذات الذي يدلّ عليه مؤلفه ضمناً ـ تسم هذا الاهتمام. وبأيّ حال، فإن الرغبة لم تتلاشَ مع نشر الكتاب. فعندما أرادت مجلة **Quinzaine Littéraire** نشر مراجعة نقدية للكتاب، بحث محرّروها هنا وهناك عن الناقد الأكثر شهرة. ومادام بارت نفسه كان ذلك الناقد الأكثر شهرة، (فربما) لم يكن شيئاً غريباً تماماً أن طُلب إليه كتابة تلك المراجعة. والمجلة عنونتْ المقالة بـ«بارت صاحب القوى الثلاث»[12].

إن كتاب **رولان بارت بقلمه** هو مجموعة من *الشذرات*؛ أي أنها تأملات تندرج ضمن تراث كتاب باسكال **خواطر** .**Ponsées** وعوضاً عن تجميع هذه الشذرات بحسب نظام الترقيم، فإنه يسير بمقتضى نظام أبجدي. فالعنوان الأول هو «**Actif / réactif**»، والأخير هو «**Le monstre de la Totalité**». والمرء بوسعه أن يفترض، فقط، أنه لا وجود لشذرات أخرى تبدأ بحرف **U** إلى الحرف **Z**. ويبدو أن وضع التواريخ «6 آب 1973 ـ 3 أيلول 1974» متنافر بمقدار ضئيل، ومع ذلك فإن التواريخ تعمل عمل إطار لجزء تزامني كامل أكثر من كونها وسوماً تمتدّ على طول الطريق. إن تضمين الشذرات المرتبة أبجدياً يوفّر تنظيماً لما يمكن أن يكون، من نواح أخرى، مجرد «أفكار» متباينة ـ أفكار تخصّ بارت ـ حول مجال من الموضوعات المتعلقة بالجسد، والتجارب، والتأملات، وكتابات رولان بارت. وإذا كان بارت يقرأ هذه الشذرات أكثر ممّا يكتبها، فإن المرء سيفكّر في بارت على أنه **متعلّم ذاتياً** على نحو نموذجي (رجل علّم نفسَه) من رواية سارتر **الغثيان** 1938. إن **المتعلّم ذاتياً** يعلّم ذاته عبر قراءة كلّ شيء مكتوب تحتويه المكتبة لمؤلف يبدأ اسمه بالحرف (A)، ومن ثمّ لمؤلف يبدأ اسمه بالحرف (B)، وهكذا دواليك. وبأيّ حال، يقع تصوير الذات، لدى بارت، بموجب الشذرات المرتبة أبجدياً في المكان الذي تأتي فيه كلمة «autonomy»، مثلاً، بعد كلمة «atopia». إن النظام الأبجدي يؤسِّس نظام *المعجم* (حسب التعبير الذي يستخدمه بارت للمداخل أو البنود المعجمية التي تسم قراءته لقصة

(11) Roland Barthes, *Michelet* (Paris: Seuil, 1954).

(12) Barthes, *"Barthes puissance trois," La Quinzaine Littéraire* (March 1-15, 1975).

بلزاك سارازين في كتابه **S / Z**).

إن التزامنية لدى بارت هي نقيض التعاقبية لدى سارتر. والسطح البينيّ القائم بين التزامنية (كما تسمها الأبجدية والمعجم، وبوصفها نظام الصورة) والتعاقبية (كما تبرزها سلسلة من الأحداث والانقطاعات الهامة أو الثانوية الحاصلة بينها) هو مكان زمانية ذات السيرة الذاتية؛ الذات التي هي ليست سارتر ولا بارت، إنما هي **التوبوس**، بوصفها تخييلاً ثقافياً، والتي تكشفها صياغاتهما النصيّة الفريدة.

القراءة / الكتابة

مَنْ الذي يقرأ، ومَنْ الذي يكتب؟ إن سارتر الشابّ يقرأ كيما يلعب دور اليافع الصغير. فهو ليس له أب يؤدي دور أنا عليا Superego، يقول سارتر: «. . . أتفق مع حكم عالم نفسانيٍّ كبير مفاده: ليست لديّ أنا عليا» (**Words**, p.11). فلقد مات أبوه بعد زُهاء سنة من ولادته، فتركه بلا أب طبيعيّ. لقد كان الدور الأبويّ، بالنسبة لسارتر، دور غياب؛ يقول سارتر: «لقد تركتُ خلفي شابّاً ميّتاً لم يمتدَّ به العمر ليكون أبي، وكان من الممكن أن يصبح اليوم ابني» (**Words**, p.11). ورغم أن سارتر يزعم أن موت أبيه «أعاد أمّي إلى أغلالها، ومنحني الحرية» (**Les Mots**, p.11)، إلاّ أن جدَّه شارل شفايتزر يبدو أنه يشغل الموقع الأبويّ بشكل طاغ: فهو جدّ وأب. ورغم ذلك، يؤكد سارتر أن هذا الغياب لأنا عليا مكّنه من بناء الـ«أنا» التي يرغب فيها. ومع ذلك، فإن الذات التي تقرأ ـ الذات التي تفعّل الكلمات ـ موجودة قبلاً في الكلمات التي يقرأها. فهو بحاجة فقط إلى تحويل الكلمات التي يقرأها في الجرائد الشعبية إلى قصص قصيرة، أو روايات خاصة به. وهذا التحويل هو تشكيل للذات. وبعد سنوات طوال سوف تتحوّل هذه الذات في ذات أخرى خلال الفعالية المطّردة لعملية إنتاج السيرة الذاتية بحدّ ذاتها. وهذه الذات الراوية ـ التي هي مروية أيضاً ـ تتخذ شكلاً من القراءة المبكّرة التي من خلالها حوّل سارتر نفسه. وهذه الذات الراوية، أو المنفِّذة لعملية إنتاج السيرة الذاتية، تخترع أسطورة الكلمة، وتمنح الذات الراوية مكاناً يمكنها فيه أن تحقّق ما سوف تكونه. فمن الذات القارئة إلى الذات الكاتبة، ثمة كلمات تقف كبوّابة بين القراءة والكتابة؛ لأنها تُمنَح مكاناً في حقل الكتابة العام. فالكلمات تُقرَأ وتُكتَب. وسارتر يروي وظيفة الاختلاف بين القراءة والكتابة. والكلمات هي، في الأصل، نفسها في الحالين إلى درجة كبيرة، فلقد كان للكلمات في القراءة والكتابة تأثير في تعلُّمه المبكّر، ولكن لها، أيضاً، تأثيرها في اكتسابه المبكّر لهوية كاتب. وسارتر يستأنفهما كليهما ليدمج وينشئ شيئاً جديداً مما يقرأه، شيئاً هو جزء مما يسجِّله: فتراجم السيرة، مثلاً، هي إعادات نقش مفصَّلة لقراءاته. وفي بالنا كتابه **سان جينيه**، الذي

يلي مباشرة، ويؤوِّل، عمله يوميات لصّ **The Thief's Journal** (الذي يتضمّن وصف سارتر لسرقة جينيه الأساسية، وقصيدة السجن «المستمدة» لاحقاً، والمعنونة «الإنسان السجين The Condemned Man» التي تنتحل أبياتاً لشعراء مشهورين). وهذه الملامح نفسها يمكن أن توجد أيضاً في فلسفته المبكّرة، لاسيما في كتابه **الوجود والعدم** الذي هو، من وجوه عديدة، إعادة نقش تركيبية بمصطلحات سارترية للظاهراتية الهوسيرلية والهيدجرية.

يقع مكان الذات في كتابة الذات التي تكتب. وبارت يصف هذا التحوّل على وفق نصّ الكتابة (أي *النصّ القابل على الكتابة*) الذي يعاد بناؤه بدلاً من نصّ القراءة (أي *النصّ القابل على القراءة*) الذي يُقرَأ قراءة غير نقدية، ومن دون تأويل. فكتاب بارت **رولان بارت بقلمه** هو نصّ قابل على الكتابة؛ إنه نصّ كتابة. فهو يعيد بناء ذات السيرة الذاتية في مجموعة صور. وإعادة كتابة الذات ـ فضلاً عن الصور الفوتوغرافية ـ لا تشكّل الـ«أنا» ولا «ياء المتكلّم me» (وهذه الحدود استكشفها سارتر في تفصيل كبير في كتابه **تعالي الأنا**). فالذات، في نصّ بارت تشتغل على المستوى «المرآوي العاكس»، في ذلك المكان حيث يقرّر المُشاهِد (الذي أتمّ مرحلة المرآة): «ذلك هو أنا». إن ذات السيرة هذه تفتقر إلى المركز. فهي تكتب هويتها من خلال كتابة الكلمات، ولكن الكلمات هي فقط أدوات من بين أدوات متنوعة، وبذلك تصبح ذات السيرة الذاتية نصيّة سيرة ذاتية عند تقاطع القارئ والكاتب، وعند تقاطع الـ«أنا» و «نفسي»، والصورة والنصّ، والفلسفة والأدب، والنظرية والنقد.

إن عملية إنتاج السيرة الذاتية هي فعالية بينيّة تتموقع، كونها حدّاً محضاً، بين الأتوبيا الخالية من الفضاء واليوتوبيا ذات الفضاء المثالي[13]. **وتوبوس** السيرة الذاتية هذه هي نقش ذات عند المفصل القائم بين القراءة والكتابة لدى بارت وسارتر كذلك. وبارت يصف «الأتوبيا» بالشكل الآتي:

> أنا مصنَّف، ومعزوٌّ إلى موقع (فكريّ)، وإلى إقامةٍ في طائفة (أن لم تكن طبقة). وبمقابل ذلك، ثمة مبدأ داخليّ واحد فقط: وهو مبدأ الأتوبيا (أو مبدأ السُّكنى الرجراجة). فالأتوبيا تفوق اليوتوبيا (لأن اليوتوبيا ارتكاسية، وتكتيكية، وأدبية، وهي تنبثق من المعنى وتحكمه). **(RB, p.49)**

إن سمة الترجرج هي حركة الذات المخلخلة [المنزوعة المركز]. واستجابةً إلى كون

---

(13) See Louis Marin, *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*, trans. Robert Vollrath (Atlantic Highlands: Humanities Press, 1990),

وللاطلاع على العلاقة بين **الأتوبيا واليوتوبيا**، أنظر كتابي: **Inscriptions** ، **الفصل** 19.

الذات مصنَّفةً، فإنها تكتب نفسَها في سرد يفسِّر الثنائيّات الآتية: طائفة/طبقة، ومنزلة/موقع، وهوية/قالب. وكل تشكيل هو تأسيس لمَنْ تُكتَب سيرته الذاتية في صيغة إنتاج السيرة الذاتية. ومكان هذا التشكيل ليس هنا ولا هناك. إن هذا التوبوس السِّيَريّ هو الفضاء الخطابي الذي يعيّن، ويميّز، ويلائم، ويشخصن، ويخلخل. إن عملية إنتاج السيرة الذاتية هي كتابة فضاء ليس بمقدوره أن يكون فضاء: إنها عملية يتعيّن عليها أن تظلّ فاعلة عندما تتحرّك صوب حدودها الذاتية المتعيّنة عند نقش الذات لدى سارتر وبارت.

الفصل الثالث عشر

نصّيّة السيرة الذاتية لأحذية هيدجر

... لعلنا نلاحظ، في اللوحة فقط، كلَّ هذا الذي يتعلق بالأحذية. فالفلاحة، من جهة أخرى، تلبس الأحذية فقط. وإذا كان هذا مجرد لـبْسٍ فقط، فإنه أمر بالغ البساطة. فهي عندما تخلع أحذيتها في المساء، منهكةَ القوى ولكن معافاة، وتلبس أحذيتها ثانية في الفجر المعتم، أو تمشي به لما تبقى من النهار؛ فإنها تعرف ذلك كلَّه من دون ملاحظة، ومن دون تأمّل. وفي الحقيقة تكمن الخاصية الأداتية للأداة في منفعتها ....

هيدجر، **«أصل العمل الفنّي»**

إن «حقيقة» المنفعة ليست منفعة، و«حقيقة» النتاج ليست نتاجاً. وحقيقة إنتاج «حذاء» ليست حذاءً ـ

ـ ولكن بوسع المرء أن يفكّر في الاختلاف بين الكينونة والكائن مثل الحذاء في خطواته. وبطريقة مماثلة بوسعه أن يفكّر في الاختلاف الأونطولوجي: الاحتذاء في الرسم/ الطريق في الرسم.

دريدا، **الحقيقة رسماً**

عندما نشر دريدا، للمرة الأولى، مقالته عن «التبادل» بين هيدجر ومايرشابيرو في المجلة الفنيّة المعنونة **Macula** (العدد، 3)، كان عنوانها «La Verité en pointure». ويمكن ترجمة هذا العنوان إلى الإنجليزية كالآتي **«الحقيقة في مقاس الحذاء Truth in Shoe Size»**. وقد أعيد نشر هذه المقالة في «الكتاب» المعنون **الحقيقة رسماً La Verité en peinture** (1978)، وتُرجم إلى الإنجليزية بعنوان **الحقيقة رسماً The Truth in Painting** (1987)، وكانت المقالة الرابعة من المقالات الأربع التي تضمّنها الكتاب بعنوان

«**تعدّد الأصوات polylogue**»، وهي نسخة موسَّعة لمقالته «**الحقيقة في مقاس الحذاء**». أما العنوان الجديد الذي أعطي لمقالته «**تعدّد الأصوات polylogue**» فهو «تعويضات الحقيقة في مقاس الحذاء Restitutions de la verité en pointure». وثمة ترجمة إنجليزية للجزء الأول من المقالة نشر في عدد 1978 من مجلة *Research in Phenomenology*. لذا ثمة ثلاثة عنوانات مترابطة ترافق هذه المقالة وهي: «الحقيقة في مقاس الحذاء»، و «الحقيقة رسماً»، و«تعويضات Restitutions». وما يربط هذه العنوانات الثلاثة ـ المؤقتة، والدائمة في آن ـ سوف يكون موضوع بحثنا. وبكلمات أخرى، إن ما يجمع معاً هذه التساؤلات عن الأحذية، ومقاساتها، والتساؤل عن الرسم، ومشكلة التعويض، سوف يشكّل نسيج مساهمتي هنا.

وبكلام أكثر دقة، تُعنى مقالة دريدا (في نسخها وترجماتها المتنوعة) بمقالة هيدجر «**أصل العمل الفنّيّ**» (**Der Ursprung des Kunstwerkes**) التي ظهرت أصلاً، وفي بضع نسخ أيضاً، بين عاميْ 1935 و 1936، وأخيراً نشرت في العام 1950 في الكتاب المعنون بـ«**دروب الغابة Holzwege**»، وبعد ذلك في العام 1960 في طبعة ريكلام، وأخيراً في طبعة **Gesamtausgabe**[1]. بيد أن مقالة دريدا تُعنى أيضاً بمقالةٍ لمؤرخ الفنّ ماير شابيرو التي نشرت أولاً في الكتاب التذكاري عن كورت غولدشتين Kurt Goldstein والمعنون **The Reach of Mind** (1968). إن مقالة دريدا، في نسخها المتعددة، **لا تدور حول** مقالة هيدجر «**أصل العمل الفنّيّ**»، إنما هي **تدور حول** تبادلٍ، أو مراسلةٍ جرت بين هيدجر وشابيرو، الأول كتب بالألمانية، والثاني كتب بالإنجليزية، والثالث (أي دريدا) كتب بالفرنسية. وبهذه الطريقة، يلج دريدا في عملية التبادل، ويسهم في حركتها. إن توبوس التبادل ـ إذا فُهِمَ التوبوس هنا كموضوع بلاغيّ، لا كمكان فعليّ يحدث فيه التبادل ـ يتركّز حول مقاسات حذاء: ولكن ليست مقاسات الحذاء بحدّ ذاتها، ولا حتى أبعاد الأحذية الفعلية، بل بالأحرى حول دور ومنزلة سؤال الأحذية في واحدة من لوحات فان كوخ أو أكثر، في واحدة من اللوحات التي تظهر فيها الأحذية أو أكثر، في واحد أو أكثر من النصوص (الهيدجرية، والدريدية، إلخ) التي تناقَش فيها الأحذية.

الذات / التصاحب

---

(1) إن الإحالات على مقالة هيدجر «أصل العمل الفنيّ» نشير إليها، كما بيّنا سابقاً، بالحروف **PLT-OWA**، وهي مقالة نشرت أولاً في كتاب **الدروب المتقطعة Holzwege**. وكلمة **Holz** هي اختصار لكتاب **الدروب المتقطة** في طبعة كلوسترمان (Frankfurt: Klostermann, 1980). أما طبعة ريكلام لهذه المقالة (Stuttgart: Reclam, 1960) فإنها تحتوي على توطئة كتبها هانز جورج غادامير الذي حرّر هذه الطبعة المدرسية الصغيرة.

هل هذه المسألة مسألة أشياء، مسألة أحذية على وجه الخصوص؟ بالتأكيد لا. فما من أحد يتساءل عن الأحذية التي كان هيدجر يلبسها عندما كان يلقي محاضراتِه في تشرين الثاني من العام 1935 في فرايبورغ، وفي كانون الثاني من العام 1936 في زيورخ، وأخيراً في العام 1936 في فرانكفورت. وما من أحد يتساءل عن مقاس هذه الأحذية. وما من أحد يتساءل عن الأحذية التي كان يلبسها ماير شابيرو، أستاذ الفنّ في جامعة كولومبيا، عندما كان يُعِدُّ مقالته المعنونة «الحياة الصامتة موضوعاً شخصياً» للنشر في العام 1968. وما من أحد يتساءل عن الأحذية التي كان يلبسها دريدا عندما كان يستكمل مقالته لنشرها في مجلة **Macula**، والأحذية التي ألبسها أنا الآن ليست مهمة بأيّ حال من الأحوال. فجميع هذه الأحذية بمنأىً عن التساؤل، وليست مدعاة للمناقشة. ولم يجد هيدجر، كذلك، أيَّ شغف بالأحذية التي كان يلبسها فان كوخ نفسُه عندما كان يرسم لوحة الأحذية في نهاية العام 1886، لاسيما اللوحة المعنونة «**أحذية قديمة بأربطة Old Shoes with Laces**»، أو المعنونة «**أحذية Les Souliers**»، كما هي في الترجمة الفرنسية لطبعة في العام 1971 لباولو لا كالدانو[2]. إن الأحذية التي كان يلبسها فان كوخ نفسُه ليست موضوعاً للتساؤل، أو الدراسة، أو الاهتمام. وحتى الأحذية التي كان يضعها فان كوخ أمامه كموضوع لدراسته ـ مفترضين بالطبع وجود موضوع كهذا حقيقةً ـ تكون موضع اهتمام مشكوك فيه (ولكن ليس من دون اهتمام !).

يتساءل هيدجر ـ في القسم الأول من مقالة «**أصل العمل الفنّي**» بعد المدخل ـ عن العلاقة القائمة بين «العمل» و «الشيء». وهنا يختار هيدجر، كمثال على ذلك، «أداة من نوع شائع»، أو كما يقول هيدجر «زوج أحذية قروية» (**PLT-OWA**, p.32; **Holz**, p.22). ولكن أيةَ أحذية؟ هل هي أحذية قروية حقيقية وضعها فان كوخ أمامه في العام 1886؟ وهل هي الأحذية التي سيستخدمها نموذجاً لعمله؟ فهل كانت هذه الأحذية القروية أشياء فعلية، كيانات أو كائنات تقدّم نفسها للمساءلة، والاهتمام، والتفكير، أو للرسم كما في هذه الحالة؟ لنفترضْ أن فان كوخ كان فعلاً يرسم أحذية قروية؛ «زوجَ أحذيةٍ قرويةٍ» كما يدعوها هيدجر. إن هذه الأحذية هي، طبقاً لهيدجر، «أشياء» من تلك الأشياء التي يواجهها المرء في حياته وخبرته اليومية. ومع ذلك، فإنها ليست أشياء حسب: إنها مثال على *أداة Zeug* (equipment) ، وفيما يتعلق بهذه الحالة، فإنها مثال على «زوج أحذية قروية؛ لتصبح مفيدة فقط في توضيح مناقشة هيدجر للأداة، وفضلاً عن ذلك مناقشة *أداتية الأداة*.

إن الأشياء ـ زوج أحذية قروية ـ ليست مجرد أشياء: إنها «أدوات» أيضاً. ولكن ما

---

(2) Paolo le Caldano, *Van Gogh: Tout l'Oeuvre peint*, 2 vols. (Paris: Flammarion, 1971).

الأدوات؟ يوضح هيدجر أن الأداة هي ما تتمتع بقابلية معينة على تقديم المنفعة. ولكن، ما المقصود هنا بالقابلية على تقديم منفعة؟ ما هو مؤكد أن تلك الأحذية القروية لا تنفع فان كوخ الرسام، ولا تنفعه في أنشطته في الرسم، ولا تنفعه كنموذج model. وهيدجر لا يُلمع إلى شيء من هذ القبيل. فالأحذية القروية لا تنفع فان كوخ على الإطلاق. إنها بالأحرى تنفع الفلاحة التي يصفها هيدجر بشيء من التفصيل. فهو يقدّم وصفاً سردياً لهذه الأحذية، وللبيئة التي تُلبَس فيها:

> من الفوهة المظلمة لدواخل الأحذية القذرة تُرمَقُ وطأةُ الفلاحة المنهكة. وفي ثقل الأحذية المتجعدة بقسوة، ثمة عنادٌ متراكم تحمله مشيتها المجهدة والبطيئة خلال أخاديد الحقل المنبسطة بعيداً، والمتسقة أبداً، ذلك الحقل الذي تمسحه ريح قاسية. وعلى جلد الحذاء، تضطجع رطوبة التربة وخصوبتها. ومن تحت النعلين، تنزلق وحشة الحقل عندما يخيّم عليه المساء. وفي الأحذية ينوس نداء الأرض الصامت، ونعمة قمحها الناضج، ورفضها لاقفرار حقل خريفيّ. إن هذه الأداة [أي الحذاء] يتخللها قلق مكتومٌ في افتقاد الخبز، ومن البهجة الصامتة لرغبة عنيدة، ومن الارتجاف أمام المخاض الوشيك، ومن الارتعاش أمام تهديد الموت المطبق. إن هذه الأداة تنتمي إلى الأرض، وتـُصان في عالم الفلاحة. ومن هذا الانتماء المُصان تبعثُ الأداةُ نفسُها هجوعَها ضمن نفسها (**PLT-OWA**, pp.33-34; **Holz**, pp.22-23).

يصبح هيدجر شاعرياً في وصفه للفلاحة المتخيلة: من جهة عالمها، وتجربتها، وآمالها، ومخاوفها، وكدحها اليوميّ، وحاجياتها، وهمِّها، وقلقها، وانشدادها. إن تأويل هيدجر لهو تأويل حقّاً. فهو يعرض هرمنوطيقا للشيء المرئي: لزوج الأحذية القروية في لوحة فان كوخ. وهو يستحضر العالم الذي يكشفه زوج الأحذية. ويصف المعنى المتضمَّن في اللوحة، المعنى الذي يفتح وضوحاً (أو كما يدعوه لاحقاً Lichtung) يكشف عن عالم، ويضع أفقاً له.

إن هرمنوطيقا صورة الأحذية القروية ليست هرمنوطيقا مقنعة حسب، بل إنها مطبوعة في النفس. فهيدجر قادر على إظهار عالم يفهمه هو نفسه. فما ينطوي عليه من خلفية قروية يمكّنه من فهم عالم الفلاحة. فلقد أمضى سنواته الأولى في منطقة مسكرش (بادِن)، وأوقاته الريفية المتأخرة في توتناوبيرغ (شفارزفالد)، حيث يستطيع أن يلاحظ ـ ويتكلم، بل ويأتلف مع ـ عالم الحياة القروية في ألمانيا في عقد الثلاثينيات.

بيد أن فان كوخ رسمَ اللوحة في نهاية العام 1886 عندما كان يعيش بباريس. وفي

الحقيقة، كان فان كوخ قد سافر إلى باريس في بدايات العام 1886 قادماً من مدينة أنفيرز ببلجيكا (حيث أمضى بضعة أشهر في خريف 1885 بعد مغادرته هولاندا). وظلّ بباريس حتى مطلع العام 1888. وخلال هاتين السنتين، رسم فان كوخ سلسلة من المشاهد لباريس مثل: شقوق البيوت، ومشاهد من حياة المدينة، وطواحين الهواء البارزة من منظر المدينة (من منطقة مونمارتيه، ومن أمكنة أخرى) والحيوات الصامتة، وبضع صور شخصية لسيّدات باريسيات. ورسومات لتماثيل نصفية لنساء، وعدد لا بأس به من الصور الشخصية للفنان. ورسم أيضاً صوراً قليلة للأحذية. ويحدّد كالدانو ثلاث لوحات للأحذية مؤرخة بنهاية العام 1886 خلال خريف 1886 ـ 1887، ومن ثمّ لوحتين أخريين خلال نصف السنة الأول من العام 1887[3]. ولم يكن فان كوخ خلال الفترة 1886 ـ 1888 التي قضّاها بباريس على صلة وثيقة بالفلاحات. فقد كان يكتشف عالماً جديداً تماماً من الضوء واللون كان غائباً عنه خلال سنيّه المبكّرة بهولندا. لقد كان فان كوخ يرسم ـ في مدينة أنفيرز وحتى بدايات العام 1887 ـ بألوان معتمة، وخلفيات كئيبة، ومشاهد شبه حزينة. ولذلك تتموقع رسوماته للأحذية، بالضبط، في المفصل القائم بين أسلوبه المبكّر الذي وسم أعماله بهولاندا، والأسلوب الساطع، والحيوي، والمشرق الذي نجم عن اطلاعه على أعمال بعض الرسامين الانطباعيين البارزين بباريس. ولوحة **أحذية قديمة بأربطة** المؤرخة في العام 1886 كانت لاتزال ذات أسلوب معتم وكئيب. فهذه اللوحة يمكن أن تشبه تلك اللوحات المنتمية إلى سنيّه المبكّرة، باستثناء أنها تحمل في الخلفية لوناً أصفرَ ساطعاً نوعاً ما، وهو لون كان غائباً إلى حدّ كبير عن رسوماته بهولاندا. لقد شاهد هيدجر ـ كما يقول في جوابه على رسالةٍ من ماير شابيرو ـ هذه اللوحة في معرض بأمستردام في مارس 1930. ونتيجة لتموقع لوحة الأحذية هذه جنب اللوحات الأخرى المرسومة في فترة 1882 ـ 1886، كما قد يكون عليه حالها في معرض أمستردام الذي شاهده هيدجر في العام 1930، فقد ربط هيدجر هذه اللوحة باللوحات المبكّرة عندما رسم فان كوخ مشاهد الحياة القروية (انظر مثلاً لوحة **فلاحات في الحقول Peasants in the Fields** في العام 1883، ولوحة **عمل في الحقول Work in the Fields** في العام 1885، أو انظر لوحته الشهيرة **آكلو البطاطا Potato-Eaters** في العام 1885). بل هناك أيضاً لوحة عن أحذية خشبية معنونة «**الحياة الصامتة لأحذية خشبية Still Life with Wooden Shoes**» مرسومة في ربيع وصيف العام 1885 تفي بقسم من الوصف الذي يقدّمه هيدجر. (ومع ذلك، فلكونها لوحة تصوّر حياة صامتة تتضمّن جرّةً مسدودة، وقنينة على منضدة، فإنها تندّ عن المعنى التام للعالم الذي يستحضره هيدجر).

---

(3) لقد أُعيد تقديم أربع من هذه اللوحات الخمس في مقالة دريدا المعنونة "Restitutions de la verité en pointure." في كتاب *Verité*(1978), pp.291-436

وبالعودة إلى مسألة موضوع اللوحة، نثير السؤال الآتي: ما تلك الأشياء التي يضعها فان كوخ أمامه عندما يرسم؟ وما أداتية تلك الأحذية؟ وهل ما كان يلبسه فان كوخ عندما رسم لوحة **أحذية قديمة بأربطة** يتمتع بأهمية بالغة. ولو أن هيدجر شاهد واحدة من لوحات الأحذية في أواخر العام 1887 ـ اللوحة الأكثر شهرة التي تُعَدُّ ملكاً لمتحف بالتيمور للفنّ ـ فإنه قد يقدّم وصفاً مختلفاً للأداتية التي نتناولها. فهذه اللوحة الأخيرة تصوّر حذاءين؛ أحدهما مقلوب، وقعره مرئيّ، ولكن مرة أخرى بأربطة محلولة من أعلى الحذاء، وغائبة جزئياً عن المشهد. وهذه الأحذية ذات لون بنّيّ غامق، فيما عدا قعر الحذاء المقلوب الذي تبرزه ألوان ساطعة تقريباً، والمسامير المبسوطة ذات لون أبيض مميَّز يجعلها بارزة على نحو ملحوظ. وما هو جدير بالملاحظة هو الأرضية الزرقاء التي تقف عليها الأحذية؛ فهذه الأرضية مرقَّعة بخطوط بيض تجعلها زاخرة بالحياة، مثل موجات بحر أزرق تقريباً. وإمضاء فان كوخ الذي يخطّه كالآتي: «Vincent 87» في أسفل الزاوية اليمنى من اللوحة، هو إمضاء مهتاج تقريباً بنفس أسلوب بعض لوحاته الأخيرة، ولكن بصورة أكثر توهّجاً، ومنقوش على نحو مميَّز جداً. فلو تأمّل هيدجر لوحةَ الأحذية هذه لكان قد غيّر وصفه. ولكن لماذا؟

إن الأحذية المرسومة في اللوحة التي يناقشها هيدجر هي، كما يقول، أحذية من دون أيِّ موقع محدّد. وغموض السياق يمنح المؤوِّل نوعاً من الحرية في الوصف. ولكن ما مقدار هذه الحرية؟ من المؤكد أن ما كان يلبسه فان كوخ من أحذية عندما رسم لوحته «**أحذية قديمة بأربطة**» هو شأن لا أهمية له، ولا أهمية أيضاً لما كان يلبسه هيدجر من أحذية عندما كتب عن هذه اللوحة. ولكن لنفترضْ أن هيدجر كان معنياً، في هذه الحالة، بالعلاقة القائمة بين «الشيء» و«العمل»، فإن الأحذية التي «رُسمتْ فعلياً» قد تكون ذات صلة وثيقة.

ولكن ما هذه العلاقة القائمة بين الشيء والعمل؟ ليست جميع الأعمال الفنية لها العلاقة نفسها بالأشياء الممثلة، أو المقلَّدة، أو المعاد إنتاجها، أو حتى المؤوَّلة. إن لكاندنسكي Kandinsky ، وموندريان Mondrian ، وبولاك Pollack علاقةً بالأشياء، ولكن الأشياء لا تظهر عموماً بوصفها موضوعات ممثلة. فتعيين هوية الموضوعات كما في لوحة فان كوخ «**أحذية قديمة بأربطة**» هو شأن عسير. فباستثناء لوحة موندريان المعنونة «Broadway Boogie Woogie»، ربما سيكون من الصعوبة إيجاد شيء تكون أداتيته موضع تساؤل في لوحات كاندنسكي، وموندريان، وبولاك؛ فيما عدا أن تكون اللوحة معدَّة لغاية تزيينية أو لغاية تصوير البيئة. ولكن اللوحة نفسها حينئذ، وليس الشيء الممثل، هي التي تقدِّم الطبيعة الأداتية.

فلنعدْ إلى أحذيتنا، وإلى مسألة ما كان في متناول فان كوخ من أحذية عندما رسم

لوحته «**أحذية قديمة بأربطة**»، فبصدد هذه اللوحة، يبدي ماير شابيرو اهتماماً بالذات التي تلبَس الأحذية: لمَنْ تلك الأحذية؟ ثمة مسألة مؤدّاها أن هذه الأحذية قد لا تكون أحذية فلاحة كما يفترض هيدجر. فإن لم تكن الأحذية «زوج أحذية فلاحة»، فمن المحتمل أنها لا تكشف عن «عالم هذه الفلاحة». إذن لمَنْ هذه الأحذية؟ ولو افترضنا أن فان كوخ كان يعيش بباريس آنذاك، فمن غير المرجَّح أنها أحذية قروية. فلقد كان فان كوخ معدماً، وكان قد وصل توّاً من أنفيرز، وقبل ذلك جاء من بيئة تشبه البيئة التي يقدِّمها هيدجر، في الحقيقة، على أنها عالم الفلاحة. وغالباً ما كان فان كوخ يكتب لأخيه ثيو Theo طالباً تزويده بالمال ليتمكّن من شراء الألوان والتجهيزات. ومن المؤكد أيضاً أنه لم يكن يمتلك من المال ما يستطيع دفعه للنساء اللواتي يرسمهنَّ. ولذلك رسم المناظر الطبيعية، ومشاهد المدن، وموضوعات متاحة له بيسرٍ. وثمة إرث طويل مشابه لهذا الوضع يعود إلى فيليبو ليبي Fillipo Lippi ، وليوناردو Leonardo ، ورامبرانت Rembrandt ، ودورر Dürer إذ يكون الرسام هو نفسه الموضوع المتاح؛ أي جسد الرسام. لقد كانت الصورة الشخصية لقرون الحلَّ المناسب للرسامين المعدمين. فكلّ ما يحتاج إليه الرسام في هذه الحالة هو مرآة، ونموذج متاح [الرسام نفسه]. وفان كوخ، مثل سيزان والرسامين المعاصرين، رسم العديد من صوره الشخصية. وبُعيد وصوله إلى باريس (في بدايات العام 1886) رسم نفسه وهو يحمل الغليون، بلحية ضاربة للحمرة، مشذبة بأناقة تامة لا تخطئها العين. وفي صيف 1887، ومرة أخرى في بواكير 1888، عاد إلى رسم صوره الشخصية: معتمِراً أحياناً قبَّعة، وأحياناً حاسر الرأس. والعديد منّا يعرف صوره الشخصية الأخيرة بعد أن قطع جزءاً من أذنه؛ فبدا معصَّباً بضمادة، ولكن بشكل مؤثر.

وأطروحة ماير شابيرو تفيد أن فان كوخ لم يكن يرسم أحذية فلاحة، إنما يرسم أحذيته هو؛ أحذية لعله جلبها معه من الشمال، وهي في الحقيقة كانت جزمات، على كلّ جانب منها ثمانية ثقوب للأربطة. وقد كانت جزمات متينة، صُنعتْ لتقاوم التلف ـ فما من نعومة ورقة هنا ـ ولتعين المرء على تحمّل الشتاءات الباريسية القارصة، أو شتاءات أيّ مكان آخر. وهي جزمات قوية مصنوعة لأغراض المشي، والأعمال الخشنة؛ هذه الخصائص جميعها تميِّز أداتية الأحذية أو الجزمات. وعليه، ماذا لو لم تكن هذه الأحذية أحذية فلاحة، إنما أحذية فان كوخ نفسه؟

ولكن كم كان عدد أحذية فان كوخ؟ ثمة لوحات خمس أخرى رسم فيها فان كوخ الأحذية خلال سنتي إقامته بباريس. وتُصوّر هذه اللوحات ستة أحذية، أو ثلاثة أزواج. فهل من بين هذه الأحذية حذاء، أو أحذية، كتلك المرسومة في اللوحة التي يناقشها هيدجر؟ يتبيّن لنا من خلال الفحص الدقيق أن هناك «زوجاً» واحداً يخلو من الأربطة؛ مع

أنه زوج جزمات من النوع الذي تُستخدَم فيه الأربطة. وهذه الأحذية تشبه «زوج الأحذية» المرسومة في لوحة الأحذية الخامسة؛ تلك اللوحة التي وظّفتها مقالة دريدا مع لوحات أخرى. أما ما يتعلق بـ«زوجي الأحذية» الآخريْن، فإن أحدهما هو الزوج نفسه المرسوم في لوحة متحف بالتيمور لفنّ الرسم. وهيأة هذا الزوج الأخير (حيث يكون مقلوباً، كما في نسخة متحف بالتيمور) تخلو من المسامير الكبيرة الناتئة في نعله.

فهل بمقدور المرء أن يفترض أن فان كوخ رسمها خلال شتاء 1886 ـ 1887 وهو يحتذي ثلاثة أزواج من الأحذية (أو الجزمات)؟ فإن كانت لديه أحذية أخرى، فهو لم يؤكد ذلك، ومن المؤكد أن ميله لرسم صوره الشخصية، ورسم غرفته، واختيار الفواكه والقناني، وما إلى ذلك، فإن أشياءه الحياتية الصامتة تنمّ على أنه كان يميل إلى رسم أيِّ شيء يتوفر بيسر؛ أي رسم ما يسميه ماير شابيرو «الأشياء الشخصية». موضوع الرسم هو، إذن، شيء شخصي، وطبقاً لإحدى مدارس التحليل النفسي فإنه شيء فيتيشي fetishized. فلماذا رسم فان كوخ أحذية كثيرةً جداً؟ وعلى افتراض أنها أحذيته الخاصة فعلاً؛ فماذا يقال عن أداتيتها؟

مما لا شك فيه أن هذه الأحذية تؤدي غرضاً معيناً. فربما أعانته على تحمّل الشتاء؛ لذلك فإنها ستكون أحذية حارة جداً في الصيف. غير أن هيدجر لا يُعنى بغرضيتها، إنما يريد القول إنها أدوات: أشياء تؤدي شيئاً ما، أشياء يُعتمَد عليها، وموثوق بها؛ إنها أحذية يعوَّل عليها؟ فهل تنجز تلك الأحذية هذه الغاية، حتى وإن لم تكن أحذية فلاحة؟ من دون ريب أنها تفيده جداً كونها شيئاً يُرسم. بيدَ أن ذلك ليس موضوع هيدجر. إذن هل سنحوّل وصف هيدجر إلى وصف رسام فقيرٍ يصل إلى مدينةٍ كبيرةٍ، هي باريس، ويكافح من أجل توفير ما يحتاج إليه في رسم لَوحاته، رسامٍ لا يقدر على شراء زوج أحذية جديد، رسامٍ يلبس أيَّ شيء يجلبه معه، رسامٍ لا يقدر علىَ شراء شيء أنيق؟

ها هنا تأويل آخر غير ذلك الذي يقدمه هيدجر. فالهرمنوطيقا تمنح الحياة لمجموعة من المعاني: فهي تجعل الأحذية ـ تلك الكائنات ـ في علاقةٍ بالكينونة. وما أن يحلَّ عالم الرسام محلَّ عالم الفلاحة حتى تتغيّر الهيأة، والموقع، والبيئة (المدينة بدلاً من الريف)؛ غير أن هذه الأحذية ظلت هي هي. فإذا تغير العالم، وإذا تغيرت الأداتية؛ فهل سيظل الشيء هو هو؟ لقد أدّى الاستبدال إلى شيء مختلف جداً. ولكن أين هو الاختلاف؟ لو سلّمنا أن صلاحية الاستخدام عائدة للأحذية، فهنا ستؤدي وظيفة مختلفة جداً بارتباطها بالشخص الذي يلبسها، من حيث الزمان والمكان اللذان يتواجد فيهما. فماذا عن العمل الفني، هل ستكون وظيفته مختلفة؟

والعمل الفني، طبقاً لهيدجر، يقتضي تأصيلاً من طرف فنان؛ مثلما يكتسب الفنان

هويته من العمل، ولكن شيئية العمل تؤثر، من دون شك، في طبيعته. وشيئية الشيء ليست محلّ تساؤل هنا، إنما التساؤل عن شيئية العمل. فثمة مشكلةٌ تتعلق بتغير الجنس sex ، وتغير المكان، وتغير العالم. إن أحذية فان كوخ ليست نفس أحذية الفلاحة. فكيف يمكن لحقيقة عمل تكشف عن عالم أن تكون هي نفس الحقيقة إذا كانت تكشف عن شيء مختلف؟

لنترك الآن مسألة التمييز بين التغير والاختلاف، ولنتابع دريدا خطوة أخرى في الأقل على الطريق المؤدي من موضوع اللوحة إلى مشكلة أخرى (وموضوع اللوحة هو الأحذية نفسها كأشياء تكشف عن شيء «لا يمكن حسمه»؛ فهو أما أن يكون عالم فلاحة، أو عالم الرسام). والمشكلة، مرة أخرى، هي مشكلة ماير شابيرو: إذ من الممكن ألاّ تكون الأحذية المرسومة في لوحة «**أحذية قديمة بأربطة**» **زوجاً**. فليس من الممكن فقط ألاّ يكون ما دعاه هيدجر «زوج أحذية» زوج أحذية فلاحة، بل من الممكن أيضاً ألاّ تكون زوجاً. وفي الحقيقة، إن حذاءين من الأحذية الستة التي تظهر في اللوحة المعنونة «**ثلاثة أزواج من الأحذية Three Pairs of Shoes**» يمكن أن تكونا موضع تساؤل. فتصاحب هذين الحذاءين قد يكون فقط تجاوراً، أو قِراناً؛ بحيث أنهما لا يكوّنان «زوجاً» على الإطلاق. فأربطة كل حذاء منهما مشدودة على نحو مختلف: فقد يكونان مختلفين من حيث ارتفاعهما، وما إلى ذلك.

إن **التصاحب** هو صيغة يستخدمها هيدجر، لا سيما فيما يتعلق بازدواج الكينونة والكائنات. فإنْ كان هناك تساؤل حول تصاحب الحذاءين، كما يودّ شابيرو أن يبيّن ـ في حفل تأبينيّ لكورت غولدشتين ـ فهل يمكن لتصاحب الكينونة والكائنات أن يوضع موضع تساؤل أيضاً؟. ويبيّن دريدا[4] أن هناك مكاناً آخر يُنوِّه فيه هيدجر بفان كوخ في كتابه **مدخل إلى الميتافيزيقا Introduction to Metaphysics**[5]. وفي هذا الكتاب يشتغل هيدجر على العلاقة القائمة بين الكائنات والكينونة. إن لوحة فان كوخ مثال على «ما هو قائم هناك **(Da)**»، على كائن، على ما هو موجود، على «ذلك» الشيء الحاضر، أعني الحاضر هنا أو هناك. فالكائنات في علاقتها بالكينونة، وهي علاقة *تصاحب* تؤسس الاختلاف الأونطك ـ

---

(4) *Verité*, P. 432

(5) في النسخ المبكّرة لمقالة «**أصل العمل الفني**» ـ وهي محاضرات أُلقيتْ في فرايبورغ وزيورخ في العام 1935 ـ لا يناقش هيدجر لوحة «**الأحذية**» لفان كوخ. ففضلاً عن غياب مثال فن الرسم، هناك أيضاً غياب المناقشة المصاحِبة التي تدور حول الأداة. وبين العامين 1935 و 1936 بدا هيدجر أنه اكتشف أهمية العودة إلى مسألة **الأداة**، وربط هذه المناقشة بمناقشة الأحذية. والسبب الذي جعل هيدجر يعنى عناية خاصة بالأداة، والأحذية، والحياة القروية المصاحبة لها، يبقى هذا السبب يتطوّر في سياق سياسة النزعة الاشتراكية القومية لدى هيدجر، تلك النزعة المنحطّة بلا ريب.

أونطولوجي، إنما هي علاقة تتكرر في الدائرة الهرمنوطيقية الجمالية؛ وأعني بها علاقة العمل بالفنان، والفنان بالعمل.

ولكن عندما نريد فصل هيدجر عن تأويله للوحة فان كوخ، فإننا يمكن أن نذهب إلى القول إن شابيرو أنجز التأويل المناقض تماماً. فإذا كانت الأحذية، التي نحن بصددها، هي في الواقع أحذية الفنان، وليست أحذية فلاحة، فإن فان كوخ الفنان ـ (الذي يصاحب عمله)، في رسمه لأحذيته الخاصة، (حتى إذا كانت أحذية مختلفة، وليست زوج أحذية) ـ والعمل نفسه يُضمّانِ في الاختلاف الذي يؤسسه *التصاحب*. وضمّ الفنان والعمل الفني هو المكان الذي ينكشف فيه الفنّ (الذي هو أصل الفنان والعمل الفني)، ويُظهر المحتجِب، ويقيم نفسَه في المكان الذي يشغله الاختلاف. ومن هنا، فإن عدم ازدواج الحذاءين ـ شأنه شأن تغير جنس محتذيهما [الفلاحة، أو الفنان] ـ يسمُ اختلافاً، ويُهيِّئ الكائن تماماً.

الهويــة / الملاءمة

تتمثل الصعوبة هنا في أن الاختلاف موضوع الدرس هو ليس الاختلاف نفسه. فالاختلاف ـ أو بتعبير أفضل، التمييز ـ القائم بين أحذية الفلاحة وأحذية الفنان هو ليس الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي نفسه. فالاختلاف المتكرر في العمل الفني من جهة علاقته بالفنان بوصفه فنّاً، يوسَم بواسطة حقيقة (انكشاف) العمل الفني. فالفنّ هو تكشّف العمل بوصفه **اختلافاً**.

إن هذا **الاختلاف** هو هوية للفنّ أيضاً. فلنعدْ إلى مسألتنا، ولْنثرِ السؤال بصيغة أخرى: ما هوية الحذاءين بوصفهما عملاً فنياً؟ وسوف يكمن جواب هذا السؤال، بالنسبة لهيدجر، في علاقة لوحة الحذاءين بذلك الذي يجعلهما زوج أحذية؛ أعني فان كوخ. فمن خلال تبيان أن هذين الحذاءين هما، على الأرجح، يخصّان الفنان، فإن التكشّف في تصاحب العمل الفني والفنان يظهر هوية الأحذية. وبهذا المعنى فإن الفنّ (فيما يتعلق على الأقل بلوحة فان كوخ المعنونة «**أحذية قديمة بأربطة**») ليس مسألة حياة قروية، وليس مسألة حقيقة، أو تكشّف هذه الحياة المُملّة التي يصفها هيدجر، بل هي، على نحو أكثر تحديداً، مسألة الحقيقة في مقاسات الحذاء. وبصرف النظر عن الاختلاف القائم بين تجربة الفلاحة وتجربة الفنان، تحلّ الحقيقة في مقاس الحذاء. ومن المؤكد أن مقاس حذاء الفلاحة لن يكون هو نفس مقاس حذاء فان كوخ. فالتمييز يوسَم في المكان الذي يشغله الفنّ، وفي المكان الذي يشغله **الاختلاف**، في المكان الذي يكون فيه التمييز، كما بيّن دريدا، هو أيضاً تمييزاً من حيث الجنس [أي من حيث الذكورة والأنوثة]، إنه مسألة جنس **Geschlecht**(*).

(*) نسوق هنا تعليقاً لدريدا يبين فيه صعوبة، إن لم يكن استحالة، ترجمة بعض المصطلحات (ولاسيما =

إن تكشّف الاختلاف من حيث الجنس يُنقّش في المكان الذي يشغله الاختلاف الأونطولوجي. فأحذية الذكر ليست هي نفسها أحذية الأنثى. غير أن مسألة الاختلاف هي مسألة تمييز. ومع ذلك، فإن الاختلاف نفسه يعمل على انبثاق مسألة العلاقة بالكينونة، وهذه العلاقة هي مسألة **اختلاف** أونطولوجي. لذلك، فإن عدم كون الحذاءين أشياء تشغل مكاناً، وعدم كونهما زوجاً، إنما هو أمر ينقش الاختلاف الأونطولوجي من الاختلاف من حيث الجنس.

والآن، ماذا عن جنس هذه الأحذية؟ ينوِّه دريدا بدراسة لفيرانتشي في العام 1916 عنوانها **Sinnreiche Variante des Schuhsymbols der Vagina** (**Verité**, p.305; **TP**, p.267). وفي هذه الدراسة نقرأ الأحذية بوصفها مِهْبَلاً، فهي تربط شكل الحذاء المحدَّب بشكل القدم المقعَّر. ويقول دريدا: إن الحذاء يغلِّف القدم. وليس الاختلاف فقط هو ما تسمه أنشطة الفلاحة والفنان المختلفة، بل إن هناك اختلافاً من حيث الجنس يجب ملاحظته هنا أيضاً. فالتصاحب الذي يجب ملاحظته ليس تصاحب حذاءين، إنما هو تصاحب حذاء وقدم. ولكن كما أشار فرويد، وكما لاحظ دريدا، فإن الحذاء ليس قضيباً أكثر منه مِهْبلاً. إن الشكل الخارجي للحذاء يطابق شكله الداخلي. وهذه الثنائية الجنسية ـ التي يعود إليها دريدا في فترات معينة ـ تُظهر ميلاً في الطفولة لتجاهل الاختلاف الجنسيّ. ويزيد فرويد بالقول إن أغلب الأحلام ذاتُ ثنائية جنسية، ويمكن أن تُربَط بأعضاء كلا الجنسين (**Verité**, p.306; **TP**, p.268). وعليه يُقرَأ الحذاء (شأنه شأن المظلّة في تفسير دريدا لعبارة نيتشة «لقد نسيتُ مظلّتي»)[6] بوصفه «ما لا يمكن حسمه من حيث الجنس ـ فأما أن يكون ذكراً أو أنثى أو كليهما ـ وهذا الذي لا يمكن حسمه يكشف الحذاء بوصفه المكان النموذجي للاختلاف الجنسيّ. ومثل «زوج» القفّازات الذي رسمه فان كوخ في كانون الثاني من العام 1889، فإن الداخل يحمل معه الخارج. وكما يثبت دريدا، أنه بينما تتناسبُ القدمُ مع الحذاء الملائم، فإن الحذاءَ نفسَه، بوصفه شيئاً شخصياً مثل القفّاز، يكون مقعَّراً ومحدَّباً. إذن تتمثل حقيقة الحذاء في ثنائيته الجنسية، وفي هويته للاختلاف الجنسيّ الذي لا يمكن حسمه.

= الهيدجرية، ناهيك عن مصطلحاته هو). يقول دريدا في مقابلة أجراها معه كاظم جهاد: «إنه[هيدجر] يركز على المفردة **Geschlecht**، التي تعني في الوقت نفسه «المجتمع»، و«البيت»، و«الجنس»، و«العرق»، و«السّلالة»، والتي ترتبط بأفعال عديدة منها **Schlagen** ومعناه: «يضرب»... فالكلمة Geschlecht غير قابلة للترجمة في كلمة واحدة». انظر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت. كاظم جهاد، ص48 ـ 49. المترجمان

(6) See Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles*, trans. Barbara Harlow (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

وسنشير إلى هذا الكتاب بالكلمة: **Spurs**.

تقع هوية الذات التي تلبس الأحذية خارج العمل: فهوية الذات هي إطار **parergon**. والعمل **ergon**(*) يسمُ آخرية معينة بصدد الحذاء بوصفها **إطاراً**. فالأحذية هوامش لهوية العمل. ومن أجل أن يؤسس العمل هويته، ومن أجل أن يلائم ما يخصّه حقيقةً، سوف يتعيّن عليه أن ينظر في أمر علاقته بالفنان؛ أو هكذا تسير الحركة الهرمنوطيقية. وإن تفكيكاً لعمل **«أحذية قديمة بأربطة»** سوف يميّز العمل من **إطاره**. وإن طبيعة الاختلاف التي لا يمكن حسمها ـ الاختلاف في مقاس الحذاء، وفي جنس الحذاء، وفي فضائه ـ تجعل من علاقة الأحذية بوصفها «أشياء» غير ملائمة للأحذية بوصفها «عملاً»، وغير ملائمة لمكان «الفنّ»؛ أعني علاقة العمل الفنيّ بالفنان.

ونحن نفترض أن أربطة الحذاء تقوم ـ كوظيفة أولية لها، وبشكل معتاد ـ بربط ما هو منفصل. ولكن الأحذية نفسها غير مشدودة برباط، وكذلك علاقة الشيء بالعمل، وعلاقة العمل بالحقيقة، وعلاقة الحقيقة بالفنّ. ومجموعة العلاقات الثلاثية هذه تشكّل الأقسام الثلاثة الأساسية لمقالة هيدجر **«أصل العمل الفنّي»**. ومهمة هيدجر تتمثل في ربط هذه العلاقات معاً، وفي حبْكِ الأقسام الثلاثة، وفي ربط الأنشوطة، وفي إنهاء المناقشة. فالأحذية ـ أي لوحة **«أحذية قديمة بأربطة»** ـ هي استعارة مجازية لمهمة المقالة نفسها: أي ربط ذلك الذي يظلّ منفصلاً، وحبكه. ولهذا السبب أيضاً من الملائم أن تحلَّ أحذية الفنان محلَّ أحذية الفلاحة.

إن الأربطة تمرّ من خلال ثقوب الأربطة ـ أي **العرى**(**) **oeillets** كما تدعى بالفرنسية ـ أي من خلال «الثقوب [أو العيون] الصغيرة eyelets». ومرور الأربطة من خلال الثقوب الصغيرة يلمّ الشيء بأسره معاً. ولا يخلو الأمر من مغزى أن فان كوخ رسم ـ خلال سنتيْ إقامته بباريس ـ عدداً من «الحيوات الصامتة» للأزهار، لاسيما **القرنفل**: **باقات القرنفل Oeillets**. والصورة المجازية التي تمثلها الثقوب الصغيرة *للحيوات الصامتة* تؤشّر، بشكل عام، أن مجمل فعالية فان كوخ لم تكن لتحدّد اللوحات كدراسات منفصلة فقط، بل أيضاً لإتاحة إمكانية ربطها معاً، ووصلها معاً، كالذي يفعله هيدجر مع أقسام مقالته **«أصل العمل الفنّي»**.

يكتب دريدا: «إن زوج الأحذية القروية هذا لا ينتمي إلى شيء يحيط به، إذ لا وجود

(*) **parergon** ، و **ergon** مصطلحان يستخدمهما جاك دريدا كبديلين عن مصطلحيْ frame و work ، ويقول دريدا: «في الفنون البصرية يكون الـ parergon هو الإطار، أو الرداء، أو صندوق التغليف، ويمكن أن يكون أيضاً نصّاً (نقدياً) يغلّف نصّاً آخرَ». عن معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ـ د. محمد عناني. المترجمان

(**) العرى: جمع عروة؛ وهي مداخل الأزرار بالنسبة للقميص، أو الأربطة بالنسبة للحذاء، وتعني أيضاً أزهار القرنفل كما سيرد بعد قليل. المترجمان

لهذا الشيء؛ ثمة فقط فضاء غير متعيّن» (**Verité**, p.385; **TP**, p.337). ومسألة انتماء الأحذية مسألة مهمة حقّاً. فإلى أيّ شيء تنتمي هذه الأحذية؟ إنها تنتمي إلى فضاء غير متعيّن. ويتكرّر هذا الانتماء في علاقة انتماء العمل الفني والفنان [لبعضهما]. وهيدجر يسمّي هذا الانتماء، وهذه الملاءمة، وهذا الارتباط معاً، يسمّيه **الفنّ**. والفنّ هو مكان تكشّف ما هو ملائم؛ أي ملاءمة العمل الفني للفنان كملاءمة الشيء للعمل الفني. إن هذا التكرار، وهذا التضاعف، أو حتى هذا التشابه Doppelgänger (على حدّ تعبير دريدا) هو مكان الانتماء، مكان لما هو مناسب، مكان لما يخصّ العمل الفنّي: أي هويته في حقيقة مقاس الحذاء. إن الأصل (العمل الفني/ الفنان/ الفنّ) يقوم بعملية الربط، أو التصاحب في الحقيقة رسماً؛ أي التصاحب في حقيقة مقاس الحذاء في هذه الحالة.

التبادل / التعويض

تعتزم الهرمنوطيقا الهيدجرية تأويل لوحة فان كوخ ـ التي يدعوها دريدا «**أحذية قديمة بأربطة**» ـ بموجب أداتية الأحذية الفعلية. ومحاولة فهم العمل بموجب الشيء تتيح إمكانية إخبار قصة تدور حول الشيء، أو تتيح تبيان أنه يستحضر عالماً أو يكشفه، وهو عالم فلاحة بالنسبة لهيدجر. والعالم المتكشّف ليس هو حقيقة الأحذية، إنما هو حقيقة العمل، العمل في علاقته بالفنان. ولكن الفنان غائب عن تفسير هيدجر للفلاحة. وفي تبادل الرسائل في العام 1968 بين ماير شابيرو وهيدجر، يقدّم هيدجر دليلاً، يلمّه شابيرو ويعيده إلى هيدجر ليثبت سوء قراءة هيدجر للأحذية في اللوحة. ومن خلال كشفه عن سوء القراءة، يجعل شابيرو من غاية هيدجر أكثر فاعلية.

إن هذه الأحذية (أو، في الحقيقة، الجزمات) تنتمي إلى تكشّف علاقة العمل الفني بالفنان، وهي تلائم هذا التكشّف، وتوفر حادثة له؛ ومن هنا فإنها تقوم بتعرية الفنّ. إن تشوّش هيدجر في تعيين موقع «الأصل» بالنسبة لمكان الاختلاف قد صُوِّر على نحو مؤثر كنتيجة للمراسلة والتبادل الأساسيّ الذي يقدّمه شابيرو. فتأويل الأحذية، الذي استُبدِل بقراءة تفكيكية لمقاسات الأحذية ـ أو بتعبير حرفيّ «علامات الأحذية» (رغم أنها بالكاد أحذية «مُعَلَّمة») ـ تعيّن مكان ما يدعوه هيدجر «الفنّ». فالأحذية أصبحت مثالاً على نصّ لا تتعلق نصّيّته بمسألة الحقيقة على وجه الضبط، إنما بمسألة شكل محدّد للأحذية المتكشّفة، ومقاسها، وانتمائها.

ومن خلال المراسلة التي أصبحت تبادلاً ـ أي استبدال أحذية فلاحة ريفيّة، بـ«أحذية فنان»، بأحذية رجل كان آنذاك ابن مدينة، على حدّ تعبير شابيرو ـ يقدّم شابيرو الدليلَ الذي بوساطته تعمل التفكيكية على إنتاج قراءة لنصّ هيدجر، الذي يُربَط الآن بنصّ شابيرو، والذي يُظهر «على نحو أكثر وضوحاً» حقيقة نصّ هيدجر. ومثلما تكون الأحذية إطاراً فيما

يتعلق بالعمل الفنيّ، كذلك يكون نصّ شابيرو **إطاراً** ـ سياقاً ـ بالنسبة لـ«الأصل» لدى هيدجر. ونصّ شابيرو يشوّش الأصل الهيدجري مرة أخرى: فالمراسلة الفلسفية النقدية التي استحالت إلى تبادل حذاء تكشف الهرمنوطيقا الهيدجرية، وتمنحها الحقيقة، رغم كلا المراسلتين. **فالإطار** يؤطِّر، وينصب شَرَكاً (في إجرائه شبه البوليسيّ)؛ ولكنه يفتح، في أثناء عمله، الفضاء النصّي؛ أعني نصّية الوجود ousia: أي الفنّ بوصفه اختلافاً أونطكياً ـ أونطولوجياً.

إن المراسلة بين هيدجر وشابيرو تحقق تبادلاً، واستبدالاً لأحذية رجل ـ أي أحذية الفنان ـ بأحذية امرأة كانت قد حلّتْ «أصلاً» (من طرف هيدجر) محلَّ أحذية الفنان في المقام الأول. إن الاستعارة تتضمّن ـ في الإرث البلاغي الإجمالي الممتدّ من أرسطو وكونتليان فصاعداً ـ عملية استبدال. فهل كان استبدال أحذية الفنان بأحذية الفلاحة عمليةً استعاريةً؟ وهل كان هيدجر يحاول فعلاً التحدّث عن التكوين الذاتي للفنان في الفنّ من خلال استبدال أحذية الفنان بأحذية فلاحة؟ لقد كان هيدجر ينظر في هذه الأحذية ـ انطلاقاً من خلفيته القروية ـ إلى خبرته الخاصة. أفلا يعني ذلك محاولة استبدال ظروف سيرة الفنان بظروف سيرته الخاصة؟ أفلمْ يكن ينظر إلى نفسه، بوصفه الفيلسوف، والمفكِّر، في طريق الفكر المرتبط على نحو وثيق بطريق ريفيّ قروي؟ أليس الفيلسوف مرتبطاً بالفنان كما هو الحال لدى هيجل: فالفيلسوف هو من نوع فكر الفنان؟ إن استبدال أحذية الفنان بأحذية الفلاحة إنما هو استبدال ينشأ في سياق خبرة الفنان «الشخصية»، وتماسّه «الشخصي» المباشر بالحقول، والتربة، والأرض، وفي سياق «نداء الأرض الصامت»، و«نعمة القمح النامي»، «ورفضها لاقفرار الأرض في حقل خريفيّ» (**PLT-OWA**, p.34; **Holz**, p.23). وغادامير مثلاً، الذي أشرف على تحرير مقالة «**أصل العمل الفنّي**» لطبعة ريكلام 1960، غادامير ابن أستاذ جامعي في ماربورغ «رجل مدينيّ»، أقول غادامير نفسه لن ينزلق في الاستبدال الذي يقدّمه هيدجر. أما شابيرو، الرجل المدينيّ، ابن المدينة الكبيرة، مدينة نيويورك، فسيكون شديد الحرص على ملاحظة انتساب الأحذية، ورصد الاختلافات في «الأسلوب». ومع ذلك، فإن مقالة شابيرو الشهيرة عن «مفهوم الأسلوب» معروفة جيّداً بين منظِّري الفنّ ونقاده. فلا غادامير، ولا شابيرو سوف يجيزان استبدالاً كهذا الاستبدال الذي يجريه هيدجر، فهما في غاية اليقظة بإزاء تلك التمييزات الأونطكية الدقيقة، تلك التمييزات التي يرغب في ملاحظتها الفطن، والذوّاق.

ولكن ما الذي ينجزه هذا الاستبدال؟ يربط هيدجر العالم القروي وعالم الفنان معاً. ويقوم بهذا من خلال استبدال أحذية الفنان بأحذية الفلاحة. فهو يكوّن زوجاً من عالميْن *متباينيْن*. فلو افترضنا أن الأحذية التي في اللوحة ليست زوجاً، وإنما حذاءان لقدم يسرى، أفلا يمكن أن يقال إن هيدجر يكوّن لمرتين زوجاً مما هو ليس زوجاً على الإطلاق. فهو

يبيّن تصاحب عالمين متباينين: عالم الفلاحة وعالم الفنان. وفان كوخ، وليس أيَّ فنان آخرَ، كان يرسم ـ من العام 1888 إلى العام 1890، بعد مغادرته باريس ـ بنوع من الجنون، وبشكل انفعالي حادٍّ خلال سنتيه الأخيرتين. وفي منتصف ثلاثينيات القرن العشرين، كان هيدجر يحاضر ويؤلِّف الكتب حول نيتشة؛ نيتشة الذي ذهب الجنون بعقله في العام 1888، والذي كان يكتب (كما كان فان كوخ يرسم) بجنون حتى سنته الأخيرة 1889 [قبل أن يُجَنَّ]. وعاش نيتشة حتى العام 1900، بينما توفّيَ فان كوخ في العام 1890 بعد أن أُودِعَ مصحّة أوفيرز Auvers. وهذه السنوات العصيبة ليست غير ذات مغزى بالنسبة لهيدجر. لأن هيدجر، مثلاً، ولد في العام 1889. فهل كان هيدجر متجاهلاً لهذا التوافق، أي تطابق سنة ميلاده مع سنوات أزمات، بل وحتى جنون فان كوخ ونيتشة ـ فان كوخ مع أحذيته، ونيتشة مع (أو من دون) مظلّته ـ وهذه، بالنسبة لدريدا، أشياء مشحونة بعدم إمكانية الحسم من حيث الجنس، هذه الأشياء التي هي مواضع تحظى باهتمام التفكيكيّة؟

إن هيدجر في استبداله أحذية الفلاحة ـ مستذكراً ربما أحذيته الخاصة، وواضعاً نفسَه في أحذية الفلاحة، مجرِّباً إياها، وفاحصاً إياها ليرى ما إذا كانت تناسبه ـ فهو لا ينجز استبدال مجموعة أشياء بأخرى حسب، إنما ينجز تحويلاً في معنى العمل الفنيّ. والتحويل في معنى العمل الفني يتمّ إنجازه من خلال تحويل في الفنان كذلك؛ أي الفيلسوف أو المفكِّر بوصفه فناناً. فلقد كان هيدجر مولعاً بكتابة الشعر؛ وقد كتب شيئاً منه. فكان فنان كلمات (مفكِّراً فيها، ومانحاً إياها شاعرية) أكثر منه فنان رسم (فنان يرسم لوحات). ولهذا، فإنه عندما يبلغ وصف طبيعة الفنّ، يسمّيه شعراً: «إن طبيعة الفنّ هي شعر. وطبيعة الشعر، في الواقع، اكتشاف الحقيقة» (**PLT-OWA**, p.75; **Holz**, p.62). فهيدجر الشاعر، والفيلسوف، والمفكِّر يرى طبيعة الفنّ على أنها شعر. وفي الواقع، يشبه وصف هيدجر لعالم الفلاحة شيئاً من شعره الخاص. فشعره رعويّ، شعر منبتٌّ في عالم مرتبط بالطبيعة:

خللَ صدع في سماء ملبَّدة بغيوم ممطرة
فجأة تنساب أشعة الشمس
لتحتضن المروج المعتمة . . . (**PLT**, p.6)

ومرة أخرى:

أو حين يعلن الغدير الجبليّ
في سكون الليل عن هديره
مندفعاً فوق الصخور . . . (**PLT**, p.10)

وهذه القصائد تربط الرعويّ بالفلسفيّ:

أو حين تتأرجح أجراس البقر
منحدرة نحو الوادي
حيث تتهادى القطعان . . .
تبقى طبيعة التفكير الشعرية مستترة (PLT, p.12)

تفصح هذه القصائد ـ رغم أنها مكتوبة في العام 1947، ومستمدة من عمله **Aus der Erfahrung des Denkens**[7] ـ عن الرباط الثابت الذي يقيمه هيدجر بين عناصر خبرته الرعوية وطريق تفكيره. وهيدجر، الشاعر، والفنان، يستعيض بالشعر عن الرسم (وهذه موضوعة تتكرّر من هوراس إلى لسنج إلى سارتر الذي كان هو الآخر مشدوداً إلى هذا الموضوع في العام 1947). ولكن الفنان الشاعر ـ الذي يشغل مكان الفنان الرسام ـ يحاول في هذه الحال أن يلبس أحذية الرسام. فهل تناسبه هذه الأحذية؟

يوضح ماير شابيرو، في معاودة بحث هذه المسألة، أن الاستبدال حدث فعلاً، على الأقل فيما يتعلق بالأحذية. وبدلاً من أن يلفّ شابيرو حبلاً حول رقبة هيدجر، انصرف إلى ربط النهايات المهلهلة، ولمّ ما يبدو غير مناسب في القصة، وحينذاك تعطلتْ المِصيدة. فأفلتَ هيدجر: لأنه، في الواقع، يحلّ نفسَه «فعلاً»، كمؤوِّل، محلَّ فان كوخ الفنان، والرسام. ومن هنا، فإن العلاقة بين الفنان والعمل الفني قد أنجزت تبادليتها وتصاحبها.

ولكن ماذا عن الفنّ؛ الحدّ الثالث في هذه العلاقة؟ إذا كانت الأحذية قيد الدراسة هي أحذية هيدجر، وإن الفنان قيد الدراسة هو هيدجر حقّاً، إذن فإن ما يدعوه فنّاً هو، في الواقع، صورة شخصية؛ أو على نحو أكثر دقة، هو فنّ رسم الصورة الشخصية. إن خبرة المفكّر هي نصّيّة الصورة الشخصية؛ وهيدجر نفسُه هو النصّ قيد الدراسة، والفنّ نصيّته.

لأعُدْ إلى دريدا: الذي يكتب:

> أقترح أن نعود إلى الفقرة التي يحدث فيها الحدث صحبة الإطار الذي يؤدي دوراً غير متميز [أي لحظة رباط الحذاء غير المحسوسة]، ذلك الحدث الذي يبقينا مع رهاناته البوليسية، والسياسية، والتاريخية، والتحليلنفسية. إن التخم القائم بين هذا النص (بالمعنى العادي والدقيق لشيء مطبوع في كتاب) ونصية عامة خالية من أية حافة، أقول إن هذا التخم يختفي هنا.
>
> يختفي: فهل يختفي التخم كاختفاء التخم القائم بين صورة كلية تظهر على خلفية؟ أم كانطماس شيء ما وانفقاده؟

(7) Martin Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens* (Pfullingen: Neske, 1954).

وربما يحدث الاختفاء بكلا المعنيين: فكلاهما يمكن أن يؤدي المطلوب (**Verité**, p.373; **TP**, p.327).

وكما يعلمنا التعديل الذي أُجريَ على مقالة «**أصل العمل الفنّي**» في العام 1960، فإنه ليس العمل الفنيّ فقط هو الذي يؤطَّر، بل الفنّ نفسه أيضاً، وهو يُمحَض هيأة، ويوضَع في إطار. ووضع العمل في إطار ليس فقط تعيينَ تخم له، بل حدّه في إطار؛ أي تحديد ما هو متضمَّن فيه، وما هو مقصيٌّ عنه، ما يقع داخله وما يقع خارجه، ما هو مناسب وما هو غير مناسب. والعمل الفنّي مثل حذاء، فليس كلّ وصف مناسب. ومهمة الناقد الفنّي ـ أي مهمة الهرمنوطيقا ـ تحديد ما هو مناسب، وما هو غير مناسب، وإبراز معنى أو معاني العمل الفني وتثبيتها. وإن تفكيكاً للعمل الفني سوف يفهم العمل الفني من جهة نصيّته القائمة في المكان الذي يُحدَّد بما يدعوه هيدجر فنّاً، في المكان الذي تحدث فيه الحقيقة، في مكان الاختلاف، في حدث إضفاء النصّية على العمل. وإن استحضار لوحة «**أحذية قديمة بأربطة**» يُظهِر نصّيةً يمكن أن توصَف بأنها فنّ رسم الصورة الشخصية فلسفياً ـ أعني بذلك تجربة هيدجر الخاصة بوصفها نصّاً ـ إن هذا الاستحضار يبرز خلال المراسلة والتبادل اللذين يستهلّهما شابيرو. والمدى الذي يبلغه دريدا ـ شأني أنا ـ في دخوله في هذا التبادل هو توضيح آخر لمختصرات SARL، وهي مختصرات تشير إلى: *شركة مجهولة ذات مسؤولية محدودة* société anonyme à responsabilité limité[8]، وفعل كلام يورد فيه التبادلُ المضمونَ في الوقت نفسه، وفي الحدث نفسه....

ولكن ما الذي ينجزه هذا التبادل فعلياً؟ يقترح دريدا أن ما يُنجَز هو نوع من التعويض، دينٌ يُرَدُّ. ولكن يُرَدُّ لمَنْ؟ لهيدجر؟ أو لفان كوخ؟ أو لشابيرو؟ أو لغولدشتين؟ أو لليبنشتين؟ أو لدريدا؟ أو لنا، نحن قرّاء هيدجر، ودريدا؟ أو لآخرين؟

إن التعويض هو إعادة بناء ما تمّ تفكيكه، ولحظة استعادة، وإرجاع، وليس فقط مجرد إعطاء. فهل يعيد دريدا، إذن، لهيدجر ما أخذه شابيرو؟ أو هل يعيد شابيرو لكورت غولدشتين ما فقده في العام 1933 عندما هرب من ألمانيا النازية، فقضّى سنة في أمستردام ليصبح أخيراً عضواً في هيأة التدريس بجامعة كولومبيا من العام 1936 حتى العام 1940؟ إن شابيرو الذي تحدّث في الحفل التأبينيّ لغولدشتين Goldstein في العام 1965، ربما عاد إلى ذكرى صديقه مرة أخرى في مقالته. وهل يذكّر دريدا بجي. سي. ليبنشتين J. C. Lebensztejn (وهو رسام پولندي وصديقه بباريس، الذي يكتب دريدا اسمه، تحديداً، هكذا J. C....sztejn) من خلال كتابة اسمه بهذا الشكل ككناية عن اسم غولدشتين، أو

(8) See Derrida, *Limited Inc.* (1977 / 1988), وانظر أيضاً كتابي *Inscriptions*، الفصل 17 "Self-Decentering: Derrida Incorporated."

ككناية لمهنته كرسام عن مهنة فان كوخ الرسام ؟ وهل أعيد أنا بمقالتي هذه ديناً عليّ لدريدا منذ حزيران عام 1972 حيث التقيته بباريس بمناسبة حلقة دراسية اسبوعية حضَرَتْها مجموعة صغيرة غالبيتهم من الفلاسفة الأميركيين (وقد ضمّت هذه المجموعة مارجوري غرين، وهوبرت دريفوس، وأرثر دانتو، وماركس فارتوفسكي، وفكتور غيورفتش، وتشارلس روسن، وهيلين سكسوس، وجيفري ميهلمان، وكاثرين مكلوكلن)، مجموعة انقادت لخطواته التفكيكية الموزونة طيلة ثلاثة أيام كاملة؟ والديون كثيرة، ولاشك في أنها جميعاً ديون نبيلة.

إن الرسامين يرسمون render أشياء أو موضوعات. ورسام مثل فان كوخ، مثلاً، سوف يرسم **rendre** أحذية بطريقة معينة. وبأي حال، فإن الكلمة الفرنسية **rendre** تعني من بين ما تعنيه: «إرجاع»، و» إعادة «، و«دفع تعويض». إذن، هل كان فان كوخ يعيد للأحذية «ماهيتها» عبر رسمها في لوحته؟ وهل كان هيدجر يسلب هذه الماهية عندما يهبها لفلاحة؟ وهل كان شابيرو يخون ماهية الأحذية عندما يبين أنها أحذية «تنتمي فعلياً» لأشياء فان كوخ «الشخصية"؟ وهل كان دريدا يعيد ماهية الأحذية إلى هيدجر عندما يحاول «أن يكون عادلاً مع هيدجر، بأن يعوضه حقه، وحقيقته، وإمكانية مشيته وسيره» (**Verité**, p.343; **TP**, p.301). وأنا أعيد الصورة التي يرسمها دريدا للمراسلة بأن أقول إن «الفن» الذي يصفه هيدجر في مقالته «أصل العمل الفني» هو نفسه نص، ونصيته هي فن رسم الصورة الشخصية الهيدجري؟ فالأحذية التي يقرأها هي، في النهاية، **أحذيته الخاصة**.

إن عبارة «أنا مدين لكم بالحقيقة في الرسم» مستمدة من رسالة (مراسلة) بين سيزان والرسام إميل برنارد في العام 1905. والدَين هنا هو دَين لهيدجر أيضاً. فهو معني بأن يبين كيف أن الحقيقة ـ الحقيقة انكشافاً ـ تكشف، وتعمل في علاقة اللوحة بالفنان، وفي علاقة اللوحة بوصفها عملاً بعلاقة الفنان بالفنّ. وبالنسبة لهيدجر، فإن الحركة من العمل والفنان إلى الفن، والعودة ثانية إلى العمل تفتح فضاءً؛ فضاءً للحقيقة، وفضاءً للشعر، وتفتح ماهية الفن، وانكشاف نصية مجمل نشاط هيدجر «الشخصي». وهيدجر يدين للحقيقة في الرسم، تماماً مثلما أن هناك إلزاماً تدعوه المصارف في الولايات المتحدة «الحقيقة [الصراحة] في الإقراض truth in lending» [من طرف المقترِض]، ويدعى «كشفاً مالياً financial disclosure»: وهو كشف تُذكَر فيه جميع الديون والموجودات على نحو صريح. وهنا تصبح الحقيقةُ رسماً الحقيقةَ بمقاس الأحذية. غير أن الحقيقة بمقاس الأحذية تعاد إلى الحقيقة رسماً، إلى الحقيقة فنّاً، إلى الحقيقة تفكيراً، إلى الحقيقة نصيّة.

وسأُنهي أنا هذا التبادل، هذه الحركة، هذا الفصل، بفقرة من دريدا:

لنعترفْ أننا بهذه الطريقة أعدنا تأسيس، وموقعة، مسار معين لمقالة **أصل**

العمل الفني؛ عبر تأويلها، والتفاوض معها. ولنعترف أن هذا المسار كان عليه أن يمرَّ من طريق عدم نفعية الحذاء واللوحة، والنتاج والعمل؛ وأننا بحاجة إلى النظر في عملية لظم [شبك] غير نافع لخطّي ثقوب الحذاء برباط يمرّ عبرهما جيئة وذهاباً، وجيئة مرة أخرى، داخلاً، وخارجاً، ومنغرزاً هناك، ونافذاً هنا. (فهيدجر يمسك الشيء، الأحذية، بالرباط الملظوم، كما لو أنه يتلاعب بمكوك

ـ الرباط الذي يتحرك، بالنسبة لشابيرو، بالطريقة نفسها، وهو عنده رباط فان كوخ، «رباط يمثّل جزءاً من حياته الخاصة»، «جزءاً يواجهنا».

ـ وشابيرو يسحب الرباط نحوه، ومن ثمّ يطلقه لما للرباط من موثوقية).

(**Verité**, pp. 407-8; **TP**, p.357)

الباب الرابع

النصّيّات المرئيّة / المكتوبة

الفصل الرابع عشر

نصّيّة السيرة الذاتية المصوَّرة لجسد الفيلسوف سارتر / هيدجر

يقدِّم النصُّ الفلسفيّ نفسَه كتمثال بارز. فهو يقف بثبات ورسوخ. ويقتضي عالَماً يجعل منه نصّاً معقولاً. ويقتضي فيلسوفاً يبعث فيه الحياة. وقراءات النصّ الفلسفيّ تتكاثر؛ فهي تتعدّد وتنتشر. والشروح، والتعليقات، والتحليلات، والتسويغات، والاعتراضات، والنقود، والتطويرات، توسِّع النصّ الفلسفيّ، وتجعله مشروعاً، ودالاً، ورصيناً من الناحية الفلسفية. وحتى عندما تشغل هذه النصوص نفسَها بمشكلة، كمشكلة الجسد، فإنها لا تعنى بجسد الفيلسوف، فهي تظلّ ذات طبيعة غير جسدية. فجسد الفيلسوف شيء آخر. إذ لا يلج جسده حركة النصّ، وفعله، ومجادلته، وموقعه. وحتى إذا كانت مقاصد الفيلسوف مندرجة ضمن النصّ الفلسفيّ، فإن جسده يكون متنحياً. فجسد الفيلسوف يظلّ شيئاً آخرَ.

وبأيّ حال، عندما لا يكون النصّ قيد الدراسة نصّاً فلسفياً في ذاته بأبحاثه، وقضاياه، واستنطاقاته، إنما يكون صورة فوتوغرافية للفيلسوف، حينئذ يصبح جسد الفيلسوف نفسه توبوساً topos. إذ الجسد المصوَّر فوتوغرافياً غير متجسِّد هناك. إن الوجهَ، والسيماءَ، والمِشْيَةَ، وموضع اليدين، والعلاقة بالآخرين، بل حتى السياق، تكون ماثلة في الصورة. ومع ذلك، فهذه جميعاً لا تتمخّض عنها فلسفة. فهي لا تكوّن حياة، ولا تمثل تجربة. ومع أن جسد الفيلسوف يعلن عن نفسه في جسد الصورة، إلاّ أن جسد الصورة ليس هو الجسد *الماثل في* الصورة. فجسد الصورة هو النصّ والسياق اللذان يظهر فيهما جسد الفيلسوف. إن الجسد الماثل في الصورة هو ما يُنقَش هناك.

ثمة فيلسوفان ـ هما مارتن هيدجر وجان بول سارتر اللذان ربما يكونان الأكثر شهرة في هذا القرن ـ نُشر لهما في العام 1978، وبصورة مستقلة، مجلدان منفصلان يضمّان

صورهما الفوتوغرافية[1]. ومع موت هذين الفيلسوفيْن (توفِّيَ هيدجر في العام 1976، وتوفِّيَ سارتر في العام 1980)، فإن ما ظلّ باقياً هو أعمالهما، وذكرى نشاطيهما، والصور الفوتوغرافية التي صوِّرتْ لحظات من حياتيهما. ورغم الاختلافات الهائلة بين بيئتيهما، وحقبتيهما، ومواقفهما التي تسم هذين المجلديْن، إلاّ أن الصور الفوتوغرافية نفسها تُدمِجُ فلسفتيْ هذين الفيلسوفين، وموقفيْهما، وقبل كلّ شيء جسديْهما. وهذان المجلدان، شأنهما شأن ما أنتجه الرجلان من فلسفة، يتمتعان بحياةٍ تخصّهما. فالصور الفوتوغرافية تحيي ميتتيْ الفيلسوفين. فهي تبعث الحياةَ في جسدين لم يعد بإمكانهما التكلّم لنفسيهما. وتعبّر هذه الصور عمّا لا تعبّر عنه الكلمات، وعمّا لا تحلم به فلسفتاهما. فجسد هيدجر وجسد سارتر هما، في الصور الفوتوغرافية، ليسا جسدين فلسفيين؛ باستثناء كونهما يمثلان جسدين يتفلسفان. فهما جسدان ـ غارقان في الفعل ـ مثل جسد أيّ واحد منّا وقد استولت عليه الأجيال القادمة، والذاكرة الشخصية، وحتى الوثائق الرسمية. ومع ذلك، فإنهما ليسا أيّ جسد كان، فهما جسدا فيلسوفين؛ وكلّ واحد منهما إنما هو جسد محدَّد. والحياة التي تجعل الصور الفوتوغرافية ممكنة تتحدّد بالوثائقية. إن جسد الفيلسوف يتفلسف من دون كلام، ومثل النصّ الفلسفيّ، يكتسب الجسد في الصورة الفوتوغرافية شهرة خاصة به. وبالنسبة لأولئك الذين لم يلتقوا بأيٍّ من الفيلسوفين لقاءً شخصياً؛ أما لأن الحظَّ لم يسعفهم، أو لأنهم هم لم يرغبوا في ذلك، فإن جسد الصورة الفوتوغرافية يشكّل بُعداً آخرَ، وتجربة أخرى . . . ونصّاً آخرَ.

يكتب رولان بارت في كتابه **رولان بارت بقلمه** (1975) العبارة الآتية: «أن تكتب الجسد، فذاك لا يعني كتابةَ الجلد، ولا العظام، ولا الأعصاب، إنما كتابة ما تبقى: أي كتابة شيء غير مناسب، شيء ليفيّ، خشِن، مهلهل، إنه كساء مهرّج» (**RB**, pp.180-81). إن هذه العبارة تتوافق مع التخطيط التشريحيّ في القرن الثامن عشر لتشعّبات وتفرّعات *الوريد الأجوف* المشرَّح عند إنسان بالغ. فكيف يتسنى للمرء «أن يكتب الجسد» لا بوساطة التخطيطات، ولا بوساطة الكاريكاتور، ولا الرسوم، ولا حتى الرسوم الزيتية، بل بوساطة الصور الفوتوغرافية؟ وبارت، قبل أن يبدأ كتابة نصّ «السيرة الذاتية»، يقدّم سلسلة من الصور الفوتوغرافية. وعلى كلّ واحدة من هذه الصور الفوتوغرافية يكتب تعليقاً وجيزاً. وعلى ذلك، فنحن ليس لدينا صور عن الجسد قيد الدرس فقط، بل لدينا، أيضاً، كلمات الذات التي ترافقها. فهو يضع بمقابل صوره الفوتوغرافية ـ صور جسده ـ صورة فوتوغرافية لوصفة طبيب تُشخّص السُّلَّ المزمن الذي أُصيب به، مع ملاحظةٍ تقول: «في كلّ شهر،

(1) Diane Meller Marcovicz, *Martin Heidegger: Photos* (Stuttgart: Fey, 1978), and Liliane Sendyk-Siegel, *Sartre: Images d'une vie* (Paris: Gallimard, 1978).

كانت ثمة قصاصة جديدة ملصوقة أسفل قصاصة قديمة، وفي النهاية توجد منها يارادات عديدة؛ وهذه طريق هزلية في أن يكتب المرءُ جسدَه ضمن الزمن» (**RB**, p.35). ومثل أيِّ شخص ينظر إلى سلسلة صوره الفوتوغرافية فور استلامها من المصوِّر، فإن التعليق المرافق لها يتحوّل إلى سرد ـ كما لو كان الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية شخصاً آخرَ غيره ـ فقد يكون هذا الشخص ممثّلاً سينمائياً، وقد يكون شخصية بارزة تظهر في مجلة، وقد يكون مهرِّجاً في السيرك، ولكنه في أيّ حال «ليس أنا». ومع ذلك، فهناك أيضاً ألفة، وفهم، واهتمام. وما يقوله بارت عن نفسه وهو يشعل سيجارة بيده اليسرى ـ فهو يقول أنا «**أعسر**» (**RB**, p.42) ـ لا يستوقف القارئ باعتباره تعليقاً تافهاً وإبلاغياً، وحتى معقولاً، من طرف شخص آخر. إن السمات السِّيَرية لهذا التعليق تموقع نفسها عند السطح البينيّ القائم بين الصورة الفوتوغرافية والوصف. فربما كان قد قال «ذلك جسدي»، معلناً عن مكان ذات مجسَّدة بين الصورة والكلمة «أعسر». وفي الحقيقة، تكرّر الكلماتُ الصورةَ الفوتوغرافية لعدد من الصفحات الأولية التي يظهر فيها رولان بارت الطفل محمولاً على ذراعيْ أمّه. ويعلّق رولان بارت الرجل بما يأتي: «مرحلة المرآة: ذلك أنت» (**RB**, p.21). ومن خلال استعانة بارت بمصطلح جاك لاكان هذا [مرحلة المرآة]، فإنه يماهي نفسه بصورة فوتوغرافية لما يبدو أنه يُظهر مرحلة معينة من نموِّه الطفولي. فالجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية يشبه صورة المرء الخاصة المنعكسة على مرآة: فالعينان متجهتان باستقامة مباشرة. ولعلّ المرء يسأل: «هل مَنْ أنظر إليه هناك هو أنا». وهذا الأنا الذي ينظر إليه المرء هو جسده الخاص به. ومع ذلك، فإن الجسد الحاضر يمكن أن يكون صورة فقط، وليس جسداً حيّاً.

إن مساهمة ميرلوبونتي في فهم الجسد كانت قد أوّلتْ الجسد بوصفه شيئاً معيشاً. فالجسد لا تُبعَث فيه الحياة مثلما يبعث الربّان الحياة في سفينته، وليس الجسد سجناً تسكنه النفس كما يرى أفلاطون. والجسد ليس وحدة وظيفية منسجمة مع النفس كما يذهب إلى ذلك أرسطو، وليس الجسد امتداداً كما تصوّر ذلك ديكارت، ولا آلة كما افترض لامتري. إن الجسد، لدى ميرلوبونتي، يعاش خلال توتر قصديّ. وحيث يميّز هوسيرل بين الجسد المادي (**Körper**) والجسد الحيّ المتعالي المختزَل ظاهراتياً (**Leib**)[2]، نجد ميرلوبونتي قد فهم الجسد الإنساني المادي كلّه بوصفه معيشاً سلفاً بشكل تام، ومتجسِّداً، ومعبِّراً، وإدراكياً، وحرّاً. وكما أشار في كتاباته المتأخرة، فإن الجسد شيء مرئيّ يَرى، وشيء قابل على الرؤية يُجسِّر فجوة، وهو فعل رؤية يجعل من اللامرئي مرئياً خلال «إيمان

(2) من أجل الاطلاع على وصف لنظرة هوسيرل إلى الجسد من جهة علاقتها بنظريته عن الذات، انظر كتابنا **Inscriptions**، الفصل الأول "The Self in Husserl's *Crisis*".

إدراكحسيّ». وبذلك، فإن الصورة الفوتوغرافية لجسد ما هي شيء مرئيّ يسم مكان القابلية على الرؤية، الرؤية التي تظلّ رؤية فعلية. والصورة الفوتوغرافية ليس بوسعها أن تحقق جميع التوقعات التي يحملها المرء عنها عندما تكون صورةً لجسد حيّ. ومع ذلك، تجعل الصورة الفوتوغرافية مما ليس في متناول الذاكرة، ولا التخيّل، ولا حتى في متناول البناء، تجعله مرئياً. إن الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية لا يستطيع أن يرى، وهو لا يرى فعلاً، مع أن نصّيته قادرة على الرؤية. والقابلية على الرؤية لجسد حيّ ـ أي أن يَرى ويُرى، وأن يَلمس ويُلمَس ـ تظهر كنصّ في الصورة الفوتوغرافية. وصورة الجسد هي عملية تصوير تعطّل مؤقتاً استحالةَ أن يَرى الجسد وأن يُرى. ومع ذلك، فإن الإمكانية التي يتمتع بها الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية في أن يَرى، ويَلمس، ويَسمع، ويَبتسم، ويتذوّق، هي إمكانية لا تتحقق أبداً. فقدرة الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية على الرؤية، التي هي إمكانية غير متحققة، تصبح نصّاً. وجسد الفيلسوف الماثل في الصورة الفوتوغرافية يعرض جسداً يتفلسف كنصّية، حتى عندما لا يكون الموقف الفلسفيّ ممثلاً. ومهما يكن من أمر ما تعرضه صورة سارتر أو هيدجر للجمهور، فإنه سوف يجسّد نصيّةَ حضور فلسفيّ. والولع بصورة سارتر أو هيدجر الفوتوغرافية ـ سواء أكان يقف أمام مستمعيه في مؤتمر، أو يجلس إلى منضدته، أو ينكبّ على مخطوطة، أو يتمشى في الغابة، أو يشعل سيجارته، أو يتناول عشاءه، أو ينظّف أسنانه ـ فهو ولع بفيلسوف، أو مفكّر، أو كاتب مشهور. وهذه الأوضاع المصوَّرة نفسها لا تفي بالغرض عندما يتخذها أيُّ شخص آخر غير الفيلسوف. فنصّية جسد الفيلسوف ليست نصّية أيّ جسد كان. ونصّية جسده تغني الفلسفة نفسها، وتمنحها شكلاً، وربما تمنحها جسداً إنسانياً.

والمجلدان من الصور الفوتوغرافية ـ أحدهما لصور هيدجر، والآخر لصور سارتر ـ قد استدعتهما ظروف مختلفة. فعلى الرغم من أنهما نُشرا في العام 1978، إلاّ أن هيدجر طلب أن لا تُنشَر الصور الفوتوغرافية التي التُقطتْ له إلاّ بعد وفاته. وهذه الصور التُقطتْ له وهو في بيته بمدينة فرايبورغ، وفي كوخه بتوتناوبيرغ في 23 أيلول من العام 1966، ومرة أخرى في كوخه بتوتناوبيرغ، وفي بيته بفرايبورغ في 17 و 18 من حزيران من العام 1968. ولقد التقط له هذه الصور ديجن ميلر ماركوفيتش. وعندما توفِّيَ هيدجر في 26 أيّار من العام 1976 كان عمره ستة وثمانين عاماً. الصور التُقطتْ، إذن، خلال سنتين، ونُشرت بعد زُهاء عشرة أعوام. وتسجّل هذه الصور يراعاً مفكّراً thinking reed ـ حسب تسمية پاسكال للإنسان ـ منقوشةً في كتاب كأثر لفكر يعاود الظهور أيضاً في كلماته المطبوعة، وتنعكس على أتباعه، والمعلقين عليه، وحتى على المخالفين له في الرأي. وتقوم هذه الصورالفوتوغرافية مقامَ إرشيف لمساءلة أونطولوجية تتكلم، فقط، بوصفها مخطّطات

تمهيدية أونطيكية على صفحة صقيلة. والأوضاع [التي يظهر فيها هيدجر] قد اختيرتْ، كما يبدو، بطريقة مقرّرة مسبقاً؛ فرغم أن هيدجر يظهر مع زوجته، وزملائه في الدراسة، وأصدقائه، فإنه يتخذ أيضاً وضعية معينة أمام الكاميرا.

وبمقابل ذلك، فإن صور سارتر الفوتوغرافية تتعقب حياته من الطفولة إلى يوم وفاته في 15 نيسان من العام 1980. لقد التقط له هذه الصور عدد من المصوّرين ـ فكلّ واحد يلتقط حضوره الجسدي ـ في أوضاع يمكن أن توصَف بأنها أوضاع مرتجَلة. إذ لم يكن سارتر قد تهيّأ لالتقاط الصور من أجل أن تراها الأجيال القادمة. وبخلاف الفيلم الطويل المعنون **سارتر**[3]، الذي أُنتج في العام 1972، والذي يظهره وهو يتحدث في شقته (وأحياناً في شقة سيمون دي بوفوار) والذي تتخلله مشاهد عن حياته، أقول بخلاف هذا الفيلم، فإن المجلد الذي جمعته صديقته ليليان سنديك سايجل يصوِّر بعضاً من الأماكن المتنوّعة التي ارتادها سارتر، وخبراته، ومقتنياته. فهو يظهر في بيته بباريس، وهو يجتاز كثباناً بليتوانيا، وهو يخاطب الجنود الفرنسيين بالبرتغال، وهو يجلس إلى جانب تمثال الفرعون بمصر، وصوره في بيت يسكنه باليابان، وهو يجلس تحت قنطرة مع سيمون دي بوفوار وبعض الأصدقاء في الصين، وهو يتحدث إلى فيديل كاسترو بكوبا، وهو يلتقي جوزيف بروس تيتو بفيينا، وهو يتمشى مع سيمون دي بوفوار بستوكهولم، وما إلى ذلك. فالأماكن متنوعة، وسارتر، كما هو واضح، يبدو في بيته أينما حلّ. ورغم أن هذا المجلد نُشر في حياة سارتر، إلاّ أن سارتر ربما لم يشاهد الصور الحديثة جداً، وذلك لأنه أضحى بصيراً في سنواته الأخيرة. وباعتبار معين، رغم أن سارتر واصل نشاطه الشخصي ـ حتى أنه ظلّ يظهر على شاشات التلفاز قبيل وفاته بأقلّ من سنة ـ فإن أمره كان تحت أشراف الآخرين عند وفاته. فالأصدقاء، والزملاء، والمعلِّقون، بذلوا جهودهم حول إسهاماته؛ فقد ظهرت المقابلات، ونُقِّحتْ المخطوطات غير المنشورة، وعُقدت حلقة دراسية حول أعماله في قصر سيريزي لا سال بنورماندیا (خلال صيف 1979)، وكُرِّس مجلد كبير من مجلة **Obliques** عن سارتر، وظهر عدد خاص من مجلة **Critique** عن «تأثير سارتر». ورغم أن سارتر الإنسان قد رحل، فإن الملفّ لم يُغلَق بعدُ. ومع ذلك، فبينما تُقرَأ مدوناته، وتُدرَس، وتُحلَّل، وتُنتقَد، وتُستثمَر، فإن مدونةَ حضورِه الجسديِّ تُحفَظُ في سلسلة من الصور الفوتوغرافية.

يصور هذان المجلدان المنفصلان حياتين فلسفيتين جِدُّ مختلفتين، ولكنّ ثمة صلةً بينهما. فمن جهة أولى، تُظهر مجموعة الصور حياة تأملية تأسَّستْ وتجذرت في الغابة السوداء [يقصد حياة هيدجر]، ومن جهة أخرى، تُظهر الصور حياة ناشطة مكرّسة لتأسيس

(3) See *Sartre by Himself* (1977).

الحرية الإنسانية على امتداد العالم [يقصد حياة سارتر]. وما يصل بين الفيلسوفين هو أن كلّ واحد منهما يعي جيداً عمل الآخر في إضفاء طابع وجودي على ظاهراتية هوسيرل المتعالية. فنشاط هيدجر كان قد انطلق عندما ذهب سارتر إلى ألمانيا في بداية الثلاثينيات من هذا القرن؛ لذلك فإن كتاب سارتر **الوجود والعدم** (1943) يكرّر كتاب هيدجر **الكينونة والزمان** (1927) من جهة شكله إنْ لم يكن من جهة التفصيلات أيضاً. والتشديد على نوع من التأثير ليس ذا قيمة هنا. بل بالأحرى إن تكرار نصّية ما ـ التي غالباً ما أُدرجتْ تحت عنوان «الظاهراتية الوجودية» ـ ذو دلالة قصوى. ومع ذلك، ففي اقتران مجلديْ الصور الفوتوغرافية الذي يحمل أولهما عنوان **مارتن هيدجر: صور Martin Heidegger: Photos**، ويحمل الثاني عنوان **سارتر: صور لحياة Sartre: Images d'une vie**، فإن النصّية التي نحن بصددها ليست نفس النصّية المنبثقة من اقتران كتاب هيدجر **الكينونة والزمان** بكتاب سارتر **الوجود والعدم**. ورغم ذلك، يحتوي كلا مجلديْ الصور الفوتوغرافية ـ عبر القراءة الاقترانية الحالية ـ التقابل القائم بين هيدجر/سارتر، فأحدهما يفصّل أونطولوجيا ظاهراتية (كما يدعوها سارتر)، والآخر يفصّل جسدية مادية مدرَجة في سياق. وهذا الضرب الثاني من الجسدية المادية المدرَجة في سياق نصّيّ يمكن أن تدعى نصّية سيَريّة مصوَّرة. فهي تقصّ حياة معينة عبر كتابتها من خلال الصور. ونصيّة السيرة الذاتية المصوَّرة، عبر انغرازها بين الصورة الشخصية والصورة الرسمية (في ميدان الرسم)، وعبر انغرازها بين السيرة الذاتية وترجمة حياة امرئ ما (في ميدان الأدب)، وعبر انغرازها بين حياتي وحياة شخص آخر (في الخبرة الإنسانية)، إنما تشدِّد على الوجود المادي لجسدَيْ سارتر وهيدجر. إن نصيّة السيرة الذاتية المصوَّرة «تؤوِّل» جسد الفيلسوف في مكان ما بين التفكير والفعل. ورغم أن الجسد يصوَّر ساكناً، فإنه مع ذلك يقع في وسط شيء ما، وينصرف نحو تعبير يظلّ ناقصاً، ويتعذر تحقيقه. فالجسد على وشك أن يتكلّم، وعلى وشك أن يشعل سيجارة، وعلى وشك أن يبتسم، وعلى وشك أن يكتب، وعلى وشك أن يعترض؛ ولكن الحركة لن تنفَّذ أبداً، والكلمات لن تُلفَظ أبداً، والتفكير لن يتحقق أبداً. ومع ذلك، فإن الوجود الجسديّ لنصيّة السيرة الذاتية المصوَّرة يمكن تمييزه إن كان لهيدجر أو لسارتر. فليس ثمة خلط ينشأ من ذلك. والشكُّ لا يساور أحداً لاسيما فيما يتعلق بجميع الصور الفوتوغرافية المندرجة في كلّ مجلّد. فذاك هيدجر في الجبال يحمل عصاه، أو ذاك سارتر جالس في الكهف وقلمه بيده. إن نصيّة السيرة الذاتية المصوَّرة لهذه الصور تكتب حياة جسد الفيلسوف بوصفها نصّاً. ومادام النصّ صورة فوتوغرافية، فإن نصيّته نصيّة مرئية. فالجسد يُرى. أما لمسُه، وشمُّه، وتذوّقه، فسوف يكون أمراً مربكاً؛ لأن التوقعات التي تثيرها الصورة الاعتيادية لن تتحقق بحواس أخرى. فالصورة الفوتوغرافية ليست خداعاً بصرياً، وإنما هي خداع حواس أخرى. والصور الفوتوغرافية باللونين الأسود والأبيض

تتمتع بعمق، وتضاد، وسطوع. وهي ليست صوراً معتمة ـ حتى وإن كانت مشؤومة ـ لمقالة في مجلة نيويورك تايمز تنعى الفيلسوف. فهذه الصور الفوتوغرافية تتمتع بحيوية ونشاط من خلال تعبيرها الخاص بها، وصوتها الخاص بها، وكينونتها الخاصة بها. والأجساد التي تجسّدها هذه الصور لها حياتها الخاصة حتى في الصورة الفوتوغرافية. فالأجساد تتأصّل في الصورة الفوتوغرافية، وتدلّ على تعبيريتها وسياقيتها.

إن مجلديْ الصور الفوتوغرافية، المنشوريْن في السنة نفسها؛ أحدهما بفرنسا، والآخر بألمانيا، متقاربان من جهة الحجم والطول (فكلاهما أقلّ من 120 صفحة). وعند هذا الحد تقف تشابهاتهما. فمجلد هيدجر هو مجلد تزامنيّ ابتداء. إذ يظهر لنا هيدجر من عمر 77 عاماً إلى عمر 79 عاماً. و قد استكملَ شهرته وإنجازاته بهذا العمر. وهيدجر، وهو يصوَّر في سنوات خلوته، يتكشَّف عن سلطة، ورضا ذاتيّ، وحكمة جديرة بفيلسوف مميَّز. أما مجلد سارتر فهو مجلد تعاقبيّ ابتداء. فهو يبدأ مع سارتر طفلاً صغيراً في الرابعة من عمره، يقف على زورق وبإحدى يديه شراع وفي الأخرى عصا. والتعليق على هذه الصورة ـ لسيمون دي بوفوار، المسؤولة عن التعليقات ـ يردّد صدى رسم لغوغان Gauguin : «طفل يظهر إلى الحياة. إلى أين يذهب؟ ومن أين جاء؟ وهذا الألبوم يجيب عن تساؤلاتك. إن اسم هذا الطفل هو جان بول سارتر» (**Sartre: Images**, p.7). وينتهي المجلد بصورة لسارتر وهو جالس إلى جانب الدكتور ميشيل شتيرن الذي يتمنى له السعادة في عيد ميلاده الثاني والسبعين، ويعبّر عن عرفانه بالجميل لجهود سارتر المتضافرة لصالح حرية الإنسان. وسارتر، إذ يصوَّر طوال حياته، يظهر حسب نموّه من الشباب إلى الشيخوخة، ومن طفل صغير تحمله أمُّه بين ذراعيها إلى واحد من أكثر الشخصيات شهرة في الحيأة الثقافية بفرنسا. وأصول تكوّنه ككاتب، ومفكّر، وناشط، تتواصل من خلال المراحل المتنوعة لإنجازه.

أما مجلد هيدجر فينقسم على ثلاثة أجزاء: 1. فرايبورغ و توتناوبيرغ (1966)؛ 2. توتناوبيرغ (1968)؛ 3. فرايبورغ (1968). وهاتان المدينتان هما المكانان اللذان أقام فيهما هيدجر بيتيه، وفيهما أمضى شطراً كبيراً من حياته. والطريق بين البيتين يشبه طريقاً ريفية بين قطبيْ كينونته. وفي الواقع، ينقسم المجلد على انقسامات أخرى. فالجزء الأول يشتمل على: 1. هيدجر في أثناء دراسته في فرايبورغ وهو يتحدّث إلى ثلاثة من ضيوفه (أما الرابع، وهو المصوِّر، يظلّ غائباً عن المشهد)؛ 2. هيدجر مع ضيوفه في كوخه الجبليّ؛ 3. هيدجر في المابين: الدخول والوصول إلى باب الكوخ. ويُظهر الجزء الثاني الكوخَ الجبليّ ومن ثمّ: 1. هيدجر داخل الكوخ وخارجه وحيداً؛ 2. هيدجر مع زوجته إلفريدة بتري في المطبخ، وفي غرفة الطعام، وفي غرفة النوم، ومرة أخرى هيدجر وهو جالس خارج الكوخ، وهو يتحدّث، وهو يمشي على منحدر الجبل؛ 3. وهو يمشي مع

ستيفان كليمبا عبر الحقول. والجزء الثالث يبدأ وينتهي بصورة لهيدجر وهو خارج بيته بفرايبورغ مستعرضاً حديقته. ومعظم الصور تُظهره وهو في مكتبه، مع منظرين في غرفة الطعام.

إن غلاف الكتاب هو الصورة الملوَّنة الوحيدة في كلا المجلدين، وهذه الصورة تُظهر هيدجر واقفاً بجوار النافذة في حجرته بتوتناوبيرغ. وعلى الغلاف الخلفيّ تظهر ثلاثة صفوف من الطوابع، في كلّ واحد منها خمسة مشاهد متصلة ملوّنة. وإطار النافذة يشطر جسد هيدجر. فيده وذراعه تتدليان خارج الإطار. وتندّ عنه شبه ابتسامة ساخرة تميل إلى إبراز نفسها من خارج توزّع الظلّ والضوء في الخلف. أما عيناه النَّسْريتان فتبزغان من الظلمة، ومع ذلك، فإن وجهه ينيره الضوء واللون. وبلوزته التي تبدو مريحة له تكون داخل الكوخ وخارجه إلى حدّ ما. والذراع واليد متباعدتان عن بقية الجسد. ومع ذلك، فإن اليد والوجه يربطهما اللون أيضاً، وتجزّئهما البلوزة، والقميص، ورباط العنق. والتجزئة تظهر على خطوط مختلفة؛ فهنا قطع يُحدثه إطار النافذة، وهناك قطع تُحدثه البلوزة، وبوسع المرء أن يتخيّل أندريه بريتون André Breton يصف هذا المشهد عندما يكتب في كتابه **بيان السوريالية Manifesto of Surrealism** : «ثمة إنسان تشطره نافذة إلى قطعتين»[4]. إن هذه التشظية ليست تجزئة مادية. فهي تجزئة من عمل خبير في التصوير الفوتوغرافيّ. فهيدجر مؤطَّر؛ والنافذة نوع من أنواع الإطار، وهكذا البلوزة أيضاً؛ ولكن الإطار الأساسي هو الكاميرا نفسها. فالكاميرا تجزّئ الجسد. وجسد هيدجر ـ مثل تمثال مصنوع من الإسمنت والطين، منقسم على أجزاء متنوّعة لتيسير نقله ـ يقطّعه فعل تصوير فوتوغرافيّ كتابيّ. وينفّذ التقسيم تنفيذاً آخرَ من طرف سلبٍ معاد إنتاجه: فهيدجر يتخذ وضعاً قتالياً من إطار النافذة. فهو ينظر إلى الأسفل، ويتطلع، ويجيل نظره يساراً ويميناً، بل حتى أنه ينظر إلى الأعلى. وفي المجموعة الأولى ماتزال إحدى يديه معلقة خارج النافذة، وفي المجموعة الثانية تتخذ يدُه، وحتى رأسه كذلك، موقعاً على الجانب الآخر. فهو مؤطَّر؛ ومجزّأ؛ ومنقسم على نفسه.

إن المجلد الذي يتناول سارتر والمعنون **سارتر: صور لحياة Sartre: Images d'une vie**، ينقسم مثل مجلد هيدجر على أجزاء هي: 1. تمهيدات: سارتر شابّاً وعائلته، وجدّه ألبرت شفايتزر؛ 2. سارتر الأستاذ: من سنواته في مدرسة المعلمين العليا حتى العام 1939 عندما كان منتمياً إلى سلك الأرصاد الجوية، مرتدياً بزّتَه العسكرية؛ 3. سارتر الكاتب: والصور الفوتوغرافية هنا غير متسلسلة زمنياً تماماً، بل تغطّي حقبة من بدايات 1934 حتى أواخر 1967؛ 4. سارتر المسافر: من العام 1946 حتى العام 1975، وتشتمل هذه الفترة

(4) André Breton, *Manifesto of Surrealism*, p.21.

على زياراته إلى إيطاليا، والنمسا، والصين، وكوبا، والبرازيل، واليونان، وروسيا، واليابان، ومصر، والكيان الصهيوني، والبرتغال؛ 5. ومشاهد لسارتر ـ في كتاب **من حقّنا أن نثور On a raison de se révolter** ، وهو كتاب ضمّ مناقشات سارتر مع بيير فكتور Pierre Victor ، وفيليب غافي Philippe Gavi[5] ـ خلال أحداث أيّار ـ حزيران 1968 بفرنسا، وزيارته إلى ستوكهولم والدنمارك لحضور جلسات المحكمة التي أقامها برتراند رسل ضدّ جرائم الولايات المتحدة الأميركية في حربها ضدّ فيتنام، ومشاركته في مظاهرات مختلفة، واعتقاله الفعلي المتعلق بنشر كتاب **قضية الشعب La Cause du Peuple** في بداية السبعينيات؛ 6. سارتر في عامه السبعين: سارتر وهو في موقع تصوير فيلم عن حياته في العام 1972، ومع أصدقائه في عيد ميلاده السبعين. ورغم ما تتسم به هذه المجموعات من الصور من طابع تسلسليّ زمنيّ، إلاّ أنها تُنظَّم، على نحو واضح جداً، طبقاً لتصنيفات روتينية، رغم أن المشاهد العائلية في البداية، ومشاهد الاحتفالات في النهاية تقدّم شكلاً تعاقبياً صارماً جداً. ومادام سارتر ترك وظيفته كمعلم عند نهاية الحرب العالمية الثانية، فإن القسم المكرَّس لذلك الموضوع محدَّد بحقبة اختياره. ومع ذلك، فإنه ظلّ كاتباً (ويعبّر عن ذلك بالقول: لا ينقضي يوم دون أن أخطَّ سطراً)(*)، ومرتحلاً حول العالم (منطوياً على ضمير أُمميّ)، وثورياً طوال حياته.

وفي حين تتضمّن الدراسة عن هيدجر مجموعة من منشوراته، إلاّ أن هناك تعليقات قليلة جداً بما يكفي لتعريف الأشخاص الستة الذين يظهرون في المجلد. وعلى أية حال، يتضمّن الكتاب الذي عن سارتر تعريفاً بكلّ واحد من أصدقائه وزملائه العديدين الذين يتبعونه في مراحل مسيرته المختلفة. ومن الطبيعي أن يتكرّر غالباً ظهور سيمون دي بوفوار، رفيقته لخمسين عاماً. ومع ذلك، يُمنَح جسد الفيلسوف، في كلا المجلدين، أولوية على كلماته (الغائبة بوضوح)، وأولوية حتى على التعليقات. فالذي يتكلم، والذي يعلن عن نفسه بصورة بارزة هو جسد الفيلسوف نفسه.

ولكن ما نوع هذه الأجساد؟ كانت قدمُ سارتر كبيرة، ويداه، وأذناه كذلك؛ وجميعها تستطيل بشذوذ من جسده الضئيل. فلقد كان بالغ القصر، وأحولَ العين. ومنذ سنته الأخيرة في الليسيه، بدأ يستعمل النظّارة. وحتى العام 1968 كان يلبس، في العادة، بدلة أو سترة مع رباط العنق. ومنذ العام 1968، وفيما بعده، يختفي رباط العنق تماماً. وغالباً ما

(5) See Jean-Paul Sartre, Philippe Gavi, and Pierre Victor, *On a raison de se révolter* (Paris: Gallimard, 1974).

(*) هذا مثل لاتيني يستخدمه سارتر في سيرته **الكلمات**. انظر الترجمة العربية لخليل صابات. المترجمان

كان يَدَّخِنُ، وعادة ما يستخدم الغليون، ولكنه اعتاد، في سنواته الأخيرة، على ادّخان السجائر. وفي العام 1960 فقط، عندما كان في الخامسة والخمسين من عمره، بدأ شعره بالتساقط. وغالباً ما كان مبتسماً إلاّ عندما يكتب، أو يناقش، أو يتخذ وضعية أمام الكاميرا. أما هيدجر فعلى العكس، بدا في الصور بشاربين خفيفين مألوفين، وبنظرات حادّة، وابتسامة محسوبة. وقد كان أنزعَ [أي منحسر الشعر من جانبي الرأس] حينما كان في السابعة والسبعين إلى التاسعة والسبعين، أي أكبر بخمس سنين إلى عشر من سارتر في صوره الأخيرة. ويظهر هيدجر وهو يومئ بيديه أكثر من سارتر؛ وفي بعض الأحيان يشير بإصبع يده اليمنى، وحين يُبرز يديه إلى الأمام يبدو كشخص يحمل بالوناً، وأحياناً يشبك يديه أمامه. إن كلا الرجلين يمشي مِشيةً منتصبة، ولكن عندما يَجلسان تظهر جليّةً تلك السنوات التي أمضياها وهما منكبّان على مخطوطة ما. وكلاهما خطَّ الزمن غضوناً تحت عينيه تدلّ على الساعات العديدة التي انقطعا فيها إلى الكتابة. وكلاهما كان ذا لـُغدٍ في سنواته الأخيرة. إن أنف هيدجر أكبر من أنف سارتر، وأكثر تدليّاً. وجسد سارتر يبدو، من دون النظّارة، والساعة، والغليون أو السيجارة، خالٍ من أيّ تزويق. وهو لم يشاهَد معتمراً قُبّعة باستثناء مرة واحدة كان يرتدي فيها بِزّتَه العسكرية في العام 1939. ومع ذلك، فبحوزة هيدجر بضع قبّعات داخل قمرته الجبلية وخارجها. وهيدجر يبدو دائماً عاقداً ربطة العنق حتى إذا كان مرتدياً كَنزة صوفية، أو سترة بيتية. (ولكن ينبغي أن نتذكّر أن المدة التي التقط فيها هيدجر صوره الفوتوغرافية كانت مدة وجيزة، وكان هيدجر متهيّئاً لذلك، بينما تستغرق صور سارتر الفوتوغرافية سنوات عديدة، وغالباً ما تكون فجائية. ومادام هيدجر أكبر من سارتر بستة عشر عاماً، فإنه من جيل مختلف، ويرتدي أزياء مختلفة، ومن بيئة مختلفة). وهيدجر يلبس ساعة، وبخلاف سارتر الذي لم يتزوّج أبداً، يظهر خاتم الزواج الذهبي، على نحو بالغ الوضوح، على يد هيدجر.

وعندما يظهر سارتر جالساً إلى منضدته، تبدو هذه المنضدة ممتلئة بالأوراق المتناثرة في كلّ مكان. فأكداس من الطبعات الجديدة على جانب، والكتب والرسائل، وصناديق السجائر، ومِرمدة مارتيني كبيرة مملوءة بأعقاب السجائر والرماد، كلّ ذلك متناثر في مكان آخر. ويمكن مشاهدة سلّة المهملات الممتلئة تحت المنضدة. أما الشيء المنظَّم إلى حدّ ما فهو الكتب المرصوفة على الرفوف. وعلى عكس سارتر، يبدو هيدجر منظَّماً بوضوح شديد. فالكتب المرصوفة عمودياً تغطّي جدران مكتبه بفرايبورغ. والمنضدة نفسها واسعة جداً مقارنة بمنضدة سارتر. وكلّ شيء على منضدة هيدجر في مكانه المناسب: فأقلام الرصاص، والحبر، والأوراق، والكتب، والتقويم، والنباتات، والصور، وإلخ، جميعها مرتبة بعناية. وحتى كتبه الموجودة في قمرته الجبلية لها مكانها الخاص على الرفّ العلوي في غرفة الطعام. والرفوف الخالية تحاذي أعلى المنضدة الخالية نسبياً. والأوراق المرصوفة

بعناية على الرفوف هي أما أوراق مخطوطة أُكملتْ للتوّ، أو أوراق معدَّة للكتابة. فهل هذا الاختلاف هو اختلاف بين أستاذٍ مارس التدريس لفترة طويلة من حياته (ولذلك فهو موظَّف حكوميّ) ـ باستثناء السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية حين مُنع من التدريس، وسنوات عزلته ـ ورجلٍ تخلّى عن وظيفته كمعلم ليصبح كاتباً (يتحكّم بأوقاته وبرنامج أعماله)؟

إن فلسفة الجسد التي تدعِّم هذين الشكلين من الحضور الجسديّ هي أيضاً فلسفة مختلفة على نحو دالّ. فنصيّة السيرة الذاتية المصوَّرة التي تميِّز سارتر وهيدجر يعاد إنتاجها في نظرياتهما (أو تأويلاتهما) عن الجسد. فجسد هيدجر يكون بالغ الحضور في غيابه. وهيدجر نادراً ما ينوِّه، في كتابه **الكينونة والزمان**، بطبيعتنا الجسدية. وبأي حال، يحدّد هيدجر أن الانفصام الذي أقامه ديكارت بين الطبيعة الروحية والجسدية إنما هو انفصام لم يعد مناسباً؛ ومن هنا فإن الصور الفوتوغرافية للجسد يجب أن لا تُعَدَّ تمثيلات للأشياء. فالمكانية هي الخاصية الأساسية لكينونة الدزاين في العالم. والجسد ليس ملازماً أونطيكياً لكينونة الدزاين. إن الجسد بالأحرى يعرض مكانية تتموقع، بشكل جدُّ ملائم، في الاختلاف الأونطولوجي بين الكينونة والكائنات. فالمكانية جسدية، وأسلوب حضورها هو الجسد. وتُظهر أداتية الجسد ـ مثل النظّارة، والساعة، والغليون ـ اتجاهية مكانية الدزاين.

ويظهر الجانب الأونطكي ـ أي ذلك الجانب الحاضر ـ عندما يُفهَمُ بموجب صور الجسد الفوتوغرافية. ومع ذلك، فإن الصورة الفوتوغرافية هي التجلّي الأونطكي لحضور جسديّ من حيث مكانيته وأداتيه. واتجاهية المكانية الجسدية يشار إليها فقط في الصورة الفوتوغرافية. وحتى في تلك الحالات التي يكون فيها التعبير أحاديَّ المعنى، فإن اتجاهية متعددة تظهر في الصورة. فعلى سبيل المثال، في واحدة من صور هيدجر الفوتوغرافية ـ الخامسة في تسلسلها ـ يرفع يده اليمنى مشيراً بإصبعه إلى الأعلى. فهل كان يحصي، أو يعترض، أو يطلب الانتباه إلى كلامه، أو يحدّد نقطة أساسية، أو يبيّن شيئاً ما، أو يومئ حسب؟ إن المكانية هي هي، غير أن الاتجاهية متغيّرة، فعند قراءة صورة فوتوغرافية، يتجلى تضارب ممكن في التأويلات. ومع ذلك، ليس ثمة حاجة إلى حلّ هذه التعدّدية أو المتغيّريّة. إن التعبير الجسدي في الصورة الفوتوغرافية يُظهر كينونة هيدجر في العالم، ولكنها كينونة محدَّدة أونطكياً. والتعدّدية في التعبير تنبثق في التأويل. وخبرة هيدجر الخاصة ـ التي أتاحتْ إنتاج الصورة الفوتوغرافية، والتي هي نفسها تتموقع في الاختلاف الأونطولوجي ـ هي غير التعدّدية التأويلية التي تنشأ من قراءة للصورة الفوتوغرافية بحدّ ذاتها. فالجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية هو حضور لحضور جسديّ يحال على صورة ساكنة (وأحياناً متجزّئة) تكون ممكناتها تأويلية أكثر منها معيشة، وتلج حيويتها في نصيّتها السِّيَريّة المصوَّرة.

ومرة أخرى تكون حالة سارتر مختلفة. فرغم أن الموقف الذي يتخذه سارتر ليس موقفاً ملائماً من الناحية الظاهراتية كالموقف الذي تبنّاه صديقه السابق وزميله موريس ميرلوبونتي، إلاّ أن وصفه للجسد متطوّر بشكل جيّد. وما يجب التساؤل عنه هو عمّا إذا كانت فلسفة سارتر عن الجسد تتعزّز بنصيّة الإنسان في الصور الفوتوغرافية. ورغم أن سارتر يعود إلى مسألة الجسد في عدد من المناسبات ـ فهو غالباً ما يقدّم وصفاً فلسفياً سيريّاً كما في دراساته عن بودلير، وجينيه، وفلوبير، وحتى عن تجربة طفولته ـ إلاّ أن صياغته الأساسية لهذه المسألة تظهر في الفصل الثاني من الجزء الثالث من كتابه **الوجود والعدم**. وسارتر حين يميّز ثلاثة أبعاد أونطولوجية للجسد، يقدّم تسويغاً للموقع الذي تشغله الصور الفوتوغرافية. ورغم أنه يحيل معالجته الخاصة للصور الفوتوغرافية على دراسته المبكّرة للتخيّل، إلاّ أنه استطاع أن يصف جيّداً الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية كشيء دالّ على البعد الأونطولوجي الثاني. إن الجسد الماثل في الصورة لم يعد جسداً لذاته (البعد الأول)، فهو قد جُعل موضوعاً للصورة الفوتوغرافية. ولم يعد وعيُه بذاته كجسد ذا أثر. وعلى نحو شبيه بذلك، فإن الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية لا يمكن أن يكون لذاته بوصفه موضوعاً للآخرين (البعد الثالث) مادام لم يعد جسداً لذاته. وهكذا إذا رغب المرء في أن يؤوِّل الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية كجسد ذي أبعاد ثلاثة، فعلى الأرجح أن يكون ذلك الجسد جسداً من أجل الآخر، جسداً جالساً في المطعم من دون أن يُلاحظ أن شخصاً آخرَ يراقبه. فمشاهدة الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية تقبض على الجسد في فعلها هذا، وتأسره في منتصف شيء ما؛ أي أن تجعله موضوعاً في المتناول. بيد أن الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية يُقبَض عليه مرة واحدة فقط، وليس مثل جان جينيه الشابّ الذي يُقبَض عليه وهو يسرق ليصبح بذلك مجرماً صنعه الآخرون. وبوسع المرء أن يتخذ من الصورة الفوتوغرافية نقطة انطلاق خبرته، غير أن هذا سيكون سمة لاحقة لجسد الصورة الفوتوغرافية، وليس قراءة بحدّ ذاتها لنصّ الصورة الفوتوغرافية.

وبأيّ حال، لا يمكن للجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية أن يكون ببساطة جسداً من أجل الآخرين؛ فهو نظير لجسد سارتر الثلاثيّ الأبعاد. والجسد الذي يُختزَل إلى جسد من أجل الآخرين يقوم بدور صورة للجسد. فعلى سبيل المثال، في الصورة التي يظهر فيها سارتر يكتب على المنضدة خارج مقهى لادوميه، كانت نظراته مُطرقة صوب ورقة على المنضدة (**Sartre: Images**, p.43)، ولم ينتبه إلى أنه يُصوَّر. ومع ذلك، فإن جِلسةَ سارتر المصوَّرة هي نصيّة كاتب يكتب. فكلّ كيانه منصرف لما يكتبه؛ إنه وعي بما يكتب، إنه من *أجل* المصوِّر الذي يأسره هناك، إنه من *أجل* المُشاهِد اللاحق للصورة الفوتوغرافية. غير أن انقطاعه للكتابة ليس الكتابة نفسها؛ إنما هو نظير الكتابة.

إن الجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية هو حضور منصَّص. وبوصفه ملازماً لخبرة

جسدية معيشة، فإنه يُنقَش في نصٍّ مرئيّ. والنصّ ـ أي الصورة الفوتوغرافية ـ له جسد خاص به. وما يلائم جسد الصورة الفوتوغرافية لا يلائم دائماً جسد الفيلسوف. فالفيلسوف، هيدجر مثلاً، قد لا يرغب في أن يُرى وهو يتحدّث لزملائه ويده على رأسه، أو قد لا يرغب في أن يُحسَب، خطأً، شخصاً آخرَ يعزف قطعة موسيقية عنوانهاَ «تقول سيمون»(*). أو لعلّ سارتر يجد غضاضة في أن يُشاهَد وهو يمشي مع سيمون دي بوفوار الأطول منه كثيراً. ومع ذلك، فإن جسد الصورة الفوتوغرافية يمنح جسد الفيلسوف، بوصفه جسداً ماثلاً في الصورة الفوتوغرافية، دلالة وسياقية. إن نصيّة السيرة الذاتية المصوَّرة للصورة الفوتوغرافية تنقش جسداً مادياً (تارةً موحَّداً، ومقطَّعاً تارة أخرى، ومفصولاً عن نفسه تارة ثالثة كما في جسد ما بعد الحداثة). إن الجسد المادي المصوَّر فوتوغرافياً يعزِّز كلمات الفيلسوف، ويتلازم معها. فالصورة تقف عند حدّ كلمات الفيلسوف، وكلمات الفيلسوف تمضي إلى أبعد من أفق الصورة الفوتوغرافية.

إن الجسد بوصفه نصّاً يدلّ على شيء ما. ونصيّته تفصّل جسداً لا تستطيع تعدّديته أن تنجز فلسفة، أو أن تستجيب لفلسفة شخص آخر. وهذا الجسد لا يستطيع أن ينمو من نظرات الآخرين، ولا أن يفسِّر خبرته الخاصة. ومع ذلك، فإنه يعبِّر بوصفه جسداً للفيلسوف، وبوصفه نصيّة تفسِّر نفسها، وتدعِّم نفسها، وتحتوي نفسها. فهو يعيّن حدوده الخاصة بوصفه نصّاً متفلسفاً. ومايزال بوسع الفيلسوف الماثل في الصورة الفوتوغرافية أن يمثل موقفاً فلسفياً، وأن يُظهرَ ما للفلسفة من إمكانية تطبيقية كما لو كانت قصة تعليمية، أو أن بإمكانه أن يقدِّم تناقضات الفكر والصورة. وبوسعه أن يبيّن ما لا يمكن تحقيقه بالكلمات، وبوسعه أن يشير إلى المكان الذي لا يكون فيه لجسد الفيلسوف أية صلة بالفلسفة نفسها. والجسد الماثل في الصورة الفوتوغرافية يُظهر عدم ملاءمة ترجمة حياة biography الشخص لفهم فلسفته. ومع ذلك، تثير السيرة الذاتية المصوَّرة، بوصفها نصيّة، مسألةَ جسد الفيلسوف، وليس أفكاره ومجادلاته. ونصيّة السيرة الذاتية المصوَّرة لا تحلّ فلسفياً التساؤلات غير المحلولة. فهي بالأحرى تُظهر، فيما يتعلق بالفلسفة، الوظيفة الملازمة والمقرونة بجسد الفيلسوف. وبتعبير أكثر دقة، تثير نصيّة السيرة الذاتية المصوَّرة مسألة الجسد بطريقة مختلفة عن تلك الطريقة التي يُعلَن عنها في فلسفة ما، أو في مقابلة شخصية. وفي هذا الاختلاف بالضبط تتمتع نصيّة السيرة الذاتية المصوَّرة بدلالة معينة.

(*) لمؤلفها بيورغرارد فورث في العام 1972ف المترجمان

الفصل الخامس عشر

القابلية على الرؤية في فنّ رسم الصورة الشخصية: ميرلوپونتي / سيزان

إن فنّ رسم الصورة الشخصية self-portraiture هو البرنامج الخفيّ لكتاب موريس ميرلوپونتي الأخير: **العين والعقل** (1961)[1]. ورغم أن ميرلوپونتي لا يشير إلى أية صورة شخصية، ولا ينوّه بالفعالية التي تنتج هذه الصور، فإن مسألة فنّ رسم الصورة الشخصية تقوم مقام سمة تنظّم الكتاب بأسره. وهذا النصّ تتخلله مناقشات عن الرسم، والعين، ويديْ الرسّام، والمرايا، والصور المرآوية، وجسدي كونه رائياً، ومرئياً. وجميع العناصر الضرورية لفنّ رسم الصورة الشخصية متوفرة في وصف ميرلوپونتي للعلاقة بين العين والعقل. ورغم أن النصّ يمكن أن يُقرَأ (وقد قـُرئ فعلاً) من دون إثارة مسألة فنّ رسم الصورة الشخصية، فإن الإجراءات المعقدة للكتاب تصبح أوضح حالما يتمّ تعرية هذه السمة[2]. وميرلوپونتي يبذل جهداً كبيراً من أجل فهم معنى فنّ رسم الصورة الشخصية وممارسته.

---

(1) جميع الترجمات الواردة في هذه المقالة من ترجمتي. ومع ذلك، انظر ترجمة هذا الكتاب لكارلتون دالري.

(2) من بين جميع التعليقات التي قيلت بصدد تفسير ميرلوپونتي للرسم، فإنه ما من واحد منها تطرّق إلى فنّ رسم الصورة الشخصية. وهذه التعليقات موجودة في:
Gary Brent Madison, "La Peinture," *La Phénoménologie de Merleau-Ponty* (Paris: Klincksieck, 1973), pp.89-124; Michel Lefeuvre, "Les arts," *Merleau-Ponty au délà de la phénoménologie* (Paris: Klincksieck, 1976), pp.353-64; James Gordon Place, "The Painting and the Natural Thing in the Philosophy of Merleau-Ponty," *Cultural Hermeneutics*, vol. 4 (1976), pp.75-91; Mikel Dufrenne, "Eye and Mind," *Research in Phenomenology*, vol. 10 (1980), pp.167-73; and Véronique M. F?ti, "Painting and the Re-Orientation of Philosophical Thought in Merleau-Ponty," Philosophy Today, vol. 24, no. 2 (Summer 1980), pp.114-20.
=

إن الصورة الشخصية self-portrait هي نتاج فعالية فنّ رسم الصورة الشخصية. والصورة الشخصية تصدر عن ممارسة الرسّام. فالذات تسعى إلى جعل نفسها مرئية من خلال رسم صورة لنفسها عبر استخدام مرآة. فما يظهر، وما يُجعَل مرئياً هو الذات المرسومة. والرسام ـ إذا نظر إلى مرآة واحدة، ولم يُجرِ أيّ تصحيح على ما يراه ـ سوف يبدو أنه يرسم بيده اليسرى إذا كان يرسم بيده اليمنى. ورغم أن الصور الشخصية العديدة تُظهر الرأس والكتفيْن فقط، فإن الصورة المرآوية تقلب، مع ذلك، اليمين يساراً، وهو قلب يُفهَم فقط عندما يؤخذ الدور الذي تلعبه المرآة بعين الاعتبار. فالرسام فان كوخ قطع جزءاً من أذنه اليسرى، وذلك متوقع من شخص يستخدم يده اليمنى يرغب في قطع أذنه. ورغم ذلك، يبدو الحال، في الصور الشخصية المتنوعة التي أُنتجتْ بعد حدوث عملية القطع، كما لو أن فان كوخ فقد أذنه اليمنى. والصور الشخصية لكلٍّ من دورر، ورامبرانت، وكورت، وبيسارو، ودي شريكو التي تُظهرهم يرسمون باليد اليسرى، إنما هي صور تدلّ على أن كلّ واحد منهم كان يستخدم يده اليمنى في الواقع. وهناك صور أخرى لدورر، ورامبرانت، وراينولدز، وكوكوشكا تُظهر أيديهم وأذرعتهم وقد أجريت عليها تعديلات لتبدو كما لو كانوا غير منهمكين في عملية الرسم إطلاقاً. وفي هذه الحالات كلها، تكون كلا اليدين مستغرقتين في أداء شيء آخر. والصورة الشخصية لماكس بيكمان، في العام 1917، تُظهره يرسم بيده اليمنى، بينما تكون نسخة العام 1937 غير محدّدة الملامح. وعلى أية حال، فما يسترعي الملاحظة هو أن العين تساوي اليدين منزلةً وأهمية. وفي كلٍّ من نسختيْ صورة بيكمان الشخصية (نسخة العام 1917، ونسخة العام 1937) تتجه العينان باستقامة من نظرة أمامية؛ موحية بأن هناك مرآتيْن كانتا مستخدمتين. ورغم أن بعض الرسامين يرسمون أنفسهم وهم يحملون فرشاة، ولوحة الألوان، فإن أغلبهم يقدّم نفسه كما لو كان تمثالاً نصفياً، أو كما لو كان يجلس للتودّد لرسام. وغالباً ما تُجرى على الذات تعديلات لتبدو على أنها شخص آخر، ففنّ رسم الصورة الشخصية يعرض وصفاً تصويرياً للذات. وبتعديل طفيف على القول المأثور لرامبو: «أنا آخر»، نقول إن الذات تقوم، في فنّ رسم الصورة الشخصية، بتشكيل نفسها كآخر.

= إن الإشارة الوحيدة هي في مقالة مارجوري غرين "The Sense of Things," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, no.4 (Summer 1980), pp.377-89 وهي تنوّه بكوبيه أكثر مما تنوّه بسيزان، لكنها تذكر الانعكاس المرآوي بإيجاز. وعندما يعلّق هاريسون هال على مقالة مارجوري غرين في مقالته "Painting and Perceiving," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.39, no.3 (Spring 1981), pp.291-95، فإنه يُغفل مسألة فنّ رسم الصورة الشخصية تماماً.

لنحلّلْ الآن المصطلحات الآتية: **Selbstbildnis** (بالألمانية)، **autoportrait** (في اللغات الرومانسية)، **autoritratto** (بالإيطالية)، **autoretrato** (بالأسبانية)، **self-portrait** (بالإنجليزية). إن جميع هذه المصطلحات تعني أن ذاتاً تكوِّن تصويراً لنفسها؛ أي أن المرء يرسم نفسه، ويصوّرها، أو أيّ نوع آخر من أنواع التصوير التي يرسم بها المرء نفسَه. والمصطلح الألماني يشدّد على إنتاج الذات صورة لنفسها أو صورة شبيهة بها. وتعبيرات اللغات الرومانسية تستثمر السابقة الإغريقية **auto-** ـ التي تعني "of itself"، أو تعني بصورة أكثر دقة "of oneself" ـ أي ما يحدث بصورة مستقلة، وبصورة طبيعية، وما يحدث على هذا النحو بدقة ومن دون مساعدة الآخرين. فالصورة الشخصية ـ مفهومةً على أنها **autoportrait** ، بمقابل ما هو «طبيعيّ natural» في «طبيعة ميتة أو حياة صامتة» ـ ترسم على نحو دقيق ما هو حيّ. فذات المرء ذات حيّة. والضمير الانعكاسي **autos** يحتكم إلى ذات المرء الحقيقية، ولكن الذات ـ حسب النظرة الإغريقية (الأورفية ـ الأفلاطونية) التي ترى أن ذات المرء الحقيقية هي النفس soul وليس الجسد ـ يكون من المحال تصويرها كما في حالة المصطلح **autoportrait** . فهذا المصطلح يعني بالضبط تصوير جسد الرسام من طرف الشخص نفسه الذي تظهر صورته في الرسم. فالرسامون ليوناردو، ودورر، ورامبرانت، وشاردن، وديلاكروا، وسيزان، وفان كوخ، وميرو، وبيكاسو، وغيرهم يرسمون أجسادهم. فالمصطلح **autoportrait** يعرض رسماً تخطيطياً أو صورة (أو **protractus** بلاتينية القرون الوسطى) للذات. والرسم التخطيطي الذي يُعرَض هو جسد ماديّ. فالجسد هو الذي يُرى في الرسم. ورغم أن الذات ترسم نفسها ـ الذات الحقيقية، الذات نفسها **(autos)** ـ فإنها متجسِّدة، ومرئية، ومشاهدة على نحو مميَّز. إن المصطلح الإيطالي **autoritratto** يوفر سمة أخرى: فالذات ـ الذات نفسها ـ لا تعطى ببساطة في الرسم، أو في قماشة الرسم، بل إن في هذا المصطلح عملية انتزاع، عملية استخلاص. فمن جهة، تنتزع الذات نفسها، تستخلص نفسها، ومن جهة أخرى، فإن الذات هي ما يُنتَزَع، وما يُستخلَص. أما في المصطلح الأسباني **autoretrato** ، فثمة غموض يتعلق بما إذا كانت السابقة تُفهَم على أنها **auto-** أم **autor-**. فإن فُهمت على أنها الخيار الثاني؛ أي **autor** ، فإنّ **autor** أو المؤلف **author** هو المصوِّر ـ المصوَّر. فالمؤلف فاعل ومفعول به. إن المؤلف يصوِّر ويصوَّر. وبحسب الطريقة الأسبانية في التعبير، تكون الذات مؤلفاً ـ ومن هنا ينشأ ارتباط مباشر بالسيرة الذاتية ـ فالذات تنشئ الرسم، وتنتج صورتها الخاصة عن نفسها مثل كاتب يكتب عن حياته الخاصة، أو مثل كاتب سيرة ذاتية يكتب حياته الخاصة.

تعرض الذات، في فن رسم الصورة الشخصية، رسماً تخطيطياً لنفسها، والمرء ينتزع

نفسَه حين يرسمها. إن الصورة الشخصية لا يمكن أن تكون رسماً أو صورة للذات بوصفها نفساً (**psyche** ، أو **anima**) فقط، بل يجب أن تتضمّن الجسد أيضاً. ففي الصورة الشخصية تمثّل الذات متجسّدة بالضرورة. فملامح الذات ـ أي آثارها ـ تكوّن الصورة الشخصية. وهذه الآثار هي أشكال وتعبيرات ولمحات جسدية. إن الذات تأثر نفسها، وتخلف آثارها في رسم الصورة الشخصية. وفنّ رسم الصورة الشخصية هو تأسيس الذات لصورة تشبه نفسها بوصفها رسماً. وهذه الصورة الشبيهة هي أثر، وخلاصة، ومخطَّط، ورسم تخطيطي، ومخطَّط تمهيدي مرئي للذات. وهذه الصورة الشبيهة بحدّ ذاتها ليست هي الذات. فالصورة الشخصية بحد ذاتها غير كافية لجعل الذات مرسومة. ورغم ذلك، ثمة شيء تتمّ ملاءمتُه؛ فالأثر، أو الخلاصة، أو الصورة هي شيء كامل، إذ يعيّن نفسه على أنه فنّ رسم الصورة الشخصية، وينجز مهمته رغم أنه لا يستولي على الذات.

القابلية على الرؤية في الرسم

إن فنّ رسم الصورة الشخصية هو رسم. ويميّز ميرلوبونتي الرسم من العلم والفلسفة. وهذه الأنشطة الثلاثة تتقاطع في نقاط محورية. وسيصبح واضحاً، إذا اقتفينا تفسير ميرلوبونتي، أن ما ينجزه الرسم مختلف ـ وليس منفصلاً ـ عن إجراءات العلم والفلسفة، وبتعبير أكثر دقة، فإن منزلة القابلية على الرؤية كونها ما ينبثق في فعالية الرسم، وما يبرز في الاستنطاق الفلسفي، تؤسس الفضاء الذي يمكن لفنّ رسم الصورة الشخصية أن يحدث فيه.

يستهلّ ميرلوبونتي كتابه **العين والعقل** بالعبارة الآتية: «إن العلمَ يعالج الأشياء ويتخلى عن الإقامة فيها» (**OE, p.9**). فالعلم يعدّ المعرفة نشاطَه الأساسيَّ. ويحاول النشاط العلمي، طبقاً لميرلوبونتي، أن يعالج الأشياء، ويكفّ عن محاولة أن يسكن فيها، أو أن يعيش حياتها، فالعلم ينآى بنفسه عن الأشياء من حيث جزئيتها. ويقدّم نماذج لفهم الأشياء بوصفها موضوعات عامة. وتوفر المتغيرات والمؤشرات أواليات يمكن معالجة الأشياء طبقاً لها. وحتى عندما يعالج العلم القوى، وحقول الطاقة، والتفاعلات الكيميائية، والغرائز البيولوجية، فإن النشاط العلمي يشغل نفسه بعالم الأشياء الطبيعي، ولكن عن بُعد. فمشروع المعرفة الذي ينهمك فيه العلم يرفض الدخول في نسيج الأشياء، أو أن يعيش حياة الأشياء التي يدرسها. فالتفكير الذي ينطوي عليه العلم يضفي على التقنيات المتنوعة أهمية كبيرة؛ تلك التقنيات التي تقبض على معرفة الأشياء وتحرزها، وهي المعرفة التي يلتمسها ذلك التفكير. ويستهلّ التفكير العلمي شرائط تجريبية على وفقها تشتغل الأشياء، وتتحوّل. بيد أن الشيء المحدَّد، أو الأشياء المحددة، التي نحن بصددها يمكن أن تُستبدَل بأشياء أخرى. وفي الحقيقة، تفقد الأشياء أهميتها ودلالتها عندما تكتسب فرادة وفردية لا تتيحان

حدوث الاستبدال والتعميم. إن نشاط العلم هو نشاط العقل. والتفكير العلمي لا يرغب في الدخول في المرئي. إنه يريد الوقوف على مبعدة من المرئي كيما يقدّم قواعد لفهم هذا المرئي، واطراداته، ونماذجه.

يقدّم كتاب ديكارت **انكسار الضوء** مثالاً على تفكير يمنح نفسه نموذجاً، ومن ثمّ يحاول أن يعيد بناء المرئي على وفق ذلك النموذج. فديكارت يسعى إلى إهمال ما هو ملتبس وغامض في الرؤية. فعندما ينظر ديكارتيّ في مرآة، فإنه لا يرى نفسه، إنما يرى فقط هيأة تمثله، يرى شيئاً خارجياً وغريباً. فالتفكير العلمي، بحسب ديكارت، يتعامل مع الامتداد extension. فإذا كان على ديكارتيّ أن يحاول أن يرسم، فسوف يقدّم تمثيلاً فقط لذلك الشيء الممتدّ. وبذلك سيكون الرسم مجرد وسيلة اصطناعية لتمثيل الامتداد. وتحاول نظرية عصر النهضة في المنظور ـ بطريقة أخرى، ولكن بمواجهة الصعوبات نفسها ـ أن تصف كلّ نقطة في الفضاء. فالنقش الخشبي المشهور لدورر، الذي يمثل الرسام وهو ينظر من خلال شبكة من أجل أن يرسم ما يراه في كلّ واحدة من الخانات الصغيرة، يقدّم مثالاً على الكيفية التي يمكن فيها توظيف تقنية من أجل إعادة إنتاج الشيء علمياً من حيث تعدّديته المكانية. وفي كلا الإجراءين [أي الإجراء الديكارتي، وإجراء دورر الذي يبرّزه نقشه الخشبي] ينشئ الرسام علماً للرسم، ويقف على مبعدة من الأشياء المرسومة. فالألوان تُهمَل، بل ربما يُجعَل منها شيئاً عرضياً بالنسبة لتمثيل الموضوع أو منظوره. إن التفكير العلمي، بشكل عام، يتضمن ما يدعوه ميرلوبونتي التفكير المحلق. إن هذا التفكير المحلق، أو النظرة من علٍ، في الأشياء يحاول أن يمسك بكلية الأشياء عن بعد. ومع ذلك، ثمة شيء في الفضاء ينفلت من هذه النظرة المحلقة (**OE**, p.5). وما ينفلت هو، بالضبط، ما يجعله رسام، كسيزان مثلاً، مرئياً في الرسم. إن ميرلوبونتي، في تمييزه الرسم من النشاط العلمي، يحتكم إلى نمط معين من الرسم الحديث تكون فيه العين معبِّرة، رمزياً أكثر مما يفعل العقل. وميرلوبونتي يعدّ سيزان في هذا الصدد نموذجاً. ولكن في طبعة غاليمار 1964 لكتاب **العين والعقل** يجد المرء أيضاً نتاجات جياكوميتي، وماتيس، وباول كلي، ونيكولاس دي ستيل، وريشيه، وورودان. ورغم أن ميرلوبونتي ينوِّه بثلة فنانين منهم روبرت دو لانيه، وديشامب، وراؤول، وديبفيه، إلاّ أنهم يمثلون معاً نوعاً من الرسامين والنحاتين الذين يعدّهم ميرلوبونتي يشدّدون على العين كمقابل للعقل. وهؤلاء الرسامون نماذج مفيدة للتساؤلات التي يثيرها ميرلوبونتي حينما يتكلّم على الرسم.

ينغمس الرسم في صميم الحسّ الخام [يقول ميرلوبونتي: «إن فنّ الرسم ينهل من نبع الحسّ الخام الذي لا تريد النزعة العملية أن تعرف عنه شيئاً» (**OE**, p.13)]. فبينما يتخذ العلم مسافة من الأشياء كيما يتعقلها، ينغمس الرسم في ذات نسيج الحسّ بالأشياء، وبينما

ينجح العلم (الذي يسير على هدي النموذج الديكارتي) في ميدان معين ويحاول أن يطبّق إنجازاته على سائر الميادين الأخرى، يلج الرسم حقل الحسّ من حيث خصوصيته. فالرسم يقصر نفسه على المرئي هنا والآن. ويعبّر ميرلوبونتي عن ذلك بقوله: «تسكن العين [المرئي] كما يسكن الإنسان بيتاً» (**OE**, p.27). وقد قال قبل ذلك: «ترى العينُ العالمَ وترى ما ينقصه لكي تكوّن لوحة، والعين ترى ما ينقص اللوحة لكي تحقق ذاتها، وحالما يتحقق ذلك، ترى العينُ اللوحة التي تفي بجميع تلك النواقص، وترى إلى لوحات الآخرين كاستجابات أخرى لنواقص أخرى» (**OE**, pp.25-26). فالعين ترى النواقص وتُجري في اللوحة تعديلات على هذه النواقص لأن الرسام يلج نسيج العالم من حيث تعدّدية حسّه. ويستطيع الرسام إتمام تلك النواقص لأنه يرى وجوب جعلها مرئية على قماشة الرسم. وهذه النواقص تظلّ غير مرئية بالنسبة لمشاهدتنا العادية. فالرسام هو الذي يجعلها مرئية برسمها. «فالرسم يمحض الوجودَ المرئي لما تعتقد الرؤية غير البارعة بأنه لامرئي» (**OE**, p.27). الرسم يؤسس ما يدعوه ميرلوبونتي «القابلية على الرؤية visibility». والقابلية على الرؤية تنبثق من تواشج المرئي واللامرئي، ومن جعل ما لا تراه المشاهدة العادية مرئياً. فالشيء المُشاهَد يتموقع في علاقة بالمشاهِد. وهذه العلاقة بالنسبة لعين الرسام هي ليست نفسها تماماً بالنسبة للمشاهدة العادية. فالشيء يجسّد شبكة الحس (أو المعنى) الخام؛ وهو شيء حسّيّ لامرئي بالنسبة للمشاهدة العادية، وغير مهم بالنسبة للتفكير العلمي. فالمهمة الأساسية للرسام هي جعل شبكة الحس الخام مرئية كشبكة قابلة على الرؤية في اللوحة [أي يمكن أن تُرى في اللوحة].

تنبثق القابلية على الرؤية ـ حسب أنطولوجيا ميرلوبونتي المتأخرة ـ من علاقة الرائي ـ المرئي. وموضع القابلية على الرؤية هذه في الحياة اليومية هو الجسد. وإن تقاطع اللامس والملموس، والرائي والمرئي، والعين والعين الأخرى، واليد واليد الأخرى يؤسس الانبرام، والتقاطع، والفضاء الجسدي. وميرلوبونتي الفيلسوف يدعو **هذا الانبرام بالقابلية على الرؤية**. وهو يتحدث عن الجسد بوصفة «نظاماً غريباً من التبادلات» (**OE**, p.21). وينوّه بفاليري الذي يقول أن الرسام «يُحضر جسدَه». «فالرسام حينما يُعير جسدَه العالمَ يحوّل العالم إلى لوحة» (**OE**, p.16). ومن خلال تأسيس القابلية على الرؤية التي تحدّد فضاء جسده، ومن خلال إعارة تلك القابلية عالمَ الأشياء، يكون الرسام قادراً على ترجمة قابليته الخاصة على الرؤية إلى قابلية جديدة على الرؤية، وهي القابلية على الرؤية في اللوحة. وعبر توجيه جسده المتجوّل إلى العالم المرئي، ينقل الرسام تلك القابلية على الرؤية إلى لوحة.

إن الأشياء المرئية وجسدي يضاعف أحدهما في الآخر قابلية خفيّة على الرؤية (**OE**,

(p.22). وتتضمّن القابلية الخفيّة على الرؤية **تأثيراً tracing** [أي تخلّف أثراً][*] ينبثق من تسلسل الأشياء وجسدي. وهذا التأثير هو ما يتخلّف في نقطة التقاطع المزدوجة للداخل والخارج، والخارج والداخل. فالتأثير هو القيام بوسم القابلية الخفيّة على الرؤية التي هي ليست خارجية ولا داخلية، وليست شيئاً ولا جسداً، وليست مرئية ولا غير مرئية. وهذا التأثير هو ما يجعل اللوحة ممكنة. إن تأثير القابلية الخفيّة على الرؤية يُرسم بطريقة معينة على قماشة اللوحة. ويمكن أن يحدث ذلك بطريقة أو بأخرى. وعندما تُرسم القابلية الخفيّة على الرؤية بطريقة معينة في لوحة، فإن استحالة مادية قد حدثت. فالقابلية على الرؤية لن تعود قابلية على الرؤية تخصّ جسد رسام مواجه لجبل أو وعاء فواكه. إن القابلية على الرؤية هي الآن قابلية على الرؤية تخصّ لوحة مرئية. فالجبل أو وعاء الفواكه لم يعودا مرئيين هناك، فقد استُبدلا بلوحة جبل أو وعاء فواكه كما هي مرئية هناك. فمادة القابلية على الرؤية قد تحوّلت جذرياً. والتأثير الذي يخلّفه الرسام، ذلك الرسام الذي يعير جسده الجبل أو الوعاء، يصبح التأثير الذي يخلفه المشاهد، ذلك المشاهد الذي ينظر إلى لوحة للجبل أو لوعاء الفواكه. وفي الحقيقة، إن هذا التأثير الجديد هو التأثير القديم. فالقابلية الخفيّة على الرؤية التي تخصّ جسد الرسام، الذي يخلي المكان للجبل، هي ليست نفس القابلية الخفيّة على الرؤية التي تخصّ المشاهد الذي ينظر إلى اللوحة. فالتأثير مستمر، والقابلية على الرؤية تتجدّد باستمرار. فثنائية الرائي ـ المرئي الملازمة للرسام تتحوّل إلى المشاهد. واللوحة تعلن عن لغز القابلية على الرؤية، وتقدّم تعويضاً للمرئي في حين يوفر التفكير العلمي نموذجاً للسيطرة على الأشياء نفسها وتحويلها. والطريقة الوحيدة التي يستطيع العلم أن ينجز بها مهمته هي تجاهل القابلية على الرؤية، وتوفير بنيةٍ معقولةٍ لما هو قائم هناك؛ سواء أكان مرئياً أم غير مرئي[**].

(*) جاء في **لسان العرب**، لابن منظور، «التأثير: إبقاء الأثر في الشيء. وأثّر في الشيء: ترك فيه أثراً». وجاء في **القاموس المحيط**: «أثّر فيه تأثيراً، أي ترك فيه أثراً». المترجمان

(**) أفكار هذا الفصل صعبة للغاية. وربما يكون مردّ ذلك إلى الطبيعة العسيرة لكتابة ميرلوبونتي في كتابه **العين والعقل**. وقد وُصف الكتاب ـ كما نوّه بذلك مترجمه إلى العربية د. حبيب الشاروني في مقدمة الترجمة ـ بأنه غموض وتعمية صوفية، وحتى سارتر الذي رأى أن الكتاب يقول كلّ شيء، اشترط معرفة حلّ ألغازه لكي يكون مفهوماً. ولذلك ارتأينا اقتباس شيء من مقدمة المترجم يتعلق بالأفكار الواردة في هذا الفصل زيادة في توضيحها، يقول د. حبيب الشاروني:

(«... ليس التصوير [يقصد المترجم بالتصوير فنّ الرسم، وبالمصوّر الرسام تحديداً] عملاً تقوم به ويمكن أن تقوم به الروح، ولكنه يتمّ بموجب عمل اليد والعين. فبفضل الجسم إذن يتاح للمصوّر أن يدرك العالم. وإذا كان الإنسان يعرف جسمه لا من حيث هو ممتد وإنما من حيث هو حركة، أو من حيث هو امتداد يتحرك، فإن إدراك العالم عن طريق رؤية المصوّر تقتضي الإقرار بأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الرؤية والحركة. =

= يريد ميرلوبونتي أن يبيّن لنا أن من طبيعة الجسم أن يكون مدرِكاً ومدرَكاً في الوقت ذاته. فهو ذات بواسطة الاختلاط والنرجسية وملازمة الرائي لما يراه، واللامس لما يلمسه. هذا التكامل بين الحاس والمحسوس يقوم على أساس أن الإدراك يتمّ بواسطة جسمي وفي جسمي، وأن جسمي هو الذي يدرك الأشياء. لهذا عمل ميرلوبونتي في هذا القسم الثاني من كتاب **العين والعقل** على أن يوضح هذا الأساس على نحو ما تؤكده أهمّ أفعال الإدراك أو المتصلة به. وآية ذلك هو التضافر المستمر القائم بين الرؤية والحركة: فأنا أرى ما أتحرك نحوه، وأتحرك نحو ما أراه. والعالم المرئي وعالم مشروعاتي المتحركة هي أجزاء شاملة من نفس الوجود. ومعنى هذا أنني أغوص في المرئي بواسطة جسمي وأطلّ على العالم الذي أكون جزءاً منه. فهناك تواصل نسيجي بين جسمي الرائي والأجسام المرئية. وكما يؤخذ الجسم من نسيج العالم نجد العالم كذلك مصنوعاً من نفس نسيج الجسم. فثمة حركة دائرية من شأنها أن تجعل الطبيعة تتحوّل إلى جسد عن طريق جسدي، بحيث لا نستطيع أن نفصل بين الأجسام المحيطة وبين [كذا في الأصل] جسمي. وإذا كان هذا يتضح عند بعض الأشخاص الذين يقبلون على الأشياء بشيء من اللطف والرقة بحيث تلمسهم الأشياء لا العكس، فإنه يتضح بالمثل وعلى نحو أقوى عند رجال الفنّ: عند المصورين والنحاتين، أولئك الذين يبلغ صفاء جسمهم إلى الحد الذي لا يخافون عنده من الأشياء. فالصفاء الذي يصل إليه المصوّر يقوم في أنه يكيّف حسّه بحيث يتفتح للأشياء. ومن شأن هذا التفتح أن يتمّ التواصل بين ما أمامه وما وراءه، وأن يجعل المصوّر بالتالي يرى الأشياء لا بمنظاره الشخصي، وإنما بمنظار الأشياء فيه. ذلك أن مركز رؤيته يصبح الأشياء ذاتها حيث يتلاشى كلّ انقسام بين الرائي والمرئي أو بين الحاسّ والمحسوس، وحيث **تزدوج قابلية الأشياء للرؤية بقابلية أخرى في الجسم**. لذلك نجد ميرلوبونتي يستجوب المصوّر ويسعى إلى التقاط معنى التصوير من خلال اللوحات. إن ازدواج الإحساس يجعل الوجود الخارجي المتشتت والمتعدد يتبطن ويصبح وجوداً داخلياً حاضراً برمته. وهو بالمثل يجعل الوجود الداخلي المنطوي ينبسط في وجود خارجي لا محدود. وهذه الحركة الدائرية الجدلية التي تدور بين الداخل والخارج هي التي تتيح للمصوّر أن يقدم وجوده الداخلي عن طريق تصوير الوجود الخارجي. فالمصوّر هو الشاهد على هذا الجدل، وما يلمحه المصوّر في الأشياء ويثبته على قماش اللوحة يشير في أعماق ذاته إلى وجوده. فاللوحة تقدم للنظرة علامات الرؤية من الداخل، وليست العين إلا الآلة الحاسبة للعالم. إن لديها هبة الرؤية، وعالم المصوّر هو عالم مرئي.

وبفضل هذه الحركة الدائرية الجدلية يتعرف الفنان على الأشياء. إنه لا يكتفي بأن يلمح الوجود عبر تحرك الزمن، ولا يرمي إلى أن يصوّر من الأشياء سطحها الأملس، وإنما يهدف إلى تصوير الأشياء ذاتها. ولذلك فهو يظهر لنا على طريقته وفي حدوده العمق والحجم والكتلة؛ إنه يظهر لنا في المنظر عامل وحدته الغائبة وذلك ابتداء من تكثّر الأشياء أو تبدّدها. إنه يرمي من استخدام الألوان طريقة الألوان ذاتها في ميلاد جبل أو مولد شجرة.

والأمر يتضح كذلك في أشياء أكثر اعتياداً: في نظرتي أنا الغير [كذا في الأصل] مصوّر إلى لوحة ما مع شخص آخر، ففي حديثي مع هذا الشخص عن هذه اللوحة التي أراها الآن معه تدخل انطباعاتي فيه وتدخل انطباعاته فيّ، وتدخل بالأولى انطباعات اللوحة والأشياء المصوّرة فيّ، بحيث أكون مع الآخر ومع اللوحة ومع الأشياء في عالم واحد.

نفهم إذن لماذا كانت وظيفة الفنان أن يقيم دعائم الوجود في هذا الوسط الإنساني الكبير، وأن يتجاوز الوجود الخام ليكشف لنا عن تلك الكينونة السامية التي هي المعنى. كأن الكينونة تخترع =

إن مهمة الفيلسوف هي الاستنطاق. فبمقدور الفيلسوف أن يستنطق العلاقة القائمة بين العين والعقل، وبين الجسد والأشياء، وبين العلم والرسم. والاستنطاق لدى ميرلوبونتي هو مساءلة المابين. ويستطيع الفيلسوف من خلال موقعة البحث بين الجسد والعقل أن يبين طبيعة القابلية على الرؤية ومعناها. ويستطيع الفيلسوف من خلال استنطاق العلاقة القائمة بين العلم والرسم أن يؤسس مكان الفلسفة ذاتها. وعبر استنطاق الرسم، يتساءل الفيلسوف بشأن ذات النمط الخاص من القابلية على الرؤية التي تنشأ في ممارسة الرسم. إن الفيلسوف يحدّد الشبكة الفريدة للكينونة، لاسيما «فروعها» المتنوعة كما هي متجلية في اللوحة: العمق، واللون، والشكل، والخط، والحركة، والخط المحيطي، والمظهر الخارجي. وتؤسّس «فروع الكينونة» هذه القابلية الخاصة على الرؤية في الرسم وتمحضها خصوصيتها. والفيلسوف لا يقدّم وصفاً للكيفية التي تُتنج فيها فروع الكينونة أو تشعباتها. ولا ينهمك الفيلسوف، بوصفه فيلسوفاً، في إنتاجها. كما لا يعرض الفيلسوف تأريخاً لحدوثها في لوحات معينة، ولا يحلل كيفية ارتباط هذه الفروع المتنوعة بعلاقات متبادلة في لوحة معينة. فالفيلسوف يلاحظها كفروع للكينونة، ويستنطق وظيفتها، ومعناها، ومنزلتها، وموقعها في إنتاج القابلية على الرؤية في الرسم.

ازدواج القابلية على الرؤية في فنّ رسم الصورة الشخصية

إن فنّ رسم الصورة الشخصية نوع من أنواع الرسم، بل نوع خاص بالأحرى. واستنطاق الاختلافات في الشيء المرسوم يعني التساؤل بشأن فن الرسم ذاته. فعندما يكون الشيء المرسوم جبلاً، أو مرآةً، أو الإنسان نفسه، فإن اختلافاتٍ أساسيةً تحدث في نمط القابلية على الرؤية المُنتَجة. ولنأخذ الرسام پول سيزان مثالاً على ذلك.

لطالما رسمَ سيزان، في السنوات التسع الأخيرة من حياته، جبل سان فكتوار قرب مقاطعة أيكس ـ آن ـ بروفانس. ففي العام 1894، وبعد وفاة والدته، قرر سيزان أن يقطع إقامته قرب إستاك على البحر الأبيض المتوسط. وعلى الرغم من أنه استمر في قضاء بعض

= الإنسان لتتجلى عن طريقه أن تتحقق من خلاله. فالكتابة تتحقق داخل الشاعر والرؤية تتمّ داخل المصوّر. لقد استشهد ميرلوبونتي بأقوال ماكس إرنست عن دور الشاعر، فليس الشاعر هو الذي يكشف عن أسرار الكتابة بقدر ما تكشف الكتابة عن أسراره. وكما أن الشاعر يمكنه أن يقول: 'لستُ أعرف أأنا أكتب القصيدة أم القصيدة هي التي تكتبني'، يقول پول كلي على نفس النحو ويكرر القول المصوّر أندريه مارشان في نصّ جميل في صدقه: 'إني أحسستُ عدة مرات وأنا في غابة بأني لم أكن أنا الذي ينظر إلى الغابة؛ أحسستُ في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إليّ وهي التي تكلمني . . . وأني أنا كنتُ هناك أسمع . . .'. وفي نفس المعنى تجيء عبارة المصوّر سيزان المشهورة حين قال: 'إن الطبيعة في الداخل»'). المترجمان

أوقاته بباريس، إلا أنه عاد إلى مسقط رأسه في مقاطعة أيكس ـ آن ـ بروفانس، وفي ذهنه، ربما، أن يجد موضوعاً جديداً يرسمه. فكان جبل سان فيكتوار قد أدّى هذا الغرض على نحو رائع. فرسمَ الجبلَ من مواقع مختلفة. وكلّ واحد من هذه المواقع شكّل مشهداً مختلفاً للجبل. وقد رسم الجبل في أوقات مختلفة من اليوم (ربما من دون تدقيق في التفاصيل كتلك التي رسمها مونيه لكاتدرائية روان Rouen، ولكن مع ذلك بتنوّع واسع). ولقد اختار فصولاً مختلفةً. واستخدم الألوان الزيتية على القماشة، وشيئاً من الألوان المائية على الورقة البيضاء. فكان على الدوام يرسم الجبل خلال أخريات حياته. وكان يتخذ، مرة إثر أخرى، موضعاً يستطيع من خلاله رؤية الجبل. والمرة الأخيرة التي ذهب فيها لرسم الجبل في العام 1906، لفتّه عاصفة ثلجية ليقضي نحبه بعد ذلك. لقد كان سيزان يعير جسدَه الجبلَ في فعل الرسم بانتظام. ولقد كان الجبل (كما وصفه هو في شبابه) مرئياً، ومشؤوماً، و«مهيبا، وكئيباً»، ذلك الجبل الذي لم يكن مرئياً لمواطني مقاطعة أيكس بنفس القدر الذي لا يكون فيه برج إيفل مرئياً لسكان باريس، وبنفس القدر الذي لا تكون فيه ناطحة السحاب Empire State Building(*) مرئية لسكان نيويورك؛ فهذه الأشياء قائمة هناك، ولكن نادراً ما تُلاحظ. وحتى يومنا هذا، فإن العديد من سائقي السيارات على طول طريق Autoroute du sud ـ إذا لم تكن هناك علامة إو إشارة على الطريق تدل على الجبل ـ فإنهم لا يبصرون الجبل بصورة عادية. أما سيزان، فمن خلال إعارة جسده الجبلَ، والوقوف أمامه بمسند قماشة الرسم ولوحة الألوان، فإنه ينحني إلى الأمام باتجاه قماشة الرسم ليجعل مما لا تراه العين غير البارعة مرئياً. فمن خلال كلٍّ من الرؤية والحركة ينقل سيزان القابلية على الرؤية في جسده الخاص من حيث علاقته بالجبل إلى القابلية الخفية على الرؤية في قماشة اللوحة. فتأثير اللامرئي في الجبل المرئي سيُنقَش على قماشة اللوحة، وستتجلى قابلية جديدة على الرؤية. وعبر استخدام عينيه ويديه في الرسم يصغي سيزان لعمق كينونة الجبل؛ وينشئ ذلك العمق صحبة اللون، والشكل، والخط، والحركة، والشكل الخارجي في اللوحة.

وبالنسبة لسيزان، لن يكون كافياً إعادة إنتاج الأشكال الخارجية حسب، بل سوف يرسم الأشكال الخالصة التي تتبع قوانينها الداخلية الخاصة في عملية البناء. لقد كانت ممارسته تتمثل في رسم ما يقتفيه من آثار الأشياء وأجزائها الصغيرة من خلال العناية بصلادة الكينونة من جهة، وتنوّعها من جهة أخرى. والميدان الذي يعمل فيه سيزان هو فضاء

(*) هي ناطحة سحاب بمدينة نيويورك، اكتمل بناؤها في العام 1931، ويبلغ ارتفاعها 1250 قدماً (381 متراً)، وقد كانت أول ناطحة سحاب تصل هذا الارتفاع الشاهق، وكانت أعلى ناطحة سحاب في العالم حتى العام 1944. المترجمان.

الاختلاف بين الكينونة بوصفها شيئاً تاماً والكينونة بوصفها تعدّدية صرفة. إن ما يرسمه، على نحو محدد، هو آثار الاختلاف؛ أي شبكة الحسّ. فبغية رسم الآثار يرسم اللون. بيد أنه ليست هناك وصفة جاهزة لرسم المرئي. وليس في المتناول تقديرات مسبّقة على أساسها تستخدَم الألوان. وفي الحقيقة، إن العدد الضخم من الألوان المستخدمة لتصوير الجبل في أوقات مختلفة ومن زوايا مختلفة هو عدد استثنائي تماماً. ومع ذلك، يكون جبل سان فكتوار، في كل حالة، مرئياً في اللوحة بصورة مميزة؛ فآثار الجبل الفعلي تُنفـَّذ في القابلية على الرؤية في اللوحة.

إن الرسام لا يرسم عالماً متكشِّفاً أمامه كما في تمثيل الأشياء، فالوصف التمثيلي لا يُعتَدُّ به. إن اللوحة تصبح «تشكيلاً مجازياً ذاتياً» يؤسس فيه الرسمُ تشكيلَه المجازي الخاص به من خلال تشعّبات الكينونة. واللوحة تحدد نفسها كأثر، وبناء، وثوب، ونسيج. وتؤسّس هذه الشبكة حقل الاختلاف الذي تنشأ فيه القابلية على الرؤية.

وعلى الرغم من أنه يتعيّن على الرسام أن يقف على مسافة من الجبل كيما يرسمه، فإن سيزان يرسم جبل سان فكتوار تفصيلياً. فهو شغوف **بهذا** الجبل نفسه. والقابلية على الرؤية في جبله المرسوم هي قابلية على الرؤية في هذا الجبل المحدد في اللوحة. وكما يقول سيزان: «إن الرسام يفكّر رسماً». وأن يجعل الرسام المرئيَّ قابلاً على الرؤية هو التفكير رسماً. والتفكير رسماً ليس فعالية عقلية كتلك التي تحدث في التفكير العلمي. وما يبعث على الاستغراب أن عالِم الجيولوجيا، وعالِم النبات، وعالِم الحيوان يتعين عليهم أن يقتربوا من الجبل أكثر بكثير مما يفعل سيزان. ومع ذلك، فإن العالِم المعنيّ بتكوّن الصخور ونموّ النبات وحياة الحيوانات لا يريد هذه الحالة الجزئية من الشيء المدروس، بل يريد هذه الحالة الجزئية بوصفها مثالاً على كثير من الحالات (بحيث أن أمثلة أخرى قد تكون متلائمة معها تماماً). إن تفكير العالم تراكمي وتعميميّ. أما التفكير الذي ينهمك فيه الرسام فهو تفكير تأويليّ وتخصيصيّ. وكما يلاحظ ميرلوبونتي في مقالته **شكّ سيزان**[3]، فإن الرسام يؤوِّل. ومع ذلك «لا يجب التفكير بهذا التأويل بمعزل عن الرؤية» (**Doute**, p.27). فالتفكير الذي ينغمس فيه الرسام هو تفكير غير تراكميّ، ولكن الرسام، كما قال سيزان، ليس معتوهاً» (**Doute**, p.27). «إن الجبل يجعل نفسه مرئياً من طرف الرسام، والرسام يستنطقه بنظرته إليه» (**OE**, p.28). فالرسام يفكّر رسماً؛ مُنتفعاً من فعالية العالِم، ولكنه يجري عليها تحويلاً. إن الرسام يستنطق من خلال نظرته؛ مستخدماً فعالية الفيلسوف ولكنه يشحنها بالحسي. ورغم أن سيزان يقف على مسافة من جبل سان فكتوار، إلا أنه

---

(3) نشرت مقالة **شكّ سيزان** للمرة الأولى في كتاب **المرئي واللامرئي** (Paris, 1947) تحت عنوان **شكّ سيزان Le Doute de cézanne**.

يجعله مرئياً أيضاً، ويفعل ذلك في كل مرة بوساطة قابلية جديدة على الرؤية عندما يستنطقه، ويتفكّره، ويؤوّله.

لنفترض الآن أن الشيء، أو الموضوع المرسوم ليس جبلاً، إنما هو مرآة، مرآة توضع أمام الرسام بحيث أن الذي يظهر هو نفس نوع المستطيل عندما يعاد رسم لوحة الجبل؛ أي الرسام، والقماشة، والشيء. وعلى أية حال، وفي هذه الحالة، فإن الشيء ـ أي المرآة ـ يدمج صورة الرسام الذي يرسم. فالموضوع ليس الجبل القائم هناك، وإنما المرآة مع صورة الرسام. وما هو مرئيّ ليس الجبل، بل بالأحرى صورة الرسام. وعادةً ما يُهمَل في اللوحة إطار المرآة، وصورة الرسام هي التي تُجعَل مرئية فقط. وفي رسم الجبل، يجعل سيزان مما لا تراه العين غير البارعة مرئياً. وفي فنّ رسم الصورة الشخصية، يجعل الرسام المرآة لامرئية، وصورته الخاصة مرئية. وبخلاف جبل سان فكتوار الذي أصبح موضوعاً أساسياً في سنوات سيزان الأخيرة، قام سيزان برسم صور شخصية طوال حياته. ففي السنوات 1858 ـ 1861 كان سيزان شاباً وذقنه حليقاً (باستثناء شارب خفيف)، وشعر رأسه قصير، وكان عبوساً. وفي السنوات 1865 ـ 1868 كان ملتحياً وذا صلعة خفيفة، وينظر إلى الخلف ملتفتاً إلى جهة اليمين المنعكسة في المرآة بسيماء مهمومة. وفي السنوات 1873 ـ 1875 كان يعتمر قبعة، وكان ذا لحية كثة، وشعره يتدلّى على أذنيه، وذا مظهر لافت للنظر. وفي هذه الفترة نفسها تقريباً يظهر في صورة شخصية أخرى أصلعَ تماماً، وذا لحية خفيفة، شبيه بما يدعوه ريلكه «توقـّد مدهش». وفي السنوات 1877 ـ 1879، كانت لحيته أقصرَ ومشذبة بعناية، وكان معتمراً قبعة بيضاء ليّنة. وهيأته آنذاك هيأة صاحب دكّان لمح على حين غرة شخصاً ما يحدّق فيه. وعلى هذه الهيأة تطّرد الصور الشخصية: فيتغير طول شعره ولحيته، وعادةً ما يوجّه انتباهه إلى اليد اليسرى التي تعكسها المرآة ليوحي أنه كان يرسم بيده اليمنى. وفي اثنتين من لوحاته يعتمر قبعةً مستديرة. وفي العام 1885–1887 يرسم نفسه حاملاً لوحة الألوان بيده اليمنى المنعكسة في المرآة بمواجهة مسند يحجب يده اليسرى المنعكسة في المرآة، ليدل على أنه في الواقع كان يرسم بيده اليمنى. وفي صوره الشخصية الأخيرة في العام 1898–1900، كان يرتدي قلنسوة، وكانت لحيته الصغيرة مدببة، وشارباه يبدوان كثيفين. وعلى الرغم من أنه، هذه المرة، مايزال يتجه نحو الجهة اليسرى المنعكسة في المرآة، إلا أنه من الواضح، إذا ما غطّى المرء الأذرع السفلية، أن اللوحة قد رسمت باليد اليمنى المنعكسة في المرآة. ولكن حينما ينظر المرء حينئذ إلى العينين، سيجدهما، بخلاف الصور الشخصية المبكرة، متجهتين إلى الجهة اليسرى المنعكسة في المرآة. يتضح لنا الآن، عبر تنسيق اليد والعينين في قراءة اللوحة، أن هناك مرآتين مستخدمتين. فالجهة اليمنى المنعكسة في المرآة هي الجهة اليمنى الفعلية؛ ذلك أن عملية الانعكاس المرآوية المزدوجة تصحح التعاكس.

ولأنه يستخدم مرآتين، فإن العينين في الصورة الشخصية متمركزتان؛ أي متجهتين إلى الأمام مباشرة. فالمشاهد يشعر أنه أسير نظرات متواجهة. وربما يقول المرء لنفسه إن العينين تنظران «نحوي». والأمر يبدو كما لو أن صاحب العينين يحاول أن يخبرنـي» شيئاً ما، مع أنه ينظر إلى نفسه في المرآة فقط. فالمشاهد الذي يظنّ أن النظرة تتجّه نحوه إنما هو مشاهد متطفـّل. فسيزان لا ينظر في المرآة إلاّ إلى نفسه. ولكن المرآة غير مرئية. إن سيزان الرائي ـ المرئي ينتج ذاتاً مرئية بمرآة غير مرئية. فالقابلية على الرؤية، في حالة صورة سيزان الشخصية، تُدمغُ آثارها على مرئية الصورة الشخصية التي تنتج قابلية جديدة على الرؤية كما يشاهدها مشاهد. فعندما يشاهد سيزان نفسه في المرآة، فإن ثمة قابلية جديدةً على الرؤية يتم إنتاجها. وعندما ينظر سيزان إلى صورته الشخصية تحدث قابلية على الرؤية مزدوجة. فتصبح القابلية الجديدة على الرؤية ملتبسةً بالنسبة لنظرة سيزان، وغير ملتبسة بالنسبة لنظرة ذلك المشاهد الآخر. وبالنسبة لسيزان، فإن الصورة الشخصية هي الذات كآخر يعكس نفسَه كشبيه. فيُجعل مما هو غير مرئي بالنسبة لسيزان الإنسان [وليس الرسام] مرئياً في القابلية على الرؤية في الصورة الشخصية لتراه الأجيال القادمة في اللوحة. فما هو مرئي الآن في الذات المرسومة ـ شأنها شأن الجبل المرسوم ـ إنما هو قابلية جديدةٌ على الرؤية ترسم مخطط القابلية القديمة على الرؤية. وتعرض صور سيزان الشخصية العديدة عرضاً زمنياً متسلسلاً لصوره المرآوية الشخصية، ولكنها سوف تخلّف وراءها دائماً *الرائي ـ المرئي* لحياة سيزان الفعلية. فهي على الأغلب آثار للحياة التي تُجعل مرئيةً من خلال الرسم.

مرحلة المرآة عند سيزان

أعاد جاك لاكان تقديم مفهومه عن «مرحلة المرآة mirror stage» في العام 1949 في المؤتمر الدولي السادس عشر للتحليل النفسي تحت عنوان «مرحلة المرآة كمكوّن لوظيفة الأنـا Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je»[4]. وفـي تلـك السنة نفسها، ألقى ميرلوبونتي محاضرات عن **الوعي واكتساب اللغة**[5] كأستاذ لعلم نفس وتربية الطفل في السوربون. وفي هذه المحاضرات، ينوّه ميرلوبونتي بمفهوم لاكان عن «الخدج» في نمو الطفل النفسي. ورغم أن لاكان أقدم في هذا المجال من ميرلوبونتي بسبع سنوات، إلا أنهما يعرفان بعضهما، وقد التقيا شخصياً. وعندما توفي ميرلوبونتي في العام

(4) Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Éditions du Seuil, 1966), pp.93-100. Translated as "The Mirror Stage as Formative of the 'I'," in *Éritis: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), pp.1-7.

(5) Maurice Merleau-Ponty, *Consciousness and the Acquisition of Language*, trans. Hugh J. Silverman (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

1961 كتب لاكان مقالة عنه في عدد من مجلة **الأزمنة الحديثة** مخصَّص لميرلوبونتي بعد وفاته في العام 1961. لقد ظهر مفهوم «الخدج» في مقالة «مرحلة المرآة»، التي قُدمت في شكلها الأولي في المؤتمر الدولي الرابع عشر للتحليل النفسي في العام 1936.

تتضمن مرحلة المرآة، المرحلة التي تحدث ما بين عمر الستة شهور والثمانية عشر شهراً، ثلاثة مستويات أساسية. ففي المستوى الأول، يتفاعل الطفل مع صورته التي تعكسها المرآة على أنها شيء واقعي، أو في الأقل على أنها صورة لشخص آخر. بعد ذلك، يتوقف الطفل عن التعامل مع الصورة كموضوع واقعي، ويكفّ عن محاولة الاستيلاء على ذلك الآخر المختفي في المرآة. ولكن الطفل، فيما بعد، يرى إلى هذا الآخر على أنه صورته الخاصة به. وعند هذا المستوى يحدث التقمص: فالطفل يتخذ بالتدريج هوية شخصية. فتقمص الصورة المرآوية يحدث فقط بعد أن يكون الطفل قد تعامل مع الصورة بوصفها صورةً لشخص آخر، وبعد ذلك يتلاشى افتراض شخص آخر، ويحدث ابتعاد جذري عن الصورة بوصفها آخر. وهكذا، فعندما يرى الطفل إلى الصورة بوصفها صورته هو ذاته، فهذا لا يعني، إلى حد بعيد، أن هذه ليست ذات *الآخر*. فالأنا ("je") يتشكل من جدل تُحملُ فيه الصورة على أنها صورة شخص آخر، ثمّ تـُنكر، وبعد ذلك تُثبَّت على أنها الذات. وبوسع المرء أن يقول عن هذه العملية إنها عملية دمج الآخرية في الذات. ومن الطبيعي أن هذا يحدث فقط في حالة التعرف على الذات في المرآة. فالموضوعات والناس الآخرون يظلون آخرين.

إن مرحلة المرآة، كما يرى لاكان، تتضمن الذات، وهي تصبح ذاتاً. فعندما يفترض الطفل أن صورته هي آخر، فإن ثمة تحولاً يحدث في الذات. فالمرآة تحفِّز تنافراً قائماً بين الذات (الأنا) وواقعها. وتنجز مرحلة المرآة علاقة بين الكائن وواقعه، أو بين العالم الباطني أو الشخصي والبيئة. وهكذا «تبدو الصورة المرآوية على أنها العتبة المؤدية إلى هذا العالم المرئي»[6]. والمرآة نفسها هي التي تـُحدث ما تدركه الآخرية من أجل أن تتماهى بالصورة التي تراها. فما هو آخر في المرآة يتحدد ـ عند المستوى الثالث ـ بالضبط على أنه هو الذات نفسها (وفي الحقيقة ليس «كآخر»).

وبحسب وصف ميرلوبونتي، فإن المرآة، في ما يدعى هنا مرحلة المرآة لدى سيزان، تقلب التحويلات التي يصفها لاكان. فسيزان، عندما يرسم الجبل، يبتعد عنه كي يضفي نفسه عليه (بخلاف العالِم الذي يقترب لِصقه كي يبتعد عنه). وعندما يرسم سيزان المرآة، فهو يعرف أن الصورة المرآوية هي صورته. فسيزان يتماهى بالصورة التي في المرآة. ولكنه في فنّ رسم الصورة الشخصية يجعل من نفسه شخصاً آخر، ويرسم صورة لنفسه بوصفه

(6) Jacques Lacan, *Écrits*, p.95.

شخصاً آخر غيره. وفي الحقيقة، تبدو الصورة المرآوية، كما يقول لاكان، على أنها العتبة المؤدية إلى العالم المرئي. ولكن في حالة سيزان هذه، فإن الباب مشرع على طريق أخرى؛ فالصورة المرآوية هي عتبة مؤدية لعالم اللوحة المرئي، وليست عتبة للعالم الذي تصدر عنه اللوحة. فالصورة المرآوية هي عتبة تؤدي إلى عالم الصورة الذاتية المرئي وقابليتها على الرؤية. وبمساعدة المرآة، فإن آثار العلاقة القائمة بين العالم الباطني والعالم الخارجي المتأسسة منذ الطفولة تبدّل موضعها عبر عكس التناسج. والنتيجة المتمخضة عن ذلك إنتاج آثار العالم الباطني في العالم الخارجي للصورة الشخصية.

وسيزان بدلاً من أن يرسم الجبلَ، يرسم نفسه، ويجعل نفسه آخر، ويجعل جسده مرئياً. وفي هذه الحالة، يضفي جسده على عالم الأشياء كيما يحولها إلى الرسم. فسيزان يتعامل مع القابلية على الرؤية لجسده باعتبارها قابلية على الرؤية تخصّ رائي ـ مرئي، وينقلها على قماشة الرسم. وفي حالة فن رسم الصورة الشخصية، يُضاعف سيزان اللامرئي. فعندما ينظر المرء إلى جبل، فإنه لا يرى نفسه وهي ترى، بل يرى المرئي فقط. فالرسام عندما يرسم الجبلَ يجعل من اللامرئي في تجربته للجبل مرئياً. وعندما ينظر سيزان إلى نفسه في المرآة، فإنه يرى ما لا يراه عادة: فالمرآة تريه أنفه، وعينيه، وذقنه، ولحيته، وإلخ. فالمرآة تجعل اللامرئي مرئياً. وسيزان عندما يرسم نفسه من خلال صورته المرآوية، فإنه يرى ما لا يراه عادة، ويستحضر لامرئياً آخر ـ أي ذلك الشيء الذي يرافق رؤيته كلها ـ وينتج مرئياً آخر، الذي هو صورته الشخصية . فالقابلية على الرؤية للذات المنعكسة في المرآة يُعاد إنتاجها في القابلية على الرؤية للذات البادية في الصورة الشخصية. غير أن فنّ رسم الصورة الشخصية ليس فناً تمثيلياً بصورة أكبر مما يكون عليه جبل سان فكتوار تمثيلياً. فالقابلية على الرؤية للذات المنعكسة في المرآة لا تتضاعف في القابلية على الرؤية للذات البادية في الصورة الشخصية. فهما ليستا متطابقتين، رغم أن لإحداهما أثراً في الآخر. وسيزان عندما يرسم صورة لشخص آخر، سوف يجعل ما لا يراه هذا الشخص مرئياً (كما فعل بيسارو في العام 1874، ورينوار في العام 1880). ومن هنا، فإن سيزان في رسمه للصورة المرآوية المرئية يضاعف لامرئية الذات والصورة والقابلية على الرؤية للصورة واللوحة. إن ما يراه سيزان يملأ مرئية الصورة المرآوية بتصميم معين. فالمرئي يمتلئ باللامرئي الذي جعله سيزان مرئياً في اللوحة. وسيزان يمتح، أو يستخلص، سمات لنفسه ويجعلها مرئية بموجب ما يسميه ميرلوبونتي فروع الكينونة؛ أي أدوات الرسم. والصورة الشخصية تترك آثاراً على الصورة المرآوية، ومن ثمّ على الذات. ولكن هذه الآثار هي ليست الذات المرئية. إن هذه الآثار هي الذات بوصفها آخر، بوصفها صورة شخصية.

إن فن رسم الصورة الشخصية يقتضي وسيلة خاصة: وهي المرآة. وهذه الأداة اليومية تؤسس قابلية الرسام على الرؤية من حيث أغلب جوانبها البارزة. فالمرآة تعيّن مكان العين؛

أي تلك السمة التي يقرنها ميرلوبونتي، رمزياً، بالرسام. والمرآة تبرّز الرائي ـ المرئي كشيء قابل على الرؤية، وكمكان للعب الحرّ، وكعملية تأثير متكررة، وكعملية وسم للاختلاف بين المرئي واللامرئي، وبين المشاهِد والمشاهَد. ومكان اللعب الحرّ، والقابلية على الرؤية، والاختلاف هو مكان «الأنا»، وهو مكان الذات التي تتمركز حيث تتموضع العين. ففنّ رسم الصورة الشخصية يلائم ما هو ملائم لقابلية الرسام على الرؤية، وهو يجعل من اللامرئي في الصورة المرآوية مرئياً، وهو يلائم قماشة الرسم لإنتاج قابلية جديدة على الرؤية. فمرحلة المرآة تجعل من هذه القابلية الجديدة للصورة الشخصية أمراً ممكناً.

إن المرآة تتيح للذات، التي ترسم نفسها، أن تكشف عن جسد الرسام. لذلك، فإن المرآة تقوم مقام أداة كشف. فهي تعرّي الصورة المجسّمة التي رسمها الرسام لنفسه. ومادام كل تكنيك هو، طبقاً لميرلوبونتي، تكنيكاً للجسد، فإن المرآة تشتغل بتلك الطريقة أيضاً. وفي هذه الحالة، فبدلاً من أن تحجب المرآة وظيفتها ككتكنيك، تكشف نفسها. إن المرآة تناط بها مهمة تنظيمية. فهي تكشف نفسها بسبب اتجاه عين الذات، وبسبب الميل إلى الرسم الذي تؤثره الذراع. ولكن في الوقت نفسه، فإنها تحجب نفسها كمرآة في جميع صور سيزان الشخصية. ولكون المرآة تؤدي دوراً تنظيمياً، فإن القابلية على الرؤية المنبعثة في فن رسم الصورة الشخصية تقوم بالكشف والحجب، وتكوّن المرئي واللامرئي في الوقت نفسه. إن المرآة تسم غموض تجربة عملية الرسم، في حين أنها تبني، أيضاً، تلك التجربة طبقاً للعمق، واللون، والشكل، والخط، والحركة، والمظهر الخارجي؛ أي فروع الكينونة.

على الرغم من أن المرآة مخفية، دائماً، في صور سيزان الشخصية، فليس الأمر كذلك عند جميع الرسامين. فالرسام الإنجليزي توماس غاينزبورو (1727 ـ 1788) عندما رسم نفسه في العام 1787، كانت اللوحة تُظهره وهو ينظر إلى الأمام، مرتدياً ملابس أنيقة، في شكل بيضوي يحيط بوضعية تشبه وضعية تمثال نصفي يمكن أن تكون بمثابة إطار مرآة. وعلاوة على ذلك، فليس جميع الرسامين يستخدمون مرآة واحدة. فاللوحة التي رسمها ماكس بيكمان في العام 1917 تظهره وهو يرسم نفسه. فعيناه تتجهان بنظرة أمامية، وتظهره وهو يرسم بيده اليمنى. وعلى نحو شبيه بذلك، فإن لوحة ألبريخت دورَرْ في العام 1484 يظهر في اللوحة شاباً ينظر إلى جهة اليسار، كما تظهر اللوحة جانباً من خده الأيمن. ويده اليمنى هي فقط التي تُرى حاملةً فرشاة. ومرةً أخرى، فإن كلاً من بيكمان ودورر يستخدمان في لوحتيهما مرآتين من أجل تصحيح أثر صورتيهما المرآويتين. وبيكمان فقط، الذي تتوفر لديه إمكانية استعمال التصوير الفوتوغرافي، لذلك يمكن إحداث انطباع مزدوج ملائم. وتكشف لوحة triptych(*) فرانسيس باكون التي رسمها في عام 1980 والمعنونة «ثلاث

(*) لوحة مرسومة على ثلاثة أجزاء ممفصلة. المترجمان

دراسات عن الصورة الشخصية Three Studies for Self-Portrait»، أقول تكشف هذه اللوحة عن ثلاثة مناظر لوجه باكون بشكل محرّف. في المنظر المركزي، يبدو الوجه متجهاً إلى الأمام كما هو مألوف في الصور الشخصية التقليدية. والجزأين الآخرين على جانبي هذا المنظر المركزي ينحرفان بدرجة 45 نحو المركز، ليدلان أن الرسام يرسم من ثلاث مرايا على جانبين يظهر أحدهما باطن الآخر. وهكذا، فالجزء الذي على الجانب اليمين يظهر خدّه الأيسر كما هو معكوس في المرآة، والجزء الذي على اليسار يظهر خدّه الأيمن كما هو معكوس في المرآة. ومادامت الرأس فقط هي الظاهر، يصعب تحديد ما إذا كان الجزءان الفعليان أم صورهما المرآوية مرئيين. والقابلية على الرؤية المحرّفة تبرزان صعوبة تحديد كهذا.

إن بعض الصور الشخصية لا تحجب المرآة فقط، بل تحاول أن لا تخلّف فينا الشعور بأن الرسام كان يرسم نفسه. فعندما تُظهر اللوحة رأس الرسام، أو نصفه العلوي فقط، فلن تخامرنا فكرة أن الرسام يخدعنا. ولكن، عندما يظهر دورر في لوحة له في العام 1493 حاملاً نبتةً في كلا يديه، وعندما يظهر في لوحة أخرى في العام 1498 جالساً، ويداه مطويتان على منضدة أمامه؛ أو عندما يظهر رامبراندت في لوحته الأخيرة جالساً بأبهة على كرسي، حاملاً صولجاناً بيده اليمنى المنعكسة في المرآة، وتظهر يده اليسرى المنعكسة في المرآة مستندةً بقوة إلى ذراع كرسي غائم الملامح؛ أو عندما يظهر راينولدز في لوحة له في العام 1780 ممسكاً بإحدى يديه وثيقةً، وواضعاً يده الأخرى على وركه؛ أو عندما يظهر ماكس بيكمان في لوحته في العام 1937 واضعاً يديه أمامه مقيدتين، أقول إن الرسام في جميع هذه الحالات يجري تحويلاً على القابلية للرؤية التي تخص اللوحة كونها صورة شخصية معكوسة مرآوياً من أجل وضع الذات في مهمة بديلة. والعديد من الرسامين ليس لديهم اعتراض في أن يرسموا أنفسهم بفرشاة ولوحة ألوان في أيديهم. فهم يكشفون تجسدهم المرسوم كشيء مرئي، بيد أن هناك اختلافات بالغة تتمثل في طرائق الرسامين وأساليبهم كتلك الاختلافات بين هنري روسو، وكورو، ومونيه، وكوكوشكا، وموديلياني، وبيكاسو، وغيرهم. فالمرآة تعمل لدى كل رسام عملاً تنظيمياً (بوصفها بؤرة القابلية على الرؤية وغموضها الملازم) مقيمةً فرادتها وحيوية وظيفتها.

فنّ رسم الصورة الشخصية
بوصفه سيرة ذاتية قابلة على الرؤية

إن العديد من كتّاب السير الذاتية وصفوا نشاطهم بأنه فنّ لرسم الصورة الشخصية. والبيان التمجيدي الذي يقدمه مونتاني لقارئه في كتابه **المقالات** ذو دلالة بهذا الصدد، يكتب مونتاني: «أرغبُ في أن يُنظر إليّ هنا في هيأتي البسيطة، والطبيعية، والاعتيادية، من دون

تكلّف ولا تصنّع؛ لأن ما أصوّره هنا إنما هي نفسي أنا»[7]. فمونتاني يفهم كتابتّه هنا على أنها تصوير ذاتي. وبعد قرنين من ذلك تقريباً، يستهل جان جاك روسو كتابه **اعترافات** بالعبارة الآتية: «أقدم هنا صورة فقط عن إنسان رُسم على وفق طبيعته تماماً، وبمقتضى كامل حقيقته، إنها الصورة الوحيدة من نوعها التي توجد الآن، وربما في كل زمان ومكان»[8]. يستعير مونتاني وروسو من الرسم ما ينشدان إتمامه بالكلمات. ففي كتابة حياتيهما الخاصتين يقدمان صورةً لفظيةً عن حقيقتهما، وحقيقة ما عملاه. وصورتهما هي، في الواقع، صورة سردية. وفي ما يتعلق بفنّ رسم الصورة الشخصية، فإن الآثار ليست آثاراً مرئية، وإنما هي في الحقيقة كتابة لحياتيهما كنص. والتناسج الذي ينتج قابلية على الرؤية يؤدي إلى نصيّة في حالة السيرة الذاتية[9]. فالقابلية على الرؤية هي نصية إدراكية، والنصية هي قابلية على الرؤية مكتوبة.

تكون العين في فن رسم الصورة الشخصية متمركزةً بسبب من مرحلة المرآة. فعندما نستخدم مرآة واحدة، تتجه العين بنظرةٍ أماميةٍ مباشرة. فقوى اللوحة تميل إلى الالتفات نحو مكان العينين، وإلى التركيز عليه. وفي السيرة الذاتية تتشتت الذات، وتنتشر خلَلَ النص السردي. فتستبدَل العين بضمير المتكلم «أنا»، الذي يتكلم، ويروي حياته الخاصة. وفي فنّ رسم الصورة الشخصية تتساوق العين مع اليد، فكلاهما أداتان للقابلية على الرؤية. وفي نصّ السيرة الذاتية تَتَكلم الذات، وتـُتَكلّم، بموجب ضمير المتكلم «أنا»، ولكن اليد التي تكتب تظلّ غير مرئية[10].

إن حالة فنّ تصوير الشخصية فوتوغرافياً يدنو من حالة فن الرسم دنواً وثيقاً؛ لأن فن الرسم مرئي، ويتضمّن رؤية. ومع ذلك، فإن الاختلافات بينهما جديرة بالاعتبار. فكما أنه لا وجود للمرآة في السيرة الذاتية ـ فهناك الفرشاة بمقابل القلم، والورقة بمقابل قماشة الرسم، والحبر بمقابل اللون ـ فإن الكاميرا، في فن تصوير الشخصية فوتوغرافياً، تقوم بحذف مرحلة المرآة. ففي فنّ رسم الصورة الشخصية هناك لحظتان للقابلية على الرؤية

---

(7) Michel de Montaigne, "Au Lecteur," *Essais* (Paris, 1962), p.1. The standard English translation is by Donald M. Frame in *The Complete Essays of Montaigne* (Stanford: Stanford University Press, 1958), p.2.

(8) Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions in Oeuvres Complètes*, vol.1 (Paris: Gallimard, 1959), p.3.

(9) انظر الباب الثالث من هذا الكتاب.

(10) تعرض لوحة أم. سي، إشر المعنونة «أيدي ترسم» يدين ترسم (أو تكتب) إحداهما الأخرى. ففي قبضة كل يد قلم فنان. ويجلي إشر معنى إنجاز الحالة المفارقة المتمثلة بجعل اليد التي تكتب نفسها، أقول جعل ذلك كله مرئياً. ولكن هاتين اليدين لا تكتبان حياة ما كسيرة ذاتية. وتكمن قابليتهما على الرؤية في إقامة وجودهما أكثر مما تكمن في تفصيل هويتيهما.

للذات المنعكسة في المرآة: لحظة الصورة المرآوية، ولحظة اللوحة. فالرسام يضفي جسده على المرآة التي توفر القابلية على الرؤية للذات البادية في المرآة. والرسام يكرر القابلية على الرؤية للذات البادية في المرآة عبر دمغ أثرها رسماً، وبذلك فهو يقدم قابليةً على الرؤية أخرى للذات البادية في المرآة. أما في حالة الصورة الفوتوغرافية حيث يلتقط المصور الفوتوغرافي صورةً لنفسه، فإن الكاميرا لا تعمل عمل المرآة، إنما هي نوع من أنواع عدم قابلية ظهور الذات للرؤية. فعلى خلاف الرسام الذي يرى ما يرسمه، ومن ثمّ فهو يرسم المرئي، فإن المصور الفوتوغرافي يهيئ المشهد بنفسه على اعتبار أنه مشهد لامرئي. فيُنظِّم المشهد، وعلى المصور الفوتوغرافي أن ينظر من خلال الكاميرا ليحدد أين يجلس، أو يقف عندما تُلتقط الصورة. لذلك، فإنه قبل أن تُلتقط الصورة، وفي أثناء ذلك، تكون عدم قابلية ظهور الذات للرؤية ذات أثر فعال. فيضفي المصور الفوتوغرافي جسده على إجراء ترتيب العملية التصويرية عبر موضعة نفسه بمقابل الكاميرا. إن الرسام يقف أمام المرآة، ولكن ما يُرسم هو صورته المرآوية. أما المصوِّر الفوتوغرافي فإنه يلتقط صورة لجسد فعلي لا لصورة متخيلة لهذا الجسد. فالصورة الفوتوغرافية نفسها هي نوع من الصورة المتخيلة للذات وجسدها[11]. ولذلك، فرغم أن المصوّر الفوتوغرافي يعير جسده للعملية التصويرية، فإن ما يعرض قابلية ظهور الذات للرؤية إنما هي الصورة الفوتوغرافية نفسها فقط.

في فنّ رسم الصورة الشخصية تُظهَر الذات، وتُجعَل مرئيةً، وتُرسَم، وتُستخلَص، وتُبرَّز، وتُجعَل كنسخة للذات. وتقدِّم مرحلة المرآة سمةً فريدةً لفعالية رسم المرء نفسه. وآثار عملية الرسم تؤسس الإطار الذي فيه تُجعَل الذات من جهة وجودها الجسدي مرئيةً. وقابلية الرسام على الرؤية هي هوية اللوحة بوصفها آخر، وحياة الرسام ـ التي يُستولى عليها للحظة، وفي حالة معينة ـ تعيَّن في فضاء الاختلاف الذي تسمه المرآة، بوصفها شيئاً منظـّماً، من جهة قابليته على الرؤية. إن القابلية على الرؤية لظهور الذات المرآوية تـُلاءَمُ وتُكرَّرُ في الصورة الشخصية، وإن فنّ رسم الصورة الشخصية يشكل فعالية تظهر فيها قابلية جديدة على الرؤية لظهور الذات عبر دمغ أثر الذات (الملاءَمة، أو المصادَرة) المنعكسة في المرآة على نسيج اللوحة.

---

(11) من أجل الاطلاع على وصفٍ للنصيّة السِّيريّة التصويرية انظر الفصل 14.

الفصل السادس عشر

نصّ الذات المتكلّمة
ميرلوپونتي / كرستيڤا

إن الذات المتكلـّمة تتكلـّم، ولكن ليس دائماً. والذات المتكلـّمة متجسّدة، ولكن هذا التجسّد يمكن أن يُقرَأ كنصّ. فالذات المتكلـّمة مركوزة في اختلاف قائم بين السيميائي والرمزي، أو بين لغة غير مباشرة ولغة محضة، ورغم انقسامها الثنائي هذا، إلاّ أنها تضمّ إلى نفسها ما بينهما من اختلاف. وتجمع خصائص الذات المتكلـّمة هذه نشاطين فلسفيين قد يبدوان، من الخارج، مختلفين جذرياً؛ أعني بهما نشاط جوليا كرستيفا ونشاط موريس ميرلوپونتي الفلسفيين.

لقد داهمت جوليا كرستيفا المشهد الفلسفي، بطريقة بالغة الأهمية في العام 1969، بمجلد من المقالات عنوانه **سيمياء Semiotike**. ولقد جاء دخولها هذا الميدان بعد سنتين فقط من مساهمات دريدا الأولية من خلال كتبه **الكتابة والاختلاف**، و **في علم الكتابة**، و **الكلام والظواهر**، وجاء أيضاً بعد ثمانية أعوام فقط على موت ميرلوپونتي. وبأيّ حال، جاءت المساهمة النظرية الرئيسة لكرستيفا في العام 1974 في كتابها **ثورة في اللغة الشعرية Revolution in Poetic Language**. وبينما جُمعتْ أجزاء من كتاب **سيمياء Semiotike**، فضلاً عن مقالات من مجلد متأخر عنوانه **تعدّد الأصوات Polylogue** (1977)، في كتاب باللغة الإنجليزية عنوانه **الرغبة في اللغة Desire in Language**، فإن الترجمة الإنجليزية لكتاب **ثورة في اللغة الشعرية** لم تظهر إلاّ في العام 1984 (أي بعد عشرة أعوام من نشره). ولكون الكتاب أطروحة، فقد كان شاملاً، ومسبوكاً نظرياً سبكاً جيداً، ومفعماً بمضامين تطبيقية؛ وفي الحقيقة كانت النسخة الفرنسية على هذا النحو تماماً. وما تُرجم منه إلى الإنجليزية هو الجزء (النظري) الأول من الكتاب فقط (وقد ترجم منه أكثر من ذلك إلى الألمانية على نحو مبكر). وبناء على ذلك، تُركت جميع القراءات «التطبيقية» لنصوص معينة لترجمة قادمة.

وما أودّ تطويره هنا هو دور «الذات المتكلـّمة speaking subject» كما فصّله ميرلوبونتي في كتابه **ظاهراتية الإدراك الحسي** (1945)، وأنجزه في كتابه **الوعي واكتساب اللغة** (1948–1949)، وأعاد صياغته في كتابه **نثر العالم The Prose of the World** (1952)، وقد وسّعت كريستيفا هذا المفهوم بعد ذلك في كتاباتها النظرية. وعلى الرغم مما يبدو على خطابيْ ميرلوبونتي وكرستيفا من طابع مشترك من جهة العناية بـ«الذات المتكلـّمة»، إلاّ أنه سوف يظهر أنهما يفتقران إلى ميدان مشترك يجمع بينهما. فميرلوبونتي لا يظهر، في الحقيقة، في مسارد كتابات كرستيفا النظرية، بينما نلاحظ حضوراً بارزاً لأسماء هوسيرل، وفرويد، وسوسير، ولاكان. ولعلّ المرء يتوقع أن تناولها لجاك لاكان سيتقاطع، ضمناً إن لم يكن صراحة، مع تفكير ميرلوبونتي. ومادام دور «الذات المتكلـّمة» في كتابات كرستيفا هو دوراً مركزياً في الواقع، فقد اعترفتْ بأهمية الفحص الضافي للعلاقة الخاصة بين مفهومها عن «الذات المتكلـّمة» ومفهوم ميرلوبونتي[1]. وهنا سأقوم باستكشاف ما يجعل الخطابين في حوار وتبادل ممكنين رغم تبايناتهما الظاهرية.

وسوف تركّز القراءة الحالية للذات المتكلِّمة عند ميرلوبونتي وكرستيفا على: 1. العلاقة القائمة بين تمييز كرستيفا بين السيميائي/ الرمزي، وتفسير ميرلوبونتي للتقابل بين اللغة غير المباشرة واللغة المحضة؛ 2. العملية الدالة من جهة نصّ الذات المتكلِّمة بوصفها ذاتاً تحت التجربة (قيد الصنع).

السيميائي / الرمزي:
اللغة غير المباشرة / اللغة المحضة

إن «السيميائي» و«الرمزي» هما، طبقاً لجوليا كرستيفا، شكلان للعملية الدالة نفسها. واللغة تتشكّل من خلال عملية دالة. ويتحدّد نمط الخطاب، قيد الدرس، بالشكلية التي تكون فاعلة في وقت معين. وسواء أكان الخطاب نظرية، أو نصّاً سردياً، أو شعراً، أو لغة واصفة، أو أيّ شكل آخر من أشكال الخطاب، فإنه سوف يتحدّد من طرف ما يؤديه السيميائي أو الرمزي من وظيفة خاصة. وتحدّد كرستيفا العلاقة القائمة بين السيميائي والرمزي على أنها علاقة «جدلية». وطبيعة هذه العلاقة الجدلية نفسها بحاجة إلى توضيح. فعلى الرغم من أن هذين الجانبين قد يهيمن أحدهما على الآخر، في أية لحظة، إلاّ أنهما لا يعملان منفصلين. فهما لا يُقصي أحدهما الآخر على الإطلاق لدرجة أن يستقلّ أحدهما عن الآخر استقلالاً كلياً.

---

(1) جاء اعترافها هذا إجابة عن سؤال يتعلق بدور ميرلوبونتي في وصف كرستيفا للذات المتكلـّمة، وهو سؤال قد أثير خلال حلقة دراسية، وخلال لقاء خاص عندما كانت أستاذة زائرة في /SUNNY Stony Brook في خريف 1988.

إن لمصطلحيْ «السيميائي» و«الرمزي» تواريخَ طويلة ومعقدة. وتحبّذ كرستيفا أن تفهمهما بحسب صيغتها الخاصة. *فالرمزي*، كما ترى كرستيفا، مشدود إلى علاقة الدال (الكلمة)/ المدلول (التصوّر). ورغم أن المرء قد يظنّ أن هذه العلاقة الدالة مقترنة بالسيميائي كما يذهب إلى ذلك سوسير، فإن كرستيفا تنظر إليها على أنها علاقة رمزية إلى حدّ كبير. وسوسير يسمّي هذه العلاقة «علامة sign»، ويصفها بأنها علاقة «اعتباطية». وعلى أية حال، فإن سوسير يترك مجالاً لضمٍّ كلمة وتصوّر معينين عندما «يحفـزّ» هذا الضمّ. وتقترح كرستيفا أن الجانب التحفيزي لهذه العلاقة يكمن في الدوافع اللاشعورية والعمليات الأولية (الإزاحة والتكثيف) التي تعضّد الترابط الاعتباطي لدال معين بمدلول معين. وهذا الاقتران للعمليات الأولية «الإزاحة» و«التكثيف» بـ«الكناية» و«الاستعارة» قد بيّنه جاك لاكان في قراءته لياكوبسون وفرويد[2]. فـ«الإزاحة» تتضمن عدولاً نحو دالٍّ مجاور. وهذه هي الكناية. ويتضمن «التكثيف» تعدّداً للمدلولات في دال معين. وهذا التجمّع للمدلولات في دال معين يقدَّم على أنه هو الاستعارة. فكلّ من الاستعارة والكناية تعملان في اللغة بوصفهما عنصرين رمزيين. وبناء على ذلك، فإن ارتباط الدال والمدلول بطريقة من هذه الطرائق ينزع الأهلية عن التفسير الاعتباطي الصرف. كما أنهما يُظهران الجوانب التركيبية والدلالية من اللغة، تلك الجوانب التي تدعوها كرستيفا *الرمزي*.

إن الرمزي ـ أعني «المقولات التركيبية واللسانية لعملية دالة» ـ هو طبقاً لكرستيفا «نتاج اجتماعي للعلاقة بالآخر، ليتأسس من خلال التقييدات الموضوعية التي تمارسها الاختلافات البيولوجية (بما فيها الجنسية)، والبنى العينية والتاريخية للعائلة»[3]. إذن فالرمزي هو نتاج للكيفية التي يرتبط فيها الناس ببعضهم، كما تحددها الاختلافات البيولوجية، والوراثية، والبيئة المحيطة بعائلة معينة. فالرمزي هو المسؤول عمّا ينبثق ضمن الأطر الاجتماعية واللسانية. ومع ذلك، فهناك الكثير جداً مما يستطيع الرمزي تحقيقه ضمن هذه الأطر. والرمزي محدود بما يمكن أن يصاغ، ومحدود ببناه، وتحديداته، وتحفيزاته الخاصة.

وزيادة على ذلك، يعمل الرمزي عمل لغة علمية تكون فيها بنى الخطاب محددة ومصمّمة ومُعدّة بصرامة. إن الرمزي شكل سلطوي، وتعنّتي، وقطعي. فهو يعمل ـ وبهذا الصدد تتفق كرستيفا مع لاكان ـ عن طريق النفي الأبويّ paternal negation: أي قانون

---

(2) انظر هذا الوصف في مقالة لويس ألثوسير: "Freud and Lacan" in **Lenin and Philosophy and Other Essays**, trans. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), pp. 189-219.

(3) Julia Kristeva, **Revolution in Poetic Language**, trans. Margaret Waller, with an Introduction by Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1984), p.29.
وسنشير إلى هذا الكتاب من الآن فصاعداً بالحروف: **RPL**

الأب. فالرمزي يفرض الذات. والذات لا تؤسس الرمزي (كما زعم هوسيرل). فعلى سبيل المثال، عندما تصبح وظيفة القضيب، وهذه إحدى أطروحات كرستيفا الأساسية، الوظيفة **الرمزية** يبتدئ الكلام. فقبل أن يظهر قانون الأب كانت الأمّ تضطلع بالوظيفة القضيبية. وعندما أصبحت الوظيفة القضيبية وظيفة رمزية فقدت الأمّ منزلتها الخاصة. أما قبل ذلك، «فإن جسدها المفعم، ذلك الوعاء الضامن للحاجات، يشغل مكان جميع المظاهر والمسرات النرجسية، ومن ثم الخيالية؛ بكلمات أخرى، كانت هي القضيب» (**RPL**, p.47). ومع ذلك، فمع «اكتشاف الإخصاء» فقدت الأمّ منزلتها الخاصة: بمعنى أن الذات جُرِّدتْ من اعتمادها على الأم، «وإدراك هذا الافتقار جعل من الوظيفة القضيبية وظيفة رمزية» (**RPL**, p.47). ومادام القضيب هو نفسه دالاً، فإنه يحفز مجموعة معينة من العلاقات للانجذاب صوب مدلول معين (أو صوب مجموعة من المدلولات). وعلى هذا النحو ينجز الرمزي تشكّله الخاص به.

هناك عناصر معينة من السيميائي تتخلل الرمزي. ويرغب الرمزي في تأكيد نفسه وتعيينها، ومنحها اسماً مستقلاً. وبأيّ حال، يتدفق السيميائي في الرمزي، بينما يحتفظ في الوقت نفسه باستقلاليته، وبذلك يستبقي موقع الذات كشيء تحت التجربة / قيد الصنع. ووظيفة «التوليد السيميائي أو السمطقة semiosis»(*)، الذي يعضّد العلاقة الرمزية للدال بالمدلول، تُستنزَل نمطياً إلى المستوى التداولي والدلالي للغة. وكرستيفا تضطلع بمهمة تبيان أن للسيميائي أبعاداً أخرى.

تشير كرستيفا، بشكل رمزي دقيق، إلى أن هناك فضلاً عن التنظيم ـ أي الوظائف الرمزية الشبيهة بقانون ـ شكلية أخرى؛ أي أن هناك عمليتين يصطلح عليهما فرويد «التمهيد العصبي أو [التيسير] facilitation(**)، والتنظيم البنائي للدوافع، وأيضاً العمليات الأولية التي تزيح وتكثف كلا الطاقتين ونقشهما» (**RPL**, p.25). توصف هذه الدوافع بأنها شحنات «طاقة»، ووسوم «نفسية». وبوصفهما كذلك، فإنهما يفصّلان ما تريده كرستيفا بمصطلح

(*) أنظر توضيحاً لهذا المصطلح في الفصل الثاني من هذا الكتاب. المترجمان

(**) يشرح جان لابلاش وبونتاليس في **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ترجمة د. مصطفى حجازي هذا المصطلح بقولهما: «يستعمل فرويد هذا المصطلح حين يقدّم نموذجاً عصبياً للنشاط الوظيفي للجهاز النفسي (عام 1895)، إذ يتعين على الإثارة أن تتغلب على بعض المقاومة، خلال عبورها من عصبون إلى آخر، وحين يؤدي عبور كهذا إلى خفض دائم لهذه المقاومة، نقول إن هناك تمهيداً عصبياً: حيث تفضّل الإثارة اختيار هذا السبيل الممهَّد على السبل غير الممهّدة. وتحتلّ فكرة التمهيد العصبي مكانة مركزية في وصف النشاط الوظيفي للجهاز العصبي الذي قدّمه فرويد في كتابه **مشروع علم نفس علمي** عام 1895... ومع أن فرويد لم يتخلّ عن هذا المصطلح إلاّ أنه لا يستعمله أبداً في كتاباته ماوراء النفسية. على أننا نصادف من جديد فكرة التمهيد العصبي حين يضطرّ للعودة إلى استخدام نموذج فسيولوجي في كتابه **مافوق مبدأ اللذة** عام 1920». المترجمان

الكورا «*chora*»(*). وهذا المفهوم الأساسي لدى كرستيفا يميِّز بوضوح «كلاً غيرَ محدَّد تشكله الدوافع وكوابحها بحركية ذاتية زاخرة بالحركة قدر ما هي منظمة» (**RPL**, p.25). إن هذه الكورا تعيّن ما هو «متحرّك»، وتعيّن «تعبيراً مشروطاً بصرامة تشكّله الحركات وكوابحها المتناوبة». والكورا «بوصفها تعبيرات متقطعة (على نحو إيقاعي منتظم) تحظى بأهمية تفوق أهمية احتمالية المطابقة، والمكانية، والزمانية» (**RPL**, p.26). وعلاوة على ذلك، تقرر كرستيفا أن الكورا هي نمط تدليلي لم تـُلفظ فيه العلامة اللسانية بعدُ بوصفها غياباً للموضوع، وبوصفها تمييزاً بين الحقيقي والرمزي» (**RPL**, p.26). ومن هنا فإن الكورا أهمّ من العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، أو أنها تعضّد هذه العلاقة. ومع الكورا السيميائية لا يكون الاختلاف والهوية حاضرين بعدُ. ولذلك، فإن تمييزات معينة لا تكون مناسبة بعدُ. فعلى سبيل المثال، إن إحدى سمات العلامة هي أن المدلول لا يعيّن ضرورة موضوعاً حاضراً. والكورا تسبق هذا المعنى القائل إن الموضوع غائب. فالتمييز ليس جزءاً من الوظيفة السيميائية، لأن ذلك يمثل مسألة رمزية بنفسه. وحتى تمييز لاكان بين الحقيقي والرمزي يظلّ غير محدَّد. وهذا يعني أيضاً أن تشكّل أو تأسّس العلامة ينتج عن السيميائي وما يؤديه من وظيفة.

فما المقصود من القول إن السيميائي أكثر أهمية من العلامة نفسها؟ يتميّز السيميائي بالنسبة لكرستيفا بـ«التدفق والوسوم، والتمهيد العصبي [أو التيسير]، وبتحولات الطاقة، وبتقطيع متصل جسدي واجتماعي، وتقطيع محتوى المادة الدلالية». أما الكورا فهي «كلّ نابض، وإيقاعي، وغير محدَّد» (**RPL**, p.40). وثمة أوصاف للسيميائي تتضمن ما يلي: «لا يهمّ أن تكون اللغة لغزية وأنثوية . . . وغير مقيدة، ولا يمكن اختزالها إلى ترجمتها اللفظية . . . وموسيقية ومتقدمة على الحكم، ولكنها مضبوطة بضمان واحد هو التركيب» (**RPL**, p.29). و«التركيب syntax»، مفهوماً هنا استعارياً، يبني التدفق، ويضع قناة على مجرى التجربة، ويشكل المضمون الرمزي، ولكنه لا يحدده.

(*) الكورا chora: مصطلح استخدمه أفلاطون في محاورة **طيماوس**. وهو يعني الوعاء الذي يشير، في سياق المحاورة، إلى «نوع جديد من الوجود» **طيماوس** ـ ترجمة شوقي داود تمراز ـ ص389. ومعروف أن محاورة **طيماوس** تتناول مشكلة الوجود والتكوين، وفي إطار ذلك، يقدّم أفلاطون ثلاثة أنواع من الوجود: الأول هو وجود النموذج، والثاني هو تقليد النموذج، أما الثالث فهو الوعاء (أي الكورا). ويقول أفلاطون: «إن الأمّ ووعاء كلّ الأشياء المخلوقة والمرئية، وفي أية طريقة محسوسة، لا تكون لتدعى التراب، أو الهواء، أو النار، أو الماء، بل يكون هذا الوعاء مخلوقاً غير مرئي ولا شكل له يتلقى كلّ الأشياء ويشارك بطريقة سِرّية ما فيما يتعلق بالمدرك العقلي، ويكون المخلوق الأكثر إبهاماً» **طيماوس**، ص390. وفي موضع آخر من المحاورة يعاود أفلاطون الكلام على هذا الوعاء بالكلمات نفسها تقريباً حتى ليبدو الأمر تكراراً، ينظر **طيماوس**، ص 439، 440. والمهم من ذلك كله هو أن الكورا (الوعاء) محكومة بصيرورة دائمة، وأنها تتخذ أشكالاً متنوعة ومتغيرة تبعاً للتغير الذي هو ديدن الأشياء التي تدخل في هذا الوعاء. المترجمان.

وكما أن العلامة والتركيب سمتان للوظيفة الرمزية، كذلك التدفق، والطاقة، والموسيقية، والأمومة، والقابلية على التلقي ـ باختصار اللغة الشعرية ـ يمكن أن تُنسَب إلى السيميائي. إن الممارسة السيميائية للغة تبرّز «اللاإنفصال» والمتصلية. فهي تجمع الجوانب الجسدية والمادية للغة بالجوانب الإدراكية والشكلية. إذن ليس بالضرورة أن ينجرف السيميائي بعيداً عن الرمزي، إنما هو بالأحرى يعمل وفقاً له أحياناً. إن التطابق بين تفسير كرستيفا للعلاقات القائمة بين السيميائي والرمزي، وأوصاف ميرلوبونتي للغة المحضة في علاقتها باللغة غير المباشرة إنما هو تطابق لافت للنظر. فبينما قدّم ميرلوبونتي مفهومه عن اللغة غير المباشرة في مقالتين منشورتين في كتابه **علامات Signs** وهما «اللغة غير المباشرة وأصوات الصمت»، و«في ظاهراتية اللغة» (وكلتاهما نُشرتا أصلاً في مجلة **الأزمنة الحديثة** في العام 1952) فإن مفهومه قد تبلور في الدراسة المنشورة بعد وفاته (التي كتبت إبان تلك السنوات نفسها)، التي عنوانها: **نثر العالم**[4].

يكتب ميرلوبونتي في مقالته «اللغة غير المباشرة وأصوات الصمت» ما يأتي: «... إذا أسلسنا قياد أذهاننا للفكرة القائلة إن اللغة ترجمة، أو شفرة لنصّ أصلي، فسوف نرى أن فكرة تعبير واف هي فكرة لا معنى لها، فاللغة برمتها غير مباشرة، أو تلميحية، أو بتعبير آخر اللغة، إن شئت، هي الصمت»[5]. ويقول أيضاً: «إذن إذا أردنا أن نفهم اللغة باعتبارها عمليةً أصلية، فعلينا ألاّ نتظاهر بالكلام مطلقاً، وأن نُخضع اللغة لاختزالٍ من دون جعلها تروغ منّا بأن تحيلنا على ما تدلّ عليه، وأن ننظر إلى اللغة بوصفنا صُمّاً ينظرون إلى أولئك الذين يتكلمون، وأن نقارن فنّ اللغة بفنون التعبير الأخرى، أو أن نجرب رؤيتها باعتبارها أحد الفنون الصامتة» (**Signs**, p.46). ويقول في كتابه نثر العالم: «لعلنا نقول إن هناك لغتين. أولاً، هناك لغة على غرار الواقع، أو لغة بوصفها مؤسسة، تطمس نفسها من أجل أن تخلي مكانها للمعنى الذي تنقله. ثانياً، وهناك لغة تخلق نفسها في أفعالها التعبيرية، فهي تجرف المرء من العلامات نحو المعنى؛ فهما لغة مترسبة (منطوقة) sedimented language (*langage parlé*)، ولغة ناطقة speaking language (*langage parlant*)» (**Prose**, p.10).

وهنا يزعم ميرلوبونتي أن هناك نمطين فعالين من اللغة[6]. النمط الأول منهما *(le*

---

(4) Maurie Merleau-Ponty, *Prose of the World*, ed. Claude Lefort, trans. John O'Neill (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالكلمة: **Prose**.

(5) Maurie Merleau-Ponty, *Signs*, trans. with an introduction, by Richard C. Mcleary (Evanston: Northwestern University Press, 1964), p. 43.

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالكلمة: **Signs**.

(6) من أجل مناقشة ضافية لنظرية ميرلوبونتي في اللغة، انظر كتابي *Inscriptions* لاسيما الفصل 6 و9.

langage parlé) «يترسب»، و«يُنطق» حالما يتأسس ـ شيء أشبه بعلاقة مُحفزَة سلفاً بين الدال والمدلول ـ رغم أن العلاقة، حسب الفهم السوسيري، ليست علاقة اعتباطية خالصة. وكما لو كان هذا النمط من اللغة تحويلاً وتحديداً يُفرضان على اللغة من طرف اللغة نفسها. أما النمط الآخر الذي هو اللغة الناطقة *(le langage parlant)* فيكوّن نفسه في ممارسته. ولا يقيَّد هذا النمط من طرف العناصر المتأسسة، والمترسبة للغةٍ مشكلةٍ سلفاً؛ لغةٍ تضم «دعامةً من العلاقات المقبولة بين العلامات والدلالات المألوفة» (**Prose**, p.13). وفي هذا النمط الثاني من اللغة، فإن وضعية «تنظيم العلامات والدلالات المتوفرة سلفاً تبدل، ومن ثم تغير مظهر كل عنصر من عناصرها، وبذلك فإن دلالةً جديدة تُخلق في النهاية» (**Prose**, p.13). وبكلمات أخر، لا تقيد القوانين، والأعراف، والفهم المتأسس هذا النمط الثاني من اللغة. وهذا النمط يطابق الجانب *السيميائي* لدى كريستيفا، ذلك الجانب الذي لا يحدده، ولا يؤطره، ولا يُكرهه القانون الأبوي *الرمزي*، ولا مجموعة القواعد الدلالية السائدة في اللغة.

وبالنسبة لميرلوپونتي، يعمل هذان النمطان من اللغة ـ النمط «المترسب»، والنمط الخلاّق، والثوري، وغير المباشر ـ أحدهما عكس الآخر. فالنمط المترسب يميل إلى إدماج، وشكلنة، وتنظيم المعنى المتأسس، بينما ينعتق الكلام، أو اللغة الناطقة، من هذه الظروف المسيطرة، والمحدِّدة. ويتساءل ميرلوپونتي: «كيف يتسنى لنا أن نفهم هذه اللحظة اللغوية الخصبة التي يتحول فيها العرضي إلى ضروري، لتنبثقَ فجأة، من صيغةٍ كلام تصبح مندرسة، صيغةٌ جديدةٌ، وأكثر تأثيراً، ومعبرة، بذات الشكل الذي يهيج فيه، ويعزز انحسار موجة في البحر موجةً أخرى؟ (**Prose**, p.34). ما يرمي إليه ميرلوپونتي هو أن الجِدة، والإبداعية ليس لهما مكان في اللغة المترسبة، ولا في صيغة الكلام المتأسسة، والمتشكلة، والمثبَّتة سلفاً. فما ينعتق من القيد هو شكل آخر من أشكال التعبير، ونمط آخر من أنماط التواصل، ولغة غير مباشرة لم تشفَّر، ولم تجمَّد بعد، لغة غالباً ما تستعين بصيغ إبداعية بديلة. وغالباً ما يستعين ميرلوپونتي بفن الرسم كنموذج على هذه اللغة غير المباشرة. وعلى الرغم من أن كريستيفا ترى أن فن الرسم يجب أن يُقرأ بموجب معانيه الضمنية، فإنها لم تجد فيه ذلك الإحساس المنبثق بالجدة والإبداعية بنفس الدرجة التي وجدها ميرلوپونتي فيه. ففن الرسم، كما يرى، ميرلوپونتي، يجلّي قوى اللغة غير المباشرة؛ وهي لغة معبرة، لغة تتكلم من دون أن تتحول دائما إلى ما تدعوه كريستيفا الجانب الرمزي. ومع ذلك، يرى ميرلوپونتي أن الشعر قادر ـ واللغة الأدبية بعامة كذلك ـ على أداء هذه اللغة غير المباشرة، لغة الصمت، اللغة التي لا يتكلم فيها المعنى المتأسس إنما نظام آخر من المعنى والتعبير. وبالنسبة لكريستيفا، تكشف اللغة الشعرية (كما هي عند ملارميه، ولوتريامون) عن سمات الجانب السيميائي عندما تعمل بتناغم مع الجانب الرمزي، وبتعارض جدلي معه. وما هو

مهم هنا هو أن كلاً من ميرلوبونتي وكريستيفا يفهمان اللغة المباشرة، أو الجانب السيميائي، على التعاقب، كوظيفة شعرية، أو وظيفة تصويرية؛ وظيفة لا تؤدي فيها السمات المفروضة، أو التوكيدية، أو الشكلية، أو التنظيمية دور المحدِّد.

وينطوي ميرلوبونتي على قلق متزايد من إمكانية أن يصبح نسيج لغة محضة هو المهيمن بطريقة مهمة، ومن أن يصبح الجانب الحسابي هو المهيمن، ليعوق بذلك كل إمكانيةٍ لتعبيرية المعنى وامتلائه. وبالمقابل، فإن كريستيفا ـ في اختيارها لمصطلح *السيميائي* لوصف صيغة اللغة غير المتميزة، والثورية، وغير المقيدة ـ تدلّ على أن استخدام أنظمة العلامة لن يسلبَ اللغةَ شرائطها الخاصة. ومع ذلك، من الصعب اختزال قراءة ميرلوبونتي المتعاطفة لتفسير سوسير للعلامات والدوال في منتصف أربعينيات القرن العشرين إلى ما يدعوه «لغة محضة». ولكنه يستهجن، فقط، إضفاء طابع علمي على اللغة، وتحويلها إلى مجرد لغة واصفة خالية من العرضي، والمرونة، والغموض.

تحظى «إبداعية الأسلوب» لدى ميرلوبونتي بأهمية كبيرة قدر ما يحظى به مفهوم كريستيفا لعملية «التدليل»؛ أعني العملية غير المحددة، وغير المقيدة لإنتاج المعنى. ومع ذلك، فبينما ظل ميرلوبونتي يمارس التفكير الجدلي، طوال الخمسينيات على وجه الخصوص، إلاّ أنه لم يشدد على الجدل الخاص بين اللغة غير المباشرة واللغة المحضة. وبالمقابل، ففي وضعه اللغة المباشرة بمقابل اللغة المحضة، وفي تشديده على الاختلاف القائم بين اللغة المنطوقة واللغة الناطقة، فإنه يستبقي، ضمنياً، كلا نوعي اللغة في توتر جدلي، وإبداعي على نحو كامن. وعلى أية حال، فإن العلاقة الجدلية بين الرمزي والسيميائي هي، بالنسبة لكريستيفا، علاقة خصبة ومركزية. وفي الحقيقة، تعتمد مجمل فكرتها عن العملية الدالة على هذا العلاقة.

العملية الدالة ونص الذات المتكلمة

إن الجانبين السيميائي والرمزي هما شكلان للعملية الدالة نفسها. وهما، كما ترى كريستيفا، في علاقة جدلية. و*عملية التدليل* هي العملية المتغايرة الخواص والتوليدية غير المحددة وغير المقيدة. فهي تقوم بضمّ التوجهات المتباينة وفصلها في الوقت نفسه. وتعبّر كرستيفا عن ذلك بقولها: «إن العملية المتغايرة الخواص ليست أساساً فوضوياً ومتشظياً، ولا سداً انفصامياً؛ إنما هي *ممارسة* بناء وهدمه، وعبور إلى *التخوم* الخارجية للذات والمجتمع. وحينئذ فقط يمكن أن تكون هناك متعة وثورة» (**RPL**, p.14).

تأخذ هذه القراءة الجذرية، والإدماجية أيضاً، الأبعاد المتعددة للعملية الدالة بعين الاعتبار. فيبقى أن نسبر غور دور الذات المتكلِّمة في هذه العملية.

تشتمل العملية الدالة، كما ترى كرستيفا، على ثلاثة عناصر هي: السيميائي،

والرمزي، وعملية التدليل. والوحدة المتمايزة لهذه العناصر الثلاثة هي عملية الذات. فالعنصر الرمزي قادر على فرض الذات، ولكن كشيء غائب، بينما يقدّم العنصر السيميائي الدوافعَ (الدوافع التي يشرحها التحليل النفسي) التي تخصّ الذات تحت التجربة / قيد الصنع. ويظهر العنصر الموضوعاتي thetic للدلالة خلال العملية الدالة بطريقة تتأسس فيها الذات من دون أن تختزل إلى العملية؛ لأن الذات هي «عتبة اللغة». وفي هذه المنطقة لا تُختزَل الذات إلى أنا ظاهراتية أساسية تقوم مقام مركز ومصدر لجميع أفعال المعرفة، ولا تنكر الجانب الموضوعاتي thetic الذي بوساطته تحدث الدلالة. ومن هنا، فإن الذات، لدى كرستيفا، ليست كياناً مفروضاً، ولا ذاتاً مركزية، ولا هي خلو من عملية تدليل. والذات المخلخلة تنتج إمكانية فرض الذات، ولكن دائماً كجانب من العملية الدالة نفسها. وكما تعلمنا من رحلة طويلة (لا تتضمن فقط مفهوم سارتر لتعالي الأنا، وتفكيك الذات المخلخلة لدى دريدا، وحفريات الذات الغائبة لدى فوكو، ولكنها رحلة تتضمن أيضاً الذات المتجسدة لدى ميرلوبونتي)؛ فإن الذات لا يمكن أن تتمتع بوجود مركزي: فالذات لا تستطيع فرض نفسها كفرضها لأيّ شيء آخر. ففرض الذات يعني فرض موضوع متميز وقابل على التعيين. والذات في تعيين ذاتها كموضوع تكشف مناطق الرغبة (في اللغة) المحددة والقابلة على التوصيف.

فعلى سبيل المثال، يمثل النصّ، لدى كرستيفا، ممارسة دالة. وهو متميّز عن «الانجراف مع اللامعنى» الذي يميّز الخطاب العُصابي. والنصّ، بوصفه ممارسة دالة، يدمج الذات، ولكن كشيء متوزّع توزّعاً سيميائياً، وكشيء مفروض في الأماكن المناسبة بطريقة رمزية (**PRL**, p.51). وتتمثل الوظيفة الاجتماعية التاريخية للممارسة الدالة في إقحام نفسها في الخطابات اليومية بحيث أنها ستقتحم الأمكنة المهمة من مادة الكورا وتكون بمثابة تشكيل رمزي مفروض.

إن الذات المتكلمة، لدى كرستيفا، هي نفسها نصّ. وهي تُنقش ضمن العملية الدالة، لا ككيان مفروض، بل كسمات سيميائية، ورمزية، ومعبرة، وهي سمات للعملية الدالة. ومع ذلك، فإن الذات المتكلمة لا تتطابق مع العملية الدالة. إنها في الحقيقة العنصر الغائب في تركيب ما يُتكلَّم، وما يقال، وما يُلفظ. وعندما تعاود الذات الظهورَ كموضوع، فإنها تتكون رمزياً ككلام، وكشيء يشغل موقعاً، وكموضوع. ومعاودة ظهور هذه الذات يستلزم عنه تشويش في العلاقة التركيبية كذلك. ولذلك تأخذ كرستيفا في اعتبارها الطرائق المختلفة التي يمكن فيها للعبور من نظام علامةٍ إلى آخر (انتقال)، والمفصل القائم بين السيميائي والموضوعاتي thetic في نظام علامة معينة، أن يفسّر بعضاً من هذه التشوشات في العلاقة القائمة بين السيميائي والرمزي. إن ما هو ذو أهمية خاصة هنا هو أن ما تتسم به الذات المتكلِّمة من حركية ذاتية هو في الوقت نفسه مرونة العملية الدالة.

إن الذات المتكلمة، لدى كرستيفا، هي ذات منتثرة سلفاً في عالم من الذوات. ويُفهَم هذا العالم بموجب تناصية يَنقش فيها نصّ الذات المتكلمة نفسَه نقشاً دالاً سيميائياً ورمزياً. أما بالنسبة لميرلوبونتي فتكون الذات المتكلمة بمقابل الذات المفكِّرة[7]. إن اندفاعة ميرلوبونتي المبكرة نحو «الأنا أفكر الضمنية» هي اندفاعة تحولت إلى وصف للغة غير المباشرة. وهذا التحول هو تغير من وصف للذات المتكلمة ـ تلك الذات المجرّبة التي يتواصل معها المرء، ويتكلم إليها إيمائياً من خلال الجسد ـ إلى فعالية تعبيرية تكون فيها الدلالة جزءاً أساسياً. وما هو بالغ الأهمية هنا هو أن الذات، في أثناء كلامها، لا تتكلم، أو تتصرف، أو تنوجد من وجهة نظر معينة، إنما هي بالأحرى كائن متجسّد، وتاريخي، واجتماعي. وبوصفها كذلك، فإنها تكون مندمجة، ومندرجة، ومنقوشة في عالم الذوات.

وفي ما بين ميرلوبونتي وكرستيفا ـ حيث يتشكل السيميائي من طرف الرمزي، وحيث يحدد الكلام الناطق، والكلام المنطوق تجربةً متجسدة ـ أقول في ما بينهما تتكلم الذات المتكلمة، ولكنها في الوقت نفسه تضع اللغة المحضة، واللغة العلمية موضع تساؤل. وعند تخوم هذه اللغة الرمزية المحضة تقوم لغة سيميائية غير مباشرة، إحداهما تحل محل الذات في وجودها المركّز، والأخرى تهمّش اللغة نفسها في تعبيرية «لغة محضة» أو لغة «عُصابية» (مشحونة بالسوداوية أو الكآبة)[8]. وعندما لا تنجز الذات المتكلمة نماذج الثقافة (تلك النماذج التي دشّنها الإغريق، وصنّفها الرومان، وتابعها الإرث الغربي)، فإنها توفر مكاناً لهذه النماذج عبر تهميشها، وتجديدها، وعبر فضاءات تعبيرية محكمة بصورة غير مباشرة أو بصورة سيميائية. وهذا لا يشبه الإبداع الرومانسي للمشهد «الطبيعي»، والفردي، والرعوي، بل بالأحرى أنه تحديد، وإضعاف، وتبديد لهوية الذات في فضاء غير متمايز ـ وإن لم يكن غير متصل ـ لعملية تنصيص الذات. إذن فنصّ الذات المتكلِّمة هو كلّ من صيغتها المباشرة والرمزية، وحافاتها، وتخومها، وهوامشها في الأبعاد غير المباشرة والسيميائية للغة. إن فضاء اللغة البديل هذا إنما هو فضاء ثوري، وشاذ، وشكل تعبيري غير مهيمن، فضاء يحتلّ فيه الكلام مكاناً ولكن حيث تكون الذات قد استبدلت، وتكون شكلاً تعبيرياً مهمَّشاً ـ أقول إن هذا الفضاء هو فضاء النساء، والشعراء، والعُصابيين، والفلاسفة غير التقليديين.

---

(7) ومما هو لافت للنظر أنه رغم أن ميرلوبونتي وهيدجر يميّزان بين التكلم والتفكير، لكن هيدجر يربط التفكير بالعملية الشعرية، وهو في الوقت نفسه يقاوم اعتبار أيّ واحد منهما موضوعاً.

(8) تمثّل قضايا الكآبة والسوداوية مدار اهتمام العديد من كتابات كرستيفا المعاصرة، لاسيما دراستها المعنونة **الشمس السوداء Black Sun** (New York: Columbia University Press, 1989). ومادام هذا التوجّه الجديد في عملها، ومكانة هذا العمل في الوضع الراهن للسيمياء، يقع خارج نطاق مناقشتنا، فإني أنوّه به فقط من أجل اقتراح سبيل لبحث ضاف.

الفصل السابع عشر

الكتابة عن الكتابة:
ميرلوپونتي / دريدا

ما الكتابة عن الكتابة ؟ ومن يكتب عن الكتابة ؟ وماذا تكتب الكتابة عن الكتابة ؟ وهل الكتابة فعل أم أثر ؟ إن الكتابة فعل كما ترى الظاهراتية، وأثر كما ترى السيمياء. والاستنطاق يضع الكتابة موضع تساؤل في فعل البحث. وفي التفكيكية، فإن الكلمات هي نقش فضاء تمييزي.

إن الاستنطاق، لدى ميرلوپونتي، يتساءل عن الكتابة. ويعلن الاستنطاق أن الكتابة ليست كياناً، ولا نتاجاً، ولا محصِّلة. فالكتابة لدى ميرلوپونتي أسلوب. أما لدى دريدا، فالكتابة اختلاف: إنها ليست كلاماً، ولا أثراً كتابياً للكلام.

إن الأسلوب لدى ميرلوپونتي تعبير. والكتابة بالنسبة لدريدا نقش للإمضاء. والتعبير، كما يرى ميرلوپونتي، يفضي إلى دلالة. والإمضاء لدى دريدا يؤدي إلى آثار. والقيام بتفصيل المكان الذي يشغله الاختلاف هو تحديد لنصية ـ نصية كتابية ـ لا تكون فيها الكتابة فعلاً ولا أثراً، بل تشتغل فيها الكتابة عند تواشج الأسلوب والنقش، والتعبير والإمضاء، والدلالة والأثر. ومهمتنا هنا هي أن نكشف عن هذا المكان الذي تكوّن فيه الكتابة اختلافاً.

الأسلوب / الكتابة

إن السؤال: ماذا في الأسلوب؟ يُرجّع صدى السؤال الشكسبيري: ماذا في الاسم؟ والجواب عن ذلك هو جواب لا يخلو من أهمية. يكتب ميرلوپونتي:

> إن الأسلوب هو ما يجعل من الدلالة بأسرها أمراً ممكناً. وقبل أن تصبح العلامات أو الرموز بالنسبة لأي شخص، حتى بالنسبة للفنان، المؤشر البسيط على دلالات معطاة قبلاً، ينبغي أن تحلّ تلك اللحظة الخِصبة عندما تقوم العلامات **بمنح** الخبرة **شكلاً**، أو عندما يجد معنى فعّال

> وكامن الرموزَ التي ستحرره، وتجعله طيّعاً بين يدي الفنان، وفي متناول الآخرين. وإذا ما أردنا، حقاً، أن نفهم أصل الدلالة ـ ونحن إن لم نفعل ذلك، فلن نفهم أيَّ إبداع آخر، أو أيَّ ثقافة أخرى، لأننا سوف نرتدّ إلى افتراض عالم معقول، كل شيء فيه مدلول عليه مسبقاً ـ يتعين علينا أن نتخلى عن كلّ دلالة متمأسسة قبلاً، وأن نعود إلى نقطة البدء في عالم غفل. وهذا هو ما يوجّه المبدع دائماً، على الأقل في ما يتعلق بما هو على وشك قوله (**Prose**, p.58).

«إن الأسلوب هو ما يجعل من الدلالة بأسرها أمراً ممكناً». وإن الأسلوب يكون عند «أصل الدلالة». وإن الأسلوب ليس أسلوباً حسب؛ إنما هو ذلك الذي يشرط الدلالة بأسرها. والأسلوب ـ سواء في الرسم أم في الكتابة ـ ليس «عدداً معيناً من الأفكار أو الخلجات التي يمكن أن يبتكرها [الرسام أو الكاتب]، إنما هو طريقةٌ في الصياغة، طريقة بقدر ما يكون الآخرون قادرين على إدراكها تماماً يراها [الرسام أو الكاتب] بصورة طفيفة كظلّه أو كإيماءاته المألوفة» (**Prose** ,p.58). وبينما يقدّم مؤرخ الأدب أو مؤرخ الفنّ قائمةً بالعناصر التي تكوّن أسلوب كاتب أو رسام ـ كقولنا إن أسلوب بروست مضجر، وثاقب الذهن، وعميق التفكير، وذاتي، في حين أسلوب مونيه رقيق، ورشيق، وكالوميض، وفاتح اللون ـ فإن هذه العناصر ليست هي التي **تكوّن** الأسلوب ذاته. إنما هي بالأحرى جدولة لبعض من سمات نتاج فني، وهي أجزاء من قائمة لامتناهية أعيد صوغها، وقابلة لأن يعاد صوغها، ضرورة، في ما يصفه فوكو بـ«**الأطر الخطابية discoursive frameworks**»[1]. وهذه الوحدات الوصفية هي وحدات يمكن جمعها، وتقديمها، وهي مؤثرة، ولكنها تكون مع **ذلك** غير مفسّرة للأسلوب. إنها في أفضل الأحوال مؤشرات على أسلوب يتمتع بحضور فعال في موضوع جمالي معين، أو مجموعة موضوعات جمالية معينة. فهي بالكاد تكوّن الأسلوب بحد ذاته. وفي الحقيقة، فإن الأسلوب بحد ذاته هو الذي يجعل من كلّ واحد من هذه الدلالات الجزئية دلالةً ممكنة. والأسلوب، لدى ميرلوبونتي، يشبه «عالماً غفلاً»، وهو شرط يستبق الدلالة، ولكنه هو نفسه غير مميز في تحديدات معينة. إن الأسلوب ليس شيئاً ينبثق عن الكاتب أو الفنان، وليس أثراً يخلّفه نتاج مكتوب أو مرسوم. إنما الأسلوب يتموضع في المكان الذي «تمنح» العلاماتُ فيه عالمَ الخبرة «شكلاً»، وحيث تصبح الدلالة ممكنة.

وكيما يكون الأسلوب هو إمكانية الدلالة نفسها، يتعين عليه أن يكون سابقاً على الدلالة. وهذا لا يعني أن الأسلوب سابق على الموضوعية، ولا سابق على الذاتية. ومع

(1) See Michel Foucault, *The Order of Things*, trans. Anon. (New York: Vintage, 1970).

ذلك، فإن الأسلوب هو، بمعنى معين، ليس موضوعياً ولا ذاتياً. وفي كتابات ميرلوپونتي المبكرة سمّي تناسج الذاتي والموضوعي «غموضاً ambiguity»[2]. واتخذ هذا التناسج، في كتاب ميرلوپونتي **المرئي واللامرئي** (1964)، شكل انبرام تقاطعي للمرئي واللامرئي. فالأسلوب يُقحم نفسَه في الميدان الغامض، في مكان الانبرام، حيث لم يُحِلَّ التمييزُ نفسَه في الموضوعي أو الذاتي بَعْدُ، وحيث لا تكون التوصيفات ذات شأن بَعْدُ، وحيث لا يمكن لموقع متميز أن يوجَد، أو أن يؤكَّد، أو أن يُعرَض. فالأسلوب هو تكوينُ، وإضفاء شكل على ما لم يتشكّل بَعْدُ، وعلى ما لم يتحدّد بَعْدُ، وعلى ما لم يتخذ هيأة بَعْدُ. وأسلوب الكاتب، مع أنه ليس له شكل محدد، فإنه يمنح الكتابة شكلاً. إن الكاتب يكتب، وفي الكتابة يتحقق الأسلوب. وتحقيق الأسلوب هو ليس إنتاجاً لموضوع، ولا ابتكاراً لمفهوم؛ إنما هو إحياء لتوجه كلي نحو العالم، ونحو الثقافة، ونحو الأشخاص، ونحو خبرة الإنسان الخاصة بالعالم، وبالثقافة، وبالآخرين.

إن الأسلوب هو «أسلبة» اللغة [منحها أسلوباً]. فاللغة تتشكل، وتتفصَّل، وتنبعث عبر الأسلوب. فالأسلوب هو عملية جعل ما هو غير موصَّف قابلاً على التوصيف. وهو ليس مجموعة التوصيفات نفسها، إنما هو بالأحرى من خلاله يحدث التحديد والتوصيف. وأسلوب كاتب ما هو أسلوب لغته. وتحليل لغة كاتب ما ـ بل وحتى إخضاعها لعمليات حسابية ـ لن يوفر تفسيراً كاملاً لأسلوب الكاتب. وأسلوب الكتابة، كما يرى ميرلوپونتي، هو **لغة غير مباشرة**، لغة لا تُنتَجُ مباشرة، ولا تُنال مباشرة. ورغم أن ميرلوپونتي غالباً ما يصف الأسلوب في فنّ الرسم، فإن الأسلوب في الكتابة يلعب دوراً شبيهاً بذلك. إن أسلوب الكتابة: « يدّعي استرجاع الأشياء على طبيعتها الأصلية» (**Prose**, p.101). وهذا ليس هو اللغة المباشرة للكلام اليومي، والخطاب السائد. فأسلوب الكتابة يسعى إلى استرجاع كلّ شيء من خلال سرد الشيء. إن كتابةَ الكُتّاب يمكنها أن تعبر عنهم فقط «في لغة متأسسة» (وعلى العكس من ذلك يكون الرسامون قادرين على إعادة صوغ اللغة) (**Prose**, p.100). إن فنّ الرسم ليس هو النشاط الوحيد الذي يتضمّن اللغة غير المباشرة. فاللغة غير المباشرة تعمل في كتابة الكاتب أيضاً. ومع ذلك، يتعين على كتابة الكتّاب أن تحقق أسلوباً عبر إعادة إدماجه في لغة قائمة سلفاً، لغة لها ماض طويل، ويمكن التعرّف عليها رغم ما تجريه عليها الكتابة الجديدة من تحويلات. إن الأسلوب يكوّن كتابةً جديدة، ولكنه لا يخلق موضوعاً جديداً. فجدة روب غرييه لا تكمن في إعادة صوغ لغة كما في لوحات موندريان: فرواياته تتكلم اللغة مسترجعة إياها بشكل مختلف. فالكتابة لدى روب غرييه هي إعادة إدماج اللغة بحيث أن التكرارات الوصفية، والبناءات الهندسية، والمتواليات الإدراكية تظل لغة، سواء أكانت بلغته الأصلية الفرنسية أو بترجمتها الإنجليزية. وعلى أية حال، فما تقوله

(2) See *Inscriptions*, chap. 5.

كتابة روب غرييه تصبُّ جسدَ اللغةِ في قالبٍ جديدٍ بحيث أن ماضيها يُعاد توليفه بطريقة جديدة. وماضي لغة الكاتب هو «ليس ماضياً مهيمناً حسب، ولكنه ماضٍ مفهوم أيضاً» (**Prose**, p.101)، إنه ماض ليس مفهوماً بطريقة جديدة حسب، بل هو ماض يمكن أن يفهمه أولئك الذين لم يعرفوه بعد. الكتابة، إذن، تتشكل من ماضيها، وتعاد إلى ماضيها، وينمّيها الماضي لأغراض قراءتها الحاضرة. ويتيح الأسلوبُ للغةَ أن تتكلم بطريقة معينة. كما يتيح الأسلوبُ للماضي أن يتكلم بهيأة يمكن التعرف عليها حتى بعد وفاة الكاتب.

ويقرر ميرلوپونتي بصدد لغة أخرى، لغة نقدية، وفلسفية، وكلية، أنّ: «من الضروري لهذه اللغة أن تسعى إلى تمالك نفسها، وأن تسيطر، من خلال النقد، على خفايا إبداعية أسلوبها الخاص، وأن تتحدث عن الكلام بدلاً من استخدامه فقط. وبعبارة أخرى، على روح اللغة أن تكوّن، أو تدّعي أن تكوّن، روحاً لذاتها، وألاّ تحوز شيئاً لا يأتي منها هي ذاتها» (**Prose**, p.101). فاللغة النقدية، والكتابة النقدية، تلتمس سبرَ أغوار الكيفية التي يستهلّ بها الأسلوب جدّته، والكيفية التي يقوم فيها الأسلوب مقام شرط مسبق لإعادة إدماج اللغة، بل حتى أنها تحاول أن تحدد الكيفية التي يشكّل بها الأسلوب شروطه المسبقة الخاصة. إن المهمة التي تُناط بلغة نقدية كهذه هي أن تبيّن كيف يتسنى لأسلوب معين أن يكون أسلوب كتابة كاتب ما، وأسلوب حركة أدبية تشيع في كتابات متنوعة، وأسلوب حقبة تشكل نفسها كروح للعصر. بيدَ أن لغة نقدية كهذه أمامها مهمة ثورية، وهي مهمة استنطاق الكتابة، وفهم الأسلوب والأساليب، وفسح المجال أمام اللغة غير المباشرة للكتابة أن تتكلم عن نفسها.

إن وصف ميرلوپونتي للأسلوب هو نفسه وصف يتموضع في سياق بواكير الخمسينيات عندما صيغَ صياغة تامة. فغالباً ما طُرح فهمه بمقابل نظرات أندريه مارلو لاسيما في كتابه **الإبداع الفني Le Création artistique**. وبذلك، فإن وصف ميرلوپونتي للأسلوب يتموضع في زمن كان يسوده أسلوب معين في التفكير. ورغم أن فكر ميرلوپونتي تطوّر في أحضان الإرث الظاهراتي، لكنه تجاوزه وظلّ رهين حدوده في الوقت نفسه. فأسلوبه الخاص قد استثمر أجزاء مهمة من هذا الإرث، وأعاد إدماجها في كتابة فلسفية كانت تميزه هو على نحو خاص. ومع ذلك، كان رهين حدود أسلوب زمانه؛ فلغته ـ كما يعترف هو ـ كان من الممكن التعرّف عليها وإن بصعوبة. فلغته شقّت طريقها، وفي الوقت نفسه ضمّت إليها ماضيها الظاهراتي.

وعلى العكس من ذلك أسلوب دريدا: فهو أسلوب غاية في الصعوبة، أسلوب قد يربك بعضنا، وقد أصبح مألوفاً لآخرين على نحو بارع. إنه أسلوب يعبئ لغة جديدة، وكتابة جديدة. إن هذه الكتابة الجديدة ـ التي نقشت نفسها في أواخر الستينيات (وفي العقدين اللاحقين) ـ لا يمكن أن تزعم أنها تتكلم بذات الطريقة التي تتكلم بها لغة

ميرلوپونتي الفلسفية الخاصة. ومع ذلك، فإنه ليس بوسعها أن تفصل نفسها عن كتابة ميرلوپونتي فصلاً تاماً. إن خصائص كتابة دريدا ليست مجرد أسلوب، رغم أنه أسلوب يمكن، حسب أحد معاني الأسلوب الضيّقة، تعيين خصائصه المميزة. وكما قد أشرنا، فإن الأسلوب، لدى ميرلوپونتي، ليس مجموعة من السمات قابلة للتوصيف: فاللغة غير المباشرة هي الشرط المسبق للكتابة نفسها. ومع ذلك، تشغل الكتابة لدى دريدا مكاناً مناظراً للمكان الذي يشغله الأسلوب لدى ميرلوپونتي. وفي الواقع إن وصفنا للعلاقة بينهما بـ«التناظر» إنما هو وصف قليل بحقّها: فهناك علاقة قِرانية مميزة بين وصف ميرلوپونتي للأسلوب وصياغة دريدا للكتابة.

لعل المرء يتوقع أن الأسلوب والكتابة شيء واحد. وكما اتضح لدى ميرلوپونتي، فإن الأسلوب هو الشرط المسبق للكتابة. ورغم ذلك، فإن الكتابة، لدى دريدا، ليست مجرد نتاج للكلام، ولا شيئاً مصاحباً له. والكتابة **écriture** الدريدية ليس مقابلاً للكلام، بالضبط كما أن الأسلوب لدى ميرلوپونتي ليس مقابلاً للغة. فالأسلوب لدى ميرلوپونتي هو لغة غير مباشرة تشرط الكتابة نفسها. والكتابة لدى دريدا هي نقش الاختلاف بين الكلام والكتابة، وبين الكلمة والتصوّر، وبين المحسوس والمعقول. ومثلما أن الأسلوب لدى ميرلوپونتي هو علاقة تقاطعية (فهو يحدث انبرام المرئي واللامرئي، المقول وغير المقول، لغة الكتابة غير المباشرة المحددة ولغة الكتابة غير المباشرة اللامحددة)، فكذلك **الكتابة** لدى دريدا، فهي منقوشة في مكان الاختلاف، فارزة داخل اللغة المكتوبة وخارجها، ومعيِّنة هوامش النص والسياق، ومحددةً ما يخصّ المرء وما لا يخصه.

إن الكتابة لدى دريدا هي الاختلاف (أو على نحو أكثر تحديداً **الاخـ(تـ)ـلاف** **différance**). وهذا **الاخـ(تـ)ـلاف** ليس كلمة ولا تصوراً، وليس وحدة صوتية ولا وحدة كتابية، وليس دالاً ولا مدلولاً. إن **الاخـ(تـ)ـلاف** هو اتخاذ موقع في فضاء، أي فتح فضاء حيث يمكن للاحسمية **الاخـ(تـ)ـلاف** ـ بوصفه ليس إرجاءً ولا اختلافاً، وبوصفه ليس تأجيلاً زمانياً وليس تباعداً مكانياً ـ أن تؤسس نفسها باعتبارها ذات أسبقية، وأن تحلّ نفسها على جانب أو آخر من جانبي تقابل ما. وبالكاد يتطابق مفهوم **الاخـ(تـ)ـلاف** مع مفهوم «الغموض» لدى ميرلوپونتي في كتاباته المبكرة، ومع مفهوم التقاطع chiasm في نهاية سيرته الفكرية، مع أن لاحسمية **الاخـ(تـ)ـلاف** عند دريدا تسمُ مكاناً مماثلاً إن لم يكن متطابقاً في نشاط ميرلوپونتي. و**الاخـ(تـ)ـلاف** هو **الفارماكون** أيضاً: والفارماكون ليس سماً ولا ترياقاً، لا يقتل ولا يشفي، إنه علاج قادر على إحداث كلا النتيجتين: فكمية كبيرة منه يمكن أن تكون مميتة، بينما قدر معقول يمكن أو يشفي. والكتابة **فارماكون**. فالكثير منها يجعلنا ننسى، فنفقد ما تحتاج إليه ذاكرتنا؛ أما القلة القليلة فتجعلنا لا نستطيع القبض عليها في ذاكرتنا. ويقول دريدا إن الكتابة هي «تكملة خطرة»، متوافقاً مع روسو في وصفه

للاستمناء، الذي يستطيع ـ كما يعترف روسو ـ أن يعزز العلاقات الجنسية بالآخر، أو يستطيع أن يحلّ محلها إلى حدّ تعطيل أي استغراقٍ متبادل. ومع ذلك، فإن الكتابة، بالنسبة لدريدا، ليس لها أي أثر محدَّد: فتحديدها لا يمكن حسمه بالضبط مثلما يظل الأسلوب، بالنسبة لميرلوبونتي، تقاطعياً chiasmatic.

فماذا عن الأسلوب لدى دريدا؟ يكتب دريدا في "Qual Quelle":

> ولكن، إن كانت هناك نغمة أو أسلوب، ألا يمكن الاستنتاج أن المصدر يقدّم نفسَه هنا؟
>
> وهذا هو سبب أن الأنا [الذي يخصّني] يفقد نفسَه هنا، أو على أية حال، يكشف عن نفسه في سعيه للسيادة. إن نغمة صوتي، وأسلوب كتابتي يخصّان [أناي](*) التي لن تحضر أبداً. فأنا لا أسمع ولا أتعرف على نغمة صوتي. وإذا وسم أسلوب نفسَه، فإنه يسم سطحَه الخارجي فقط، الأمر الذي يظلّ بالنسبة لي لامرئياً ومستغلقاً. (**Margins**, p.296)

ويكتب دريدا متحدثاً عن فاليري: «**إن كان هناك** حدث أدبي واحد، فإنه يُنقش من طرف الأسلوب» (**Margins**, p.296). وهذا الحدث الأدبي الواحد ـ الذي يعني عند هيدجر: الملاءمة والحدوث، وتكوين الخصوصية، والحلول ـ هو نقش أسلوب: أي وسم ما يخصّ المرء، وإشهار الخصوصية. والأسلوب ينقش الخصوصية، لا بوصفها أنا [يخصّني] بل كملاءمة. فالأسلوب لدى دريدا يسم حدثاً: وهو ليس حدثاً لحظياً، بل حدث متواصل في الكتابة. والأسلوب ليس نثر العالم، إنما هو نقش الخصوصية في الكتابة. والكتابة هي، كما قد لاحظنا، تمييزية، وفسحة من جهة أمكنة تأصيلها.

والأسلوب هو المِرقم أيضاً؛ أي أداة للكتابة، ووسيلة لوسم الكلمات، والخطوط، والهوامش. فالمِرقم، أو القلم، أو الشيء المُدبّب، يكتب، وينقش، ويؤطر. وكما فصّل دريدا في كتابه **Spurs** (1973)، فإن أسلوب نيتشه، أو أساليبه الخاصة به، متعددة. ومع ذلك، فإن كلّ أسلوب من هذه الأساليب يتضمن استخداماً لأداة كتابة، لوسيلة ذكورية. وبمقابل ذلك، فإن الحقيقة مرتبطة بالمرأة. فالمرأة هي تكشّف ما ينذر به الانكشاف. والمرأة هي حجاب للحقيقة وفضح لها، وهي اللاتحجّب Unverborgenheit الذي يعرضه هيدجر كوصف للحقيقة. إن الحقيقة الموجودة في الكتابة، أي حقيقة الكتابة، لا تقع في الأسلوب. إنما تسكن حقيقة الكتابة في الكتابة، ولكن الكتابة تحدث كحدث أدبي وكأسلوب.

(*) يستخدم دريدا هنا الضمير **I** والضمير **me (a)** مقترناً بأداة التنكير (a)، كما لوكانا ضميرين للغائب، مع أنهما يخصّان المتكلّم دريدا. المترجمان

إن نقش الاختلاف عند المفصل القائم بين أسلوب ميرلوبونتي والكتابة الدريدية يتمثل في عكسهما: أعني كتابة ميرلوبونتي والأسلوب الدريدي. فبينما الأسلوب، لدى ميرلوبونتي، هو طريقة في الوجود في العالم، فإن الكتابة، بالنسبة لدريدا، هي الفضاء التمييزي الذي يجب أن تحدث فيه القراءات ضرورة. إن النصّية الكتابية التي تنتج عن هذا القران تصبح أكثر وضوحاً في نقطة تقاطع التعبير عند ميرلوبونتي والإمضاء عند دريدا.

التعبير/ الإمضاء

يكتب ميرلوبونتي: «إن التعبير يتخطى دائماً ما ينقله» (**Prose**, p.69). ويتساءل دريدا: «هل يحدث التفرد المطلق لحدث الإمضاء دائماً؟» (**Margins**, p.328). والتعبير يدخل في فهم ميرلوبونتي الأساسي للغة وفعالياتها. وفي كتاب ميرلوبونتي المبكر **ظاهراتية الإدراك الحسي** يميّز الكلام speech (la parole) بموجب التعبير والإيماءة. ولقد ارتبطت الحركات الإيمائية، أي الحركات الجسدية التي لا تعبِّر عن الأشياء فقط بل تعبّر عن طريقة تنفيذها أيضاً، بالدراسات الأنثروبولوجية ـ لاسيما دراسات ليروا غوران Leroi-Gouran ـ التي بيّنت التعالق المباشر بين أنماط الإيماءة والكلام نفسه. إن الكلام، لدى ميرلوبونتي وبحسب إرث بعيد، هو ليس الكتابة، والتكلم ليس لغة مكتوبة. ومع ذلك، تنطوي الكتابة، أو اللغة المكتوبة، على ما يدعوه *الكلام الناطق speaking speech* ، و*الكلام المنطوق spoken speech*. إن «الكلام الناطق» هو تفصيل المغزى بصورة مباشرة من خلال الكلمات، والإيماءة، والسلوك الجسدي عموماً. «والكلام المنطوق» نتاج ثقافي يدخل في الأشكال الأدبية والجمالية الأخرى مثل الرسم، والكتابة، والنحت، وإلخ. غير أن «الكلام المنطوق» لا يعبّر بالضرورة عن مستوى ثقافي عال على وجه الحصر. فقوائم البقالة، والوثائق القانونية هي أيضاً «كلام منطوق». وعلى أية حال، فإن التمييز بين الكلام المنطوق والكلام الناطق ليس تمييزاً بسيطاً جداً حتى عند ميرلوبونتي. «فالكلام المنطوق» متضمّن قبلاً في «الكلام الناطق». وبالنتيجة، فإن توجهاً معيناً نحو تعبير ما متضمّن قبلاً في «الكلام المنطوق». «فالكلام الناطق» يريد أن يقول شيئاً ما. وما يريد قوله هو ليس الكلام حسب، بل المعنى كذلك. ويريد أن يقوله في «الكلام المنطوق». وما يريد الكلام الناطق قوله في كلام منطوق إنما هو تعبير. والإيماءة هي شكل من أشكال التعبير، وطريقة من الطرائق التي يتخذ فيها وجودنا المتجسد في العالم شكلاً في تكلـُّم الكلام المنطوق. وتضافر الكلام الناطق والكلام المنطوق هو تضافر أساسي هنا. والتعبير مثال على ذلك التضافر بحيث لا تبدو كتابة الكتابة مجرد إنتاج منتجاتٍ ثقافية أعيد إدماجها حسب، بل هي ـ وهذا هو الأهم ـ تكلُّم الكلام.

يرى ميرلوبونتي في كتابه **نثر العالم** أن الكتابة (شأنها شأن فنّ الرسم، والأشكال

الأخرى من اللغات غير المباشرة) هي تعبير؛ أي تكلـّم الكلام المنطوق. وما هو ذو أهمية أساسية هنا هو أن التعبير توجّه نحو العالم من خلال اللغة. إن اللغة التعبيرية للكتابة ليست نفس اللغة التعبيرية للرسم. وفي القرن الثامن عشر، أكد ليسنج Lessing (في كتابه **لاؤوكون laocoön**) أن التمييز بين الفنون الجميلة والشعر هو تمييز قاطع بالفعل، بل حتى أن الشاعر الروماني هوراس قد لفت الانتباه إلى الاختلاف القائم بينهما، وإلى العلاقة القائمة بينهما كذلك. وعلى أية حال، كان «التعبير»، لدى ليسنج، هو الذي وسم الاختلاف. فالتعبير في الرسم هو غيره في الشعر؛ لأن الفنون التشكيلية لا تعبر عن الشعور، والعاطفة، والتوقـّد بنفس الطريقة التي يعبّر عنها الشعر أو الكتابة. ولقد انشغل العديد من كتاب القرن التاسع عشر (بمن فيهم بيكوك وشيلي) بالمجادلة القائمة بصدد الفرق بين الشعر والنثر. وحتى بعد قرنٍ من ذلك أثار كتاب سارتر **ما الأدب** استجابة مباينة في كتاب رولان بارت **درجة الصفر للكتابة**، وفي كتاب ميرلوبونتي أيضاً **نثر العالم**. وعلى أية حال، فإن التعبير هنا ليس مجرد أثر للكتابة، أو سمة لها، بل هو بالأحرى حلقة موصولة عضوياً بالأسلوب. إن التعبير «يتخطى ما ينقله دائماً». فالتعبير لا يمكن أن يُمَوضَع، ببساطة، في الكتابة، إنما هو يجعل الكتابة تتخطى نفسها: إنه ينقل الكتابة ويجذبها إلى فهمٍ يتخطاها. التعبير لدى ميرلوبونتي هو، إذن، كلّ من فعالية كتابة وأثر تنقله.

إن ترابط التعبير كما يفهمه ميرلوبونتي والإمضاء كما يفهمه دريدا هو ترابط غير جلي. فلعل المرء يخمّن أن التعبيرَ (بوصفه فعاليةً ظاهراتية) يعمل بمقابل المعنى أو المضمون. وفي الواقع يقدم دريدا، أحياناً، وصفاً كهذا للتعبير كواحد من تلك التقابلات الثنائية التي تتقاسم نصّ الميتافيزيقا، وتكون فريسة لقراءة تفكيكية في الوقت نفسه. وقد يشير المرء إلى أن التعبير فعال، ونوئيتيكي، وتجريبي. والمضمون موضوعي، ونوئيماتيكي، وقابل للتحليل. ومع ذلك، فإن التعبير، بالنسبة لميرلوبونتي، لا يلازم المضمون. فالتعبير هو خاصية مميزة لتوجّه كلي للفكر والكائن. والكتابة، بوصفها تعبيراً، تكون مثمرة وتحويلية. والإمضاء الدريدي هو نقش لهوية، ووسم للخصوصية لا يمكن حسمه، وإفصاح وتعبير عما يخصّ المرء في كتابته. فالإمضاء الدريدي يسم الاختلاف في الكتابة؛ أي **الاخـ(تـ)ـلاف** بوصفه كتابة. فالإمضاء يسمُ نقش المؤلف للكتابة. إن الإمضاء ليس مجرد علامة، أو مؤشر، إنما هو أيضاً وسم لعلامات معينة لنص معين: أي هذا النص بالتحديد (وليس أيَّ نص آخر)، وهذا النص الذي يندرج في هذا السياق بالتحديد وليس أيَّ سياق آخر، وهذا النص المؤطر والمحدَّد بهذه الطرائق تحديداً.

يلاحظ دريدا في مقالته « الإمضاء الحدث السياق Signature Event Context» (**Margins**, pp. 307-330) يلاحظ أن التواصل هو «حدث إمضاء». والتواصل ـ أي الكتابة ـ ليس مجرد شيء يُتداول، ويُقرأ، ويُقبل أو يُرفض. إن التواصل حدث، ولكنه ليس حدث

حضور، وإنما حدث تمثيل. إن التواصل المبني على النماذج الهرمنوطيقية والسميائية هو حدث ورسالة. فالتواصل ورقة تـُلقى في مؤتمر، ورسالة تُنقـَل، وإبراز لما لم يُقلْ من قبل. إن التواصل هو «حدث إمضاء» يُجعَلُ في نص، أو «يُجعل نصاً texted». ولكن ماذا عن جعل «حدث إمضاء» «نصاً»؟ إن جعل «حدث إمضاء» نصاً يعني تحديد تعبير ما بطريقة توسمه بوسم المؤلف، ويعني إدخاله ضمن الفضاء التمييزي للأسلوب والتعبير (بالطريقة التي فهمهما ميرلوپونتي)، ويعني نقش خصوصية لإحلال **الإمضاء** محلَّ الشخص الذي **يُمضي**. **فالإمضاء** يحتلّ مكان الشخص الذي **يُمضي**. فمقارنة الإمضاءات الموجودة على الصكوك المصرفية سوف يكون كافياً لتحديد الهوية. إن الإمضاء ينهض بمهمة التواصل.

وبصدد السؤال الذي ذكرناه قبل قليل: «هل يحدث التفرد المطلق لحدث الإمضاء دائماً؟» يقول الجواب إن هذا التفرّد لا يمكن أن يكون سوى شيء مبهم. «فحوادث الإمضاء» من شأنها أن تكون فردية ومفردة. لذلك تظهر الهويات المزيفة والمغلوطة. بيدَ أن «حدث الإمضاء» هو نفسه حدوث يسم ما هو فريد. فهل الإمضاء الذي يمكن أن يعاد إنتاجه ـ مثل توقيع دريدا في نهاية المقالة الأخيرة من كتابه **هوامش الفلسفة** ـ هو نفس **حدث الإمضاء**؟ ويمكن الإجابة عن هذا السؤال بالقول إنه إلى الحدّ الذي يمكن فيه إعادة إنتاج العلامات التصويرية في كل نسخة من نسخ الكتاب يمكن إعادة إنتاج الإمضاء، وإن بطريقة مزوَّرة. ولكن لا تُثار في هذه الحالة قضية قانونية ضد الناشرين. فالإمضاء لم يُسرَق؛ فهو لم يُنسخ. ذلك أن الإمضاء قد أعيد إنتاجه في كتاب نُشر بناءً على تفويض من دريدا. ولذلك، فإن إمضاء دريدا مرخَّص به. ولكن، هل يمكن للنصّ الذي يُظهر إمضاء دريدا أن يتكرّر في نسخة جديدة. أو هل يمثل تفويض إعادة إنتاج النصّ تنازلاً من دريدا، تنازلاً لا يحتاج إلى أن يُرخَّص به كل مرة؟ من المؤكد أنه يجب أن يكون قد تمّ الترخيص به (أو تفويضه) على الأقل مرة واحدة من خلال عقدِ أمضاه جاك دريدا. ولكن هل سيفوّض حدث الإمضاء ذاك حوادث الإمضاء الأخرى؟ بمعنى معين، يجب أن تكون الإجابة عن هذا السؤال: **نعم**. وبمعنى آخر، فإن الإمضاء ليس فعل إمضاء، أي تكوين إمضاء. ففعل الإمضاء، وإنتاج الدلالة، أو في الأقل الآثار الناتجة عن ذلك، يمكن إعادة إنتاجها من دون الإضرار بالناشر، وفي الواقع يبدو أن الناشر، بالمحصلة، مستفيد تماماً. بيدَ أن ما يتمّ إيصاله في حدث الإمضاء هو قراءة التواصل، أي التعبير ـ كما يودّ ميرلوپونتي أن يدعوه ـ عن موقعية كنصّ، وككتابة.

يسمُ الإمضاء الكتابة ككتابة ملازمة لأسلوب يخص المرء. إن النصية الكتابية للإمضاء/التعبير تنقش مكاناً للمؤلف تتخذ فيه الكتابة شكلاً معيناً، مكاناً لا تتبنى فيه الكتابة أسلوباً معينا فقط، بل يكون للكتابة في هذا المكان، وبوساطته، **أسلوبها**. وأسلوب الكتابة

هو حدث إمضاء التعبير. إن كتابة الأسلوب هو فعل الوسم التمييزي للتعبير بوصفه «حدث إمضاء».

الدلالة / الأثـر

لقد شغلت قضية الدلالة ميرلوبونتي منذ المراحل الأولى لمسيرته الفلسفية. فوصفه للكتابة يُلمعُ، باستمرار، إلى نقطة تقاطع **الدلالة** بالأسلوب والتعبير. والدلالة غير قابلة للردّ إلى «المعنى» أو «المغزى». فمغزى التعبير، أو مغزى الأسلوب هو توجّه الكتابة؛ أي اتجاه تفصيلها، والطريق الذي تضعها لنفسها. ومن جهة أخرى، فإن معنى التعبير، ومعنى الأسلوب، ينشغل بتوضيح الخصوصيات التصورية. وما يميز الدلالة أنها توسَم في المكان الذي يلتقي فيه المعنى والمغزى، وفي المكان الذي تبدو فيه اللغة غير المباشرة للأسلوب والتعبير أنها تكوّن هوية سيميائية محدَّدة: مثل أسلوب كافكا كما تعبّر عنه روايته **المحاكمة**، أو أسلوب وردزورث كما تعبّر عنه قصيدته المعنونة «Lines Composed above Tintern Abbey». فدلالة رواية كافكا أو قصيدة وردزورث هو الصياغة الفريدة لنظام علامة معين ـ نظام علامة كافكا، ونظام علامة وردزورث ـ نظام تجدّد فيه الحياة حيوية المعنى وتعبيره.

وإلى الحدّ الذي تحدّد فيه آثار دريدا الفضاءات التمييزية، التي تُركت مفتوحة في نظام دالّ، فإن الكتابة تأخذ الأسلوب إلى حدوده القصوى. وإلى الحدّ الذي تتغلغل فيه آثار دريدا في الكتابة، فإنها تكرّر الإمضاءات ذاتها التي تكوّن أسلوباً ما. إن الآثار تتخلف من أسلوب يسعى إلى فرض نفسه، وإلى تكوين وسم، وإلى تحقيق هوية، وإلى تثبيت مجموعة شروط تضع حدوداً على نمط معين من الصياغة. فالأسلوب لا ينتج الآثار حسب، بل يستخدمها أيضاً:

> يبدو أن الأسلوب يتقدّم كأثر من نوع معين . . . والأسلوب يستخدم أيضاً أثره **(éperon)** كوسيلة لحماية نفسه من الإرهاب، والعمى، والتهديد المدمِّر (لذلك) الذي يقدِّم نفسَه، والذي يُقحم نفسَه بعناد في الواجهة. والأسلوب بذلك يحمي الحضور، والمضمون، والشيء نفسَه، والمعنى، والحقيقة، شريطة أن لا يكون ذلك الذي فتح، *من قبل*، الفجوة التي افتُضّتْ في لاتحجّب الاختلاف. إن الـ«من قبل» هذا هو اسم ذلك الذي طُمس، أو نُقُص، ولكنه مع ذلك خلّف وراءه علامة، وإمضاءً كان قد قد ضُمَّ في نفس ذلك الشيء الذي كان قد سُحب منه. (**Spurs**, p.39)

الأسلوب، إذن، يتقدّم وينتقل من مكانه. إنه يمضي قدماً، حاملاً معه مهمته، ومقدماً نفسه على أنه هو ما يُحتاج إلى تقديمه. فالأسلوب ليس موقعاً قائماً بنفسه، بل بالأحرى أن

الأسلوب ينطلق من أجل تأسيس موقع. إنه يؤسس موقعاً عَبر تشكيل مجموعة هويات لا بوصفها مواقع، بل بوصفها وسوماً لشيء لم يعد قائماً، لشيء قد امّحى من السطح الظاهري، لشيء غير ذلك الذي كان موضوعة. وبهذا المعنى، فإن الآثار ليست حتى هويات، بل إنها بالأحرى وسوم، وإمضاءات، ونقوش ليست مسؤولة لا عن غياب ذلك الذي يشكل الأسلوب، ولا عن حضور نوع معين من المعنى، أو الحقيقة، أو الشيء نفسه الذي يوصف، أو يُروى، أو يحدَّد، أو يفصَّل، أو يُلفظ، أو حتى يعبَّر عنه. فالوسوم، أو الإمضاءات ليست عملية وسم لأسلوب، ولا هي الأسلوب الذي يوسم في نقش ما. ولعل المرء يخمِّن أن في انكشاف الاختلاف تكون الحقيقة. ولقد كان هذا هو التوقع الهيدجري، ولكن مع دريدا لا يكون الانكشاف، والتكشف، والانفتاح مظهراً للحقيقة، بل بالأحرى يكون الوسمَ الذي يسم الحقيقة التي جعلتها «جرَّة القلم» أسلوباً.

فالقلم، كما قد لاحظنا، هو مِرقم، أداة تكتب، أداة مستعدة لفرز أي شيء تصفه الكتابة. فما يفرزه هو حقيقة ما قيل؛ إنه يفرز التكشف الذي يكشف شيئاً آخر غير نفسه. وذلك الشيء الآخر هو ذلك الذي يُكشَف. وعملية وسم التكشّف، ووسم الاختلاف، ووسم الوسم لا يعادل إيجاد سياق، أو أيَّ شيء يؤسَّس عليه شيء آخر. فوسم الاختلاف، بالنسبة لدريدا، هو الكتابة نفسها. والأسلوب يسم الاختلاف. فالمِرقم يكتب، وأثر الكتابة يثير دائماً بُعدَ الأسلوب. وعلى هذا النحو يقول دريدا:

> إن كلمة **éperon** ـ التي تترجم إلى كلمة **sporo** في لغة ألمانيا العليا، وإلى كلمة **spor** في اللغة الكلتية ـ تلفظ بالإنكليزية .spur وملارميه يربط، في دراسته المعنونة **الكلمات الإنجليزية**(*) **Les mots anglais**، هذه الكلمة بالفعل **to spurn**، أي يزدري، أو ينتهر، أو يرفض باحتقار. وعلى الرغم من أن هذا قد لا يكون تجانساً لفظياً homonym فاتناً على نحو خاص، فمع ذلك هناك إجراء تاريخي وسيميائي ضروري من لغة إلى أخرى يتضح في حقيقة أن الكلمة الإنجليزية **spur** ، والكلمة **éperon** ، والكلمة الألمانية **Spur** «تمثل الكلمة نفسها»: أو هي، بتعبير آخر، أثر **trace** ، أو إشارة، أو وسم (**Spurs**, p.41).

وقد يتساءل المرء ما علاقة الأثر بمفهوم الدلالة لدى ميرلوپونتي؟ هذا السؤال سؤال مهم على نحو استثنائي اذا ما تذكرنا أن الدلالة – مفهومة هنا على انها معنى – مرتبطة عند دريدا بالحقيقة ، والحقيقة او المعنى هما بالتأكيد شيئان غير كتابة الاختلاف التي يعيّنها الأثر .ومع ذلك، فإن الدلالة لدى ميرلوپونتي ليست محصلة ولا وسيلة. إن الدلالة تنشأ من

(*) هي دراسة عن المفردات الإنجليزية كتبها ملارميه في العام 1877. المترجمان.

تعبير أسلوب ما خلال اللغة غير المباشرة للجسد، وفن الرسم، وفن العمارة، إلخ. والدلالة ليست نتيجة لفعل العَني، ولا هي الدال. إن الدلالة هي ذلك الميدان التقاطعي الذي لا يضطلع فيه بالأولية لا فعل التعبير ولا المُعبَّر عنه، ولا يتصدر فيه لا المرئي ولا اللامرئي. إن الدلالة هي نفسها نسيج لعلائقية الإدراكي والتجريبي. ولكون الدلالة تتشكل من خلال اللغة غير المباشرة والمباشرة، فإنها تكتسي أسلوباً في الكتابة، وتعبّر عنها ممارسة الكائن المتجسد في العالم. وكما الأثر، فإن الدلالة ليست وسيلة ولا نتيجة، ليست منتِجاً ولا نتاجاً، وليست استهلالاً ولا تأثيراً. وكما الأثر، أيضاً، فإن الدلالة تمييزية. فالدلالة ليست لها هوية غير كونها فعالية مؤسلِبة تنتج ذلك الذي يمارس فعل العَني. والدلالة ليست ما يُكتب، ولا هي الكاتب. والأثر كذلك ليس مِرقماً، ولا ذلك الذي يُمحضُ أسلوباً. والأثر ليس ذلك الشيء الحقيقي، ولا كتابة ما هو حقيقي. فالأثر هو عملية فرز الحقيقي المتكشِّف لأي شيء أو مضمون معينين. والأثر، كما الدلالة، ليس له هوية إيجابية. فالأثر هو مسألة **اخـ(ـتـ)ـلاف**، بالضبط كما أن مكان الدلالة هو موقع غموض (أو موقع تقاطعي).

الكتابة لدى دريدا هي، إذن، شبكة آثار منتشرة. والآثار تمحَضُ أسلوباً بوساطة المِرقم الذي يكتبها. والكتابة هي إظهار وتحديد شبكتها ونصها الخاصين بها. والكتابة لدى دريدا تسم ميدان نصية تُبرِّز نفسها عن الأسلوب لدى ميرلوبونتي. فالأسلوب لدى ميرلوبونتي بوسعه أن يحقق «نثر العالم». ومع ذلك، فإنه لا يسعه ذلك إلا بتحقيق تعبير وتنفيذ للدلالة. والأسلوب لدى ميرلوبونتي ليس خاصاً، ولا فعالية فردية. إذ يتعين عليه أن يدخل نسيج العالم. وبهذه الطريقة، وبهذه الطريقة فقط، يستطيع الأسلوب إنجاز ضرورته السياسية؛ تلك الضرورة التي تكون أسلوباً، وتعبيراً، ودلالة في سياق اجتماعي حيث لا يقيّم التواصل، والفهم، والفعل، حسب، بل تعد سماتٍ ضرورية للكتابة، وتحقيق نفسها كلغة غير مباشرة. وطبقاً لذلك، يصعب أن تشغل الكتابة، والإمضاء، والآثار لدى دريدا فضاء منعزلاً، ومستقلاً، ومتوحداً. فالكتابة، والإمضاء، والآثار تؤثر في تشكيل نسيج لمعنى، والحقيقة، والواقع التي تتأسس نصياً كمؤسسات، وتشكيلات اجتماعية، وبناءات تواصلية. ويمكنها، من الناحية النصية، أن تكون من نوع آخر. والحضور الغامض للآخرية يسم الاختلاف الذي تشتغل فيه الكتابة الدريدية، في المكان الذي تضع فيه هذه الكتابة حدوداً لنفسها كهوية، وتعين الإطار الذي يصونها من أن تصبح [شيئاً] آخر تماماً. ومن هنا، تسمُ الكتابة الدريدية حدودها الخاصة، وتعيّن ما يقع خارجها، وبذلك تجعل من نفسها اختلافاً. والكتابة بوصفها اختلافاً ـ حتى لو كانت ذلك الاختلاف الذي يبرِّز الكتابة الدريدية من الأسلوب كما يفهمه ميرلوبونتي ـ هي وسمُ نصية كتابية كان سيعبَّر عنها حتى لو كانت فقط مركباً منتشراً من الآثار الحاضرة هنا، الآثار التي أفرزتُها أنا عند هذا المفصل.

الباب الخامس

مؤسسات الفلسفة
بوصفها نصّيّات

الفصل الثامن عشر

عن الجامعة
نيتشة / شوبنهاور

يبدو من المهمّ جداً بالنسبة لي أن تكون هناك محكمة عليا خارج الجامعات كيما تشرف عليها، وتحاكمها بصدد الثقافة التي تشجّعها، وحالما تنسحب الفلسفة من الجامعات، وتشذب نفسها من جميع الاعتبارات التافهة ومن الإبهام، فلسوف تؤدي، بالضرورة، دور هذه المحكمة.

ـ نيتشة، شوبنهاور معلّماً

ما الشيء المفترَض اطراده داخل الجامعة ؟ فالجامعة هي، في الأقل ومن حيث المبدأ، عالم ما a universe من الدراسات. بل هل يمكن للمرء أن يقول: إن الجامعة عالم The universe الدراسات؟ ولكن إذا كانت الجامعة عالماً كاملاً من الدراسات ـ عالم الدراسات ـ فما الشيء المفترَض اطراده فيها. وفي الواقع هل هناك أيُّ شيء لا يكون، بشكل شرعيّ، فرعاً منها، ضمن الحقل العام للدراسات، وبشكل أخصّ، الدراسات الأكاديمية؟ وبكلمات أخرى، ما الشيء الخاص بالجامعة، وما الشيء الذي لا يخصّها؟ ولْنتِمِّ السؤالَ بشكل أفضل: هل هناك أيّ شيء في طريقة العمل الأكاديميّ، والدراسة الفكريّة، والبحث النظريّ لا ينتسب، رسمياً وعملياً، إلى الجامعة؟ وما نتساءل عنه هنا هو: ما الذي يؤسّس الجامعة بأيّ شكل كانت؟ وما الذي يحدّدها مهما كانت؟ وكيف تحدّد نفسها بما هي عليه؟ وكيف تخطّط نفسها أو تضع حدودها الخاصة؟ ونتساءل كذلك: هل هناك أيّ شيء في عالم الدراسة يمكن القول إنه ينتسب إلى خارج الجامعة؟ أو لنضع السؤال بطريقة أخرى: ما نوع البناء، والشبكة، والنسيج، أو ببساطة، «النصّ» الذي يؤسّس ميدان أو ميادين الجامعة؟

حينما يقول نيتشة إن «من المهمّ أن تكون هناك محكمة عليا خارج الجامعات»[1]، فقد نتساءل عمّا يعنيه، حقيقةً، هذا القول. فهل يجب أن نظنّ أن هناك شيئاً يؤدي وظيفة تشبه وظيفة الجامعة يعمل من خارج الجامعة؟ أو هل هو ببساطة شيء آخر، شيء آخر ليس لديه ما يفعله في الجامعة؛ ولذلك فهو غير وثيق الصلة بها؟ ولكن إذا كانت هذه الفكرة عن «محكمة عليا» غير ذات صلة بالجامعة، فلن تكون ثمة وجاهة في طرحها بوصفها «محكمة»، أي بوصفها مؤسسة للتحكيم والضبط. وبوصفها محكمة، أي شكلاً اجتماعياً عالياً (أو شكلاً اجتماعياً آخر في الأقل)، يتعيّن عليها أن تعمل بصدد تلك المؤسسة [أي الجامعة] التي كانت بمثابة «محكمة» لها. وهكذا، فكيما تنوجد هذه المؤسسة الثانية، وكيما تشغل مكاناً خارج الجامعة ـ إذا ما أرادت أن تكون محكمةً في الأقل ـ فيجب عليها أن تميّز نفسها من الجامعة وفي الوقت نفسه تثبّت ما يقع داخل تلك المؤسسة «الأولى» [أي الجامعة] وتؤطّره.

واعتماداً على فحص وصف نيتشة فحصاً دقيقاً، فإن الصعوبة تكمن في أنه ليس من الواضح أن الجامعة هي المؤسسة «الأولى» حقيقة. وفي الواقع، تبدو تلك المحكمة أكثر جوهرية، وأولوية. ويمضي نيتشة إلى الإشارة إلى أن هذه «المحكمة» سوف «تشرف على هذه المؤسسات وتحاكمها بصدد الثقافة التي تشجّعها هذه المؤسسات. فأن «تشرف»، وأن «تحاكم» لا يعني مجرد المعاينة عن بعد، أو حتى الفحص والتأمل. فنيتشة يقترح وظيفة أكثر تأثيراً، وأهميةً، وقوة. فهذه المحكمة سوف «تشرف»، و«تحاكم». وهذا يعني أن كلّ ما يجري ضمن الجامعة سوف يخضع لتقييم المحكمة ووجهة نظرها. فكلّ ما يحدث ضمن الجامعة سوف يعتمد على رأي وتقييم يصدران من *خارج الجامعة*. ولا تُعنى هذه المحكمة ـ إنْ كانت عليها إنجاز مهماتها من خارج الجامعة ـ بكلّ شيء يحدث ضمن الجامعة. إذ يقول نيتشة إن على هذه المحكمة أن «تُشرف»، و«تحاكم» الثقافة التي «تشجّع» عليها هذه المؤسسات. ويحدّد نيتشة الفعالية الأساسية التي يجب أن تكون ميدان محكمة

---

(1) Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer as Educator*, trans. James W. Hillesheim and Malcolm R. Simpson (South Bend, Ind.: Gateway Editions, 1965), p.61.

وسنشير إلى هذا الكتاب بالحرفين **SE**. وهناك ترجمة أخرى لهذا الكتاب موجودة في:

Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 127-94.

وهناك طبعة أخرى للنصّ باللغتين الألمانية والفرنسية نشرت تحت عنوان:

Unzeitgemäße Betrachtungen, III-IV. Trans. Geneviè Bianquis (Paris: Aubier, 1976), pp. 15-169.

وسوف نذكر هذا النص لندلّ على الصفحة الألمانية المناظرة. وفي حالة هذا الاقتباس نحيل عليه بالشكل الآتي: {**UB**, p.96}

كهذه بأنها فعالية متخصّصة بـ«الثقافة الرسمية»(*) (die Bildung) التي تشجّع عليها الجامعة. ولكن ما هذه الثقافة الرسمية التي تنشغل بها الجامعات؟ عند هذا المفصل لا يستخدم نيتشة كلمة ثقافة «Kultur». وعندما يشير نيتشة، فيما بعد، إلى كلمة ثقافة **Kultur** إشارة عابرة، فإنه يتحدث عن «الثقافة» بمعناها المعروف. وفي الحدّ الذي تكون فيه الثقافة الرسمية هي ما يريد نيتشة تشجيعه، فإنه يتحدث، في الحقيقة، عن المجموع الكلي لصور المجتمع ومُثُلِه. وهو يشير إلى التعليم العام الذي يجب أن يبينَ عنه شخص ذو مستويات تعليمية عليا. فهو يتحدث عن النمو الذاتي: أي الغنى الشخصي من خلال معرفة الصورة التي يكوّنها المجتمع عن نفسه. وبالنتيجة، فإنه يشير إلى شيء يشبه ما دعاه الإغريق **arete**. والجامعات تشغل نفسها بهذا النوع من التعليم العام للقيم والمعايير التي يؤكدها ذلك المجتمع. فالثقافة التي يجري تشجيعها هي، إذن، ليست الأشياء الصنعية، والأعمال، والنتاجات، وأفكار المعرفة حسب، بل هي أيضاً (وهذا هو الأهم) المجموع الكلي للسمات التي تشكّل وتكوّن المجتمع بما هو كذلك. وفي الواقع، تصبح الجامعات، في نظر نيتشة، واحدة من المواقع الأساسية التي تؤسس وتنمّي تلك الجوانب التي يفكر فيها الناس، ويعملون وفقاً لها، ويعبرون عن أنفسهم من خلالها. ومادامت الجامعات يُسمَحُ لها العمل بصورة مستقلة من دون مُقيّمين خارجيين، ومن دون منظور خارجي، ومن دون أية وجهة نظر بديلة، فإنها تحدّد نفسها بالقيم، والطموحات، والأحكام الجمالية التي تضعها لنفسها. أو أنها، في حال عجزها عن وضع تلك الشرائط القيمية لنفسها، تتبّع، ببساطة، تلك الشرائط التي تحدّدها «الدولة». وفي أيٍّ من الحالين، وسواء أكانت هي التي تحدّد شرائطها أم أن الدولة هي التي تفرض عليها ذلك، فإنه لن تكون هناك وجهة نظر خارجية يتمّ منها، وبوساطتها، وضع تلك القيم موضع التمحيص.

تتمثل الحاجة، إذن، في منظور خارجي معين لتلك الثقافة التي تعمل الجامعات على التشجيع عليها. والثقافة الرسمية التي تقدّمها الجامعات، وتعتنقها، بل وتولدها أيضاً، هي ليست مثل الثقافة التي يتصورها نيتشة. فالثقافة Kultur تستمدّ شكلها وحياتها من الفرد، وليس من الدولة، ولا ممّا تنتجه الجامعات العقيمة بنفسها. إن الثقافة هي ردُّ فعل ضد الثقافة الرسمية أو التعليم الذي تضعه الجامعات مهمة لها، وهي تحديد أو تأكيد لما هو مطلوب، أو لما هو موضع اقتضاء، أو موضع حاجة، سواء أكانت الجامعات أم أولئك الذين يديرونها يعرفون ذلك أم لا يعرفونه. والصعوبة التي تفرض نفسها عند هذا المفصل

(*) يميّز نيتشة بين نوعين من الثقافة: الأولى هي Bildung التي نترجمها هنا بـ«الثقافة الرسمية» لأن الدولة هي التي تفرضها على الجامعة، والثانية هي Kultur التي نترجمها بـ«الثقافة»، وهي الثقافة الحرة التي لا ترتهن بأية جهة أخرى سوى الفرد الذي يمنحها الحياة والشكل. المترجمان

هي صعوبة محرجة: فهل بوسع مَنْ مهمته ووظيفته أن ينشر الثقافة الرسمية في المجتمع، هل بوسعه أن يوفر أيضاً سياقاً للثقافة التي بوساطتها، ومن خلالها، يمكن أن يحدث تقييم ملائم؟ وبتعبير آخر؛ هل ثمة فضاء ضمن الجامعة للنقد والاختيار الذاتي اللذين يعدّان أمرين أساسيين للثقافة، ولكنهما ليسا منسجمين ضرورة مع الثقافة كما تفرضها وتعرضها الجامعة؟ وهل ثمة ميدان داخل الجامعة يمكن بوساطته تقييم الجامعة ومُثُلها؟

يميّز نيتشة الثقافة بأنها «طفولة كلّ ما يحمله الفرد من معرفة، وقصور ذاتيين» (**SE**, p.61; **UB**, p.96). والفرد الذي يحمل ثقافة، أو يسلّم بها، لا يكفيه أن يعمل ببساطة على أساس ما يعرفه، فمن الضروري له أيضاً أن يدرك، أيضاً، قصور ذلك. فالفرد الذي يحمل ثقافة يعرف الحدود: فهو يعرف ما يقع ضمن مجال معرفته، ويعرف، أيضاً، ما يحتاج إليه لكي يتخطّى حدود ما يعرفه، ويستكمله. وكيما يجاهر بثقافته يتعيّن عليه أن يدرك نواحيَ نقصه، وأن يعيَ ما لم يُنجز بعد، وأن يأخذ باعتباره ما هو غير مكتمل. ويروي نيتشة ما يرويه ذلك الفرد عن ذاته. فيقول هذا الفرد: «أنا أرى شيئاً أسمى وأكثر إنسانية مني، وهو بعيد المنال. فساعدوني جميعكم لبلوغه، مثلما سوف أساعد كل امرئ يدرك الشيء نفسه، ويعاني الشيء نفسه، وبذلك قد يأتي إلى الوجود ذلك الإنسان الذي يشعر بلانهائية ذاته في المعرفة والحب، وفي الرؤية والقدرة، ليكون بكلّ وجوده جزءاً من الطبيعة كحكم ومعيارٍ للأشياء» (**SE**, p.61; **UB**, p.96). فالمثقف يعرف حدوده: سواء تلك الحدود التي تؤسّس ما يقع داخل معرفته، أم تلك التي تؤسّس ما يقع خارجها. والمثقف يتوسّل اجتذاب ما يتخطى حدود معرفته إلى داخلها؛ ولكن هناك، أيضاً، إدراكاً لما لا يمكن اجتذابه إلى ذلك المجال.

ويقرر نيتشة أن «الثقافة تقتضي الفعل» (**SE**, p.62 **UB**, p.98). فليس بمقدور المثقف الانزواء وترك الأشياء تحدث بعيداً عنه، وليس بمقدوره أن يقبل بأيّ شيء يُعرض عليه، كما ليس بمقدوره أن يتبع ما يقوله الآخرون. إن من واجب المثقف الفعل. «وهذا يعني أن عليه أن يقاتل من أجل الثقافة، وأن يناصب العداء جميع السلطات، والقوانين، والمؤسسات التي يدرك أنها لا تلبّي هدفه: وهو إنتاج العبقرية» (**SE**, p.62; **UB**, p.98). فعلى المثقف أن يعمل على إنتاج العبقرية. والعبقرية لا تتحقق مصادفة. إذ يجب تشجيعها، وتحفيزها، وبعث الحياة فيها. والعبقري عليه أن يتيح تحقق العبقرية. وما من حاجة للتساؤل إلى مَنْ تنتسب هذه العبقرية. فمن الواضح أنها عبقرية الشخص المثقف. ولكن يثار بين الفينة والفينة تساؤل هو: هل يمكن لهذا النوع من العبقرية أن يُنتج ضمن الجامعة، أو هل ستبقى محكوماً عليها العمل خارج حدود القاعات الأكاديمية المقدسة؟ وهل للعبقرية، العبقرية التي يصفها نيتشة، مكان في الجامعة؟ وهل يسع المرء الدفاع عن

الثقافة ضمن الجامعة؟ وهل يمكن للجامعات أن تفي بالأهداف التي يدرك المثقف أنها هي ما يحتاج إلى إنجازه؟ أم أن الجامعات تئدُ العبقرية، وتحظر إنتاجها، وتكبح جوهر الثقافة ومصدرها؟

يكمن جزء من الإجابة عن هذه التساؤلات في التمييز الذي أقامه نيتشة بين الثقافة Kultur وثقافة الدولة «Kulturstaat» (أي «المهمات الثقافية للدولة»، أو «ثقافة الدولة»). إن الشيء الذي يحتاج إلى التشجيع هو «الثقافة». وما يجده المرء، نمطياً، في الجامعات هو «ثقافة الدولة». وثقافة الدولة «تخدم المؤسسات القائمة، وتنفعها» (**SE**, p.65; **UB**, p.102). فثقافة الدولة تكرّر وتعيد القيم والمثُل التي تنتجها الدولة ومؤسساتها. ويعبر نيتشة عن ذلك بقوله: إن ثقافة الدولة تُستمد من «أنانية الدولة»). و«أنانية الدولة» هذه «ترغب في توسيع نطاق الثقافة إلى أقصاها، وتعميمها، وبحوزتها أغلب الوسائل المؤثرة لتطمين رغباتها» (**SE**, p.65; **UB**, p.102). وإلى الحدّ الذي تكون فيه الجامعة وسيلة بيد الدولة، فإنها تساهم في توسيع نطاق الثقافة وتعميمها طبقاً لمصالح الدولة. وهذه المصالح هي، من دون أدنى شك، مصالح أنانية؛ فهي تخدم حاجات الدولة وأهدافها. وإلى الحدّ الذي تقوم فيه الجامعة بتشجيع مشاغل الدولة وتطويرها من خلال الثقافة الرسمية، فإنها تكون خادمة لتلك المباني الاجتماعية الأوسع. وهكذا فإن صورة الجامعة لنفسها، والثقافة التي تسعى إلى تعميمها، تستمدها من الدولة، أما الثقافة التي تنشرها فهي ثقافة دولة في الأساس. وكونها ثقافة دولة، فإنها تجعل عملية إنتاج االعبقرية عملية مستحيلة. فهي تقوّض، بشكل جذري، أية محاولة لتطوير الأفكار والاهتمامات التي لا تعمل لصالح الدولة. وفي الحقيقة، فإن مثل هذه الأفكار والاهتمامات ليست مضطرة لمعارضة مطامح الدولة؛ وإنما تريد فقط أن *تظلَّ خارج* مصلحة الدولة. ولكن إذا لم يكن هناك مكان لما يدعوه نيتشة إنتاج العبقرية، فلا مكان لما يدعوه أيضاً «الثقافة». وإذا لم يكن هناك مكان لـ«الثقافة» *(Kultur)* ضمن الجامعة، فلا مكان إذن لأولئك الذين ينتجونها، ويولدونها، ويمجّدونها، وينشرونها. ومرة أخرى يثار السؤال الآتي: هل الجامعة مجردة، بشكل كامل، من أية إمكانية للقيام بنوع معين من النشاط ـ أو «الفعل» كما سمّاه نيتشة ـ الذي يولد الثقافة؟ ألا يوجد ضمن الجامعة مكان للتفكير، والاستنطاق، والحكم، وإنتاج العبقرية؟

إن شكّ نيتشة ويأسه المطلقين من نموّ ما يُتلقى عادة بوصفه « ثقافة ألمانية» أدّت به إلى القول، بشكل قاطع، إنه لن يرغب في فعل أيّ شيء بصددها. فـ«الثقافة الألمانية»، كما فهمها نيتشة، كانت منمَّقة بولعها بـ«الشكل الجميل». وقبل كلّ شيء، فكّر نيتشة بالثقافة الألمانية كمحاولة لإخفاء «المضمون القبيح أو المضجر» (**SE**, p.66; **UB**, p.104). لقد كانت الفكرة «جعل الحياة جميلة» ((**SE**, p.67; **UB**, p.106)). وعندما اتفق نيتشة مع

ريتشارد فاغنر Richard Wagner في رأيه عن الشخصية الألمانية (نُشر كتاب نيتشة **شوبنهاور معلـّماً** في العام 1874 حين كان عمره زُهاء الثلاثين)، لجأ إلى اقتباس قوله الآتي: «إن الشخصية الألمانية سمِجة وخرقاء حينما ترغب في التصرّف بطريقة مهذبة؛ ولكنها سامية وفائقة حين تمسك بالنار» (**SE**, p.68; **UB**, p.106). وفيما بعد يشير نيتشة إلى أن هذه النار الألمانية منطفئة تماماً وذاوية حين أمسك بها. لقد كانت فذاذة فاغنر هي التي فتنت نيتشة، وهي التي أفضت به إلى تبني حكمة فاغنر. لا يستطيع «الأفذاذ» ـ مثل هولدرلين وكليست Kleist ـ «أن يتحمّلوا مناخ الثقافة الألمانية المعروف؛ ولا يتحمّلها إلاّ المؤسسات الحديدية مثل بيتهوفن، وغوتة، وشوبنهاور، وفاغنر حين كان قادراً على الصمود» (**SE**, p.20; **UB**, p.40). وقد نوّه نيتشة بلسنج Lessing أيضاً كمؤلف ذي مزاج غير ألماني رغم أن أسلوب نثره مغوٍ إلى حد بعيد (**SE**, p.14; **UB**, p.34). ورغم أن أمثلة نيتشة تشدّد على الاستثناءات، ونادراً ما نوّه هو بالكتـّاب والفنانين الألمان «النمطيين»، إلاّ أن الشخصيات المعترَف بها التي يتمّ إدراجها في مقررات *المدارس الثانوية* الألمانية وفي الجامعات كانت الهدفَ الأولي لاهتمامه. وبأيّ حال، كلما كان المقرر التعليمي في الجامعات متطابقاً مع «الثقافة الألمانية» (وبالنتيجة يتطابق مع «ثقافة الدولة») كان من المعقول تماماً عدم وجود مكان للثقافة في الجامعات. وسيكون من المعقول بالنسبة لنيتشة أن يزعم أن مركزاً معيناً، محكمة معينة خارج الجامعة ستكون ضرورية كي «تحاكم» و«تُشرف» على التعليم الرسمي الذي سيكون باعثاً على مثل هذه الثقافة «الألمانية» أو ثقافة «الدولة». لكننا، مع ذلك، يجب أن نختبر الشيء الذي يؤسس الجامعة، ونختبر ما يتصل بها حين تؤسس نفسَها كنصّ؛ نصّ يطابقه نيتشة مع ثقافة الدولة وسيحدّده ويرسم إطاره من خلال ما يتمّ تعليمه، وتشجيعه، وتوليده ضمن هذه الجامعة.

إذن، إلى أيّ مدى تكون الجامعة نصاً، ويكون محتواها هو ما تعلمه، وتشجّعه، وتولده ضمنها؟ وإلى أيّ مدى يكون عالم الدراسات هذا ـ تنوّع الفروع الدراسية هذا ـ نسيجاً أو شبكة من الموضوعات، والاهتمامات، وأساليب الكتابة؟ وإلى أيّ مدى تكون الجامعة نصاً وسياقاً في آن، وتركيباً من حقول البحث وحاوياً لها؟

إلى أيّ مدى تكون الجامعة هي الثقافة التي تشجّعها ـ مهما كانت تلك الثقافة ـ وتكون ممارسة لتعليم الطلبة على وفق نماذج الثقافة وقيمها؟ إن الجامعة ـ بوصفها مجموعة من الحقول والفروع الدراسية والقضايا ـ تنصّب الحدود لما هو مقبول وما هو مرفوض كتركيب من المجالات المشكِّلة للجامعة. ومن الطبيعي أن تكون هناك تنوّعات من جامعة إلى أخرى، ولكن هناك حقولاً وموضوعات شاملة ستتضمنها الجامعة، وهناك حقول وموضوعات أخرى ستقصيها من الدراسة الأكاديمية. غيرَ أن الجامعة هي أيضاً مجموعة من

الممارسات والقوانين التعليمية التي تحدِّد ما هو قابل للتطبيق، وما هو جيد، وما هو قيِّم (وما هو ليس كذلك). وتؤسس هذه الممارسات والقوانين الثقافة الرسمية التي تشكّل الجامعة. والجامعة بوصفها ثقافة رسمية هي مؤسسة تربوية من حيث وظيفتها التعليمية. والجامعة بوصفها ثقافة رسمية وثقافة دولة (أو ثقافة دولة نمطية) تشكّل نفسَها كنصّ.

ولكن أيُّ نوع من النصوص هي؟ فالجامعة تنقش نفسَها في مجتمع معين. وهي تحقق نماذج المجتمع (أو أنها تطمح إلى تلك الغاية في الأقل) عن طريق إحداث تلك النماذج من خلال تنفيذ تعليمي، ومن خلال رسم إطار تلك الفروع الدراسية التي تكون ملائمة وجديرة بالاعتبار. لكن المجتمع ـ أي ما سمّاه نيتشة «الدولة» ـ هو الذي يحدِّد طبيعة الثقافة الرسمية وشكل الثقافة Kultur. وتحفل الجامعة بالآثار السلطوية لإنفاذ قوانين الدولة، وترسيخ أفكارها، وحتى لتدخلها السافر. والجامعة من حيث أداؤها واختيارها هي أداة المجتمع ـ ودولته ـ من حيث تأويلها الذاتي لامتيازها، وثقافتها، وأخلاقيتها. إن الجامعة تنقش نفسَها وترسم إطارها كمؤسسة، وكممارسة أداتية، وكمجموعة مبادئ بحثية مختلفة عن سمات المجتمع الأخرى.

وحين تُفهَم الجامعة كنصّ تكون مثالاً على الوحدة والتنوّع. ففي تنوّعها تمهّد الطريق لتطور فروع دراسية عديدة ومختلفة كالكيمياء وعلم النفس والفلسفة، والطب والقانون والموسيقى. بل هي تقتضي تطوير وإدماج حقول جديدة مثل الكيمياء الحيوية، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والأدب المقارن؛ تلك الحقول التي لم تكن لها منزلة مستقلة معروفة في أيام نيتشة. وعلى نحو مماثل، وفي أيامنا هذه، بدأت أقسام علم الوراثة، واللسانيات، والنظرية الأدبية، بدمغ سمتها على الجامعات الغربية. لكن جميع هذه الفروع الدراسية تقع *داخل* الجامعة أو أنها تُستحدَث داخل الجامعة. وهذا يعني بطبيعة الحال: 1. أنها كانت أصلاً *خارج* الجامعات؛ أو 2. أنها كانت محظورة من تضمينها في الجامعات؛ أو 3. أنها نشأت *من فراغ*؛ أو 4. أنها ظهرت مع تطور البحث الجديد؛ أو 5. أنها نشأت بسبب إعادة تنظيم ضمن الجامعات. ويمكن، إلى مدى معين، استثمار جميع هذه الأسباب أو أغلبها. لقد كانت ستديوهات الفنّ، في يوم ما، تابعة لمدارس الفنّ؛ وهي الآن جزء من مقررات «الفنون» في الجامعات. فقد جيء بها من خارج الجامعات، ولقد أقصي التحليل النفسي بصرامة من أقسام عديدةٍ لعلم النفس في العالم الناطق بالإنكليزية. كما بقيت الفلسفة الأوربية لأمد طويل خَارج أقسام الفلسفة ذات التوجّه التحليلي في إنكلترا وأميركا. وعلى الرغم من أن الأدب المقارن، والنظرية الأدبية، الآن، لم ينشآ *من الفراغ*، كما أنهما يميلان إلى إيجاد مكان لهما في أقسام الأدب التقليدية، فإن هذه الأقسام لم تستأصلهما. وقد وجدت الكيمياء الحيوية والدراسات المعنية بالبيئة مكاناً لها بجانب حقولٍ قائمةٍ بسبب الحاجات الجديدة للبحث في هذه المجالات. وستقتضي

إعادة تنظيم بعض الجامعات توليفاً بين الفروع الدراسية التي تبدو متباعدة مثل الأنثروبولوجيا الطبيعية، والتشريح، وبشكل أوضح فقد ضُمّت حقول متقاربة: مثل المسرح، والآداب الوطنية التي ضُمَّت إلى برامج الفنّ المسرحي، أو التاريخ الياباني، والأدب الصيني، والديانة الكورية جميعها ضُمَّت إلى أقسام الدراسات الآسيوية.

ومن هذا التنوّع لابد للجامعة من أن تكون عالماً من الدراسات، وإطاراً لوحدة تنوّع الفروع الدراسية. ونتساءل من جديد، ما الذي يوحّد هذه الفروع الدراسية؟ أو لنثر تساؤلاً أهمّ: ما الذي يجب أن يوحّد هذه الفروع الدراسية؟ وبحسب نظرة نيتشة ـ وثمة دليل جيد على أن الوضع الراهن لم يكن مختلفاً عمّا في القرن الماضي ـ فإن ما يوحّد هذه الفروع الدراسية شديد الشبه بما دعاه الدولة. وطبقاً لنيتشة، «إذا ما نوى شخص ما إعمال مِبضَع الحقيقة في كلّ شيء بما في ذلك الدولة، فسوف تسوّغ الدولة لنفسها إقصاء مثل هذا الشخص، وتعامله كعدوّ؛ لأن ما يهمها قبل كلّ شيء هو وجودها الخاص» (**SE**, pp.95-96; **UB**, p.146). فثقافة الدولة تضع شرائط التضمين والإقصاء في ما يتعلق بالجامعة بوصفها نقشاً اجتماعياً، وسرداً للمجتمع نفسه، باختصار بوصفها مؤسسة. فالدولة ستقصي الفرد الذي يتخذ موقفاً يعارض قيمها، ونماذجها. ولكننا هنا نعود إلى تشكيل جامعة لا معارضة فيها، أي الجامعة بوصفها ثقافة رسمية، أي كممارسة تطرّد فيها أنشطة معينة، أو أنواع من الأنشطة. إن الجامعة هي جامعة تنفيذية: ففي الوقت الذي ترى فيه ما ينبغي تعليمه، ودراسته، والبحث فيه، والتنظير له، تنشئ أيضاً هذا التعليم، والدراسة، والبحث، والتنظير. وليست الجامعة مجموعةً من الأبنية تزدان بالحدائق، وليست كومة من الأحجار، والقرميد الأحمر، والخرسانات، والزجاج. وليست الجامعة قائمةً شاملة من الإحصاءات التي تتضمن أعداد الطلبة، وأراضيها، ومواقع إداراتها، وليست قائمةً تتضمن أعمال الطلبة، والعمداء ومعاونيهم، إلخ. إن الجامعة مجموعة من حقول البحث، ومحتوى لمثل هذا البحث، وتعليمه. الجامعة هي تنفيذ ممارسات تعليمية تعلّم فيها ثقافة معينة. وهذه الوظيفة المزدوجة المحددة ـ أي البحث في «الشيء» (سواء أكان هذا الشيء الحقيقة أم الحقيقة المفروضة) أو ترسيخ نماذج تعليمية (سواء أكانت قيِّمة حقيقة أم مجرد نماذج تناصرها الدولة ومدراؤها) ـ أقول هذه الوظيفة هي ما تؤسس نصّ الجامعة.

إن نصية الجامعة هذه تموقع الفلسفة في موقع صعب. والفلسفة هي فرع دراسي قائم ضمن الجامعة كما هو معتاد. والفلسفة، في الجامعة المعاصرة، تُضمُّ أحياناً إلى الإنسانيات، وإلى العلوم الاجتماعية أحياناً أخرى. والفلسفة ـ هي وحقولها الأخرى مثل الأبستيمولوجيا، والميتافيزيقا، وفلسفة اللغة وتاريخها و«مناهج»ـها و «أساليب»ـها و «اتجاهات»ـها المقبولة رسمياً ـ تقدَّمُ في الجامعات تقليدياً على أنها كتلة من المعلومات.

وغالباً ما أُعطيت هذه الاعتبارات الأخيرة ـ لاسيما ما يتعلق بكيفية ممارسة الفلسفة ـ شكلاً «منطقياً». وهذه الصفة المنطقية تتخلل «حقول الفلسفة» المعروفة، بل أنها تتخلل إلى مدى معين «تاريخ الفلسفة». والبحث المتقدِّم في أشكال معينة من المنطق غالباً ما ينصِّب نموذجاً لأنماط أخرى من العمل، أنماط تمارَس تحت عنوان الفلسفة. وعبر فصل المنطق عن «مناهج» الفلسفة، أو «أساليبها»، أو «اتجاهاتها»، يصبح ممكناً تدشين ممارسات وتقنيات فلسفية متنوعة من دون الدخول في مجادلة حول ما يُعَدّ «منطقاً». ومحاولة اختزال هذه الأساليب، والمناهج، والاتجاهات، ومحاولة ترويضها أو نزع طابعها التهديديّ، هي محاولة لتحديد المناهج، والأساليب، والاتجاهات المختلفة على أنها «حقول» للفلسفة، أو على أنها تمثل «تاريخ» الفلسفة. وإجراءات السلطة التي تقع ضمن الفرع الدراسي غالباً ما تُقصي المنطق عبر تعطيل فاعليته، وتحديده، وعبر نقل طرائق التفلسف المختلفة إلى «حقول» أو «حقب تاريخية» لم تعد شائعة، ولم تعد معاصرة، ومن ثمّ فهي حقب لم تعد تهديدية. ويمكن أن تتمّ إجراءات الإقصاء ضمن الفلسفة بوصفها فرعاً دراسياً قائماً ضمن الجامعة بصرف النظر عن الفلاسفة الأفراد. فإجراءات الإقصاء يمكن أن تقع ببساطة من خلال ممارسة أنماط معينة في إدارة مقررات الدراسة وتنظيمها. ولكن هذه تجليات لما يدعوه نيتشة **ثقافة الدولة** كما هي متحققةً ضمن الجامعة. وضمن الجامعة، سوف يستحيل المرء إلى «فيلسوف دولة»، أعني يستحيل إلى شخص يكرّر مُثُلَ الدولة وقيمَها. وهكذا، فإنْ كانت الدولة هي التي تُثمِّن وتقيِّم أخلاقيات الطبّ أو أخلاقيات التجارة، ونظرية المجموعات أو طرق المناقشة، فإن مهمة فيلسوف الدولة هي أن يعلِّم ويمارس بحثه في هذه الموضوعات وبهذه الطرائق. وبهذا الصدد يقول نيتشة: «إنْ كان بوسع شخص ما أن يقبل بمهمة فيلسوف دولة، فعليه أيضاً أن يَقنعَ بأن يُنظر إليه على أنه شخص قد تخلى عن مهمة البحث عن الحقيقة في جميع أماكنها السرية. وعلى أية حال، فمادامت الدولة قد تعطّفت عليه بموقع معين، فعليه أن يعترف بشيء أسمى من الحقيقة؛ ألا وهو الدولة» (**SE**, p.86; **UB**, p.146). إن القبول بشرعية سلطة الدولة ـ أي انصهار ثقافة الدولة بأنشطة الجامعة ـ يعني ابتياع البحث الفلسفي المُجاز من السلطة بمهمات الفلسفة الحقيقية.

لقد كان العديد من أنشطة أستاذ الفلسفة الجامعي في أيام نيتشة مختلفة، لاسيما في ألمانيا وسويسرا؛ ومع ذلك فإن الوضع مازال مستمراً إلى اليوم. وبالنسبة لنيتشة، فقد كان مؤرخو الفلسفة، أمثال ريتر، وبراندِيس، وزيلر، هم الذين لفّوا الفلسفة الإغريقية بغمامة معتمة. ويشير نيتشة إلى أنه يفضّل قراءة ديوجين اللائرسي على زيلر. فالفلسفة الأكاديمية، أو «المهنية»، بالنسبة لنيتشة، لها حدودها، كما أن لأيّ شكل من أشكال التنصيص حدودَه. واعتراضه على فلاسفة الجامعة ـ لاسيما أولئك الذين كانوا «فيلولوجيين، ولغويين، ومؤرخين» ـ هو أنهم ليسوا فلاسفة في الحقيقة. فهم كانوا يؤدون وظيفة للدولة،

أي أن *الثقافة الرسمية* التي عملوا على رفع شأنها ليس لها سوى علاقة طفيفة بالتفلسف الحقيقي. أما أولئك الذين يُدعَوْنَ فلاسفة ـ أتباع هربرت وآخرين ـ فقد جعلوا من «الفلسفة شيئاً سخيفاً» (**SE**, p.103; **UB**, p.158). وبهذا الخصوص، كانوا ضارين فعلاً. فالفلسفة ليست فرعاً دراسياً من بين تلك الفروع التي تعمل الدولة على تشجيعها. وعن هذا يقول نيتشة: «أنا أؤمن غاية الإيمان أنه من منفعة الدولة القصوى ألاّ تُعنى بالفلسفة، وألاّ ترغب في شيء من ورائها، ومن صالحها أن تتعامل معها قدر الإمكان على أنها شيء لا طائل من ورائه. فمن دون ذلك تصبح الفلسفة خطراً يحدق بالدولة، فتضطهدها الدولة . . . فالدولة لا تتوخى من الجامعة سوى تربية مواطنين مخلصين ونافعين» (**SE**, p.105; **UB**, p.160). إن **المتهيجلين Hegelizers**، كما يسميهم نيتشة، قد ملؤوا مخازن الدولة بوظائف مفيدة. ولكنهم الآن، كما يقول نيتشة أصبحوا **أقطاب** السلطة، بينما كانوا في وقت هيجل **ينشدونها**. ولهذا الاختلاف دلالة. فالفلسفة أصبحت الآن، طبقاً لنيتشة، ذات طابع وسواسي. والدولة لم تعد بحاجة إلى الكثرة الكاثرة من محترفي الفلسفة.

ولكن ليست الدولة هي التي لم تعد بحاجة إلى محترفي الفلسفة. فمازالت الفلسفة فرعاً دراسياً في الجامعات، ولكن عناصرها مجرد لغويين، أو صحفيين وليسوا فلاسفة حقيقيين. فالمطلوب هو شيء آخر غير الدور والموقع الحقيقيين للفلاسفة. ويزعم نيتشة، أن الدور والموقع الحقيقيين للفلاسفة يجب أن يكونا *خارج* الجامعة. فموقع الفيلسوف يجب أن يكون موقع محكمة بالنسبة للجامعة، «محكمة عليا» «تشرف وتحاكم هذه المؤسسات في ما يخصّ الثقافة التي تشجّعها». وبهذه الطريقة، ليس الفيلسوف بحاجة لأن يقع في شراك شرائط الحياة الجامعية التوفيقية والقاصرة. وبهذا الشكل، ليس الفيلسوف مضطراً لأن يخضع لإرادة الدولة، أو المجتمع، أو حتى لمواضعات الفلسفة السائدة في أيامه. وبهذا الشكل، ليس الفيلسوف مضطراً لأن تصيبه لـوثة مصالح وقيم أولئك الذين ربما لم يمارسوا الفلسفة بأنفسهم، لكنهم مسؤولون عن نمط، وطبيعة، ومدى البحث الفلسفي الذي يمكن أن تسمح به الدولة. وبهذا الشكل، بمقدور الفلسفة «أن تنسحب من الجامعات، وتدرأ عن نفسها جميع الاعتبارات والالتباسات غير النبيلة. وبهذا الشكل، تستطيع الفلسفة أن تبلغ استقلاليتها بحقّ، وأن تؤكد خصوصيتها، وأن تحقق ذاتها. وبهذا الشكل، بوسع الفلسفة أن تفكر، وتتأمل، في حال الفلسفة المفجع، ولكن ليست تلك الفلسفة التي تمارَس في الجامعات، بل الفلسفة كما يجب أن تكون، أو كما ينبغي أن تكون، إن كانت تريد لنفسها حياة مهمة ودالة.

ولكن أيُّ نوع من الفلسفة سيقف خارج الجامعة، ويتأمل ممارساتها، و«يُشرف ويحاكم» الثقافة الرسمية التي يتمّ تشجيعها في الجامعات؟ وأيُّ نوع من الفلسفة سينشد الابتعاد عن الجامعات ليكون بمثابة محكمة للجامعات؟ وأيُّ نوع من الفلسفة سيظلّ غيرَ

مشوب بهموم حياة الجامعات، وتعليمها، وتربيتها، وحوارها مع العاملين بها، وخلافها في التعيينات، ووضعها الحصص الدراسية؟ وفي الواقع أليست مهمة الفلسفة معرفة حدودها؛ والنظر إلى خارج الجامعة من أجل معرفة الداخل، والنظر إلى الداخل من أجل معرفة الخارج؟ إن ممارسة الفلسفة لا يمكن أن تكون، ببساطة، ممارسة ما سمّاه نيتشة «الإنسان الشوبنهاوري» الذي «يقاسي طوعاً ألم الحقيقة»، وتودي به معاناته إلى موته من أجل تهيئة الثورة الكاملة، وتغيير وجوده، وتحقيق المعنى الفعلي للحياة» (**SE**, p.105; **UB**, p.160). وهذا النوع من الآخرية التي تضمرها الذات، هذا الانفراد المسلّط على الذات، هذا النفي المفروض على الذات ـ كتوحّد زرادشت على قمة جبل ـ يمكنه، في أحسن الأحوال، أن يقدّم ما سمّاه ميرلوبونتي التفكير المحلـّق. ولكن هذا النوع من التأمل الفوقي ـ كما يرى طائر من علٍ ـ لا يمكنه أن ينظر من بعد على نحو ثاقب. فهو يستطيع فقط أن يعرف الحدود من الخارج، كما يعرف أستاذ الفلسفة حدود فلسفة الجامعة من الداخل فقط. حينذاك، ستكون مهمة الفلسفة هي أن تموقع نفسها على هوامش كل من الداخل والخارج، وعلى المكان حيث ينقش الداخل والخارج تخماً، وصدعاً، وحافة؛ حيث يكوّن مكان الاختلاف اختلافاً: الاختلاف بين الثقافة الرسمية المؤسسة على ثقافة الدولة وتلك التي تكون قادرةً على تكوين معنى للثقافة، ثقافة متحررة مما تؤسّسه، ومن تقييدات التحكّم الإداري. وثمة نشاط ما يحدث عند السطح البينيّ القائم بين الفلسفة في الداخل، والفلسفة في الخارج. وسيكون ذلك النشاط، بشيء من الحظ وبشيء من المثابرة، ذا معنى ملائم، وأسلوب خاص بممارسة فلسفية ـ ممارسة فلسفية هامشية ـ وسياسة فلسفية من نوع مختلف.

الفصل التاسع عشر

في الخطاب الفلسفيّ
ميرلوپونتي / بلانشو

إن قراءة بلانشو للخطاب الفلسفي[1] إنما هي، في وقت واحد، اهتمام بما يجب أن يكون عليه الخطاب الفلسفي، ووصف لكيفية فهمه لمشروع ميرلوپونتي. وقد نُشر تقييم بلانشو في العام 1971 بعد عشرة أعوام من رحيل ميرلوپونتي. وبلانشو يمحض ميرلوپونتي مكانة خاصة. فقد وصفه بكونه «فيلسوفاً معاصراً موثوقاً به»، تماماً مثلما تحدّث دانتي طوال **الكوميديا الإلهية** عن أرسطو بوصفه «الفيلسوف». وبالنسبة لبلانشو، فإن ما هو دالّ في ميرلوپونتي هو نموذجية الفلسفة عموماً.

إن مقالة بلانشو المعنونة «الخطاب الفلسفي» يصعب اعتبارها مقالة فلسفية موسَّعة. فهو لا يشغل نفسه في بحوث فلسفية مطوَّلة. وفي الحقيقة، فقد يتساءل المرء عمّا إذا كان بلانشو يكتب فلسفة على الإطلاق. ومن جهة أخرى، فإن نصوصه تنتابها الفلسفة. ولكن، ما نصوصه؟ هي، أحياناً، قصص قصيرة، وحكايات، أو نصوص سردية موجزة؛ وهي أحياناً كتب مشتملة على مقالات. ولكن، أيُّ نوع من المقالات هي؟ هل هي مقالات نقدية، أو مقالات أدبية، أو مقالات فلسفية؟ لا شكّ في أن الموضوعات الفلسفية، تُظهر، وتحدّد، وتميِّز المقالات نفسها. وهذه المقالات متشكّلة فلسفياً؛ فهي متشرِّبة بالموروث الفلسفيّ الفرنسيّ، الموروث الذي تبنّى هيدجر بشكل جذريّ. لكن هذه المقالات ليست بذاتها «خطاباً فلسفياً».

وعلى أية حال، فإن ما هو موضع جدل في مقالة «الخطاب الفلسفي» إنما هو الخطاب الفلسفي نفسه. إن نموذجية ميرلوپونتي توفر مثالاً على ذلك. وكما يوضّح بلانشو

---

(1) Maurice Blanchot, "Le 'Discours Philosophique'," in *L'Arc: Merleau-Ponty*, No. 46 (1971), pp.1-4.

وسنشير من الآن فصاعداً إلى هذه المقالة بالحرفين **DP** .

ـ في كتابته عن الكتابة ـ الخطاب الفلسفيّ عبر الكتابة عنه، فإن ميرلوپونتي غالباً ما يعنى بالأسلوب، والممارسة الفلسفية، وحتى اللغة الأدبية. ومع ذلك، فإن بلانشو مشغول بمشروع ميرلوپونتي الفلسفي. فهو يتساءل عن ـ «يستنطق» إذا استخدمنا مصطلح ميرلوپونتي ـ لغة الفلسفة. وباتباع هذا النهج في البحث، والتفكير، والاستنطاق، سوف أدرس: 1. موضوعة ما ينشد الخطاب الفلسفيّ قولَه؛ 2. قضية التأليف، أي ضرورة التسمية؛ 3. مكانة الخطاب الذي يلج الميدان العام بوصفه خطاباً فلسفياً، وبوصفه انتهاكاً.

قول ما لم يُقَلْ بَعْدُ

الفلسفة هي خطاب الفلسفة. ويحدّد اعتقاد بلانشو المشروعَ الكلي للفلسفة بما تقوله. فهل يمكن للفلسفة أن تكون أيَّ شيء آخرَ سوى ما تقوله؟ وقد يقترح المرء أن ليس هناك شيء آخر تكون عليه الفلسفة سوى ما تقوله. فهل يمكن للفلسفة أن تكون ما لا تقوله؟ لا بالتأكيد. وهل يمكن للفلسفة أن تكون ما لم تقلْه بَعْدُ؟ أو ما لا يمكنها قوله؟ أو ما لا أملَ في أن تكون قادرة على قوله؟ أو ما ترفض قوله؟ لابدّ من أن نتفق مع بلانشو على أن الفلسفة لا يمكنها أن تكون أيَّ شيء آخر سوى ما تقوله.

وبأيّ حال، يبقى السؤال الأساسيّ الآتي قائماً: ما الذي تقوله الفلسفة؟ وهل يعتمد ما تقوله الفلسفة على **كيف** تقول ما تقوله؟ وهل يهمّنا الأمر إذا قيلتْ الفلسفة شعرياً، أو تأويلياً، أو نظرياً، أو رياضياً، أو تحليلياً، أو تأمّلياً، أو افتراضياً، وهلم جرا؟ وبمعنى معين، فمن الطبيعي أن يهمّنا كيف قيلتْ الفلسفة. فمَنْ يقرأ الفلسفة، ويُنْصِتُ إليها، أو يفهمها، ومَنْ يقدّرها حقَّ قدرها، ويحترمها، ويعلّق عليها، ويعيدها، ويقارنها بالفلسفات الأخرى، مَنْ يدركها، ويدمجها بتاريخ ما، ويستجيب إليها، ويتفاعل معها، فإنه سيعتمد، في ذلك كله، على **كيف** قيلت هذه الفلسفة. فما تقوله الفلسفة، على أية حال، إنما هو متكوّن ومتشكّل ومتحوّل من خلال الكيفية التي قيلتْ بها هذه الفلسفة. ومايزال التأمل الأساسيّ يتمثل في **ما قالتْه** الفلسفة.

قد تكون فلسفة ما «متسقة، ومترابطة تاريخياً، وموحّدة تصوّرياً، وتؤسّس نظاماً، وتنجز مهمّتها» (DP, p.1). وبالعكس، قد تكون الفلسفة «ليس فقط متعدّدة ومقطّعة، وإنما أيضاً ذات فجوات، وهامشية، وانفعالية، واجترارية، وتعود أدراجها إلى القصة القديمة نفسها، وتهجر ما يتمتع بأحقيّة القول» (DP, p.1). قد تجمع الفلسفةُ المعرفةَ في شكل جماعيّ وتآزريّ ومتلاحم. أو أنها قد تقيّم المعرفة بطريقة مشتتة، ومفكّكة، ومضطربة. وقد تكون الفلسفة منهجية، أو قد تكون تمايزية، تحليلية أو تأويلية، وقد تتسم بالوجاهة أو الصراع، وقد تكون مفعمة بالأمل أو اليأس، وقد تكون تصوّرية أو عملية، جذرية أو محافظة، ضيّقة أو ذات مدى رحْب، مندفعة أو وسطية، عالمية أو مصابة برُهاب

الأجانب، مبدعة أو كادحة، مطلقة أو نسبية، مباشرة أو غير مباشرة، وهكذا دواليك. ولكن، هي ذي القضية تعود تارة أخرى: فلا يهمّ كيف تقول الفلسفة ما تقوله، إذ يجب أن تبقى تقول ما تقوله.

ولكن ما الذي تقوله الفلسفة؟ قد يقول المرء إن هناك الكثيرَ مما تقوله الفلسفة ولا جدوى منه، بل حتى لا جدوى من محاولة قول أيّ شيء عنها؛ إلاّ إذا قالت ذلك بمصطلحات تاريخية شاملة وأكثر تفصيلاً. فهناك الكثير مما تحتاج الفلسفة إلى قوله، وترغب في قوله، ويجب أن تقوله، حتى إذا كانت محاولة صياغة ما تقوله ستبدو بلا جدوى تقريباً. ومع ذلك، يمضي بلانشو قُدُماً وبسرعة. ومرة أخرى، يتبنّى بلانشو ميرلوپونتي نموذجاً. ولدى الفلسفة، عند ميرلوپونتي، المزيدُ مما يجب أن تقوله. وما تقوله، بأيّ حال، لا يمكن أن يكون قد قيل من قَبْلُ. فالفلسفة لا يمكن أن تقول ما قيل من قبلُ. ولا يمكن للفلسفة أن تكون محض تكرار وترديد مُضجِر، وعبارة ثانية. فمهمة الفلسفة هي أن تقول ما لم يُقَلْ بعدُ.

الفلسفة كلام لم يُقَلْ بعدُ. وعلى الفلسفة أن تنشغل، وتصف، وتعرض، وتتحدّث مطوَّلاً عما يجب أن يقال الآن. فأنْ تقول الفلسفة ما قيل من قبلُ يعني أن لا تقول شيئاً جديداً. وأن لا تقول شيئاً جديداً يعني أن تكرّر، وتردّد بضجرٍ، وتعبّر ثانية عمّا أُسِّسَ سلفاً، وثُبِّت، وأصبح جلياً. إن تصوّراً للفلسفة كهذا، كونه يلقي على عاتقه قول ما لم يُقَلْ بعْدُ، ليس هو، ببساطة، نفس برنامج الفيلسوف الحداثي. فبالنسبة للحداثي (الفيلسوف الحديث بتعبير دقيق) تكون مهمة الفلسفة القطيعةَ مع الماضي، وإعاقته، وقول شيء جديد، والبناء على ما قيل من قبلُ، والمُراكمة على ما هو متراكم.

لكن **هناك** شيئاً جديداً في هذه الفكرة التي مؤدّاها أن الفلسفة تقول ما لم يُقَلْ بعْدُ. وهنا لا تكون مهمة الفلسفة أن تزيد، وأن تقدِّم ما لم يُقَدَّمْ بَعْدُ، وأن تدفع بالأشياء إلى ما وراء موقعها الآن، وأن تسافر إلى حيث لم يسافرْ أيُّ شخص. وبدلاً من ذلك، على الفلسفة أن تقول ما لم يُقَلْ بعْدُ. وحالما يقال ذلك الذي لم يُقَلْ بعدُ، يبقى هناك شيء لم يُقَلْ بعْدُ. إن مهمة الفلسفة هي أن تقول ما لم يُقَلْ بعْدُ.

إن هذا الذي لم يُقَلْ بعْدُ ليس مفقوداً، مع أن المرء يمكن أن يفقد نفسَه فيه. وفي الصمت الذي يخيّم على ما لم يُقَلْ بعْدُ، يفكّر الفيلسوفُ. ويستنطق الفيلسوفُ الصمتَ الذي يتخلّل ما لم يُقَلْ بعدُ. وبهذا الاستنطاق، ينتج الفيلسوفُ خطاباً. ويحاول خطاب الفيلسوف أن يُظهِرَ من الصمت ما لا يستطيع أن يقدِّم نفسَه سوى كونه صمتاً. وحالما يُمنَحُ الصمتُ صوتاً، فإن ما لم يُقَلْ بعْدُ يُمنَح اسماً، فهو يتطلّب اسماً، ويؤسِّس نفسه كخطاب في ظلّ اسم.

ضرورة التسمية

في محاولة قول ما لم يُقَلْ بعْدُ، يحاول الفيلسوفُ أن يقبض على ما ليس له اسم بعْدُ. فما لم يُقَلْ بعْدُ ينتظر أن يُقالَ. فهو ليس له اسم بعدُ. ولكنه ليس بلا اسم، ولا هو غير قابل على التسمية. وهو لا يتخطّى نطاق القابلية على التسمية. والفيلسوف يرغب في منحه اسماً، ويرغب في تعيينه، ويرغب في وضعه في ظلّ إدراك فلسفيّ معين. ومع ذلك، يبقى غيرَ مقول، ومن دون اسم.

بالاسم يحقق ما ليس له اسم هوية، وتعريفاً، وتحديداً، وتوصيفاً، وطبيعة. إن إنتاج الخطاب الفلسفي هو إنتاج اسم. والاسم ينتمي إلى ذلك الذي يقال الآن. ينتمي الاسم، أيضاً، إلى الفيلسوف الذي يسمّيه. فما يقال الآن هو، غير مقول قبلاً. ما يقال الآن إنما يقوله هذا الفيلسوف أو ذاك. فهذا الفيلسوف أو ذاك يقوله بأسلوب معين، وبمنهج معين، وبمقترب معين، وبطريقةِ تفلسُفٍ معينة. وهكذا، فليس فقط ما كان غيرَ مقول من قبلُ يسمّى الآن بطريقة معينة، بل الفيلسوف أيضاً يكتسب اسماً من خلال عملية التسمية. إن مقام الفيلسوف قد لا يمنحه جائزة نوبل، لكن مقامه يتعزّز بأصالة من خلال التسمية. وإذا قام الفيلسوف بتسمية ما كان له اسم من قبلُ، فلا مقام له في هذه الحالة. وإذا قدّم الفيلسوف خطاباً لم يكن مسمّى من قبلُ، ولا موصوفاً، ولا مفصَّلاً؛ عندئذ لا يمكن أن تبقى مكانة الفيلسوف مجهولةً.

إن المجهوليّة تصف ما لم يُقَلْ بعدُ؛ وهي تميِّز الفيلسوف الذي لم يقلْه بعدُ. وبأيّ حال، فإن الخطاب الفلسفيّ لا يجيز المجهوليّة: إذ من الضروري أن يسمّى. فالخطاب الفلسفيّ يحمل اسماً؛ إنه ينطوي على الحماية التي في ظلّها يقول ما يقوله. فعملية التسمية هي تنفيذ الخطاب الفلسفيّ لنفسه. والخطاب يسمّي ما يسمّيه، ويثبّت ما يثبّته، ويفصّل ما يفصّله، ويرمّم ما يرمّمه. ويمنح الخطاب الفلسفيّ هيأةً للمشروع الفلسفيّ، ويمنح مشروع الفيلسوف شكلاً، ويمحض ما أنتَج هوية. ويمكن أن يبقى الفيلسوف مجهولاً؛ وما لم يُقَلْ بعدُ يبقى مجهولاً أيضاً، لكن الخطاب الفلسفيّ يرفض أن يبقى مجهولاً.

ما المجهولية؟ يرى بلانشو أنها، ببساطة، لعبة حجب الاسم، وإعطائه قيمة أساسيّة. ففي المجهولية لا يكون الاسم معطىً: إنه محتجَب، ومغطّى، ومندسّ في الظلمة. وفي المجهولية، يسود نوع من النسيان. قد يكون هذا نسيان الفيلسوف؛ وقد يكون، كذلك، نسيان ما لم يُقَلْ بعدُ مما يرغب الفيلسوف في قوله. فهو لا يمكن أن يكون نسيان الخطاب الفلسفيّ نفسه. فلو قرأنا بالطريقة الهيدجرية، فإن ما لم يُقَلْ بعْدُ إنما هو في حالة مغرقة في النسيان. فإنتاج الخطاب الفلسفيّ هو إظهار احتجاب ما لم يُقَلْ بعْدُ. ولو قرأنا بطريقة ميرلوبونتي، فإن حجب ما لم يُقَلْ بعْدُ إنما هو فعلٌ يعبِّر عن خواء كينونة غـُفـْل، وعن حرية اللافلسفة، وعن تعبير اللغة غير المباشرة. ويجعل الخطاب الفلسفيّ مما هو غـُفـْل،

ولافلسفيّ، وغير مباشر، يجعله واضحاً، ومسمّى، ومعرَّفاً. إن قيمة المجهولية هي أن تجعل من رفضها أمراً ممكن الحدوث. والخطاب الفلسفيّ يفيد من رفض المجهولية. وهو، في رفض المجهولية، يقول ما لم يُقَلْ بعْدُ.

الخطاب الانتهاكي

إن عزلة المجهولية التي يمكن أن يعيشها الفيلسوف مماثِلة لفزع الكاتب الذي لم ترتقِ كتابته بعْدُ إلى مستوى الكتابة. وكلام الفيلسوف يجعل من احتجاب ما لم يُقَلْ بعْدُ متكشِّفاً. فكلام الفيلسوف يستنطق. وما يستنطقه يبقى مجهولاً. وعندما يستنطق الفيلسوف يظلّ مجْهولاً. وتزاح مجهولية الاستنطاق بالخطاب الفلسفيّ نفسه. وبالخطاب الفلسفيّ يكتسب الفيلسوف اسماً خاصاً به، وتتأسَّس هويته. وبأيّ حال، فإن هذا يعني نهاية صمت بحث الفيلسوف وعزلته. إذ لم يعودا مُحصّنيْن. ومن هنا يزيحهما الخطاب الفلسفيّ. ومع ذلك، ففي إزاحتهما، يثبّت الخطاب الفلسفيّ نفسَه أيضاً، كونه يتكلّم بمشروعية. ومن هنا لا يمكن للخطاب الفلسفيّ أن يكون مجهولاً.

بيد أن الخطاب الفلسفيّ في ذاته لا يمكن أن يدخل، عبر ممارسته نفسها، في قانون الفلسفة. فالخطاب الفلسفيّ خطاب انتهاكيّ بذاته. ومن دون حقّ، من دون أن يكون متأسِّساً، وحتى من دون أية مشروعية تقليدية، يدخل الخطاب الفلسفيّ المشهد بهوية معينة. فالخطاب الفلسفيّ ينتهك خطَّ المجهولية، ويقطع الصمت، ويتكشّف ممّا لم يُقَلْ بعْدُ. وينتهك الخطاب الفلسفيّ أيضاً ما قيل من قبْلُ. فهو يقاطع التصوّرات المتأسِّسة، والمثبَّتة، والمشرَّعة، تلك التصوّرات التي عُدَّتْ فلسفةً. إن الخطاب الفلسفيّ، عبر ممارسته نفسها، يرفض المجهولية، ويصبح خارجاً على القانون. والخطاب الفلسفيّ يمنح نفسَه مشروعية، ويخسر سيادته. يدخل الخطاب الفلسفيّ ميدان الفلسفة بتثبيت نفسه، وبرفضه ما سمّى نفسَه فلسفة حتى ذلك الحين. وهكذا، فإن الخطاب الفلسفيّ رفض وتثبيت، وتثبيت ورفض. فهو ينتهك بالرفض والتثبيت، وبالتثبيت والرفض.

ينتج الخطاب الفلسفيّ نفسَه كنصّ. ويقيم اختلافاً بين ما لم يُقَلْ بعْدُ وما يقال الآن، بين ما كان صمتاً وما هو متكلَّم، بين ما لم يكن له اسم وما سمِّيَ الآن، بين ما كانت له سيادة ولكن من دون مشروعية وما له مشروعية ولكن لم تعد له سيادة، بين ما يثبّت نفسَه وما يعزِّزه أو لا يعزِّزه التأسيس. فالخطاب الفلسفيّ يمارس الانتهاك بشطب مكان الاختلاف، وتكوين نفسه بمعزل عن التأسيس وكجزء منه، وبأن يصير نصيّة لنفسه.

يبدأ الخطاب الفلسفيّ بالكلام وينتهي بالكتابة. ومحاضرات سقراط وأفلاطون ليست بحاجة إلى أن تتبع مثل هذا التقسيم الدقيق للعمل [أي بين الكلام والكتابة]. فالفيلسوف، مثل ميرلوبونتي، يحاضر، ويتكلّم، ويعلّم، ثمّ يكتب. وبالكتابة، يحاول الخطاب الفلسفيّ

أن يقول ما لم يُقَلْ بعْدُ كنصّ. والقول هو إنتاج نصيّة خاصة به. ومن الاختلاف، يؤطِّر النصُّ نفسَه، ويمنح نفسَه طبيعة مميَّزة، ويكتسب اسماً. واسمه هو نصيّته. والخطاب الفلسفيّ، بوصفه نصيّة، يطمس الفيلسوف المنعزل، فهو يثبّت نفسَه في خصوصيته، وهو يستدعي الأسبقية، ويكشف نفسَه للنقد والمراجعة، والدراسة والفحص، ويكشف نفسَه ليجعل منها جزءاً من التاريخ، وجزءاً مهيَّأً دائماً للنشر. إن دراسة الخطاب الفلسفيّ هي دراسة اختلافه بوصفه انتهاكاً وبوصفه نصيّة.

الخطاب الفلسفيّ، إذن، خطاب انتهاكيّ. فهو يبعد التفكير المطمئن، والهادئ، والمنعزل عن صمته. إنه يدخل في خطاب؛ ويصبح خطاباً عن طريق أدائه نفسِه، إنه فعل كلام أدائيّ خاص به. وحين يصبح الخطابُ الفلسفيّ خطاباً، فإنه يمارس الانتهاك من كلا الجانبين. فهو ينتهك عزلته الخاصة، وينتهك ثقة الفلسفة المقبولة، والتقليدية، والسائدة، والمتأسِّسة. ويشتغل الخطاب الفلسفيّ في فضاء الاختلاف؛ الاختلاف بين العزلة والشيوع، الصامت والمتكلّم، عالم «الأنا» المغلق وسياق «الآخر» السهل المنال. وبالنسبة لبلانشو، فإن الخطاب الفلسفيّ هو الاختلاف نفسُه. فهو يختلف. فهو لا يقيم مسافة بينه وبين الأدب الآن فقط، بل دائماً. فالخطاب يختلف في فضاء المسافة. والخطاب ينتهك الوضوح ويصادفه، ويفتحه، ذلك الوضوح الذي يوجد حيث تحدث الفعالية الفلسفية.

يمارس الخطاب الفلسفيّ الكشف. وممارسة الكشف يسميها هيدجر *الحقيقة - a letheia* [الحقيقة بوصفها انكشافاً]، ويسمّيه ميرلوبونتي أصل الحقيقة. إن تسمية الكشف هي تسمية الفجوة التي يحدث فيها الكشف. إن ما يقال هو ما لم يُقَلْ بعدُ. مع أن ما لم يُقَلْ بعدُ هو لم يُقَلْ بعدُ. وحالما يقال ما لم يُقَلْ بعدُ، حالما يندرج في خطاب فلسفيّ، حالما يُنصَّص، حالما يُقدَّم كنصّ، حالما يتمأسس، فإن ما لم يُقَلْ بعْدُ يجب أن يُقرَأ بطريقة أو أخرى. إن ما لم يُقَلْ بعدُ قد انتُهك، وسُمِّيَ، ومُنحَ هوية. وهويته في الاختلاف، والمسافة، والخطاب، لكن حقيقته تختلف عمّا لم يُقَلْ بعْدُ، وتقيم مسافة بينها وبينه، وتنآى عنه. إن ما لم يُقَلْ بعدُ لامرئيّ، ولامسموع، وصعب المنال. والخطاب الفلسفيّ عندما يقول ما لم يُقَلْ بعدُ يصبح مرئياً، ومسموعاً، وسهل المنال. وكما يوضّح دريدا، فالخطاب الفلسفيّ هو ممرّ، وحركة قاطعة، وترجمة، ونقل، وتحويل، ونفاذ. ويرتحل الخطاب الفلسفيّ عبر فضاء اختلاف، وعبر مسافة نصيّة يصبح فيها فضاؤه استعارة، واسماً جديداً لشيء قديم، شيءٍ ممعن القدم في نظر هيدجر: أي الفلسفة نفسها، الفلسفة التي نُسيتْ، الفلسفة التي هي أكثر شيء يستحقّ التفكير فيه. والخطاب الفلسفيّ هو ما لم يُقَلْ بعْدُ في المكان الذي لا تعوزه الكلمات، في المكان الذي فقد فيه ما لم يُقَلْ بعدُ براءته، في المكان الذي يكون فيه ما لم يُقَلْ بعدُ على وشك أن يقال ويتحقق، وهو الآن يقال ويتحقق؛ ولكن ليس من دون المزيد من القول والتحقق.

الفصل العشرون

زمن الخطّ
دريدا / هيدجر

ما الوقت بمدينة نيويورك؟ وما الوقت بمدينة باريس؟ وما الوقت بمدينة فيينا؟ هناك خطّ يربط هذه المدن الثلاث، ربما لا يكون خطاً مستقيماً، ولكنه بالتأكيد خطّ أكثر استقامة من الخطّ الذي يربط نيويورك - باريس - روما. وحتى إذا كان الخطّ مستقيماً، فثمة اختلاف في الوقت. فالوقت بمدينة نيويورك ليس هو نفسه الوقت بمدينة باريس، لكن الوقت بمدينة باريس هو نفس الوقت بمدينة فيينا. ووقت الظهيرة بنيويورك يساوي الساعة السادسة بباريس وفيينا. غير أن الخطّ المستقيم تقريباً الذي يربط نيويورك - باريس - فيينا لا يكوّن الفرق نفسه في الوقت. وحتى لو كان لباريس وفيينا الوقت نفسه، فإن الأمر سيستغرق ساعتين أخريين (بالطائرة) للسفر بينهما. ومع ذلك، يمكن للمرء أن يقول إن الوقت، خلال عقد التسعينيات، يبقى هو نفسه بنيويورك، وباريس، وفيينا. ولكن سؤال «ما الوقت؟» لم يعد سؤالاً منتمياً ببساطة، إلى الحديث، إنما ينتمي إلى مابعد الحديث على نحو مميَّز. فما نوع الزمن هذا، الزمن الجديد الذي يسمي نفسَه مابعد الحديث؟ كان لابدّ لعصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر في أن ينتظر مجيء بوركهارت Burkhardt في القرن التاسع عشر ليتلقى فهمَه الذاتي الأكمل بوصفه «عصر نهضة». لذلك يجب أن يكون هناك شيء متميّز بصدد الزمن يمكنه أن يسمّي نفسَه. فأن يسمّي نفسَه مابعد أيّ شيء ـ (مابعد الانطباعية، ومابعد العصر الصناعي، ومابعد الرأسمالية، ومابعد البنيوية، ومابعد الظاهراتية، ومابعد الفلسفة التحليلية، ومابعد التاريخ، ومابعد النقد، ومابعد الحديث، إلخ) ـ يعلن أن الزمن السابق على مشارف النهاية، ويعلن أن زمناً جديداً يرهص بالمجيء، وأنه زمن طليعيّ واعٍ بذاته. وهذا الزمن الجديد هو زمن الاختلاف، اختلاف صريح عمّا ولّى من قبل. ولاً يحدث هذا الاختلاف باجتياز خطوط الزمن المختلفة، ومناطقه المختلفة، وأصقاعه ومدنه. إن هذا الزمن التاريخي هو، بالأحرى، زمن الحقب

واللحظات، والعهود والقرون، الآن وفيما بعد. إن هذا الفرز لاختلاف في زمن تاريخي هو نفسه الذي يفصل الماضي عمّا لم يعد ماضياً، ويؤسس عتبة، وفجوة، أو نهاية تصبح بداية.

لكنّ ما أتوخّى الحديث عنه هنا هو زمن آخر، أعني زمن الخطّ. ولكن ما الخطّ ؟ لستُ أعني الخطّ الفاصل بين الماضي والحاضر، ولا الخطّ الذي يصل نيويورك - باريس - فيينا، ولا خطّ السكة الحديدية، ولا خطّ قطار الأنفاق، ولا الخطّ الذي يقف عليه المرء لفحص نظره، أو عندما ينتظر في نقطة لتفتيش جوازات السفر، ولا الخطّ الذي يجب أن يمشيَ عليه السكران لقياس درجة سكره، ولا حتى خطّ تراصف رجال الشرطة، أو الخطّ (أي الطابور) الذي يقف فيه المرء (أو يقف عليه، إذا كان من مدينة نيويورك) عندما ينتظر حافلة نقل الركّاب، ولا حتى خطّ الفنان أو فنّه. فالقضية التي بين أيدينا ليست قضية الخطّ الذي يؤشّر فيه المرء على اسم معين، ولا خطّ محاججة، ولا خطّ استنتاج منطقي، ولا خطّ فكري.

إن الخطّ الذي نتساءل عنه هنا ـ وهو ليس خطّ تساؤل ـ هو الخطّ الذي تدور حوله المحادثة التي يجريها هيدجر مع إرنست يونجر(*) Ernst Jünger (في كتابه **سؤال الكينونة**)[1]، وهو الخطّ الذي ينقشه دريدا في مذكرته لجاك إرمان (أي احتفاءه بقصيدة شيلي **انتصار الحياة** في مقالته «Living On: Border Lines»)[2].

ولكن ها هنا لا يكون الخطّ هو هو. فهيدجر ودريدا يسمان خطاً للاختلاف، وهما يختلفان في أوصافهما له (وكلّ منهما يقترب من الآخر في الوقت نفسه). إن نقش اختلاف في المفصل الواقع بين هيدجر ودريدا هو خطّ *فلسفيّ* للاختلاف، وهو ليس خطاً تاريخياً، ولا فنياً، ولا جغرافياً، ولا متسلسلاً زمنياً، ولا لسانياً. ولكن ما معنى نقش الخطّ الفلسفي للاختلاف؟ إن مثل هذا الاختلاف يوسَم عن طريق مشروعين فلسفيين مواشَجان، لاسيما حين يؤسس صياغتيهما نصّ آخر يكون فيه الخطّ نفسه الذي نحن بصدده.

وهنا يكون زمن الخطّ قراءة لنصين فلسفيين: الأول كتبه هيدجر، والثاني دريدا. وكلا النصين يحدّد نفسَه بموجب رؤية فلسفية فريدة للعالم، وبمجموعة من الستراتيجيات، وبمجموعة خاصة من الأسئلة. ومع ذلك، هناك موضوعات مشتركة بينهما، لكنها لا تُعتبَر

(*) إرنست يونجر روائي وكاتب مقالات ألماني. المترجمان

(1) Martin Heidgger, *The Question of Being*, trans. Jean T. Wilde and William Kluback (New Haven, College and University Publishers, 1958).

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالحرفين **QB**.

(2) Derrida, "Living On: Border-Lines," In *Deconstruction and Criticism* (1979).

مشاعة، إنما هي، فقط، مثل أرض مشتركة؛ أي حقلاً يرعاه كلّ من هيدجر ودريدا، ويتقاسمه كلّ من النصّ الهيدجري والنصّ الدريدي، وفي هذا الحقل يشتغل كلاهما في حدود منطقتيهما. هذه الأرضية ـ التي هي أرضية بالكاد تمثل أساساً ـ هي فضاء تمييزي، وميدان بلا هوية، هي خطّ الاختلاف: أي الاختلاف عند الخط حيث يوضَع الخط، بوصفه توبوساً، على الخط في قراءة للخط.

هيدجر

لقد وجّه هيدجر في كتابه **Zur Seinsfrage** (1955) كلماته إلى إرنست يونجر معلقاً على مقالة هذا الأخير المعنونة: «Über die Linie». إن هذا العنوان يمكن أن يُفهَم بمعنيين: الأول (عن الخط de linea)، والثاني (عبور الخط trans lineam). والانقسام بين هذين الفهمين للعنوان هو انقسام أساسيّ بالنسبة لوصف اهتمام هيدجر عندما يفحص عنوان مقالة يونجر.

إن الفهم الأول (عن الخط) ـ أي الحديث عن الخطّ ـ هو بحث في الخطّ. فالخطّ هو موضع المساءلة. وهنا يكون الخطّ هو موضع التساؤل بالطريقة نفسها التي تكون فيها «التجربة» موضع تساؤل بالنسبة لمونتاني في آخر مقالاته[3]، أو تكون فيها «الدراسات» موضع اهتمام كتاب فرانسس بيكون المعنون **مقالات**[4]، أو يكون فيها «علم الكتابة» موضع تساؤل بالنسبة لدريدا في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه[5]. فالأداة de أو peri ـ المهجورة من حيث الشكل، والقولية من حيث الممارسة ـ تعيّن خطاباً حول موضوعٍ آتٍ. وقد استخدم أرسطو هذا الشكل عندما تكلم عن about التأويل *(peri hermeneia)*.

أما التعبير *Trans lineam* فهو «العبور *going across*»، أي الانتقال من جانب إلى آخر، أو لنقل إن معناه النقل. و«عبور» الخطّ هو الوصول بأمان إلى الجانب الآخر. وعندئذ، فإن الخطّ هو ما يفصل بين جانبين: إنه نوع من أنواع الحواجز، أو التقسيم بين الهنا والهناك. إن الخطّ ـ مثل «شركة النقل السريع عبر أوربا» (ورمزها TEE)، أو مثل شركة الطيران عبر الأطلنطي ـ يوصل المسافر من مكان إلى آخر. ولا يعني هذا النقل، ببساطة، عبوراً من جانب إلى آخر كما في النزاعات الحدودية، أو في انتخاب الفرق، أو في تحديد نسب شخص معين، وعندئذ يكون التعبير *Trans lineam* هو نظام آخر عندما يُفهَم كخط نقل (أي كنقل).

---

(3) Michel de Montaigne, "Of Experience," in *The Complete Essays*.

(4) Francis Bacon, *Essays* (New York, Penguin, 1986).

(5) Derrida, *Grammatology*.

ويمكن أن يُفهَم التعبير *Über die Linie* بمعنى «فوق above» الخطّ: أي مافوق الخطّ *meta-linea* [ويمكن أن نقول مابعد الخط]. وعندما رغب أرسطو في الحديث عن *about«الفيزيقا»* ـ لا على أنها الطبيعة المحضة، بل على أنها دراسة المبادئ الأولى (أي «الميتافيزيقا metaphysics») ـ وجد من الضروري المضي إلى مافوق [ما بعد] الطبيعة؛ وذلك كي يناقش الطبيعة من ما فوق [مابعد] الطبيعة، ومن وجهة نظر عليا، ومن منظور يأخذ بعين الاعتبار علل الطبيعة وشرائطها. ولكن، أن تكون فوق الطبيعة، وأن تكون فوق الخطّ ليسا هما الشيء نفسه. فإن فوق الخطّ هو أن ترفرف فوقه كيما تختبره (تفكّر فيه)، ولكن أن تكون، أيضاً، متفوّقاً عليه كيما تستوليَ على موقع السلطة العظمى، والقوة العظمى، والقدرة العظمى بالنسبة له. وقد كانت نصيحة ميكيافللي للأمير هي أن يتلاعب بظروفِ أيٍّ كان ليظلّ محتفظاً باليد الطولى. فأن تكون فوق الخطّ ـ وفوق كلّ شيء عموماً ـ هو أن تكون لك نظرة شاملة إليه كيما ترى محاسنه ونقائصه، وميزاته وعيوبه. ولقد شخّص ميرلوبونتي هذا النوع من «التفكير الشامل» بأنه **تفكير محلِّق**، وطبقاً لذلك عبّر عن فزعه من أن يُستخدَم كستراتيجية فلسفية[6].

وعندما هبط زرادشت[7] من الجبل، رأى ـ من خلال ما شاهده ـ أنه هبط مبكّراً جداً. ولذلك فقد آثرَ الصعود **أعلى** الجبل، والعودة إليه؛ لأن بإمكانه أن يستشرف من **الأعالي**. وبأيّ حال، فإن زرادشت لا يستطيع التواصل وهو في الأعالي. فيجب أن ينزل لكي يتكلم، لكي يخاطب الناس. فإذا لم يرغب الناس في الاستماع إلى الإنسان **الأعلى**، فلن يستمعوا إليه، وسيُكرَه زرادشت، مرة أخرى، على العودة، سيُكرَه، مرة أخرى، على الصعود إلى أعلى الجبل، والعودة إليه، العودة إلى **أعلى** الخطّ، بل العودة حتى إلى **فوق** خطّ [صفّ] من الأشجار.

وبناء على ذلك، فإن العبارة *Über die Linie* تعني: 1. الحديث **عن** الخطّ، 2. **عبور** الخطّ، 3. **الوقوف أعلى** الخطّ، أو الإشراف عليه. وهيدجر قليلاً ما يعتمد على هذا المعنى الثالث، ومع ذلك، فإنه من خلال «الوقوف أعلى» يستطيع هذا المعنى الثالث في علاقته بنفسه (جاعلاً من نفسه مختلفاً عن نفسه) أن يكون بالغ الوضوح. ويودّ هيدجر أيضاً أن يقول إن هذه المعاني المختلفة للعنوان *Über die Linie* إنما هي معانٍ متصاحبة. وقد

---

(6) انظر مجموعة التساؤلات العامة التي أُثيرتْ في المجلد المعنون: الفلسفة واللافلسفة منذ ميرلوبونتي [الفلسفة الأوربية ـ I]، تحرير هيو ج. سلفرمان، وقد كُرّس هذا المجلد لهذا الموضوع. وانظر أيضاً:

Inscriptions, esp. chaps. 5-9.

(7) Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, trans. R. Hollingdale (New York, Penguin, 1969).

فهمها هيدجر بأسرها في ردّه على إرنست يونجر.

لكن هيدجر مشغول بشيء آخر غير التفكير في المعاني المختلفة للعنوان *Über die Linie*. فهناك خطّ خاص يشغله، خطّ تظهر منه المعاني الثلاثة كلها. وهذا الخطّ هو الخطّ الذي يميّز الكينونة من الكائنات. وكينونة الكائنات ـ أي وجود ما موجود ـ تؤسس خطاً للاختلاف بين الكائن وكينونته. وخطّ الاختلاف هذا ليس أيَّ شيء كان، فهيدجر يعيد تأكيد أن هذا الاختلاف ليس اختلافاً في المضمون أو حتى في الجوهر، ومع ذلك هناك اختلاف بين الكينونة والكائنات، اختلاف بالعلاقة التي يجب أن تقيمها الكائنات بالكينونة. يوسم خطّ الاختلاف هذا بحالة الإضافة genitive ـ بالحرف «**of**» ـ بما دعاه هيدجر، في مكان آخر، حالة الإضافة الأونطولوجية (وتوضح العبارة «The Being of beings كينونة الكائنات» حالة الإضافة هذه). وشبيه بحالة «زمن الخطّ time of the line»، فإن الاختلاف بين «الزمن» و «الخطّ» هو أن حالة الإضافة تعيّن عدم تشابه كليهما.

يزعم هيدجر أن كينونة الكائنات، أن خطّ الاختلاف، تعيّن «ماهية الإنسان». و«ماهية الإنسان» هي العدم nothingness الذي يعيّنه خطّ الاختلاف. وخلال عقد العشرينيات، سمّى هيدجر الكائن الذي يثبّت هذا الاختلاف «الدزاين». وهيدجر بإعلانه أن الدزاين يمثل ماهية الإنسان، يعيد تأكيد مكان الاختلاف من دون أن يجعله مكاناً مادياً. ولكن ما كينونة الكائنات؟ ولماذا لا تؤسّس «ماهية الإنسان» هذا المكان؟ وكيف يعتزم هيدجر تعيين هذا المكان؟

إن كينونة الكائنات تسم خطاً ما. ويعتزم هيدجر نقشَ هذا الخطّ من خلال كتابة علاقة الكائن بالكينونة ~~ككينونة~~ (قيد الشطب) ~~**Being**~~، وعندئذ تكون الكينونة خطاً مزدوجاً: أي عبور الخطين. فالخطّ لا يُقطع مرة واحدة فقط، بل هو يُقطع مرة ثانية أيضاً. هذا التجاوز المزدوج هو (ما تشير إليه السابقة transe عَبرَ) الذي يُقدَّم مرتين. وأن نتحدّث عن هذا الخطّ المزدوج يعني أن نتحدّث عن الخطّ، ولكن أن نتحدّث عن ازدواجيته في هذه الحالة. زيادة على ذلك، فإن تجاوز الخط يعيّن النقطة التي تقف فيها الكينونة فوق الكائنات من جهة جزئيتها. ويرى هيدجر أن الكينونة تكون دائماً في أفق الكائنات، تكون فوق الكائنات تماماً، أو فيما وراءها. فالكينونة، إذن، تعطي الأداة über معنى الكلمة «يتعلق، أو بصدد concerning» ليصبح المعنى «ما يتعلق، أو بصدد، أو عن» الكينونة (de Sein)، وتعطيها معنى الكلمة «عَبرَ cross» ليصبح المعنى «عبر» الكينونة (trans Sein)، والكينونة [كشيء] «فوق». ولا يمكن للكينونة بوصفها كينونة شاملة أن تُفهم على أنها فكر محلّق، ومن ثم فهي تُشطب، وتُفرز [كشيء] ليس له موقع متعالٍ، [كشيء] لا يمكن أن يقف منعزلاً، ولا يمكن بخصوصيته أن يكون من دون كينونة الكائنات. عندئذ تكون

الكينونة كلمة مشطوبة، وأحجية من نوع رديء، تعيَّن طبيعتها اللغزية من طرف الكينونة. إذن يسم سؤال الكينونة أداة الإضافة **(of)** كخط بين الكينونة والكائنات: أي كاختلاف وليس كنظرة عامة، وكشطب وليس كفصل، وكمسألة مهمة وليست ثانوية. ولكن أي نوع من الخطوط هذا الذي يصبح متعدد المعاني، والذي يحمل للأداة über أكثر من معنى، الخط المتكاثر في فضاء الاختلاف، والموسوم بشطب؟ إن الاختلاف، بوصفه ماهية الإنسان، ، وخطاً، ومتعدد المعاني، وآخرية متعددة، وبوصفه لا يشبه نفسه، ومشطوباً، أقول إن الاختلاف بوصفه هكذا يؤسس فضاءً ليس بفضاء، وليس خطاً عينياً، وليس وسماً لما هو قائم، إنما هو بالأحرى وسم لما هو غير قائم. وفيما بين الكينونة والكائنات، لا يمكن أن يقوم الاختلاف الأونطك ـ انطولوجي، ولا يمكن أن يؤسس كياناً إيجابياً. ولذلك، يدعو هيدجر خط الاختلاف هذا بالعدم. والعدم هنا ليس خواء، ولا فراغاً هيولياً. إنه يمثل بالأحرى ما ليس موجوداً؛ ذلك أن الكينونة والكائنات [شيئان] موجودان، والكينونة قائمة بينهما، ومع ذلك فهي ليست أحدهما ولا الآخر.

وكينونة الكائنات هي، لاسيما في المرحلة المتأخرة من فكر هيدجر، حدث أيضاً. وحدث ارتباط الكائنات والكينونة هو حدث دلالة. وهذا الحدث هو ليس حدثاً يومياً عادياً، وليس أمراً أونطكياً سوف يصير حدثاً آخر ربما حتى من دون أن يُرصدَ أو يُلاحظ. إنما هو حدث ذو أهمية عظيمة؛ فهو يسم نداء الكينونة ذاته، والسبب في علاقة أي كائن بالكينونة، وهو حدوث الاختلاف الأونطك ـ أنطولوجي، وهو وسم الزمانية ذاتها. وهذا الحدوث هو، حسب تعبير هيدجر، حدوث انجذابي ـ أنطولوجي - ecstatico ontological. وهذا لا يعني أن الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي هو مجرد اختلاف تأسس مرة واحدة وإلى الأبد. بل بالأحرى، إن هذا الاختلاف هو، بالضبط، حدث أو حدوث كائن يتخارج عن نفسه. إن حدث ارتباط الكائنات بالكينونة هو حدث يحدث في الزمان، أي أنه حدث زماني، إنه حدث انجذابي بمعنى أنه يتخارج عن نفسه. كما أنه حدث غير ساكن، ينأى بنفسه عن الثبات، والاستقرار، والسكون الأبدي. وبوصفه كذلك، فإنه يفضي إلى حدوث آخر، وتكمن آخريته من جهة علاقته بهوية كائن ما. ولكن، هذه الآخرية ليست مجرد آخر حسب، إنما هي أيضاً فعل حدوث، وانتقال من الهوية إلى الاختلاف. وهيدجر يدعو حدث الاختلاف هذا بالـ: **Ereignis**[8] [الحدث]. والحدث Erignis هو حدوث اختلاف كائن بشكل انجذابي خارج نفسه، أعني بذلك: زمن علاقته بالكينونة.

---

(8) see Heidegger, "Time and Being," in *On Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (New York, Harper & Row, 1972), and Derrida, "Ousia and Grammē," in *Margins*.

وكما أن الأصالة Eigentlichkeit هي شرط تحقيق الكائن جُلّ خصوصيته، كذلك الحدث Ereignis هو حدوث خصوصية المرء. وتعني الكلمة Eigen ما يخص المرء؛ أما الكلمة Eigentlich فهي وصف كائن ـ كائن إنساني على سبيل المثال ـ يحقق جُلّ خصوصيته؛ والكلمة Eigentlichkeit هي شرط تحقيق المرء جُلّ خصوصيته. ويترجم ألبرت هوفستاتر Albert Hofstadter هذه الكلمة إلى «ownliness». وعلى نحو شبيه بذلك، فإن الحدث Er-eignis هو تحقق خصوصية المرء[9]. وما يمثل جُلّ خصوصية كائن ما هو علاقته بالكينونة. ومن هنا، فإن ما يمثل جُلّ خصوصية المرء هو اختلافه عن نفسه، وهو وسم خط قائم بينه وبين ما لا يخصه، وهذا الاختلاف هو ليس مجرد تمييز، إنما هو اختلاف من مرتبة عالية، أعني اختلاف أونطك ـ أونطولوجي، اختلاف يقتفي أثر علاقته بالكينونة. فالعلاقة بالكينونة ليست علاقة اعتيادية. ولا أيضاً علاقة بأي آخر كان. إنما هي علاقة يقيمها الكائن مع نفسه كآخر، العلاقة الأكثر خصوصية، وأصالة. لذا، فإن حدث الآخرية في الاختلاف الأنطك ـ أونطولوجي هو حدث عبور خط، الخط الذي يضعه الكائن لنفسه، لا على نحو فعال ضرورة، إنما فقط من خلال تحديد نفسه بأنه هو ما هو. والخط القائم بين ما يخص الكائن وما لا يخصه، بينه هو ككائن وعلاقته بالكينونة، إنما هو نفس خط الاختلاف، الخط الذي يكون حدث حدوثه هو الحدث Ereignis نفسه.

فماذا يعني حدوث الاختلاف؟ وكيف يوسم؟ في مقالته «أصل العمل الفني» يبين هيدجر أن الاختلاف الموسوم في حدوث العمل الفني هو اختلاف يدعى «الشعرنة poetizing» (**PLT-OWA**, pp.72-78). و«الشعرنة» هي ليست فقط تسمية العلاقة بالكينونة بموجب العمل الفني، سواء أكان العمل الفني قصيدة، أو لوحة، أو مبنى، إنما هي أيضاً «نداء» الكينونة. وفي نداء الكينونة تُسحب الكائنات إلى الكينونة. وتوسم الكائنات بآخريتها ذاتها، وهذه الآخرية هي «نداء الكينونة». وهذا يعني أن هوية كائن ما تتضمن علاقته بالوجود الذي تشترك فيه جميع الكائنات. وهذا هو نداء الكينونة. والكائنات «تسمع» الكينونة. بمعنى أن هناك «تصاحباً» للكائنات والكينونة. وهذا التصاحب للكائنات والكينونة هو الاستماع لعلاقة الكائنات بالكينونة. وجميع وسوم علاقة الكائنات بالكينونة التي تشمل «التسمية»، و«النداء»، و«الاستماع»، و«الانتماء» هي نفس سمات الخط القائم بين الكائنات والكينونة، وهي نفس آثار الاختلاف المنقوشة مسبقاً في الكائنات نفسها. و«الشعرنة» هي قول الاختلاف الأنطك ـ أنطولوجي في حدث حقيقة عمل فني، وفي تكشف لوحة، وفي

---

(9) أنظر على سبيل المثال Albert Hofstadter, "Enownment," *Boundary 2*, no. 4 (1976), pp. 357-77, and his "Translator's Introduction" to Martin Heidegger, *Poetry Language Thought*.

إظهار تحجب قصيدة، وفي انفتاح معبد. الشعرنة، بالنسبة لهيدجر، هي إذن قول زمن الخط.

ويمكن أن يحدث قولُ زمن الخط من قصيدة إلى أخرى، ومن زمن شاعر إلى آخر. وهذا هو مرمى هيدجر من مقالته «ما الحاجة إلى الشعراء؟» (1946)[10]. يكتب هولدرلين عن «الزمن البائس» في القرن التاسع عشر الذي عاش فيه. فيلاحظ في قصيدته «خبز وخمر» ـ وبنغمة يأس رومانسية ـ أنه لا يوجد مخرج من زمن النحس هذا، ويتساءل: «ما الحاجة إلى الشعراء في زمن بائس؟».

إنه لا يتكلم عن عصر معين، إنما يتكلم بعمومية. وبالنسبة لهولدرلين، كان عصره العصر الذي «هجرته» الآلهة، مخلفة وراءها آثارها (Spuren). وفي هذا الزمن يلاحظ هولدرلين الهاوية التي يجد نفسه فيها. وزمن الهاوية هو السقوط من الأساس. إنه الإحساس بالانسلاخ، والانفصال، عن الأساس، والمرسى الصلب. ويلاحظ هيدجر، أن ريلكه، على العكس من ذلك، قد كشفَ ـ بعد عقود لاحقة ـ أن إمكانية الرجوع إلى الأساس إمكانية جلية. فالشعراء قد يسعهم ملء الفجوة، وخط الاختلاف، القائمين بين الأساس والهاوية، وبين الأمان الواضح واليأس. وقد يسع الشعراء أن يقدموا نوعاً من العزاء، والكشف، وفتح ما بدا مغلقاً. فحقيقة الشعر هي، طبقاً لهيدجر، هذا الكشف، وهذا الانفتاح لوضوح في فضاء الاختلاف، وفي حدث كينونة الكائنات، وفي حدوث الخط، لا في زمن ريلكه حسب، بل أيضاً في الزمن المميز، والمنفرز، والمنفصل عن زمن البؤس الذي يقصده هولدرلين.

دريـدا

ماذا عن الخط بين دريدا وهيدجر؟ هل حان حينه؟ وما الزمن الذي يسم خط الاختلاف بين دريدا وهيدجر؟ إن قراءة هيدجر، المعروضة هنا، هي من نواح معينة قراءة دريدية سلفاً، وفكر يموقع نفسَه سلفاً في الخط بين هيدجر ودريدا. ومع ذلك، فحيثما ينقش نصّ هيدجر عبور الكينونة، وشطب الكينونة، وتسمية الكينونة والتفكير فيها، يصوغ نصّ دريدا ـ لاسيما مقالته Living On: Border-lines (المنشورة بالفرنسية بعنوان Survivre)[11] ـ خطاً آخرَ للاختلاف. إن جعل خط الاختلاف نفسه ذا طابع موضوعاتي

---

(10) Heidegger, "What Are Poets For? In **PLT**, pp. 91-142.
وعلى الرغم من أن هذه المقالة قد ألقيت في العام 1946 بمناسبة الذكرى العشرين لوفاة ريكله، إلا أنها نشرت في كتابه **Holzweg** (1950).

(11) Derrida, "Survivre," in *Parages* (Paris, Galilée, 1986), pp. 117-218.

ستتيح إمكانية قيام بحث في الخط بين هيدجر ودريدا. وبأيّ حال، فمن دون فهم كيفية عمل الخط لدى دريدا، لن يكون ممكناً صياغة المكان بين «الخط» الدريدي والشطب المزدوج الهيدجري للكينونة (أي الكينونة)؛ أي ما سيسميه دريدا الكينونة *قيد الشطب*.

لا يعيّن خط الاختلاف لدى دريدا ـ الذي هو متعدد أيضاً ـ العلاقة بالكينونة، ولا يعيّن عاماً بالنسبة لجزئي، ولا يعيّن *ماهية الإنسان*، بل يعيّن، بالأحرى، العلاقة بين عمل شيلي **انتصار الحياة** وذكرى جاك إرمان. ومثلما يخاطب هيدجر إرنست يونجر وعبارته السابقة، يخاطب دريدا، كذلك، شخصاً (متوفى) هو أستاذ اللغة الفرنسية بجامعة ييل (مع زملاء آخرين كانوا جميعهم بجامعة ييل في وقت واحد بما فيهم جفري هارتمان، وهارولد بلوم، وهيليس ملر). فالموضوع ليس «مسألة الكينونة»، وإنما هو «**انتصار الحياة**»، وربما يقول المرء: «العيش نفسه». فبحسب دريدا، ليس العيش توبوساً يقع في نصّه موقع المركز. إن «العيش» يتخلل نصّ دريدا، بينما يتحرك «البقاء على قيد الحياة» إلى حافة نصّه. وفي الحقيقة، عندما يُبنى النصّ يكون هناك نصّان هما: النصّ الأساسي، والهامش الثاني المتواصل الذي يقع تحت النصّ الأساسي. والنصّ الثاني الذي هو ليس نصّاً ثانوياً حقيقة يهبط إلى الأسفل (ولا يصعد إلى فوق). يقوم هذا النصّ التحتي الثاني بدور الذكرى بتواريخ وعلامات التسلسل الزماني التي تشير إلى جاك إرمان Jacques Ehrmann الذي يسمي الحرفان الأولان من اسمه الـ(أنا je)،[أي أنا جاك إرمان] وليس شخصاً آخر. إذن ما العلاقة بين النصّ الدفين sub-text ، أو النصّ التحتي، والنصّ الفوقي، [أو الظاهر]؟(*)

يعنى النصّ الفوقي [أو الظاهر] بقصيدة شيلي التي كتبها بإيطاليا في أثناء رحلة، وفي الحقيقة، في أثناء رحلته الأخيرة. تظلّ قصيدة شيلي ناقصة: فالحياة تنتصر في القصيدة، ولكن ليس في المؤلف. وتمنح طبيعة النقص القصيدة خصيصة الجُرف الذي تؤشر حافته حداً ما. والقصيدة تقتضي عند حدّها هاوية. وفي الواقع، فإن شيلي قد غرق. والهاوية بالنسبة لدريدا ليست هي الهاوية (اللاأساس) بالنسبة لهيدجر، أو السقوط عن الأساس (أو عن الكينونة)، أو وسم الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي كحادثة. فالهاوية، بالنسبة لدريدا، هي هامش قصيدة شيلي غير التامة والناقصة، أو حافتها، أو نهايتها.

يقرن دريدا ـ عند حافة قصيدة شيلي ـ نصّاً آخرَ، هذا النصّ هو نصّ بلانشو **عقوبة الموت** **L'Arrêt de mort** (المترجمة إلى الإنجليزية بعنوان **Death Sentence**)[12]. ويفصل

(*) يشدّد سياق هذا الفصل على مفاهيم (فوق، تحت، إلخ)؛ لذلك التزمنا بالترجمة الحرفية لمصطلح over-text بالنصّ الفوقي، ومصطلح under-text بالنصّ التحتي. والترجمة الأدق لهذين المصطلحين هي النصّ الظاهري، والنصّ الدفين على التعاقب. المترجمان

(12) Maurice Blanchot, *L'Arrêt de Mort*. English translation by Lydia Davis as Death Sentence (New York, Station Hill, 1978).

بين هذين النصين أكثر من نصف قرن. ومع ذلك، يعيّن دريدا خطاً جديداً عبر اقتران هذين النصين. إن سرد بلانشو (قصة قصيرة أو سرد) تأتي بعد قصيدة شيلي. ويضع دريدا النصين جنباً إلى جنب بالضبط كما نضع نحن في هذا الفصل نصّ هيدجر المعنون **Zur Seinsfrage** جنباً إلى جنب نصّ دريدا **Survivre**. ويعلن نصّ شيلي غلبة الحياة وتحققها. والقصيدة، في تموضعها هذا، تصبح نعياً لشيلي نفسه (أي تقرع نواقيس موته). وهكذا تكون قصيدة «**انتصار الحياة**» انتصاراً **على over** الحياة، أي الموت. وعلى نحو مماثل، تكون قصة بلانشو **عقوبة الموت** إيذاناً بحلول الموت، الموت الذي ينزله نظام قضائي. ولكن لو فهمنا القصة فهماً حرفياً، فسوف تكون إيقافاً للموت أو إعاقته، أي دعوة إلى الحياة. وهكذا يصاغ نصّ بلانشو كإيقاف للموت وإيذان به، إنه نوع من الإعلان عن الولادة والصلب، الموت والانبعاث. وتعلن قصيدة شيلي، في وقت واحد، عن تأكيد الحياة وتفوّق الموت على الحياة. وعند مفصل النصين، تظهر المسألة الأساسية نفسها، مسألة الحياة والموت، البقاء والرحيل، الخلود والفناء. إن خط «المابين» يسم تحقق الحياة أو الموت كمسألة. وعلى الخط ـ ومعناه هنا: الخط بين قصيدة **انتصار الحياة** وقصة **عقوبة الموت**، ومعناه هناك: التخم بين النصّ الأساسي «Living On» والنصّ الدفين «Border-lines» (المكتوب تحت الخط) ـ على الخط تتحول كتابة الحياة نفسها إلى *فعل كلام*. فالتخم يسم مكان البقاء، ليس باتجاه الموت، كما في كتابات هيدجر المبكرة، وإنما كشيء موسوم في النصّ، كشيء واضح بين النصّ الفوقي والنصّ التحتي، أي حيوية الحياة نفسها. فالحياة نفسها يمكن أن تكون موضوعة في النصّ فقط، ولكن فيما بين النصوص، كما في الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي لدى هيدجر، يصبح تكشّف الحياة نفسها مفعماً بالحيوية.

أن نبقى نتذكر كلّ ما يقوله دريدا عن هيدجر، فتلك مهمة هائلة إن لم تكن لانهائية. ومع ذلك، ثمة لحظات مهمة مثل مقالة «الوجود ووحدة الكتابة [الكِتبة]» (1968) في كتاب **الهوامش** (1972) والكتاب الحديث المعنون **De l'esprit** (1987)[13]، حيث يعالج دريدا بشكل مباشر نصوص هيدجر. وغالباً ما تكون هناك عناية بما أغفله هيدجر وأسقطه. وفي كتابه هذا، مثلاً، يلاحظ دريدا أن هيدجر سعى باستمرار إلى تجنّب أيّ شيء يتعلق بـ«العقل» أو «الروح». فبدا وكأنه راغب في استبقاء قضية العقل أو الروح بعيدة عن سائر القضايا الأخرى، وفيما وراء نطاق عمله، وخارج أعماله الأساسية. وبالنسبة لهيدجر،

---

(13) Derrida, *De l'esprit* (Paris, Galilée, 1987). English translation by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, *Of Spirit: Heidegger and the Question* (Chicago: Chicago University Press, 1987).

سيكون العقل، كما يبدو، قضية أخرى، حتى أنها قضية أخرى غير قضية كينونة الكائنات. وبهذا المعنى، فإن العقل ـ وهو القضية التي شغلت طائفة من المفكرين من ديكارت إلى هيجل إلى فرويد ـ غُيِّبَ عن بحث هيدجر في معنى كينونة الكائنات. ونتيجة لذلك، ومثلما رفض سارتر الأنا المتعالية الهوسيرلية، رفض هيدجر كذلك الانشغال بالعقل. وبهذه الطريقة، هجرَ هيدجر قضية التمييز بين العقل والجسد، وعلاقة الذات بالعالم، والنفسي بالجسدي، ورفض الانهماك في ثنائية التجريبي ـ المتعالي. أن قراءة دريدا لهيدجر بوصفها قراءةً تموضع نفسها في جانب واحد من أبعاد العقل أو الروح تسمُ خطاً على امتداد حافة المشروع الهيدجري.

لئن لم يكن ثمة مكان للعقل لدى هيدجر، فهل كان بمستطاع هيدجر نفسه، أو في الأقل كتاباته، أن يبقى في عقولنا [ذاكرتنا]؟ إن مثل هذه العملية ستقتضي «**ذاكرة**»، كما بين لنا ذلك دريدا في قراءته صيدلية أفلاطون. والذاكرة، بالنسبة لهيدجر، ليست حدثاً عقلياً. وفي الحقيقة، إن نقيض الذكرى (النسيان، والغفلة، والتحجّب) يُستحضَر لكي يقدّم وصفاً للحقيقة، لأن الحقيقة هي التكشّف، والكشف، والإظهار من التحجّب، ونكران ما نُسيَ. وعندئذ تكون مهمة التفكير نوعاً من الفعالية الذاكرية، وتذكّر ما نُسيَ، وكشف ما هو متخفٌ أو مطمور ضمن الموروث الفلسفي الغربي نفسه.

ولكن حتى إذا كانت الذاكرة فعالية عقلية، فإنها هي نفسها محدودة. فالمرء لا يستطيع أن يختزن الشيء الكثير في الذاكرة. ومن هنا جاءت الحاجة إلى «التدوين». إن كتابة وصف لهيدجر (أو كتابة وصف لأيّ شيء يتعلق بتلك القضية) تتحاشى الحاجة إلى الاحتفاظ به في الذاكرة. وبأيّ حال، فإن الكتابة محدودة كما الذاكرة تماماً. وتبيّن حدود الكتابة أن هناك دائماً المزيد لتدوينه. ومع ذلك، فإن تدوين جميع آثار الذاكرة لن ينتج حصيلة ضخمة فقط، وإنما سيخلّف فوضى مستعصية أيضاً. وعلى التخم بين الذاكرة والكتابة هناك خط يفصل الاثنين. إن قبرية ما [شاهدة القبر] هي تدوين لذكرى متميزة عن الميت. فكيف نتذكّر هيدجر؟ أنتذكّره لكتاباته الفلسفية، أو لتعليمه الطلبة، أولنشاطاته السياسية (أو غير السياسية)، أو لانضمامه لحزب، أو لعلاقاته العائلية، إلخ؟ سوف تتكفل السِّيَر الذاتية بإخبارنا بذلك. وستوضح لنا ذلك التكشفات اللاحقة. ولكن يفترض بما ستخبرنا به وتوضحه أنه معروف عن هيدجر الإنسان. فالتعليقات التي أدلى بها، وما تركه على الآخرين من تأثيرات، والنظرات التي عبّر عنها، والعبارات التي كتبها، والكتابات التي نشرها، كلّ هذه الأشياء تمثّل الحياة، وتشكّل الذاكرة، وتقيم خطاً بين الإنسان والذاكرة، وتقيم اختلافاً بين الحياة وحياة القصة (الحياة مكتوبةً).

حينئذ لعل المرء يتساءل: ما الخط السفلي؟ لا يمكن أن تكون الإجابة شيئاً آخر غير:

العيش، البقاء، البقاء في الذاكرة، كشف (في الاختلاف الأونطك ـ أونطولوجي) ما يجب ألّا يُنسى. وأغلب الظنّ أن هذا هو السبب الذي دفع دريدا للاضطلاع بمهمة كتابة نصوص في ذكرى جاك إرمان، ورولان بارت، وبول دي مان. وفي كلّ حالة من هذه الحالات، كانت الذاكرة ذاكرة حقيقية[14]. فقد وسمَ هؤلاء الحياة كحياة معيشة في الذاكرة، الذاكرة التي عندما تروى ـ كما في كتاب **حيوات** لبلوتارك، وسونيتة دانتي **الحياة الجديدة Vita Nuova**، وعمل فاساري **حيوات الفنانين**، وعمل بوزويل **جونسون**، ووصف دريدا لأفلاطون أو حتى هيدجر ـ تعيد الحياة «إلى الحياة» مرة أخرى. وفي كلّ حالة من هذه الحالات، كانت الذاكرة المروية مكتوبة. إن كتابة الذاكرة، ذاكرة شخص لم يعد حيّاً يُرزَق، هي، أحياناً، كتابة من دون «وساطة» خط؛ فهي مجرد نَعْي، وذكرى لفقيد. الخط السفلي، عندئذ، هو البقاء حيّاً على الخط ـ في الكتابة، وفيّ الذاكرة المروية، وفي الفلسفة.

إن برنامج دريدا ليس تقديم تراجم حياة، ودراسات نقدية، أو تحليلات لنصوص. إن مهمته، بدلاً من ذلك، هي تقديم قراءات لنصوص، والعمل من خلال نصّ أو شبكة من النصوص لدرجة تتصل فيها التخوم والحدود، وتنفصل فيها الأشفار، وتتحدد فيها الهوامش بعناية. وتسم قراءات دريدا الحافات، أو الحواجز، أو التجريدات، للمرور عبر النصوص التي نحن بصددها. تسلّط هذه القراءات الضوءَ على أمكنة عدم إمكانية الحسم: فهي تضمّ العناصر المنعزلة وتواشجها في وقت واحد. وباختصار، تسم قراءات دريدا الخطوط، والأغشية، والهايمن hymen، والحواجز، والتخوم. ولا تحاول أن تدّعي نفسها فلسفةً بديلة، ولا هي جهد لتحليل أو تقديم محاججات متضمنة فيما تقرأه. تتحرّك التفكيكية الدريدية إلى الخط القائم بين التركيب والتحليل، بين بناء النظام وتدميره نقدياً، بين البناء والتقويض. وبحسب مصطلحات هيدجرية، فإنها لا تشتغل على المستوى الأونطكي للكائنات، ولا تحاول إعطاء وصف للكينونة. إنها بالأحرى، تُنفّذ، وتُمارَس في مكان الاختلاف نفسه، فيما دعاه هيدجر كينونة الكائنات، مكان الحقيقة، مكان الإظهار، مكان التكشّف. وبالنسبة لدريدا، فإن مكان الاختلاف هو خط، خط المابين، خط فاصل ويقسم إلى ثنائيات. وبالنسبة لدريدا، ستزوّدنا التفكيكية بوصف لنصيات نصّ ما، ولخطوط تتخيمه وخطوط نَدَمِه، وخطوط تهميشيته وخطوط تعيينه. إن نصيات النصّ ذات اعتبارات متمايزة، وذات سمات تعيّن وتسم كسمات مختلفة، وتُحضر وتؤجّل معاني النصّ، وتوضح وتعمّي ما يحدث في النصّ.

---

(14) بهذا الصدد، أودّ أن أنوّه بالأستاذ فيليب راينلاندر Philip Rhinelander (الأستاذ المتقاعد في الفلسفة بجامعة ستانفورد)، الذي توفي في 20 آذار (مارس) في العام 1987، عن عمر يناهز 79.

خطّ المابين

ختاماً ـ ولن يكون من الضروري قراءة ما بين السطور lines ـ لنتأملْ قِران نصّ هيدجر ونصّ دريدا. هذا القران يفرز العلاقة القائمة بين الاختلاف في كينونة الكائنات والاختلاف في البقاء على قيد الحياة والموت غرقاً، وبين «ماهية الإنسان» والبقاء على قيد الحياة. إن قرانهما في مكان الاختلاف ـ بين هيدجر ودريدا ـ هو زمن الخط، زمن الاختلاف، زمن كتابة الحياة كما هي موسومة في قراءة النصّين، باختصار، زمن النصية. ولكن ما خصائص هذا الخط بين هيدجر ودريدا، هذا الخط البيني الذي يفصل الاثنين من حيث حقلي خطابيهما وممارستهما الفلسفية؟ وحتى نتوفر على إجابة، لنتأمل وصف دريدا للخط بين الدال والمدلول. وبحسب جاك لاكان، الذي قرأ استحواذ سوسير على الجناسات التصحيفية، فإن الحاجز نفسه بين جانبيْ العلامة كان معلناً عنه. وقد بيّن لاكان أن سوسير يعرض مثالاً من خلال تمييز وضمّ ثنائية الدال والمدلول، الكلمة والمفهوم. فسوسير يتوخى أن يوضح السمة الثنائية للعلامة، والطبيعة الاعتباطية لها أيضاً. ومثال سوسير هو «الشجرة» **l'arbre**. فدال الشجرة هو كلمة «شجرة **arbre**». أما بالنسبة لمدلولها فإن سوسير يقوم برسم صورة لشجرة. والجناس التصحيفي لكلمة شجرة **arbre** هو **barre** [وتعني الحاجز]. ولاوعي سوسير مشغول باختيار مثال الكلمة نفسه التي تميّز نفسَها من مفهومها عن طريق تعيين الخط البيني، أي الـ«حاجز barre» بين الدال والمدلول. وعليه فإن العلامة ـ وهي وحدة تستمد هويتها فقط من *اختلافها* عن جميع العلامات الأخرى ـ هي نفسها متشكّلة من مثال سوسير نفسه. وليس كلمة شجرة باللغة الفرنسية هي فقط التي تعيّن ما يفصل الكلمة عن مفهومها، بل أن كلمة **l'arbre** «الشجرة» تصبح **l'arbitraire**؛ أي الطبيعة الاعتباطية للعلامة نفسها. وتتبرعم الشجرة وتعيّن أيضاً المكان بين الكلمة ومفهومها: فهي تسم الحاجز البيني ، وتسمي تلك العلاقة «اعتباطية». تصبح الشجرة، حينذاك، العلامة التي تكوّن الاختلاف، وتسم خط المابين، وتنشط بالتعدد: فهي تتفرع وتنتشر في اتجاهات عديدة لتشمل مكان الاختلاف كله.

بناء على ذلك، وكما هو الحال في الاختلاف بين الدال والمدلول، اللذين يشكلان معاً وحدة العلامة المتعارضة، فإن الاختلاف بين هيدجر ودريدا يسم الحاجز، والحد، والعائق، بين الموروث الألماني والموروث الفرنسي، ومع أن لهذين الموروثين تخماً مشتركاً فإنهما يؤسسان اختلافاً، ويقيمان سوقاً مشتركة، وستراتيجية اقتصادية، وتعاوناً فكرياً. إن الهوية والاختلاف هما عنصرا الخط، هما دال ومدلول الخط البيني، اللذان لا يمكن أن يكونا سوى نصوصهما المتواشجة والمتقابلة على جانبيْ الخط، خط نهر الراين، النهر البيني، المكان الذي يلتقيان فيه، المكان الذي تنبعث منه فلسفتاهما. الخط، إذن، ليس خطاً نظرياً، أو خطاً نقدياً، أو خطاً فلسفياً فقط، إنما هو أيضاً خط سياسي ونصيّ، خط يسم جميع أنواع

الاختلافات بين هيدجر ودريدا بينما يوحّدهما، في الوقت نفسه، في علاقة حيوية.

إن قراءة الخط الذي يكتب حياة معينة هو أيضاً وسم للخط الذي يكتب تذكّر الحياة. الحياة التي تُتذكَّر، الحياة التي لا مناص من تذكّرها، أو التي ليس بوسعنا نسيانها، الحياة التي تعني شيئاً ما، الحياة التي هي ليست حياتي ولا تروى لي، الحياة التي تحيا في التذكّر. فقراءة خط الاختلاف لا يسم الحياة فقط، وإنما يسم التذكّر أيضاً. فالحياة ليست هي الموت. والموت يميّز نفسَه من الحياة. فالموت يخلق إمكانية التذكّر. وتذكّر الآخر هو استرجاع الآخر المغمور، وخلق الحياة الأخرى مرة ثانية في الذاكرة. ولا توسم الذاكرة فقط بتذكّر، أو شاهدة، أو قبر، أو قبرية، أو نعي، أو سيرة ذاتية، أو شهادة تقدير، أو ذكرى، أو الصلاة، وإنما بإعادة كتابة خط الاختلاف بين الحياة والموت كخط اختلاف بين الموت والتذكّر.

إن خط الاختلاف بين دريدا وهيدجر يسم خطوطاً أخرى للاختلاف. وهذا الخط المفرد يولّد خطوطاً أخرى للاختلاف. وإذا كان الخط السفلي هو الاختلاف و«البقاء على قيد الحياة»، وإذا كانت الحياة تفصل الموت، والموت يفصل التذكر، والتذكر يتخطّى النسيان، والنسيان يمهّد للحقيقة بوصفها تكشفاً، والحقيقة بوصفها تكشفاً تحدث على امتداد الخطوط السياسية، والخطوط السياسية تقوم طبقاً للطرائق المختلفة في التفكير، حينذاك يكون الخط السفلي بالنسبة لخط الاختلاف مكرراً بشكل مختلف، مكرراً بين الفلسفة واللافلسفة، بين الممارسة الموضوعاتية والممارسة النظرية، بين النص ونصياته. إن الخط السفلي هو خط متحوّل، خط مرسوم في أماكن عديدة لغرض تمييز الهوية وتوصيفها، وتوضيحها. وكون الخط السفلي خطاً متحولاً، فإنه قابل على التكرار ولا يُسبر غوره، وليست له نهاية. فالآخرون سيبقون على قيد الحياة، وسيموتون، وسيُتذكَّرون، وسيكتبون، وسيؤطرون النصوص. إن كتابة خط الاختلاف لا تعني فقط فصل فلسفة النص، وإنما تعني فلسفة الحياة. وكما هو الأمر في قراءة خطوط الكف، يكون النص محظوظاً أو منحوساً. ومن دونه، لا يمكن أن تُقرأ الخطوط، ومن دونه سيتمكن المرء، بل سيتوجب عليه، من أن يبقى على قيد الحياة: وإن لم يبق على قيد الحياة في الحياة، ففي الاختلافات التي يسمها النص.

وهكذا، فلكل نص خط نهائي، ولهذا الفصل **ثلاثة** *خطوط* نهائية: إثنان من دريدا: 1. «أنا أُبدي هذا الحزن على نفسي وأشعر بسعادة غامرة به، وأقول، أبداً، لذلك التفكير تعالَ، وهو أبداً هناك» (**DC**, p.176)؛ و 2. «ليس من دون تكراره، فيمضي ذلك من دون أن يقول شيئاً» (**DC**, p.176)؛ وواحد من هيدجر: 3. هذا الزمن هو الزمن الذي أنهى فيه رسالته التي جاء في سطرها الأخير: «أبعث إليك تحياتي القلبية» (**Question of Being**, p.8). لقد أضحى زمن الرسالة، حرفياً، زمن الخط، مع التحيات التي ستعود أبداً.

الفصل الحادي والعشرون

أصل أو أصول التاريخ
فوكو / دريدا

ما هو موجود عند البدء التاريخي للأشياء ليس هوية أصلها المنيعة: ما هو موجود إنما هو صراع الأشياء الأخرى. هو تباينها.

ـ فوكو، «نيتشة، الجينيالوجيا، التاريخ»

لظواهر «الأزمة»، بوصفها نسياناً للأصول، معنى هذا النمط من «القلب».

ـ دريدا، مقدمة لأصل الهندسة

مثّلتْ موضوعة الأصول مصدرَ إزعاج للتاريخ والمؤرخين منذ عصر سحيق. وفي الحقيقة، يشير العصر السحيق إلى ما قبل الذاكرة. فماذا يمكن أن تكون الذاكرة قبل بدء الزمن؟ لا يمكن لتلك الذاكرة التي تقع قبل بدء الزمن أن تكون ذاكرة إنسانية. وقد كان للقديس أوغسطين نظرة للذاكرة الإلهية تتلخص بكونها ذاكرة مكوَّنة قبل الزمن بطريقة معينة، وهي خارج الزمن، ومختلفة عنه. ولكن ماذا كان ذلك الزمن الذي يقع «قبل الذاكرة»؛ أي الزمن الذي يقع عند أصول التاريخ نفسها؟ ومن وجهة نظر تعتمد على الذاكرة نتساءل: ما الزمن الذي يقع قبل الذاكرة الإنسانية، وقبل الزمن، عندما كان بالإمكان وسم الزمن بالذاكرة، وفي الذاكرة؟ وهل هناك الكثير من مثل هذه الأزمان الأصلية، أم هناك زمن واحد فقط؟ وهل هناك أية غاية من الحديث عن أصل يسم بداية الزمن نفسه؟ أم هناك أزمان مختلفة ذات أصول مختلفة؟ فلقد ميّزت موضوعة الأصول هذه خطابَ كلٍّ من فوكو ودريدا بطرائق مختلفة، وبأزمان مختلفة. وعلى أية حال، فإن معنى الأصل بالنسبة لفوكو ودريدا، وبالنسبة لنظرية في التاريخ، وبالنسبة لممارساتهما النصيّة، إن هذا المعنى هو نفسه

يعمل في ذات المكان الذي أضحت فيه نظرية الأصول أكثر وضوحاً. فلنبدأ، إذن، بنظرية الأصول.

لقد حدّدت قراءة فوكو للممارسات الخطابية قراءته للأصول. وكما يوضح هو، في كتابه **الكلمات والأشياء** (1966)[1]، فإن التاريخ لا يبدأ في لحظة معينة ثمّ يستمرّ ـ في شكل خطيّ ـ بدءاً من تلك اللحظة، بل بالأحرى، إن ممارسات خطابية معينة لها لحظات هيمنة هي التي تسود في زمن ثمّ تتبعها مجموعة جديدة من الممارسات الخطابية. وحيثما تنتهي ممارسة معينة تكون ممارسة جديدة على وشك البدء. إذن، سيظهر الأصل في المكان الذي تحدث فيه ممارسة خطابية جديدة. ولكن أين ومتى تحدث مثل هذه الممارسات الجديدة؟ من الواضح أنها لا تحدث في لحظة بعينها من الزمن مثل عصر محدَّد أو سنة محددة. إن ممارسات خطابية معينة مرتبطة بفضاء أبستيمولوجي ـ بحسب تسمية فوكو ـ تستمرّ في فضاء أبستيمولوجي جديد، في حين تنقرض ممارسات أخرى.

ولكن ما الممارسة الخطابية؟ إن الممارسة الخطابية، بالنسبة لفوكو، هي مجموعة كاملة من الوثائق تُنتَج ضمن حقبة زمنية عامة بشكل واسع، تظهر فيها موضوعات وأفكار مشتركة عبر تلك الحقبة، في الفروع البحثية، ومجالات إنتاج المعرفة الإنسانية المتنوعة. ففي القرن التاسع عشر، مثلاً، تبدو العلاقات بين البيولوجيا، وعلم الاقتصاد، وفقه اللغة متقطّعة تماماً. وعلى الرغم من ذلك، فقد بيّن فوكو أنها متحدة بموجب وحدة تصوّرية واحدة نسبياً، أو بموجب ما دعاه فوكو **الأبستيم epistemē**. وبالنسبة لفضاء القرن التاسع عشر الواسع، يحدّد فوكو الموضوعة الراهنة بما دعاه «أنثروبولوجيا»؛ أي نظرية عن «الإنسان» كما هي محدّدة من طرف «ثنائية التجريبي ـ المتعالي»[2]. ويفيد المفهوم الكانطي الخاص بأن الاعتبارات الإمبريقية (الموضوعية) لابدّ من أن تفهَم دائماً في ضوء علاقتها بمجموعة من الشرائط المتعالية (الذاتية) تتخلل الممارسات الخطابية في القرن التاسع عشر. وإن موضوعة الذاتية في ضوء علاقتها بالموضوعية تستشري في قضية فهم الحياة، والعمل الإنساني، واللغة في القرن التاسع عشر. وهكذا، فإن الممارسات الخطابية، في القرن التاسع عشر، تكرّر نفسَها في سياقات متنوعة، وهذه السياقات منفصلة عن بعضها انفصالاً واضحاً. وهذه الاختلافات تشكّل، من ثمّ، أبستيماً.

إن أبستيم القرن التاسع عشر يتبع أبستيم «العصر الكلاسيكي». وقد ميّزت مجموعة من الممارسات الخطابية هذا الفضاءَ الأبستيمولوجي السابق. وتتضمن هذه الممارسات تصنيف الجنس البشري، وتحليل الثروة، وقواعد اللغة الطبيعية. وما سيعدّه المرء اهتمامات

---

(1) Michel Foucault, *The Order of Things*, trans. anon. (New York: Vintage, 1970).

(2) See *Inscriptions*, chap. 18: "Foucault and the Anthropological Sleep".

منفصلة تماماً إنما تُضَمُّ هنا في علاقة أحدها بالآخر، بحيث أن كلّ واحد منها يُظهر سمات **أبستيم** «العصر الكلاسيكي»؛ وهذا الأبستيم هو «التمثيل representation». وحينما قرأ فوكو حقبة القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر، فإن مفهوم «التمثيل» ـ بمعنى انعكاس المفاهيم أمام العقل، أو التسليم بها ـ شكّل الإطار للطريقة «الكلاسيكية» المتميزة في التفكير. والعلاقة بين هذا **الأبستيم** الكلاسيكي وأبستيم القرن التاسع عشر هي علاقة أقل دلالة من العلاقة القائمة بين الممارسات المتنوعة في كلّ لحظة من لحظات هاتين الحقبتين كلٌ على حدة.

والآن، ما الأصول؟ فأصل الأبستيم ليس هو بداية **الأبستيم**. وما يميّز **أبستيماً** معيناً إنما هي هيمنته. والمكان الذي يهيمن فيه **الأبستيم** هو مكان أصل **الأبستيم**. ومكان الهيمنة بالنسبة لثنائية التجريبي ـ المتعالي هو مكان الأصل ضمن ذلك الإطار الأبستيمولوجي. وعلى نحو مماثل، فإن مكان هيمنة *التمثيل*، في العصر الكلاسيكي، هو مكان الأصل ضمن ذلك الإطار الأبستيمولوجي. وبأيّ حال، أين يقع مكان الأصل هذا في كلّ حالة؟ إن مكان الأصل، بانتشاره خلل المكان الأبستيمولوجي، يظهر حيثما تعرضه هناك ممارسة خطابية معينة. ومن هنا يكون الأصل في أمكنة عديدة: فهو يعاود الظهور في مواضع عديدة خلل المكان الأبستيمولوجي نفسه. وفي القرن التاسع عشر، يمكن للمرء أن يجد ثنائية التجريبي ـ المتعالي ليس فقط عند هيجل وهولدرلين، ولكن عند البيولوجيين مثل كوفيه (الذي وُضِعَ مبدؤه عن «نزعة الثبات fixism»(*) بمقابل تاريخية تطوّر النوع الإنساني)، وعلماء الاقتصاد مثل ريكاردو (الذي كان التاريخ بالنسبة إليه أوالية متوازنة وضخمة)، وفقهاء اللغة مثل شليجل (في مقالته في العام 1808 عن اللغة والفلسفة عند الهنود)، وغْرِمْ Grimm (كما في عمله اللافت للنظر في العام 1818 **قواعد اللغة الألمانية**)، وبوب (في دراسته في العام 1816 عن **نظام تصريف الأفعال في اللغة السنسكريتية** التي أصبحت موضوعاً للدراسة). إن جميع هذه الأمكنة تؤسِّس نفسها أصلاً، وموضعاً يندرج فيه مفهوم «الإنسان» بوصفه ذاتاً وموضوعاً في إنتاج الخطاب نفسه. فاللغة، مثلاً، لم تعد تعمل بين الكلمات والأشياء لتؤدي إلى عملية التمثيل. ففي القرن التاسع عشر كانت الكلمات هي الموضوعات نفسها، موضوعات تُفحَص وتُدرَس بموجب ممارسة علمية تأمُل في تقييمها وتقييم علاقاتها المتبادلة.

(*) ذهب جورج كوفيه (1769-1832) إلى أن الخصائص التشريحية التي تميّز الحيوانات تبيّن أن أنواع الحيوانات لم يطرأ عليها تغيّر منذ بدء الخليقة. فكلّ نوع من هذه الأنواع خُلق مكتملاً وظيفياً وبنائياً بحيث لا يمكن أن تطرأ عليه تغيرات. وبهذا الرأي كان كوفيه يعارض ما ذهب إليه لامارك الذي نشر نظريته عن التطور في العام 1809. وكان دافع كوفيه إلى ذلك هو فهمه لسِفر التكوين فهماً حرفياً. المترجمان

إذن، ليس الأصلُ، بالنسبة لفوكو، المصدرَ الذي تصدر عنه الأحداث التاريخية. وليس الأصلُ هو البدايةَ التي يبدأ منها التاريخ بالظهور. وليس الأصلُ هو الابتداءَ الذي ينشأ منه التطوّر. ولا يؤسس الأصلُ اللحظةَ التي لم يكن ليحدث قبلها أيُّ شيء. بل إن الأصل، في الحقيقة، ينبثق في أمكنة عديدة ضمن إطار زمني تاريخي عام وواسع. يَظهر الأصل في خطابات متنوعة واسماً إياها بعلامات ممارسة مشتركة، ممارسة لا تعي صفة الاشتراك هذه.

يعالج جاك دريدا قضية الأصول في أول منشوراته المهمة **مقدمة لأصل الهندسة**، وهو مقدمة لترجمته كتاب هوسيرل **أصل الهندسة** (1936)[3]. ويراجع دريدا، في توصيفه مشروع هوسيرل، ثلاثة مسائل أساسية تتعلق بالتاريخ (كما فـُهِـمَ ضمن الرؤية الهوسيرلية). وتتضمن هذه المسائل النظرات الآتية: 1. إن التاريخ كعلم إمبريقي ـ مثل العلوم الإمبريقية كلها ـ يعتمد على الظاهراتية، 2. إن التاريخ ـ الذي كان مضمونه الخاص، بموجب فهمه للكينونة، موسوماً دائماً بالواحدية، وبعدم قابليته على القلب ـ إن هذا التاريخ مازال يضفي على نفسه تنويعات خيالية وحدوساً ماهوية، 3. وإنه ـ فضلاً عن مضمون التاريخ الإمبريقي المتغيّر ـ ثمة مضمون ماهوي معين (الهندسة على سبيل المثال بوصفها تحليلاً ماهوياً لطبيعة المكان) قد انتِجَ، أو كُشفَ عنه في تاريخٍ يضم معناها على نحو لا يمكن اختزاله (**IOG**, p.30).

ويستطرد دريدا:

> [لأنه] إذا كان تاريخ الماهية الهندسية، كما يؤكد هوسيرل، تاريخ نموذج، فعندئذ لا يعود التاريخ يخاطر في أن يكون قطاعاً متميِّزاً ومستقلاً عن ظاهراتية أكثر جذرية. وببقاء التاريخ كاملاً ضمن نسبية محددة، فإنه، مع ذلك، يستخدم الظاهراتية بكلّ إمكانياتها ومسؤولياتها، وتقنياتها ومواقفها الأصلية (**IOG**, p.30).

يتحدث دريدا عن هذه الاعتبارات الثلاثة بوصفها «طموحات تبعث الحياة» في كتاب هوسيرل المعنون **أزمة العلوم الأوربية والظاهراتية المتعالية**، وهو كتاب لم يُنشَر إلاّ في العام 1954، بعد سنوات من رحيل هوسيرل في أواخر الثلاثينيات. وعلى أية حال، فإن زمن كتابته مناظر لزمن كتاب **أصل الهندسة**. وما انشغل به دريدا في العام 1962 هو إمكانية «تاريخ ظاهراتي»، وما يعنيه مثل هذا المشروع، وكيفية تحققه، سيؤسس ذاته بموجب

---

(3) Edmund Husserl, "The Origion of Geometry," in *The Crisis of the European Sciences and Transcen- dental Phenomenology*, trans. David Carr (Evanston: Northwestern University Press, 1970), pp. 353-78.

«تطور» التاريخ نفسه. يُعنى دريدا بالمعنى الذي ينشغل به التاريخ، بوصفه علماً تجريبياً، بالأصول، وينشغل بمشكلات الأصول كموضوعات للدراسة، وفي الوقت نفسه يعتمد على *ظاهراتية* سوف تكوّن معنى لها. ومشكلة هوسيرل هي الآتية: فمع أن التاريخ فريد وغير قابل للقلب، لكنه، أيضاً، ملائم «للتنويعات الخيالية» و«الحدوس الماهوية»، بما في ذلك الوسائل الظاهراتية التي تتيح للفيلسوف الظاهراتي أن يدرس التاريخ ككلّ، يدرسه كظاهرة محدّدة يمكن وصف معناها بشكل متعالٍ. وعلاوة على ذلك، حين تضع ظاهراتية هوسيرل على عاتقها دراسة التاريخ كظاهرة، فلا مناص لها من أن تتحقق، بالتأكيد، أو أن تُنتَج ضمن ذلك التاريخ. فالمشكلة، عندئذ، هي أن الأصول يمكن دراستها كجزء من التاريخ، مع أن التاريخ نفسه (فضلاً عن الظاهراتية التي تدرسه) يتموضع، أيضاً، في علاقة بمجموعة كاملة من الأصول.

يكتب دريدا: «أن نتأمل معنى الأصول أو أن نبحث فيه هو أن نجعل أنفسَنا، في الوقت نفسه، مسؤولين عن معنى العلم والفلسفة هذا» (**IOG, p.31**). فبأيّ معنى يكون الفيلسوف الظاهراتي «مطالَباً» أو «مسؤولاً» عن «معنى» العلم والفلسفة؟ إن الظاهراتية تقدّم نفسَها كعلم دقيق. ومع ذلك، فالظاهراتية هي فلسفة أيضاً. ويطوّر هوسيرل ما يتبناه كمعنى للظاهراتية بوصفها فلسفة وعلماً دقيقاً أيضاً. ومعناها لا يموقع نفسَه في زمن تاريخي معين. فمن المسلَّم به أنه موجود دائماً. إنه ببساطة يُستهلّ حالاً في كلّ فعل من أفعال الحدس الذي يصف ظاهرة ما. وعلى أية حال، توجد الظاهراتية نفسها، ومن الناحية التاريخية، في زمن محدّد: فهي موجودة أولاً في الشكل المتلوّن في فلسفة هيجل، ومن ثمّ تطورت عبر صلتها بنظرية القصدية في فلسفة فرانز برنتانو، وأخيراً انتشرت أيّما انتشار في بداية القرن العشرين في كتابات هوسيرل ودروسه التعليمية. ومن هنا، عندما تحاول الظاهراتية أن تقدّم وصفاً للتاريخ، فلابدّ لها من أن تضع باعتبارها أنها هي نفسها متموقعة في التاريخ. عندئذ تتلخص المسألة فيما يأتي: كيف يفسّر علم للتاريخ نفسَه باعتباره هو نفسُه يحدث في التاريخ؟ وهل يمكنه أن يفسّر الأصول التي حدثت قبل بدايته؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما مكانة أصوله الخاصة فيما يتصل بالتاريخ، لاسيما أن التاريخ نفسَه يُفهَم على أنه ظاهرة يجب أن توصَف ظاهراتياً. وبتعبير ظاهراتي، يجب أن يجري الوصف المتعالي بعد أن يكون ما يجب أن يُدرَس [أي التاريخ] قد تمّ تعليقه [أي وضع بين قوسين] واختُزل إلى شرائطه الماهوية. ولكن إذا كان التاريخ نفسُه ما يجب أن يُعلَّقَ ويُختزَلَ إلى شراطه الماهوية، فما السمات التي توحي بأن التاريخ لا يجعل فقط الظاهراتية ممكنة، بل تؤشر حقيقة أن معنى التاريخ (المفهوم ظاهراتياً) يتضمن أصل الظاهراتية نفسها؟ إن فهم «معنى» الظاهراتية، كونها مشغولة بالتاريخ وموسومة تاريخياً، إن هذا الفهم يتخلى عن المشكلة

القائلة إن مكان تلك الأصول يشتغل في نقطة تقاطع ظاهراتية التاريخ وتاريخ الظاهراتية.

وفيما يتعلق بأصل الهندسة، فإن المناقشة تنصبّ على بداية علم يعالج موضوعات أبدية سابقة في وجودها على بداية ذلك العلم. وعلى نحو شبيه بذلك، سيتوجب على الظاهراتية أيضاً ـ عندما تعنى بالتاريخ ـ أن تجابه مشكلة الأصول. ولكن ما أصل مثل هذه الأصول؟ إن مثل هذه الأصول هي ذاتها متموضعة في التاريخ. وهذه الأصول تفرز ما له صلة بما كان قد حدث قبل زمنها [أي زمن الأصول]. ومن هنا، فإن ما سيكون تاريخياً، وزمنياً، و «يحدث في الزمن»، يفرز ما هو لاتاريخي، ولازمني، و» يحدث خارج الزمن». وبالنسبة لدريدا، فإن الأصل الذي يشطرالبداية التاريخية والنقش اللازمني هو الأصل الذي بحاجة لأن يُبحث فيه. ومع ذلك، فأن نبحث في مثل هذه الأصول ـ التي هي أصول عديدة وسوف تظهر في أيّما مكان يجابه فيه علمٌ ما تاريخَه الخاص ـ أقول إن بحث هذه الأصول يعني نقش وسم لا يمكن حسمه، الوسم المشتت في الإطار الواسع للبحوث العلمية وتاريخياتها.

إذن، ما العلاقة بين أصول فوكو المتعددة (المشتتة خللَ ممارسة خطابية) وأصول دريدا (المتعددة كذلك والمشتتة أيضاً خللَ ممارسات علمية، ولكنها تحتكم بشكل خاص إلى موضوعات بحثية أبدية وكلية)؟ من أجل الإجابة عن هذا السؤال، لابدّ من أن ننظر ملياً إلى وصف الأصول لدى فوكو و«حفريات» دريدا.

لقد نُشرت دراسة دريدا **مقدمة لأصل الهندسة** في العام 1962، بعد ثلاثة عقود تقريباً من كتابة هوسيرل **أصل الهندسة**. وقد نُشرت مقالة فوكو «**نيتشة، الجينالوجيا، التاريخ**»[4] بتشجيع من الفيلسوف جان هيبوليت في العام 1971، بعد سنتين فقط من إصدار كتاب فوكو **حفريات المعرفة**. ويمكن أن تقوم مقالة فوكو المعنونة «**نيتشة، الجينالوجيا، التاريخ**» مقام مقدمةً لكتابه **حفريات المعرفة**، بذات الطريقة التي قُدمت فيها محاضرة فوكو الافتتاحية في الكوليج دي فرانس المعنونة «خطاب في اللغة»[5] كخاتمة لكتاب حفريات المعرفة. وعلاوة على ذلك، فإن مقالة فوكو «**نيتشة، الجينالوجيا، التاريخ**» (1971) هي أيضاً مقدمة نوعاً ما لكتاب نيتشة **جينالوجيا الأخلاق**، مادامت تناقش ذلك النصَّ وصياغته لمشكلة الأصول. وطبقاً لذلك، ورغم أن فوكو جِدُّ معروف بمنهج «الحفريات» ومرتبط به، فإن دريدا نشر

---

(4) Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History" (1971), in *Language, Counter-Memory, Practice*, trans. Donald Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1977), pp. 139-64.

وسنشير إليه من الآن فصاعداً بالحروف **NGH**.

(5) Michel Foucault, "Discourse on Language," in *The Archaeology of Knowledge*, trans. Alan Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1972), pp. 215-37.

(في العام 1973) مقدمة لنصٍّ آخرَ ـ ليس نصّاً ألمانياً هذه المرة، وإنما فرنسي، وليس من القرن التاسع عشر، وإنما من القرن الثامن عشر ـ هو نصّ **حفريات العابث** الذي هو قراءة لنصّ كوندياك **مقالة في أصل المعرفة الإنسانية**. فكيف نفهم جميع هذه المقالات، والمقدمات، والخاتمات، كيف نفهم هذه المعابر والمراسلات؟ وكيف تسعفنا في فرز مشكلة الأصول وهي مشتتة الآن في نصوص فوكو ودريدا؟

أولاً، سيكون واضحاً أن مقدمة دريدا لكتاب **أصل الهندسة** (1962) هي مقدمة متأخرة عنه، وهي دراسة لمشكلة الأصول، وكذلك الأمر بالنسبة لفوكو في مقالته «**نيتشة، الجينالوجيا، التاريخ**»، فهي مقدمة متأخرة عن كتاب نيتشة **جينالوجيا الأخلاق** (1887)[6]. وعندما يُعرَض كتاب فوكو **حفريات المعرفة** كوصف لمنهجه في الحفريات، فإنه يسير سلفاً صوبَ جينالوجيا. وعلى نحو مشابه، فإن كتاب دريدا **حفريات العابث** (نُشر بعد أربعة أعوام من كتاب فوكو في العام 1973) هو قراءة لدراسة كوندياك لأصل المعرفة، وهو نظير لكتاب فوكو **حفريات المعرفة**. وعلاوة على ذلك، فإنه يصف تحوّل دريدا من علم الكتابة (1967) إلى التفكيكية (1974). إذن، ما الذي يقال عن هذه المناهج المختلفة، وعن مزاعم المعرفة هذه، وعن هذه الأبحاث الأصلية؟

تُعنى مقالة فوكو «التقديمية» المعنونة «**نيتشة، الجينالوجيا، التاريخ**» بمشكلة المعاني المختلفة لـ«الأصل» في جينالوجيا نيتشة. والمصطلح الذي نحن بصدده هو مصطلح **أصل Ursprung**: وهذا المصطلح يهمله نيتشة تارة، ويشدّد عليه تارة أخرى (**NGH**, p.140). فعندما يهمله يختلط الاستخدام المتعدد لمصطلح «الأصل» المشتت خطابياً بمصطلحات بديلة له. وتشمل هذه المصطلحات البديلة: *نشوء Entstehung*، و*سلالة Herkunft*، ونسب *Abkunft*، و*ولادة Geburt*. ويشير فوكو إلى أنه في كتاب نيتشة **جينالوجيا الأخلاق** «يدلّ المصطلح نشوء، أو مصطلح *أصل* على أصل التزام الضمير بالواجب، أو إحساسه بالإثم» (p.140)، بينما في كتابه **العلم المرِح**، فإن مصطلحات *أصل*، أو نشوء، أو *سلالة* «تستخدم بشكل غير مميَّز» (p.140). وبالمقابل، فعندما يشدّد نيتشة على مصطلح *أصل Ursprung* فإنه يميّز تحليلات الفلسفة التاريخية «عن السلالة والبدء» من التحليلات الميتافيزيقية عن الأصل المعجز (p.140). ويترجَم المصطلح Ursprung نمطياً إلى «أصل origin»، والمصطلح Herkunft إلى «سلالة descent» أو «نسب extraction»، والمصطلح Anfang إلى «بدء Beginning»، والمصطلح Entstehung إلى «نشوء emergence». إن هذا التشتت لـ«الأصل» في أنواع واسعة من الصياغات الخطابية هو ذاته

(6) Friedrich Nietzsche, *Genealogy of Morals*, trans. Walter Kaufmann (New York: Penguin, 1967).

نوع من أنواع الأداء. فهو يبيّن **انتشار** (كما سيسمّيه دريدا) مفهوم الأصل نفسه.

مادام كتاب نيتشة **جينالوجيا الأخلاق** يعنى بأصل التصوّرات الأخلاقية المسبّقة، فإن المشكلة، بالنسبة لفوكو، هي كيف يفصِّل نيتشة هذا الاقتفاء للأصول. فـ«الجينالوجيا» تعيّن سلسلة من المناشئ المتعاقبة، أحدها ينتج الآخر في سلسلة مطردة. وهكذا فإن مسألة الأصل لها علاقة بمصدر، أو بدء، أو تأصيل الخط الجينالوجي برمته. وقد يعتقد المرء بأن مسألة التأصيل تتضمن العودة إلى مكان البدء. وبمعنى ما، يمكن أن يُقرَأ نيتشة كعودة إلى مكان البدء، حيث صيغَ الخير والشر لأول مرة كخير بمقابل الشرّ. لكن نيتشة يقوّض قراءة التطوّر المتعاقب هذه بتوضيح أن معنى الأصل نفسه إنما هو نفسه متعدد، ومشتتَت، ومنتشر خلل سرده الخاص. وبحسب نيتشة، كما قرأ فوكو نصَّه في الأقل، فإن «الأصل» هو، في آن، نشوء، وسلالة، وولادة، وبدء، إلخ. وقد قيل: في البدء كانت الكلمة، أو في البدء كان الفعل، ولكن يمكن للمرء أن يقول مع فوكو: في البدء كان التعدّد والتشتت. وبتعبير فوكو: «ما هو موجود في البدء التاريخي للأشياء ليس هوية أصلها المنيعة، ما موجود هو صراع الأشياء الأخرى. هو تباينها» (**NGH**, p.142). إذن، قد يقول فوكو، في البدء كانت الممارسة الخطابية (بكلّ تعدّدها). ويوضح وصف نيتشة ـ بممارساته الخطابية الخاصة ـ هذا التشتت نفسَه. وبحسب نيتشة، فإن ولادة التراجيديا تحمل سلفاً علامات انحطاطها، أما نشوء الأخلاق فيقوّض ثبات الأخلاق؛ لأنها تسلم بالاختلاف فقط: الخير/ الشر، الطيّب/ الشرير، السيد/ العبد، الإنسان الأعلى/ أخلاق القطيع.

إن المشكلة النيتشوية بصدد «مكان الحقيقة» تدخل، أيضاً، في سياق الأصول هذا. فالوصف الخطي التقليدي للتاريخ ـ من هزيود إلى القديس أوغسطين فصاعداً ـ يضع مكان الحقيقة عند لحظة الأصل، والبدء، والخلق، والولادة. ويعلن نيتشة عن تاريخ خطأ ما: الخطأ الذي ندعوه حقيقة. وكما يعبر فوكو: «لقد كان للحقيقة، وسلطتها الأصلية، تاريخ ضمن التاريخ الذي بالكاد نشأنا منه، حين كنّا في ظلّ يلملم بقاياه الأخيرة، ولمّا يبزغ الضوء متدفقاً من أعماق السماء، أو يشرق في لحظات أول نهار» (**NGH**, p.144). تبيّن قراءة فوكو لنيتشة أن «الأصل» يتشتت خلل الممارسات الخطابية للتاريخ، ويعتمد على خطأ ما (أي على مفهوم للحقيقة) لكي يؤكد الأصل بوصفه هوية.

وبالمقابل، يبيّن دريدا في كتابه **حفريات العابث** أن كوندياك ـ الذي كان يبحث بحماسة عن صياغة لفلسفة أولى، أي ميتافيزيقا تكون أساساً، وأرضية، ومنشأ لكلّ فلسفة قادمة ـ أن كوندياك هذا لم يكن الأول (أو المنشئ) رغم كلّ شيء. بل بالأحرى، سيتوجب على هذه الفلسفة الأولى ـ بوصفها فلسفة لاحقة ـ أن تتابع الفلسفة الأرسطية الأولى (التي تدّعي بنفسها العودة إلى المحرِّك الأول [أو ما يسمى المحرِّك الذي لا يتحرك]، العودة إلى

العلة الأصلية، أو aitia). يكتب دريدا:

> إن ما يشجبه كوندياك في الفلسفة الأولى عند أرسطو هو نزعة إمبريقية لاواعية، نزعة تظنّ أن العموميات المستمدة هي مقدمات، والنتاجات بذور أو أصول: وبوصفها فلسفة ثانية، فإنها تعجز عن أن تؤسس نفسها بما هي كذلك، إنها نزعة إمبريقية غير مسؤولة. ومن خلال تأثير تقاطعيّ، فإن الميتافيزيقا الجديدة، بتقديمها نفسَها فلسفة ثانية، ستعيد منهجياً تأسيس المبادئ التوليدية، والنتاج الأصلي للعام، مبتدئة في ذلك من التفردات الحقيقية. إن الميتافيزيقا الجديدة ستكون ميتافيزيقا قياساً على ميتافيزيقا سابقة... وستسمّى تحليلاً على وجه الدقة، أو منهجاً تحليلياً. وباستعادة المنشأ الحقيقي للمعرفة، وبالعودة إلى المبادئ، يمكن أخيراً لممارسة تدشينية فعلية في التحليل أن تبدِّد الفلسفة الأولى، وتهدمها، وتفكّكها. وهذا يعني في النهاية: استبدال الفلسفة الأولى الأولى بينما ترث اسمها (**AF**, pp.35-36).

يمكن لكوندياك فقط أن يقدم الفلسفة الأولى كنظير، وتكرار، وتكميل، واستعادة للفلسفة الأولى **الأولى**(*). وهكذا يوضح دريدا أنه بينما ينشد كوندياك ـ أو حتى أنه يرغب في أن يكون أصيلاً ـ تقديم فلسفة أولى، فإن ما يقدمه هو، في الحقيقة، فلسفة تابعة، وتكميلية، وربما تكون فلسفة مستمدة. ومن هنا يزعم فكتور كوزان أن كوندياك «يضحّي بكلّ شيء من أجل فائدة عابثة تردّ كلَّ شيء إلى مبدأ فريد» (**AF**, p.29). وعندئذ يكون المفهوم الذي مؤداه أن بإمكان الفلسفة أن يكون لها «مبدأ فريد»، وأصل مفرد، ومفهوم مركزي، ونقطة يكون كل شيء آخرُ مستمداً منها، تصورياً كان أم تاريخياً، يكون هذا المفهوم مفهوماً «عابثاً» تماماً، يكون مفهوماً غير جديّ، وغير معقول: أي مفهوماً خطأً (حسب تعبير نيتشة). فأن نعتقد بإمكان وجود حقيقة مفردة، ومبدأ واحد، فذلك اعتقاد مضحك في أحسن أحواله، ويتعلق هذا الأمر، مرة أخرى، بالطريقة التي نظر بها نيتشة إلى مثل هذه المحاولات «بجدية» مفرطة. فالتسليم بأصلٍ ما يمكن أن يكون، في أحسن الأحوال، تسليماً بمفهوم ما، مفهوم غير مستمد من تجربة أو إحساس كما أمّل كوندياك (وكما رغب في ذلك بحماسة)، بل هو مستمد، بالأحرى، من مفهوم خطأ مفاده أن بإمكان المرء أن ينشئ فلسفة أولى، وأن يستمد أصلاً من تجربة حسيّة. إن مشروع الفيلسوف الإنجليزي جون لوك ـ متحولاً إلى مشروع فرنسي عند كوندياك ـ هو مرة أخرى تكرار لتكرار، وهذا

(*) المقصود هو الفلسفة الأولى، أي الميتافيزيقا عند أرسطو، ولكونها أسبق من الفلسفة الأولى عند كوندياك، يسميها دريدا الفلسفة الأولى الأولى. المترجمان

لا يختلف عن مفهوم العمل الفني لدى أفلاطون الذي هو نسخة عن نسخة [لأن الفنّ كما يرى أفلاطون يحاكي العالم الحسي الذي هو نسخة عن عالم المثل] . ومادامت الفلسفة الأولى يجب أن تُستمدَّ من تجربة، فإن أصولها ستثار حولها الشكوك أيضاً؛ لأنها هي أيضاً مستمدة، مستمدة من تجربة حسيّة كذلك. ولذلك ليس من المفاجئ أن «كونداياك يعنى عناية بالغة بالتاريخ في خطابه الخاص. فهو لا يعنى به هامشياً» (**AF**, p.85). ومن هنا فإن التاريخ ـ الذي قد يتقهقر مقتفياً أثرَ أصل ما ـ ينتثر أيضاً خلل خطاب كوندياك، ناثراً ممكنات الأصل فيه أيضاً. إنه عبث آخر. فقد يوفر التاريخ أصلاً، ولكن لابدّ من فحص هذا الأصل. فالتاريخ ليس له وسيلة للإجابة عن هذه المسألة، فهو الآخر لا يمكنه أن يقوم بدور فلسفة أولى مطلقاً. وهكذا، فأما أن يكون التاريخ عابثاً، بالنسبة لكوندياك، وعاجزاً عن أن يزوّدنا بمبادئ أولى، أو أن يكون جدياً، ويمكن إقحام المبادئ الأولى في التاريخ في لحظات مناسبة. ففي الحالة الأولى، يكون كوندياك جدياً بإفراط، بمعنى أنه «عابث بإفراط» طبقاً لكوزان، وفي الحالة الثانية، يكون التاريخ جدياً بإفراط، فهو يزوّدنا بالأصول؛ ولذلك فهو يقوّض مشروع كوندياك برمته، تاركاً إياه من دون فلسفة أولى حقيقية طالما بحث عنها.

وبالرجوع إلى الاقتران بين مقالة فوكو عن الأصول «**نيتشة، الجينالوجيا، التاريخ**» ومقالة دريدا عن الأصول «**مقدمة لأصل الهندسة**»، نجد أن الأصولَ نفسَها كانت قد نُحِّيَتْ في عملية البحث عن الأصول. فالحاجة إلى تأصيل مفرد هي حاجة شاذة، ومنحرفة، ومتجاوزة كونها لا تتموقع في أيّ مكان، لا في التاريخ، ولا في تأويل التاريخ.

إن ما يبقى مسكوتاً عنه في وصف الأصول، في وصف الأصل بمظاهره المتعددة، هو نصّ آخر، هو نصّ متناص، نصّ كان معاصراً تقريباً لكتاب هوسيرل **أصل الهندسة**. هذا النصّ ـ المحدَّد تاريخياً في العام 1935–1936 ـ هو مقالة هيدجر **أصل العمل الفني**[7]. تقدم مقالة هيدجر صياغة أخرى لـ«الأصل» ـ الأصل فيما يتعلق بالعمل الفني ـ ومع ذلك فهي، في النهاية، تقدم الفهم نفسَه للأصل.

فبحسب هيدجر، تخفق محاولة تجلية الأصل كأصل مفرد وموحَّد، ومتموقع في مكان وزمان محدّدين. ومن الواضح أن في كلّ مرة ينوِّه المرء بالأصل أصلاً مفرداً وجزئياً، يثبت، في النهاية، أنه أصل متعدد وقابل للتكرار. يبدأ هيدجر مقالته بالتساؤل عن أصل العمل الفني. ومن ثمّ يفترض ـ طبقاً لنظرة سائدة ـ أن الفنان هو أصل العمل الفني. فالفنان هو الذي يولد العمل الفني. والفنان ينتج اللوحة، والرواية، والتمثال، فلماذا لا نقول إن

(7) انظر المناقشة التفصيلية لمقالة هيدجر «أصل العمل الفني»، لاسيما مسألة «الأصل» في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

الفنان هو أصل العمل الفني؟ لكن هيدجر يلاحظ، من بعْدُ، أن للفنان أصلاً أيضاً. ثمّ ينتهي إلى أن أصل الفنان هو العمل الفني نفسُه. بمعنى أنه لن يكون هناك فنان إذا لم يبدع المرء أعمالاً أو ينتج موضوعات بهدف المتعة، والفحص الدقيق، والنقد. فالفنان يكتسب مكانته الخاصة كفنان من الأعمال التي يمكن أن تعزى لذلك الفنان. وعلى نحو مشابه، فإن لكلٍّ من الفنان والعمل الفني معاً أصلاً آخرَ. هذا الأصل الآخر ليس هو الفنان ولا العمل الفني، بل هو، بالأحرى، «الفنّ» نفسه الذي يحتلّ الميدان العام الذي يشتغل فيه الفنان والعمل الفني. ومن هنا، لن يكون الفنان فناناً عندما لا يكون هناك تصوّر عامّ عن الفنّ، أو في الأقل فهم عامّ عن الشيء الذي يُشكّل الفنّ، أو الشيء الذي لا يشكّله.

لو سلّم المرء أن فكرة الأصل نفسها قد انقسمت على ثلاثة أصول: أي الفنان، والعمل الفني، والفنّ، فقد يظنّ أن هيدجر سيتوقف عند هذا الحد. لكنه لن يتوقف. ففي الحقيقة، يواصل هيدجر التساؤل عن أصل الفنّ. وفي هذه الحالة، تكون الإجابة أن أصل الفنّ هو العمل الفني نفسه. وهذا يعني أن هيدجر قد عاد إلى المكان الذي بدأ منه. والعودة إلى البداية تعني أن البداية هي المكان الذي يتموضع فيه أحد الأصول. وبأيّ حال، فإن تلك البداية هي (وقد كانت) بداية زمنية مادامت عملية البحث كلها الناشئة من تلك البداية تبيّن فقط أنها ليست بداية حقيقية، بل بالأحرى هي خطوة على امتداد طريق دائرة البحث المتقدمة باستمرار. يدعو هيدجر هذه الحركة «دائرة». وأن تكون هذه الحركة دائرة، فهذا ليس أمراً مهماً. فما هو مهمّ هو أنها تُكاثِر مفهوم الأصل نفسه. وعلاوة على ذلك، يبيّن تكاثُر الأصول بجلاء أن الأصل، بالنسبة لهيدجر، ليس في مكان واحد بل في أمكنة متعددة.

ومما له دلالة أن هذا التأصيل المتعدد أو تكاثر الأصول يقيم، رغم ذلك، ميداناً تتحقق فيه عملية التأصيل. هذا الميدان أو الفضاء هو فضاء التكشّف، *والوضوح*، ولكنه فضاء *الانكشاف*، وإظهار المتحجّب، والحقيقة. وما هو خطأ عند نيتشة هو، عند هيدجر، مظهر لما يبدو أساسياً. ومع ذلك، إذا اتبع المرء صياغة هيدجر بعناية، يصبح واضحاً أن الحقيقة، بالنسبة له، ليست مجرد أرضية، أو مجرد أساس، أو مجرد مكان تُستمدّ منه معرفة أخرى، أو فهم آخر. فالحقيقة ليست ذلك الشيء الذي يتوجّه إليه البحث كغاية. بل بالأحرى، تتكشّف الحقيقة في فضاء تمييزي، وفي انفتاح، وفي وضوح، في مكان لا يمكن أن يوجد فيه لا العمل الفني، ولا الفنان، ولا الفنّ نفسه. وبالمقابل، فإن الحقيقة توجد، بالضبط، حيثما لا يكون هناك أصل، ولا أساس، ولا مصدر، ولا قاعدة للفهم. وهذا يعني أن الحقيقة تتكشّف عبر الاختلاف فقط، وعبر السلب فقط، وعبر كونها لا تمثل أصلاً فقط. أو لنعبّر عن ذلك بصيغة أخرى، الحقيقة هي ذلك الفضاء، أو المكان الذي يتشأ من تعدّد الأصول وتكاثرها. ومن هنا، تعتمد الحقيقة على التأصيل المتعدد، وعلى

انتشار الأصل تماماً مثلما يحدث مع خطاب تكشّف الشعر، أو تكشّف العمل الفني. وفيما يتعلق بالقضايا الجمالية، فإن الفهم الفني أو الخطاب الذي تكون فيه الجمالية والنصية الجمالية موضع تساؤل إنما هو فهم وخطاب ينشآن عن تكاثر الأصول وتكرارها.

إن وضع هذا التصوّر الهيدجري للأصل في علاقة بفوكو ودريدا معاً سيفضي إلى إعادة صياغة التصوّر نفسه عن الأصل. وإن ما تكشفه الحفريات هو تعدّد الممارسات الخطابية. وما ينتجه تفكيك الأصل هو إعادة وتكرار لمثل ذلك الأصل، وهو ليس بداية، ولا حتى بداية سلالة. بل بالأحرى هو حدّ فقط، هو هامش غير متحقق، وغير مندرج بحدّ ذاته في التاريخ. إن ما ينتجه اكتشاف هيدجر هو نقش للفضاء التمييزي، المحدد بمتتالية كلية من الأصول، فضاء يكون ما هو متكشّف فيه إنكاراً للأصل في الفنّ، وفي الأدب، وفي الفلسفة، وفي التاريخ. وفي ذلك الفضاء التمييزي، فإن تتخيم الأصول، ذلك التتخيم الذي لا يؤصِّل، يُنتج تعدّدية في الخطابات، وكلّ واحد من هذه الخطابات يقع في زمن معيّن تاريخياً، وكلّ واحد منها يعيّن الجانب التاريخي بوصفه جانب ما يُقرَأ في أمكنة متنوعة، وبوسوم متنوعة، وبموجب سلسلة محدّدة أو مجموعة غير مترابطة من الحوادث، والنصوص، والمواقف المروية. إذ لا يمكن استبدال حدث، أو نصّ، أو موقف بآخر، ومع ذلك لا يمكن لتركيب متكشّف من الممارسات الخطابية أن يحقق سيطرة على ما تمّ استبداله. إن القيام بنقش مجموعة أو تركيب من الحوادث المنطوقة يتبع أزمة ما. فهذه المجموعة من الحوادث ليس لها، بحد ذاتها، أصل آخر غير تكشّفها الخاص، وليس لها مهمة أخرى غير سيادتها الخاصة في سياق محدد، وفي لحظة زمنية محددة.

الفصل الثاني والعشرون

دواعـي الفلسـفة(*)

لئن كان من الصعب أن يكون هناك تصوّر خالص عن الجامعة، ولئن كان من العسير أن يكون هناك تصوّر عقلاني خالص عن الجامعة من داخل الجامعة، فمردّ ذلك، ببساطة، إلى أن الجامعة *مؤسسة راسخة*. وحدث التأسيس هذا لا يمكن فهمه، ببساطة، بالمنطق الذي يؤسسه.

دريدا "Mochlos ou le conflit des facultés"

على حدّ علمي، ما من أحد أسّس جامعة *مناهضة* للعقل. ولذا يمكننا أن نفترض بشكل معقول أن داعي reason قيام الجامعة كان دائماً هو العقل reason نفسه، ويترتب على ذلك قيام العقل. لكن ما يسمى مبدأ العقل ليس هو العقل ببساطة. ولا يمكننا حتى الآن أن نخوض في تاريخ العقل، ولا يمكننا أن نخوض في لغته وتصوّراته، وفي المشهد المربك للتحوّل الذي غيّر كلمة اللوغوس logos إلى ratio، وإلى reason, raison، وإلى Grund, ground، وإلى Vernunft، وما إلى ذلك من مصطلحات.

دريدا، **مبدأ العقل**
الجامعة في نظر طلبتها

لا تحترسْ من الهاوية والممرات الضيّقة فقط، بل احترسْ أيضاً من الجسور والحواجز. ولا تحترسْ فقط مما يفتح الجامعة على الخارج، وعلى ما لا قرار له، بل احترسْ أيضاً مما يمكن أن يجعل الجامعة نهباً لأيّ نوع من أنواع الانغلاق الذي يجعلها عقيمة تماماً، فانغلاقها على نفسها يمكن أن يخلق وهم الانغلاق. ولا تحترسْ من الغايات فقط، بل

(*) عنوان هذا الفصل هو ...Philosophy has Its reasons، وسيتضح في ما يأتي أن المؤلف يستخدم كلمة reason بمعنيين، هما: عقل، وداعي. ليبرز مفارقة لغوية، ومفهومية بين معنيي الكلمة. والعربية لا تسعفنا في مجاراة المؤلف في لعبه اللغوي. المترجمان

احترسْ مما يمكن أن يجعل جامعة معينة بلا غايات.

دريدا، **مبدأ العقل**
الجامعة في نظر طلبتها

أنـّى للتفكيكية أن لا تتخلى بالضرورة عن حقل الجامعة في ذات اللحظة التي تكون فيها مسؤولة عن أسسها الأقوى. وأنـّى لها أن لا تتخلى بالضرورة عن حقل النزعة الإمبريقية، ومن ثمّ عن أية قوة تبرز للعيان.

دريدا "L'Age de Hegel."
Qui a peur de la philosophie?

حين تأسست الجامعة في أوربا وتجدّدت في مراكز أساسية، ألقى بليز پاسكال موجزاً عن **خواطره** أمام علماء مدرسة بور رويال. وحين وافاه الأجل في منتصف القرن السابع عشر، ترك نصّ «دفاعه» عن المسيحية في كتابه «**خواطر**». ومن بين هذه الخواطر الخاطرة الشهيرة الآتية: «للقلب دواعيه reasons التي لا يعرفها العقل reason مطلقاً، دواعٍ تهجس بها أشياء كثيرة»[1]. وباستبدال بسيط، يمكن قراءة هذه الحكمة جيداً بالشكل الآتي: للفلسفة دواعيها التي لا يعرفها العقل مطلقاً. ويمكن أن نواصل القول: «دواعٍ تهجس بها أشياء كثيرة». وعلاوة على ذلك، فالفلسفة «تحبّ الكائن الكلي، وتحبّ نفسَها طبعاً، بحسب ما تنصرف إلى هذا أو ذاك. وتتصلـّب على الواحد أو الآخر بحسب اختيارها»[2]. ليس استبدال «القلب» بـ«الفلسفة» استبدالاً شديد الغرابة إذا ما راعينا أن القلب نوع من أنواع الكناية التي يكون فيها الحبّ موضع نقاش. فالقلب يرمز إلى الحبّ. وللحبّ مدخل لميادين مغلقة على العقل. لكن الفلسفة حبّ **(philia)** وليست أخوة المحبة **caritas**[*]: إنها حبّ الحكمة. وحتى سقراط في **محاورة المأدبة symposium** يقرّر زعم ديوتيما Diotima (إحدى الشخصيات في المحاورة. المترجمان) الذي مؤداه أن السبيل من الإيروس eros إلى الحبّ philia (حبّ الحكمة) هو سلسلة من الخطوات. فرغبات الجسد يمكن أن تصبح رغبات الروح. والروح، عندما تنقاد لرغباتها الخاصة، يمكن أن تبلغَ

---

(1) Blaise Pascal, *Pensées* (bilingual ed.), trans. H. F. Stewart (New York: Modern Library, 1947), pp.342-43.

نورد هنا نصّ الخاطرة كاملاً من كتاب **خواطر** لپاسكال ترجمة إدوار البستاني: «للقلب حججه التي لا يعرفها العقل، نعرف هذا من أمور جمّة. أقول إن القلبَ يحبّ طبعاً الكائن الكلّي، ويحبّ نفسَه طبعاً بحسب ما ينصرف إلى هذا أو ذاك. ويتصلـّب على الواحد أو الآخر بحسب اختياره» **خواطر**، ص. 97 المترجمان

(2) Pascal, p.343.

(*) تعني كلمة caritas اللاتينية المعزّة، والصداقة، والحبّ أيضاً. المترجمان

الحبَّ، وتعرف عالم المُثُل الذي تتشكّل الأشياء كلها طبقاً له. وعندما يحلُّ حبُّ القلب محلَّ حبّ الحكمة، تتولى الفلسفة شؤون القلب. وقلب پاسكال هو قلب الورَع، والإيمان الراسخ، واللطف بحضرة المطلق. ولقلب پاسكال نظرات، ومعاذير، وشروط للفهم غير متاحة للعقل، وهي خارج نطاق قدرة العقل، حيث لا يمكن للعقل أن يعرف. وتحمل الفلسفة، بوصفها نوعاً آخرَ من الحبّ، هذه الخصائص نفسَها. بيد أن هذا أمر غريب مادام الاهتمام الفلسفي نفسه لا مناص له من أن يتعامل مع شؤون العقل. إن الانفصال بين العقل والعاطفة، في القرن السابع عشر، لم يتشكّل بسهولة. وقد كانت الفلسفة هي كلّ من الحبّ والعاطفة والاستعمال الخاص للعقل، فالفلسفة نفسها أصبحت ما لا يمكن حسمه.

إن الفلسفة هي ما لا يمكن حسمه، وهي على غرار الفارماكون الذي هو ترياق وسمّ، والتواصل الذي هو رسالة وفعل، والاختلاف الذي هو معنىً وتعبير، والأثر الذي هو وسم حاضر وغياب موسوم، وهكذا دواليك. ولم يألُ جاك دريدا جهداً في أن يوضح أن ما لا يمكن حسمه ليس وصلاً ولا فصلاً، وليس وحدة لثنائية ولا ثنائية لوحدة. فما لا يمكن حسمه يُثبت وينفي، ويصل ويفصل، ويفرض ارتباطاً وانفصالاً، ويؤسس اختلافاً من دون إمكانية الحسم. إن ما لا يمكن حسمه تكتنفه الحيرة [اللاقرار][3].

والآن، ماذا عن الفلسفة؟ يبيّن دريدا، في كتابه **حفريات العابث** (1973)، أن الميتافيزيقا هي (بلغة أرسطية عالية) الفلسفة الأولى. ولكن حين يمارس كوندياك (متبعاً جون لوك إن لم يكن أرسطو) الميتافيزيقا، فمن المؤكد أنه يعنى بالميتافيزيقا في وقت لاحق على أرسطو بكثير. وحتى أرسطو يضع الميتافيزيقا **بعد** الفيزيقا. فالميتافيزيقا، في أفضل أحوالها، تقع بجانب الفيزيقا، أي أن الفلسفة الأولى تقع في موقع ثانٍ. إذ تقتضي الميتافيزيقا أن الفيزيقا (المتعلقة بالطبيعة) تظهر قبل الميتافيزيقا بحيث يمكن لهذه الأخيرة (بوصفها فلسفة) أن تكون تعليقاً عليها، وخطاباً حولها، وتصدر حكماً عليها. لكن التعليق والخطاب وإصدار الحكم هي بدايات الفلسفة حسب. فالفلسفة تبدأ بالدهشة، إذ لا مناص من أن يكون لها شيء تندهش له. وفي الجانب الآخر، ثمة مزيد من الكلام على نهاية الفلسفة قاله هيجل، وهيدجر، ودريدا، وغيرهم (وللمرء أن يتوقع المزيد). ومع ذلك، فالبداية والنهاية ليستا هما النقطتين اللتين تكون فيهما الفلسفة هي ما لا يمكن حسمه في بحثنا هذا في الأقل. إن إدخال الفلسفة، كما سيتضح ذلك، في مكان معين بين خطاب البدايات (الفلسفة الأولى) والنهايات (حيث تجتمع هذه النهايات لمرة واحدة ونهائية) إنما هو إحلال الفلسفة محلَّ القلب. ويمكن للمرء أن يقول، جرياً مع پاسكال، إن الفلسفة لا يمكن أن تقرّر ما إذا كانت أولى أو أخيرة، محدودة أو مطلقة، منسجمة مع **الذهن الهندسي**

(3) من أجل مناقشة ضافية لمفهوم «ما لا يمكن حسمه»، انظر مرة أخرى الفصل السادس.

(كما كانت لدى ديكارت) أو مع **الذهن المرهف** (كما كان يراها مونتاني)(*). وجرياً مع پاسكال، يكون الاختلاف بين الذهن الهندسي والذهن المرهف واضحاً (ولكنه ربما لا يكون اختلافاً يميّز بينهما إلى حدّ كبير؛ فكلاهما، لدى پاسكال، ذهن). إن القلب يعرف ما لا يعرفه العقل، والعقل يعرف ما لا ينتمي إلى القلب. والفلسفة تعرف (فلها دواعيها)، والعقل ليس له شيء يقوله عنها. ويمكن للفلسفة، مثل القلب، أن تقف خارج العقل وفي الوقت نفسه يكون لها دواعيها الخاصة لكي تكون عقلانية ومستخدمةً العقل. وبقدر ما تكون الفلسفة حبّاً، لا يمكنها أن تكون العقلَ نفسَه. ولكن، ألا يمكنها أن تكون مبدأً للعقل؟

وإلى الحدّ الذي تكون فيه الفلسفة عاطفة (حبّاً أو قلباً) وعقلاً في الوقت نفسه، تكون استبدالاً رديئاً إنْ حلّتْ محلَّ القلب بحدّ ذاته. ومع كونها استبدالاً رديئاً، فإنها أيضاً استبدال جيد لكونها توضح عدم إمكانية الحسم لدى الفلسفة نفسها. فالفلسفة هي ذلك الشيء الذي يحرّك العقل. فهي تمنح العقل وزناً وقوة. وطاقتها نفسها وحماستها هما اللتان تتخطّيان بها حالة كونها معرفة مقبولة ببساطة. وبهذا المعنى، فإن الفلسفة تولد العقل وتنظمه. إنها مبدأ للعقل وممارسة عاطفية له. وهنا يكون العقل سلطة ومَلَكة إنسانية. فيمكن للعقل، بوصفه سلطة، أن يُحِلَّ النظام، والتسلسل، والاستمرارية، والتسويغ، والدعم، وحتى الفهم. ويمكن للعقل، بوصفه مَلَكة إنسانية، أن يقهر العواطف، والرغبة، واللاجدوى، والاضطراب، وحتى الجهل. يمكن للعقل، بوصفه سلطة، أن يقنع، ويخدع، ويعتّم، ويطمِس، وحتى يستبدّ. ويمكن للعقل، بوصفه مَلَكة إنسانية، أن يطامن من العاطفة، والتعصّب، والإثارة، والجزم، وحتى الفعل. وإلى الحدّ الذي تكون فيه الفلسفة كلّ ذلك، يمكنها أن تمنع نفسَها من الخضوع إلى جمود العاطفة وخدع المعقولية. وليست الفلسفة (كما هو أمر الموسيقى لدى نيتشة باعتبارها ليست العاطفة المفرطة للنزعة الديونيسية البربرية ولا فرعاً معرفياً طاغياً للفردية الأبولونية) نوبة جنون مسخَّرة، ولا معارضة مكبوحة بتوتر. بل إن الفلسفة، في الحقيقة، لا يمكن حسمها بيسر تام.

(*) يقول پاسكال في أولى **خواطره**: «المبادئ في الذهن الهندسي ملموسة. ولكنها بعيدة عن مألوف الاستعمال حتى أنه ليصعب عليك أن توليَها وجهَك لعدم الاعتياد، ولكنك لو أدرته صوبها قليلاً لرأيت المبادئ ملءَ البصر. ويجب أن يكون الفكر متناهياً في المغالطة ليخطئ في الاستدلال بمبادئ هي من الضخامة بحيث يكاد يستحيل أن تفوتك. ولكن المبادئ في الذهن المرهف، جارية في الاستعمال المألوف وتجاه أعين الناس جميعاً، فلا حاجة معها إلى إدارة الوجه أو إعمال الجهد، وجلّ ما يقتضى لها عين بصيرة، ولكن من المحتم أن تكون بصيرة، لأن المبادئ هي من الدقة والتعدّد بحيث يكاد يستحيل أن لا يفوتك بعضها، والحال إن الذهول عن مبدأ يفضي بك إلى الضلال، وعلى هذا يجب أن يكون النظر كثير الجلاء ليرى جميع المبادئ وأن يكون الفكر صائباً لئلاّ يغلط في الاستدلال بمبادئ معروفة» **خواطر**، ص7. المترجمان

لا وجود هنا للتجاوز، والاستبدال، والارتفاع، والوقاية، أو الحماية. فكلّ ما هو ارتفاع للفلسفة ـ مثل انتفاخ خميرة الخبز ـ تخفضه الحيرة [اللاقرار]. وإن كان بإمكان الحبّ، والعاطفة، وقلب الفلسفة، أن تكون ارتفاعاً على نحو واضح، فلن يعود العمل شبيهاً بالعمل. بل سيكون إطاراً. وفوق ذلك، فإن الشيء الذي يجب أن يشبه العمل (أو لا يشبهه) يجب أن يثير الشكوك. وهناك من يشكّ في الفلسفة. والفلسفة تشكّ لأنها تبدو كلهو. فهي تتطلب أوقات فراغ واسترخاء. ولكن ما يتطلب أوقات الفراغ والاسترخاء لا يمكن أن يكون مناسباً للعمل الأكاديمي، لأن العمل الأكاديمي عمل عسير. والذين يمارسون العمل الأكاديمي المرتبط بالفلسفة منذ العصور الوسطى مفعمون بحدس استشرافيّ، أي بنوع من أنواع الفهم الواضح والمتميز الذي قرنه ديكارت بتقديم الأفكار المطلقة. فإنْ كان ديكارت محقاً في ذلك، فلا يمكن أن يكون هذا الفهم إنتاجاً مباشراً للعمل. فالعمل سوف يكوّن رسالة (أو جسراً ممدوداً) من الأفكار النسبية إلى الأفكار المطلقة. إن العمل لا يوجد في الحدس، ولقد كانت هذه هي نظرة أفلاطون *للمُثل*، كما كانت هي نفسها نظرة تمثل انطباع ديكارت عن الحدس. يأتي الحدس عند نهاية العمل فقط (التعليم، والمحاورة، والمنهج). ويتحقق *الحدس* الفلسفي عندما يتحقق العمل برمته، وتتسع الطاقة، وتتحقق الممارسة والتمرّس. ليس الحدس الفلسفي عملاً أكاديمياً (ممارسة وسواسية للعقل)، ولا هو متاح لأولئك الذين يلهون به (الذين يتفلسفون في نادٍ للعب الغولف). فليت نيتشة استطاع أن يتفلسف بمطرقة. وليت طرقات فاغنر على سندان استطاعت أن تصوغ أكثر من خاتم راينغولد السحريّ(*). لكن مثل هذه الفكرة المهيمنة المتكررة تدخل نمطياً في التاريخ الثقافي، وبعضها قوي جداً وعاصف ليسمعه المرء في أوقات الفراغ. لقد حاول هيدجر أن يتفلسف بمطرقة، لأن ذلك كان في متناول يديه نموذجياً وعملياً. إن البناء بمطرقة عملٌ عسير. أما الهدم بمِرزبة [مطرقة ثقيلة] فيمضي بيسر إلى حدّ ما. ولكن لا البناء ولا الهدم يمكن أن يتحققا في أوقات الفراغ، ومع ذلك يجب أن يتحققا خارج البحث الأكاديمي.

ولكن، أيُّ نوع من التفلسف يمكن أن يتحقق، أو يجب أن يتحقق، في المدرسة، والأكاديمية، والجامعة؟ إن مسألة طبيعة الفلسفة وماهيتها أصبحت الآن مسألة تتعلق بأخلاقيات الفلسفة. وإن ما يعنيه التفلسف ـ متى يتحقق، وأين يتحقق، وكيف يتحقق ـ له متضمنات لما يجب أن تفعله الفلسفة أيضاً. وتكمن مشكلة الفلسفة في عنايتها بعدم إمكانية الحسم الخاصة بها. ولا يمكن للفلسفة أن تتكلم من القلب. وفي الوقت نفسه، فإن العقل ليس قلباً للفلسفة. فللفلسفة دواعيها التي لا يعرفها العقل مطلقاً. وثمة ميادين للفلسفة لا يمكن تحويلها إلى العقل. إذ أن الفلسفة ليست العقل ولا العاطفة. فالفلسفة لها دواعيها

(*) خاتم نايبيلونغ إحدى أوبرات فاجنر ألّفها بين عامي 1869 ـ 1876. المترجمان.

الخاصة. إن دواعي الفلسفة الخاصة تنشد تعريف نفسها، وتحديد نفسها، وتنشد أن تبيّن ماهيتها، وأن تنتج خطاباً حول نفسها تركن إليه، تلك الدواعي تتطابق مع نظامها، وتنسجم مع أسلوبها في الممارسة، وتوضح مبادئها نفسها، وتفكّ افتراضاتها المسبقة نفسها، وتفتح فضاء يمكن أن تعمل فيه، وتقدّم أملاً، وأحياناً إلهام (رؤيا) اليأس. لدواعي الفلسفة أشكال عديدة. ولا طائل من وراء فهرستها. وطموحها أن تتأسس على مبدأ العقل، أي أنها تريد أن تحقق مثل هذه الغاية بصورة عاطفية. وسوف تكون ارتقائية، ومرتفعة، وتكون منيرة إنْ كانت الشمس مشرقة؛ لأنها يجب أن تتأسس على مبدأ العقل. وهذه الفلسفة ليست، مثل الاستعارة، تنتحي نحو الشمس، رغم أن أخلاقيات الفلسفة، كما تبيّن أمثولة أفلاطون عن الشمس، سوف تتطلب مماهاة الخير بالشمس. ولكن حينئذ، إذا استطعنا أن نرى فقط ما تراه الفلسفة، أو ما يجب أن تراه، أو ما تودّ أن تراه، فتخيّلِ الضوءَ الذي سيشعّ منها. إن الضوء سيُنير الأساس ـ مثل تحقيق مخطوطة من القرون الوسطى ـ في حين سيقف مبدأ العقل في الوضوح، والتكشّف، وفي ما هو متاح لقراءة متأنية يتطلبها. ومثل مبدأ العقل هذا ستكون له قواعده الخاصة كما زعم كانط، وسيكون، بالضبط، «قاعدة فقط». وبالانفتاح على الأساس، نتساءل: أيّ نوع من الضمّ سيكون مبدأ العقل قادراً على تحقيقه؟ وما مدى التنظيم الذي يمكن أن يحققه انطلاقاً من الأساس؟ ولقد كانت لدى ليوناردو، قبل كانط لفترة طويلة، فكرة يمكن أن نعبّر عنها بالتساؤل الآتي: ألن يكون التفكير المحلـّق أكثر فاعلية؟ إذ يمكن للمرء أن يرى بشكل أشمل من منطاد، وطائرة، وحتى من صاروخ. لكن تحذيرات ميرلوبونتي بصدد التفكير من علٍ يجب أن تلفت انتباهنا. إن التفكير بعين طائر يرى عن بعد يوسع آفاق النظرة نفسها، ويلقي نظرة على سَعَة الحقل المعرفي، لكنه يعتمد على التأمل. فهو بعيد جداً عن الأساس. فإذا كان على الفلسفة أن تعمل بموجب مبدأ للعقل، فيجب أن تعمل انطلاقاً من الأساس. ذلك أن الفلسفة المحلقة عالياً (الطنّانة) لن تؤدي إلى مكان. والمكان المعقول الذي يجب أن تتأسّس فيه الفلسفة ـ والذي بقي المكان المختار لقرون ـ هو الجامعة.

ويمكن للفلسفة أن تنجز عملها إذا ما بقيت داخل الجامعة، واقفة بصلابة على أسسها، ومتجنبة الغموض، ومبتعدة عن البروج العاجية. إن الفلسفة يقرّ قرارها ضمن الجامعة. وأحياناً، يقرّ قرارها إلى حدّ بعيد، وتجعل من نفسها تقنية لنفسها. ويتمثل داعي قيامها (وأحياناً الداعي الوحيد لوجودها . . .) بتوفير أدوات التفكير النقدي، والمطرقة نادراً ما تكون من بين تلك الأدوات. وتعتمد المهارات النقدية على المحاججة والتطبيق الخاص للقواعد من أجل «التفكير الواضح». بيد أن الأدوات المنطقية ذات علاقة طفيفة باللوغوس. ولكي تخدم الفلسفة المجتمع الأكاديمي، فهي ليست بحاجة إلى أن تستغرق في التفكير. ومن أجل فهم الخطاب، وقراءة النصوص، وفحص الحدود غير الممحَّصة لما هو قائم،

لابدّ من التفكير، وإلقاء الضوء، والتأسيس. ولقد صارت فلسفة دريدا محكمة استناداً إلى تأسيس بحث «أساسي». وللبحث الأساسي أسسه حتى أن بعض هذه الأسس ذات جذور عميقة. إن البحث «الموجَّه» هو بحث تطبيقي. وحينما تصبح الفلسفة بحثاً «موجَّهاً»، فإنها تتجاوز أساسها. وبذلك تمتد إلى ما وراء مجالها القارّ. وهنا تنجز الفلسفة مهماتها، ولكنها تفقد استقرارها الذي ينشأ عن لعبها بأدواتها. إن البحث الأساسي في الفلسفة يواصل عمله قرب الأساس. فالنظرية، والنقد، والتاريخ ـ أي دعائم صروح الفلسفة ـ بحاجة إلى أن تقف على الأساس بقوة. وتحتاج دعائم الفلسفة هذه إلى أن تتكلم انطلاقاً من الأساس، إنها تحتاج إلى أن تتألق في الضوء، تحتاج إلى أن تبدّد الظلال، وهكذا يتجوّل الفيلسوف المشائيّ خلال *الرواق الإغريقي*، وحول الباحات من مبنى إلى آخر، وسيكون تجوّله هذا سارّاً ومثمراً. يجب أن يُستمدَّ الإنتاج الفلسفي من أساس، فهو يتكلم انطلاقاً من الأساس، إنه وثبة من الأساس. ومن دون هذه الوثبة من الأساس، تبقى النظرية، والنقد، والتاريخ نهباً للظلمة. إن الجامعة هي المكان «الطبيعي» لحفر أساسٍ للبحث الأساسي في الفلسفة، لأن الفلسفة مؤسسة **ثقافية** خالصة.

إن أسس الجامعة أسس ثقافية. وفي أوربا تُستمدّ هذه الأسس من الدولة. وفي أميركا تكون الأسس أكثر تنوّعاً. وقد يكون رأسمال هذه الأسس مرتبطاً بالكنيسة، أو من مُنح الأهالي، أو من هيأة تشريعية مستقلة. وقد يعتمد نجاح الجامعة الأميركية أو فشلها على قوة اعتمادها [أساسها] المالي. وسواء أكانت سلطة الجامعة تتأتى من خزينة الكنيسة (التابعة لطائفة أو أخرى، ولجماعة أو أخرى)، ومن أرض موقوفة، وممّا تجود به هيأة تشريعية، أو من الخريجين الناجحين والأصدقاء، فإن نجاح الفلسفة أو فشلها يبقى غير مرتهن بذلك. وقد تؤسس الكنيسة الفلسفة، أو قد تكون عنصراً من عناصر المقرّرات التعليمية العامة، بل إن هناك كراسي دراسية ممنوحة تدعّم برنامج الفلسفة. لكن ممارسة الفلسفة ستولد نفسَها طبقاً لصراع القوى الذي يدبّ بين ممارسيها. وفي بعض الأحيان يرتبط نجاح الفلسفة بمزايا أعضائها، وبشيوع موضوعها، وبسلامة تفكيرها، وإن كان ذلك نادراً. لكن هذه المشاغل ـ المالية والسياسية ـ بالكاد تمسّ المبادئ التي تتأسس عليها الفلسفة. ومن وجهة النظر الإدارية هذه، فإن أية فلسفة ستحقق نجاحاً. ذلك أن محتواها غير مهمّ. ومن المهمّ أن تكون هناك فلسفة ضمن الجامعة؛ لأن الفلسفة وُجدت دائماً في الجامعة. إن عمليات المراجعة العادية ستثار لتؤكد «الكيفية»، أيّاً كان المحتوى، والممارسة، والإنتاج. والمقاييس هي تلك التي يضعها المراجعون، ويُختار المراجعون طبقاً لتزكيات من أولئك الذي ينشدون تأكيدها، أو أولئك الذين ينشدون العكس. لكن هذا كله يشبه أخشاب الطوف التي تُشَدّ إلى بعضها بعضاً في خضمّ البحر. إذ ليس هناك أساس، ولا مرسى، ولا مبدأ للعقل، ولا قاعدة ينطلق الكلام منها، ولا ركيزة يبنى عليها. فكيف يمكن للفلسفة أن

تبني نفسها في الجامعة حين يكون المبنى بلا أساس؟ للفلسفة دواعيها التي لا يعرفها العقل مطلقاً. وإذا كان العقل عاجزاً عن إنجاز عمله، فعلى الفلسفة أن تحتكم إلى دواعيها الخاصة.

ما الذي يجب أن تفعله الفلسفة عندما تتأسس على شفا هاوية؟ يقول هيدجر في مقالته « ما الحاجة إلى الشعراء؟» (1946):

> بسبب هذا الإهمال، يخفق الأساس الذي يؤسس العالم في أن يظهر أمام العالم. إن كلمة الهاوية ـ بلا أساس Abgrund ـ تعني أصلاً الأرض، وتعني الأساس؛ ولأن هذا الأساس في الأسفل، فإن شيئاً ما ينحدر إليه. ولكن فيما يتبع ذلك، سوف نفهم السابقة (بلا -Ab) بوصفها غياباً كاملاً للأساس. فالأساس هو الأرض التي يتأصل فيها الجذر ويقف. والعصر ،الذي يعجز الأساس عن بلوغه، يتدلى في الهاوية. وبافتراض أن ذلك التحوّل يبقى منفتحاً على هذا الزمن الفارغ بإطلاق، يمكنه أن يأتي يوماً ما إذا تحوّل العالم من الأساس، أي تحوّلاً قاطعاً: إذا تحوّل عن الهاوية. وفي عصرِ ليلِ العالم، يجب أن تُختبَر هاوية العالم وتُثبَّت. وبغية تحقيق هذا، من الضروري أن يوجد أولئك الذين يبلغون الهاوية[4].

يتحدث هيدجر (فلسفياً) عن الشاعر الذي قد يبلغ الهاوية، الشاعر الذي قد يستدعي الحاجة إلى إقامة أساس، أو إعادة إقامته. ولكن، ألا يكون ذلك هو الفيلسوف الذي يجب أن يبلغ الهاوية كيما يجد الأساس؟ إن البحر نوع من أنواع الهاوية التي لا يُسبَر لها غور. وقراءة دريدا لجامعة كورنيل المتموقعة على حافة هاوية (ممرّ حيث يبقى أساسه غير مفكَّر فيه)، هذه القراءة تشير إلى المكان الذي يلتقي فيه الأساس والهاوية. إن الهاوية بعيدة عن الأساس. ومهمة الفلسفة هي إيجاد المبدأ الذي يوجِد الأساس. ومثلما تحتاج الجامعة إلى التأسس، والإنشاء، وإقامتها على حقل صلب، تحتاج إلى أن تحتكم إلى الفلسفة من أجل أن تحقق ذاتها، أي من أجل أن تؤسس نفسها على أساسٍ راسخ. إنها تحتاج إلى نظرية في الجامعة.

ومن أجل أن يبلغ الفيلسوف الهاوية، اللاأساس، يجب أن يقف، رغم كل شيء، في مكان ما. وهنا يجب أن تكون ثمة وجهة نظر معينة. والأساس الكامل هو أساس غير لازم ضرورة، رغم أن الأسس، في بعض الأحيان، تجعل الفعالية الفلسفية أمراً ممكناً. وكما أن

---

(4) Martin Heidegger, "What Are Poets For?" in *Poetry Language Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, 1971), p.92.

صائغ الذهب في عصر النهضة، ورسام البلاط يستمدان القوة من دعم راع لهما، كذلك الفيلسوف يمكنه غالباً أن يفيد من منحة أو زمالة تعرضها مؤسسة معينة لإنجاز نوع من البحث يقيم أساساً آخر خارج الهاوية. ولكن هل من اللازم بالنسبة للفيلسوف أن يصوغ قاعدة يعمل انطلاقاً منها؟ هل يجب على الفيلسوف أن يتكلم أو يكتب انطلاقاً من أساس؟ وإلاّ، فما نوع وجهة النظر الممكنة؟ إن الدعم المؤقت، مثل المنح والزمالات، تلفت الانتباه، فقط، إلى الحاجة للكلام انطلاقاً من أساس. فهي تملأ فجوة، وإجازة، وفترات راحة. ولكنها، عندئذ، تكون بمثابة أساس بعيد عن الوطن. والأوقاف تؤسس مبنى، أو تقيم مؤسسة. وما هو مؤسس ليس مؤسسة كاملة، بل بالأحرى هو مؤسسة مؤقتة دائماً، هو دائرة مُنح تعنى بتطوير منظورات ودراسات وبحوث مختلفة عديدة. إن هذه المؤسسة، بوصفها دائرة مُنح (سواء أكانت خاصة أم عامة) تؤسس مبدأ البديل الدائم لوجهة النظر. ففي كلّ سنة جديدة يتلقى باحث جديد منحة جديدة. وعلى أية حال، يبقى الفيلسوف، بوصفه باحثاً، بحاجة إلى أساس. بل إن طلب المنحة نفسه يقتضي أن يقدِّمه الفرد في ظلّ مؤسسة. وحالما تـؤمَّن التكاليف، فإنها تـُخصَّص من أموال المؤسسة البحثية الموقوفة للمُنح. يبدو، إذن، أن الأموال موجودة في «كلّ مكان». وكما هو البحر لدى بحّار كولردج القديم، ثمة أموال في كلّ مكان، ولكن ليس هناك «قطرة ماء للشرب». وحتى عندما يكون الفيلسوف قادراً على أن يفيد من الأموال، فثمة القليل منها مخصَّصة لأغراض الفكر.

إن الفيلسوف ينشد مبادئ العقل مثلما ينشد العالِم المنحَ. وحينما يحصل الفيلسوف على «منحة مالية»، يبقى يبحث عن الأسس. وهكذا يظلّ الفيلسوف يعمل على الدوام عند حافة الهاوية، ولا يكون قادراً تماماً على أن يسقط أو يقف على أرضية صلبة. إن مسؤولية الفيلسوف هي أن يعاين الهاوية، وأن يبحث عن اليابسة، وأن يعمل في هذين المكانين اللذين يُعدّان من أخصّ ملكياته. هذان هما المكانان اللذان تلوّح فيهما الهاوية إلى الأمام، وتمتدّ الأرضية إلى الخلف. وما من بارقة أمل إلاّ في جسر يمكن أن يكون بوضوح الطريق الأنجع. ولقد قال دريدا عن هذا الجسر [الموجود] في جامعة كورنيل:

> إنها قضية حياة أو موت. فالمسألة قد أثيرت... عندما اقترحت إدارة الجامعة إقامة أسيجة للحماية على جسر كوليج تاون .... وكلمة «حواجز Barriers» هي الكلمة التي استـُخدمت، ونحن نستطيع أن نقول كلمة أخرى هي «diaphragm» مستعيرين الكلمة الإغريقية التي تعني «السياج الفاصل». فتحت الجسور التي تربط الجامعة بما يحيطها، ويصل داخلها بخارجها، تقع الهاوية. وفي شهادة أمام مجلس الجامعة، قال أحد أعضاء الكلية إنه لا يتردّد في إعلان معارضته لهذه الحواجز، لتلك

الجفون الحاجزة على أساس أنها تحجب الرؤية، الشيء الذي يعني، إذا استخدمنا كلماته، «تدمّر ماهية الجامعة». فما الذي عناه بكلماته هذه؟ وما ماهية الجامعة؟(5)

يؤدي الجسر وظيفة رابطة. فهو يضمّ العناصر التي تختلف من حيث المكان في الأقل، إن لم يكن من حيث النوع. ولكن الجسر المشيَّد عبر هاوية هو معبر خطر. و«الإنسان» لدى نيتشة هو الحبل الممدود بين الحيوان والإنسان الأعلى. والجسر ليس أرضية مستقرة. فهو ليس مكاناً دائم البقاء. إن جسراً ما هو بالأحرى طريق توصِل إلى مكان آخر، وهو نقل أو تحوّل، هو قطع لمتصلية المكان، وهو المرور من مكان قديم إلى مكان جديد. وفي الحقيقة، فإن الاستعارة نفسها [كمصطلح أدبي]، في استعارة النقل، هي جسر بين مكانين. ومسؤولية الفيلسوف هي أن يكون جسراً، لكي يربط الأفكار، والتصورات، ووجهات النظر، والممارسات، وما أشبه، ولكي يبيّن أنها مختلفة، ويبيّن كيفية اختلافها. والفيلسوف بوصفه جسراً هو طريق أو صلة بين الاختلافات. وحينما يكون ذلك أخصّ خصوصياته تمارس الفلسفة الاختلاف. إن الجسر يعبر على الحفرة. إنه يسمي اختلافاً، بل إنه ينقش اختلافاً. وفي جامعة ستوني بروك، حينما طُوِّر الحرم الجامعي الرئيس، كان هناك جسر، يمتدّ من الاتحاد باتجاه المكتبة. لكنه لم يكتمل أبداً. فهو يمرّ عبر طريق تؤدي إلى الحرم الجامعي وخارجه. وفي جامعات عديدة، يقع الاتحاد في المركز، الاتحاد الذي هو أساساً مكان يجمع الطلبة والنشاطات الجامعية، وأحياناً يتضمن فندقاً ومطاعم عديدة (كما في جامعة إياوا وإنديانا مثلاً). والاتحاد هو مركز الحياة في الحرم الجامعي. وفي جامعة ستوني بروك، يدعى الجسر الذي يمتدّ من هذا المركز «الجسر الذي يوصل إلى لامكان». إن هذه التسمية قد عيّنتْ، بالنسبة لحرم جامعةٍ تستهلّ عقدَها الثاني في مطلع السبعينيات، نوعاً من أنواع اللايقين الذي يلائم الشباب [أي شباب الحرم الجامعي]، ولكن سرعان ما يتطور إلى جامعة. وعند نهاية السبعينيات، أنشئ مركز الفنون الجميلة، ومُدِّد هذا الجسر لكي يربط هذا المبنى الضخم بالمكتبة. ونتيجة لهذه الزيادات، أصبح «الجسرُ الذي يوصل إلى لامكان» «الجسرَ الذي يوصل إلى مكان». وحينذاك، سُمّيت الخدمات النفسية في الحرم الجامعي «الجسر الذي يوصل إلى مكان»، إذ لم يعد الجسر ببساطة عائقاً أمام الطريق التي تمرّ من الحرم الجامعي وإليه. والآن، فإن الجسر نفسه ـ على امتداد الجامعة وطلبتها ـ صار يؤدي إلى مكان ما أخيراً. لقد كان الجسر الذي يوصل إلى مكان هو الأمل الذي لم يجعل الجامعة نفسها هاوية، بل بالأحرى صار قاعدة لاتجاه محدّد. لقد أصبح الجسر رمزاً

(5) Jacques Derrida, "The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils," *Diacritics*, vol. 13, no. 3 (Fall 1983), p. 6.

لحياة جديدة للجامعة، وحيوية جديدة، وداعياً reason جديداً. إن الجسر الذي يوصل إلى مكان لم يكن طريقاً لأيّ مكان بالتحديد، بل كان طريقاً لمكان ما.

إن الفلسفة بوصفها جسراً لا تقيم، بالضرورة، علاقة بين الخارج والداخل. وقد تؤسس الفلسفة ـ بفصلها الأساس عن الهاوية ـ مبدأ العقل الخاص بها عند حدود الجامعة أو تخومها، أي حيث تحدّد الجامعة نفسها كنظام من الفروع الدراسية والممارسات في علاقة أحدها بالآخر. إن التعبير الصادر عن الأساس يمكنه، في أفضل الأحوال، أن يكون تعبيراً فيما يتعلق باللاأساس. ومسؤولية الفيلسوف هي أن يقيم الجسر بينهما.

تعيّن بعض الجسور علاقات داخلية (مثل جسر كلية هيرتفورد بجامعة أوكسفورد، وجسر ميموريال الذي يربط ساحة هارفرد بمدرسة الأعمال بكيمبردج، وماساشوستس، والطريق بين لويس تاور ومركز ماركت بجامعة لويولا ووتر تاور. وهناك من يربط بين حرمين جامعيين مختلفين بالجامعة نفسها، كما هو الحال في ربط جامعة كاليفورنيا / سانتا كروز مع جامعة كاليفورنيا / بيركلي، وكما في ربط الحرم الجامعي بلويولا ووتر تاور بجامعة شيكاغو مع بحيرة شور. وتكون بعض الجسور ممرات مثل تلك التي تتخلل جامعة ألبرتا وجامعة براون. وبعض هذه الممرات تربط الخارج بالداخل، كما هو الحال في الجسر الذي يربط محطة قطار برتش بجامعة سوسكس، صُعُداً خلال قلب الحرم الجامعي على نحو شبيه بالصعود نحو كلية الآداب بجامعة نيس بجنوب فرنسا. وفي مثل هذه الحالات، يكون انطباع الخطة المتصاعدة ملهماً. بل إن بعض الجامعات بُنيت على تلّ مثل جامعة سان دييغو، وجامعة سان فرانسسكو، وجامعة دي كوينس، وجامعة مونتريال، وجامعة توبنجن، وجامعة بيروجيا: وتلك التي تحلق في الأعالي فوق أبراج الكنيسة (مثل بطرسبورغ، وستانفورد، وإسكس) لا تقدّم أوهاماً بصدد توقعات كاتدرائياتها في التعليم، لكنّ تحوّل الجسور إلى أبراج يُضمر (يفسّر) الصراع المروّع غالباً الذي يجب على كليات الفلسفة أن تميّز نفسها فيه (وتدافع عنها) عن الكليات اللاهوتية (إن لم نشأ ذكر كليات القانون والطبّ). ولكن ما دور الفلسفة في هذا كله؟ وهل هناك جسر ضمن الفلسفة، مثلما هناك إمكانية لأن تكون الفلسفة جسراً ضمن الجامعة، ومثلما يمكن أن تكون للعلوم صلة بالعالم بشكل مطلق؟ فللفلسفة مسؤولية الكلام انطلاقاً من جسر. وللفلسفة مسؤولية اتخاذ موقف من الانشغالات الفكرية المتنوعة ضمن الجامعة، وأن توفر نظرة مستوعبة بإزائها من دون تشجيع أيّ منها على الانفصال. فعلى الفلسفة مسؤولية تقديم وجهات نظر حول الأدب، والفنون، والعلم، والفرد، والمجتمع. وعليها أن تبتكر مناهجها الخاصة، وأساليبها، وصيغها في التعبير، والتمثيل، والفهم. إذن ثمة مسؤولية على الفلسفة. وهذه هي مهمتها الأخصّ (أو مهمتها الحقيقية) عندما تنظر إلى ما يقع داخلها وخارجها. فهي بحاجة إلى أن تنظر إلى سلسلة الفروع المعرفية والانشغالات التي تشكّل عالمنا. وهي

بحاجة إلى أن تُنعم النظر في ماهيتها، ومعناها، وبناها، وأنشطتها. هي بحاجة إلى أن تفحص لوغوس العالم، ولوغوسها الخاص، وأن تفحص إرادة المعرفة، ودواعيها الخاصة لقيامها، وتعهّدها ببحث طبيعة الأشياء، والتزامها «بتمحيص نفسها» لكي تقيّم ماهيتها وممارساتها. إن عدم إمكانية الحسم في الفلسفة (مواقعها وستراتيجياتها التفكيكية) هو الجسر بين كينونتها وموضوعاتها، عاطفتها وعقلها، مكانها ضمن الجامعة ونظرتها إلى العالم على نحو واسع. إن نصية الفلسفة هي تفصيل عدم إمكانية الحسم هذه: فنصوص الفلسفة هي نظراتها، ونظراتها هي نصوصها. والفلسفة تحقق نفسها عندما تكون شيئاً آخرَ. وآخريتها هي هويتها النصية.

إن التخم بين ما تدلّ عليه الفلسفة وفعل تدليلها يقيها من أن تصبح شيئاً آخرَ غير نفسها، ويقيها من فقدان هويتها، ويقيها من نفسها. وعندما تؤسس الفلسفة نصوصها الخاصة، تؤسّس نفسَها ومكانها ضمن الجامعة ولكن كفلسفة تختلف عن ماهيتها الحقيقية، كشيء آخر تماماً، كشيء ليس له مكان في أوقات الفراغ والاسترخاء، لتقيم في القاعات المقدّسة للجامعات المعاصرة. للفلسفة دواعيها لكي توجد في الجامعة، ولكي تسوّغ الدرجات الأخرى المستمدة منها: درجات الدكتوراه، والدبلوم، بل إن لها دواعيها من أجل أن تنعم النظر في الجامعة، ومن أجل مشاغلها المتعلقة بصالح الجامعة، بحقولها وميادينها كلها. للفلسفة دواعيها لأن تعرف ما وراء، وعبر، ومابين ما هي عليه وما ليست هي عليه. وللفلسفة دواعيها لاختبار أسسها الخاصة، وأسس أيّ شيء آخر. وللفلسفة دواعيها لكي تحقق ذاتها ولكي تكون شيئاً آخرَ غير ما هي عليه. هذه هي الدواعي التي تكوّن نصَّ الفلسفة. إنها الدواعي reasons التي لا يعرفها العقل reason، فللفلسفة دواعيها التي لا يعرفها العقل مطلقاً[6].

(6) عندما قدّمتُ هذه المقالة لأول مرة، نبّهني جاك دريدا مشكوراً إلى أن هيدجر، في عمله *What Is called Thinking?*، يربط بين التفكير *(Denken)* واللطف أو الشكر *(Danken)*: فالتفكير يتضمّن «اللجوء إلى القلب». ولكن إذا كانت الفلسفة، هنا، تحتلّ مكان القلب، فعندئذ يصبح التساؤل، تساؤل دريدا، المتعلق بالاختلاف بين التفكير والفلسفة تساؤلاً أساسياً. أما إقامة صلة بين الفلسفة والتفكير، واحتلال مكان القلب واللجوء إليه فهو ينقش الاختلاف الذي قد يضمّ، كما يأمُل المرء، الفلسفة والتفكير معاً.

ثبت بالمصطلحات المهمة

(أ)	
تعولم	worlding
أثر	trace
اختلاف	difference
اخـ(تـ)ـلاف	differance
استنطاق	interrogation
أنا متعالية	transcendental ego
انتشار	dissemination
أمثولة	allegory
أيقونة	icon
(ت)	
تخم	border
تقنية	techne
تكملة	supplement
توبوس	topos
(ج)	
جذر لسانيّ	lexeme
(ح)	
حافة	edge
حالة الإضافة	genitive
حدّ	limit
حضور	presence
حفظ	preserving
حقيقة	truth
(خ)	
خارج الكتاب	Horse-livre
خطاب	discourse
(د)	
دال	signifier
دزاين	Dasein
دلالة المطابقة	denotation
(س)	
سمطقة (عملية التوليد السيميائي)	semiosis
سيرة ذاتية	autobiography

semiotics	سيمياء
semiology	سيميولوجيا
(ش)	
proairetic code	شفرة أفعال
symbolic code	شفرة رمزية
referential code	شفرة مرجعية
semic code	شفرة معنوية
Hermeneutic code	شفرة هرمينوطيقية
(ط)	
disfiguration	طَمْس
(غ)	
Hymen	غشاء البكارة، الزواج
(ف)	
pharmakon	فارماكون
(ق)	
juxtaposition	قِران
lisible	قابل على القراءة
scriptible	قابل على الكتابة
(ك)	
being	كائن
Arche writing	كتابة بدئية
gram	كِتبة
parole	كلام
Being	الكينونة
(ل)	
langue	لغة
Logos	لوغوس
(م)	
eidos	ماهية
jouissance	متعة
intertext	متناص
indecidable	ما لا يمكن حسمه
signified	مدلول
intentional fallacy	المغالطة القصدية
index	مؤشر
interpretant	مؤوّلة
optional slots	مواقع اختيارية
(ن)	
egotism	نزعة أنوية
phonologism	نزعة صوتية
paradigm	نموذج
(هـ)	
margin	هامش
hermeneutics	هرمنوطيقا
(و)	
lexia	وحدة سردية
mark	وسم

المصادر والمراجع

Adams, Henry., *The Education of Henry Adams*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1918.

Althusser, Louis., *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971.

Austin, J. I., *How to Do Things with Words*. New York: Oxford University Press, 1962.

Bacon, Francis., *Essays*. New York: Penguin, 1986.

Barthes, Roland., *Writing Degree Zero* (1953). Trans. Annette Lavers and Colin Smith New York: Hill And Wang, 1968.

_____., *Michelet*. Paris: Seuil, 1054.

_____., *Elements of Semiology* (1964). Trans. Annette Lavers and Colon Smith New York: Hill and Wang, 1968.

_____., *Criticism and Truth* (1966). Trans. Katrina Pilcher Kenneman Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

_____., *S/Z* (1970). Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

_____., *The Pleasure of the Text* (1973). Trans. Richard Miller: New York: Hill and Wang, 1975.

_____., *Roland Barthes* (1975). Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1977.

_____., *Image/Music/Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

Beaujour, Michel., "For a Science of Literature," *Punto de Contacto/ Point of Contact*, vol. 1, no. 4 (1977): 4-11.

Black, Max., *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1962.

Blanchot, Maurice., "Le 'Discours Philosophique'" in *L'Arc: Merleau-Ponty*, no. 46 (1971): 1-4.

_____., *L'Arrêt de Mort*. Trans. as *Death Sentence* by Lydia Davis. New York: Station Hill, 1978.

Bloom, Harold, et al. *Deconstruction and Criticism,* New York: Seabury Press, 1979.

Bruss, Elizabeth W., *Autobiographical Acts.* Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1976.

Caputo, John D., *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutie Project.* Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Casey, Edward S., *Remembering: A Phenomenological Study.* Bloomington: Indiana University Press, 1976.

_____., "Imaginig and Remembering," *Review of Metaphysics.* vol. 31, no. 2 (1977), pp. 187-209.

_____., *Remembering: A Phenomenological Study.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Cellini, Benvenuto., *La Vita.* Torino: Einaudi editore, 1973. *The Autobiography.* Trans. George Bull. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1956.

Cézanne, Paul., *Conversations avec Cézanne.* Ed. P.M. Doran. Paris: Macula, 1978.

Culler, Jonathan., *Structuralist Poetics.* Ithaca: Cornell University Press, 1975.

_____., *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism.* Ithaca: Cornell University Press, 1982.

Damisch, Hubert., "Le Versant de la parole." *Bulletin de Psychologie,* Vol. 18, nos. 3-6 (November 1964): 105-8.

Dante Aligheri., *Vita Nuova.* Trans. Barbara Reynolds. Middlesex, England: Penguin, 1969.

_____., *The Divine Comedy.* 3 vols. *[The Inferno, The Purgatorio, The Paradiso]* Trans. John Ciardi, New York: Mentor, 1970.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari., *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (1973). Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen Lane. New York: Viking Press, 1977.

_____., *Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia* (1980). Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

De Man, Paul., "The Epistemology of Metaphor." *Critical Inquiry,* vol. 5, no. 1 (Autumn 1978): 13-30.

_____., "Shelley Disfigured," in *Deconstruction and Criticism.* New York: Seabury, 1979.

Derrida, Jacques,. *Edmund Husserl's Origin od Geometry; An Introduction* (1962). Trans. John Leavey. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

_____., *Of Grammatology* (1967). Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.

_____., *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (1967). Trans. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

———., *Writing and Difference* (1967). Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978; London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

———., *Dissemination* (1972). Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981; London: Athlone Press, 1981.

———., *Margins of Philosophy* (1972). Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982; Hassocks: Harvester Press, 1982.

———., *Positions* (1972). Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982; London: Athlone, 1982.

———., *The Archeology of the Frivoloys: Reading Condillac* (1973). Trans. John P. Leavey. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1980.

———., *Glas* (1974). Trans. John Leavey and Richard Rand. Loncoln: University of Nebradka Press, 1986.

———., "The Purveyor of Truth." Trans. Willis Domingo, James Hulbert, Mosche Ron, and Marie-Rose Logan. In *Graphesis: Literature and Philosophy: Yale French Studies,* no. 51 (1975), pp. 31-113.

———., *Spurs: Nietzsche's Styles* (1976). Tarns. Barbara Harlow. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

———., "Ou commence et comment finit un corps enseignant." In Dominique Grisoni, ed. *Politiques de la philosophie.* Paris: Grasset, 1976.

———., "L'Âge de Hegel." In *Qui a peus de la philosophie?.* Paris: Flammarion, 1977.

———., "Fors. The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok." Trans. Barbara Johnson. *The Georgia Review.* vol. 11, no. 1 (Spring 1977), pp. 64-116.

———., *Limited Inc., a b c...* (1977). Trans. Samuel Weber. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977. Published as a supplement to *Glyph 2, Johns Hopkins Textual studies.* Republished by Nortwestern University Press, 1988.

———., "Coming Into One's Own." In *Psychoanalysis and the Question of the Text,* ed. Geoffrey Hartman. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

———., "Restitutions de la verité en pointure," *Macula.* nos. 3-4 (1978): 11-37.

———., *The Truth in Painting* (1978). Trans. G. Bennington and I. McLeod. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

———., "The *Retrait* of Metaphor." Trans. F. Gasdner et al. *Enclitic,* vol. 2, no. 2 (Fall 1978): 5-34.

———., "Scribble." Preface to Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes.* Paris: Aubier-Flammarion, 1978.

———., "Living On: Border-Lines" (1979). Trans. J. Hulbert. In *Deconstruction and Criticism.* Ed. Harold Bloom et al. New York: Seabury Press, 1979.

———., "La Philosophie des Etats généraux" in *Les Etats généraux de la philosophie*. Paris: Flammarion, 1979.

———., "Title (to be announced)." *Substance*. no. 9 (1979): 3-40.

———., "The Law of Genre." Trans. Avital Ronnell. *Critical Inquiry*. vol. 7, no. 1 (1980), pp. 55-81. And in *Glyph 7*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

———., *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond* (1980). Trans. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1987.

———., "The Deaths of Roland Barthes" (1981). Trans. Pascale-Anne Brault and Michael B. Naas. In *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty. Continental Philosophy-I*, ed. Hugh J. Silverman, 259-96. London and New York: Routledge, 1988.

———., *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida* (1982). Trans. Peggy Kamuf. New York: Schocken Books, 1985.

———., "Interview with Derrida" (1982). In *Derrida and Différance*, ed. David Wood and Robert Bernasconi. Evanston: Northwestern University Press, 1988.

———., "Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy," Trans. John P. Leavey. *Semeia*, vol. 23 (1982). *Oxford Literary Review*. vol. 6, no. 2 (1984): 3-37.

———., "The Time of a Thesis: Punctuations." In *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

———., *"Geschelcht*-Sexual Difference, Ontological Difference." *Research in Phenomenology*, vol. 13 (1983): 68-84.

———., "The Principle of Reason in the Eyes of its Pupils." *Diacritics*, vol. 13 (Fall 1983): 3-20. *Graduate Faculty Philosophy Journal* (New School for Social Research), vol. 10 (Spring 1984): 5-45.

———., "Deconstruction and the Other." Interview with Richard Kearney. In Richard Kearney, ed., *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

———., "Devant la loi." Ed. A. Phillips Griffiths. In *Philosophy and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

———., *Feu la cendre. Firenze:* Sansoni, 1984. Paris: Des Femmes, 1987.

———., "Mes Chances/ My Chances." In Joseph Smith and William Kerrigan, eds. *Taking Chances*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

———., "Mochlos ou le conflit des facultés." *Philosophie*, no. 2 (April 1984), pp. 21-53.

———., "No Apocalypse, Not Now." Trans. Catherine Porter and Philip Lewis. *Diacritics*. Vol. 20 (Summer 1984), pp. 20-31.

———., *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la Politique du nom propre*. Paris: Galilée, 1984.

———., *Signéponge/Signsponge*. Trans. Richard Rand. New York: Columbia University Press, 1984. (Parallel French and English translation).

———., *Droits de regards*. Photographs by M. F. Plissart with an essay by Jacques Derrida. Paris: Minuit, 1985.

———., "Des Tours de Babel." Trans. Joseph F. Graham. In *Difference in Translation*, ed. Joseph Graham. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985. 165-207. [Also includes French text, pp. 209-48.].

———., "Les Langages et les institutions de la philosophie." *Texte* (1985): 9-39.

———., "Letter to a Japanese Friend" (1985). In *Derrida and Différance*, ed. David Wood and Robert Bernasconi,. Evanston: Northwestern University Press, 1988.

———., "Préjugés-devant la loi." In *La Faculté de juger*. Paris: Minuit, 1985.

———., "Racism's Last Word." Trans. Peggy Kamuf. *Critical Theory*, vol. 12 (Autumn 1985).

———., *Memoires: For Paul de Man*. Trans. Cecile Lindsay, Jonathan Culler, and Eduardo Cadava. New York: Columbia University Press, 1986.

———., *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

———., "Survivre." In *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

———., *De L'esprit: Heidegger et la question*. Paris: Galilée, 1987. Trans. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby as *Of Spirit: Heidegger and the Question*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

———., *Psyché,. Inventions de l'autre*. Paris: Gallimard, 1987.

———., *Ullyse gramophone: deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée, 1987.

———., *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée, 1990.

———., *A Derrida Reader: Between the Blinds*. Ed. Peggy Kamuf. New York: Columbia University Press, 1990.

———., *Jacques Derrida*. By Geoffrey Bennington and Jacques Derrida. Paris Seuil, 1991.

De Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics* (1916). Trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill, 1959.

Descartes, René., *Discourse on Method*. Trans. F. E. Sutcliffe. Harmondsworth: Penuin, 1968.

Descombes, Vincent., *Modern French Philosophy*. Trans. L. Scott-Fox and J. M. Harding. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Donato, Eugenio and Richard Macksey, eds. *The Structuralist Controversy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.

Dorival, B., *Paul Cézanne*. Paris, 1948.

Dubois, J. et al., *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970.

Dufrenne, Mikel., *Phenomenology of Aesthetic Experience* (1952). Trans. Edward S. Casey et al. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

Dufrenne, Mikel., *In the Presence of the Sensuous*. Trans. Mark Roberts and Dennis Gallagher. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1987.

Eagleton, Terry., *Criticism and Ideology*. London: New Left Books, 1976.

Eagleton, Terry., *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1984.

Eco, Umberto., *A Theory of Semiotics*. Bloomington: IN: Indiana University Press, 1976.

Elliston, Frederick A., ed. *Heidegger's Existential Analytic*. The Hague: Mouton, 1978.

Fóti, Véronique M., "Painting and the Re-Orientation of Philosophical Thought in Merleau-Ponty." *Philosophy Today*, vol. 24, no. 2 (Summer 1980): 114-20.

Foucault, Michel., *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1966). Trans. anon. New York: Vintage, 1970.

_____., *The Archaeology of Knowledge* (1968). Trans. Alan Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.

_____., "Nietzsche, Genealogy, History." In *Language, Counter-Memory, Practice,* 139-64. Trans. Donald Bouchard and Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Freeman. Donald C., ed. *Linguistics and Literary Style*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

Freud, Sigmund., *An Autobiographical Study*. Trans. James Stachey. New York: Norton, 1950.

Frye, Northrop., *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1957.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method* (1960). Trans. and ed. Garrett Barden and John Cumming. New York: Seabury Press, 1975. Revised translation bu Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Seabury, 1990.

Gasché, Rodolphe., "Deconstruction as Criticism:" In *Glyph* (1979): 177-215.

_____., *The Tain of the Mirror: Deconstructuion and the Philosophy of Reflection*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Cirard, René., *Violence and the Sacred*. Trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

Goethe, Johann Wolfgang. *The Autobiography*. 2 vols. Trans. J. Oxenford. Ed. K.J. Weintraub. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Goldmann, Lucien. *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*. Trans. Philip Thody. New York: Humanities Press, 1964.

Grene, Marjorie., "The Sense of Things." *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 38 no. 4 (Summer 1980): 377-89.

Hall, Harrison., "Painting and Perceiving," *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 39, no. 3 (Spring 1981): 291-95.

Hartman, Geoffrey., *The Unmediated Vision,* New York: Harcout, Brace and World, 1954.

———., *Beyond Formalism.* New Haven: Yale University Press, 1970.

———., *The Fate of Reading.* Chicago: University of Chicago Press, 1975.

———., *Criticism in the Wilderness.* New Haven: Yale University Press, 1980.

———., *Saving the Text: Philosophy/Derrida/Literature.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

Harvey, Irene E., *Derrida and the Economy of Difference.* Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Heidegger, Martin., *Being and Time* (1927). Trans. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper and Row, 1962.

Heidegger, Martin., *Introduction to Metaphysics* (1935/1953). Trans. Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press, 1959.

———., *Holzwege* (1950). Frankfurt: Klostermann, 1980.

———., *Early Greek Thinking* (1950, 1954). Trans. David Farrell Krell and Frank A. Capuzzi. New York: Harper and Row, 1975.

———., *Aus der Erfahrung des Denkens.* Pfullingen: Neske, 1954.

———., *What is Called Thinking?* (1954). Trans. Glenn Gray and Fred Wieck. New York: Harper and Row. 1972.

———., *The Question of Being* (1956). Trans. Jean T. Wilde and William Kluback. New Haven: College and University Publishers, 1958.

———., *Satz vom Grund.* Pfullingen: Neske, 1957.

———., *On the Way to Language* (1959). Trans. Peter D. Hertz. New York: Harper and Row, 1971.

———., *Der Ursprung des Kunstwerkes.* Stuttgart: Reclam, 1960.

———., *Nietzsche* (1961). 4 vols. Trans. David Farrell Krell, et al. New York: Harper and Row, 1979-85.

———., "Time and Being" (1962). "The End of Philosophy and the Task of Thinking" (1964). In *On Time and Being* (1969). Trans. Joan Stambaugh. New York: Harper and Row, 1972.

———., *Poetry Language Thought.* Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1971.

Hirsch, E.D., *Validity in Interpretation.* New Haven: Yale University Press, 1967.

———., *The Aims of Interpretation.* Chicago: University of Chicago Press 1976.

Hofstadter, Albert, "Enownment," *Boundary 2,* vol. 4 (1976): 357-77.

Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment.* Trans. John Cumming. New York: Seabury, 1972.

Hoy, David Couzens. *The Critical Circle: Literature and History in Contemporary Hermeneutics.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1978.

Husserl, Edmund., "The Origin of Geometry." In *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology.* Trans. David Carr. Evanston: Northwestern University Press, 1970: 353-78.

Ingarden, Roman., *The Literary Work of Art* (1931). Trans. Georges G. Grabowiez. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

Ionesco, Eugene., *Present Past/Past Present.* Trans. Helen R. Lane. New York: Grove, 1971.

Jakobson, Roman., "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasia." In *Fundamentals of Language.* The Hague: Mouton, 1971.

Jeanson, Francis., *Sartre dans sa vie.* Paris: Seuil, 1974.

Johnson, Barbara., "Thr Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida." In *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

Jones, Ernest., *Hamlet and Oedipus.* New York: Anchor, 1949.

Joyce, James., *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). New York: Viking, 1964.

Kierkegaard, Saren., *The Point of View for My Work as an Author.* Trans. Walter Lowrie. New York: Harper & Row, 1962.

Kristeva, Julia., *Revolution in Poetic Language.* Trans. Margaret Waller. Introduction by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1984.

———., *The Kristeva Reader,* ed. Toril Moi. New York: Columbia, 1986.

———., *Black Sun.* New York: Columbia University Press, 1989.

Kofman, Sarah., *Lectures de Derrida.* Paris: Galilée, 1984.

Kott, Jan., *Shakespeare Our Contemporary.* Trans. Boleslaw Taborski. New York: Anchor, 1966..

———., *The Eating of the Gods.* Trans. Boleslaw Taborski. New York: Vintage, 1974.

Lacan, Jacques., "Seminar on 'The Purloined Letter.'" Trans. Jeffrey Mehlman. In *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis, Yale French Studies,* no. 84 (1972): 38- 72.

———., *Écrits.* Paris: Seuil, 1966. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

Landow, George P., ed. *Approaches to Victorian Autobiography*. Athens: Ohio University Press, 1979.

Le Bot, Marc, ed., *Le Deux*. Paris: 10-18, 1980.

Le Caldano, Paolo., *Van Gogh: Tout L'Oeuvre peint*. 2 vols. Paris: Flammarion, 1971.

Leed, Jacob, ed., *The Computer and Literary Style*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1966.

Lefeuvre, Michel., *Merleau-Ponty au délà de la phénoménologie*. Paris: Klinksieck, 1976.

Levin, Samuel R., *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton, 1962.

Lévi-Strauss, Claude., *Structural Anthropology*. Trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books, 1963.

———., *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955. Trans. John and Doreen Weightman. New York: Atheneum, 1974.

Llewelyn, John., *Beyond Metaphysics?* Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1985.

———., *Derrida on the Threshold of Sense*. London: Macmillan, 1986.

Lukács, Georg., *Goethe and His Age*. Trans. Robert Anchor. New York: Grosset and Dunlap, 1968.

Lyotard, Jean-François., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.

———., *The Lyotard Reader*. Ed. Andrew Benjamin. Oxford: Blackwell, 1989.

Madison, Gary Brent., *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*. Paris: Klinksieck, 1973.

Magliola, Robert., *Phenomenology and Literature: An Introduction*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 1977.

———., *Derrida on the Mend*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 1984.

Marcovicz, Digne Meller., *Martin Heidegger: Photos*. Stuttgart: Fey, 1978.

Marin, Louis., *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*. Trans. Robert Vollrath. Altantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1990.

May, Georges., *L'Autobiographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

Melville, Stephen., *Philosophy Beside Itself*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Merleau-Ponty, Maurice., *Phenomenology of Perception* (1945). Trans. Colin Smith. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.

———., *Sense and Non-Sense* (1947). Trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia A. Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

———., *Consciousness and the Acquisition of Language* (1949-50). Trans. Hugh J. Silverman. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

———., "The Expericence of Others," (1951-52). Trans. Fred Evans And Hugh J. Silverman. In *Merleau-Ponty and Psychology*, ed. Keith Hoeller, 33-36. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1993.

———., *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

———., *L'Oeil et l'esprit* (1960). Paris: Gallimard, 1964.

———., *Signs* (1960). Trans. Richard C. McCleaey. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

———., *The Visible and the Invisible* (1964). Trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

———., *Prose of the World* (1969). Trans. John O'Neill. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

———., *Texts and Dialogues*, ed. Hugh J. Silverman and James Barry, Jr. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1992.

Mill, John Stuart., *Autobiography*. In *Essential Works of John Stuart Mill*, ed. Max Lerner, 9-182. New York: Bantam, 1961.

Montaigne, Michel de., *The Complete Essays*. Trans. Donald M. Frame. Stanford: Stanford University Press, 1957.

Müller-Vollmer, Kurt., *Towars a Phenomenology of Literature*, The Hague: Mouton, 1963.

Müller-Vollmer, Kurt, ed., *The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*. New York: Continuum, 1985.

Nietzsche, Friedrich., *Schopenhauer ad Educator* (1874). Trans. James W. Hillesheim and Malcolm R. Simpson. South Bend, Ind.: Gateway Editions, 1965. Also in: *Untimely Meditations* (III), 127-94. Trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. Bilingual German-French edition: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, III-IV, 15-169.Trans. Geneviève Bianquis. Paris Aubier, 1976.

———., *Thus Spoke Zarathustra* (1883-5). Trans. R. Hollingdale. New York: Penguin, 1969.

———., *On the Genealogy of Morals* (1887). Trans. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1967.

———., *Ecce Homo* (1889). Trans. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1967.

———., *Ecce Homo*. Trans. R. J. Hollingdale. Harmondsworth: Penguin, 1979.

Norris, Christopher., *Deconstruction: Theory and Practice*. London: Methuen, 1982.

———., *The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy.* London: Metheun, 1983.

———., *The Contest of Faculties: Philosophy and Theory after Deconstruction.* London: Methuen, 1985.

———., *Derrida.* London: Fontana Modern Masters, 1987.

Olney, James, ed., *Metaphors of Self.* Princeton: Princeton University Press, 1972.

———., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical.* Princeton: Princeton University Press, 1980.

Ormiston, Gayle, and Alan Schrift, eds. *The Hermeneutic Tradition: From Ast to Ricoeur.* Albany: SUNY Press, 1990.

———., *Transforming the Hermeneutic Context: from Nietzsche to Nancy.* Albany: SUNY Press, 1990.

Palmer, Richard E., *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer.* Evanston: Northwestern University Press, 1969.

Pascal, Blaise., *Pensées.* Trans. H. F. Stewart. New York: Modern Library, 1947.

Peirce, Charles Sanders., *Philosophical Writings of Peirce,* ed. Justus Buchler. New York: Dover, 1940, 1955.

Phillips, William, ed., *Art and Psychoanalysis.* New York: Meridian, 1957.

Place, James Gordon., "The Painting and the Natural Thing in the Philosophy of Merleau-Ponty." *Cultural Hermeneutics,* vol. 4 (1976): 75-91.

Partt, Mary Louise., *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Richards, I.A., *The Philosophy of Rhetoric.* New York: Oxford University Press, 1936.

Ricoeur, Paul., *The Symbolism of Evil.* Trans. Emerson Buchanan. Boston: Beacon. 1969.

———., *Freud and Philosophy.* Trans. Dennis Savage. New Haven: Yale University Press, 1970.

———., *The Conflict of Interpretations.* Ed. Don Ihde. Evanston: Northwestern University Press, 1974.

———., *The Rule of Metaphor.* Trans. Robert Czerny with K. McLaughlin, and J. Costello. Toronto: University of Toronto Press, 1977.

———., *Hermeneutics and the Human Sciences.* Ed. and trans. John B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Riffaterre, Michael., *Essais de stylistique structurale,* Paris: Flammarion, 1971.

———., *Semiotics of Poetry.* Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Rousseau, Jean-Jacques., *Les Confessions.* In *Oeuvres complètes,* vol. 1. Paris: Gallimard, 1959. *The Confessions.* Trans. J.M. Cohen. Middlesex, England: Penguin, 1954.

Russell, Bertrand., *Autobiography*. London: Unwin, 1975.

Ryle, Gilbert., *The Concept of Mind*. London: Hutchinson, 1949.

Said, Edward., "The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions." In *Aesthetics Today*, ed. Morris Philipson and Paul J. Gudel, 87-133. New York: Meridian/ New American Library, 1980.

_____., *The World, The text and the Critic*. Cambridge: Harvard, 1983.

Sallis, John, ed., *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Salusinsky, Imre., *Criticism in Society. Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, et al.* London: Methuen, 1987.

Sartre, Jean-Paul., *The Transcendence of the Ego: An Existentialist Theory of Consciousness* (1936). Trans. Forrest Williams and Robert Kirkpatrick. New York: Noonday, 1972.

_____., *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology* (1943). Trans. Hazel Barnes. New York: Washington Square Press, 1956.

_____., *What is Literature?* (1947). Trans. Bernard Frechtman. Secaucus, N.J.: Citadel Press, 1965.

_____., *Baudelaire* (1947). Trans. Martin Turnell. New York: New Directions, 1950.

_____., *Saint Genet* (1952). Trans. anon. New York: New American Library, 1963.

_____., *The Words* (1963). Trans. Bernard Frechtman. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1964.

_____., *The Family Idiot* (1971-72). 5 vols. Trans. Carol Cosman. Chicago: University of Chicago Press, 1981, 1987, 1989, 1991, 1992.

_____., *Between Existentialism and Marxism*. Trans. John Matthews. New York: Pantheon Books, 1974.

_____., *Sartre, un Film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat*. Paris: Gallimard, 1977; *Sartre by Himself*. Trans. Richard Seaver. New York: Urizen Books, 1978.

_____., *Mallarmé, or the Poet of Nothingness* (1986). Trans. Ernest Sturm. University Park: Penn State University Press, 1988.

Sartre, Jean-Paul, Philippe Gavi, and Pierre Victor., *On a Raison de se révolter*. Paris: Gallimard, 1974.

Schapiro, Meyer., "The Still-Life as Personal Object-A Note on Heidegger and Van Gogh." In *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein, 1978-1965*. New York: Springer, 1968.

Schrag, Calvin O., and Eugene Kaelin, eds., *American Phenomenology*. Dordrecht: Kluwer, 1989.

Searle, John., *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language.* Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Sendyk-Siegel, Lidiane., *Sartre: Images d'une vie.* Paris: Gallimard, 1978.

Silverman, Hugh J., "Dufrenne's *Phenomenology of Aesthetic Experience," The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 33, no 5 (Summer 1975): 462-64.

_____., "Dufrenne's Phenomenology of Poetry." *Philosophy Today,* vol. 20, no. 4 (Spring 1076): 20-24.

_____., "Imagining, Perceiving, Remembering," *Humanitas,* vol. 14, no. 2 (May 1978): 197-207.

_____., "Autobiographizing." *Partisan Review,* vol. 47 (1980): 142-46.

_____., "Un Égale deux ou l'espace autobiographique et ses limites." in *Le Deux,* ed. Marc le Bot, 279-302. Paris: 10-18, 1980.

_____., *Inscriptions: Between Phenomenology and Structuralism.* London and New York: Routledge, 1987.

_____., "An Essay in Self-Presentation." In *American Phenomenology,* ed. Calvin O. Schrag and Eugene Kaelin, 374-83. Dordrecht: Kluwer, 1989.

_____., "Merleau-Ponty's New Beginning: Preface to *The Experience of Others."* In *Merleau-Ponty and Psychology,* ed. Keith Hoeller, 25-31. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1993.

Silverman, Hugh J. and Frederick a. Elliston, eds. *Jean-Paul Sartre: Contemporary Approaches to His Philosophy.* Pittsburgh: Duquesne University Press, 1980.

Silverman, Hugh J. and Don Ihde, eds. *Hermeneutics and Deconstruction.* Albany: SUNY Press, 1985.

Silverman, Hugh J. and Donn Welton, eds. *Postmodernism and Continental Philosophy.* Albany: SUNY Press, 1988.

Silverman, Hugh J., ed. *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty [Continental Philosophy-I].* London and New York: Routledge, 1988.

Silverman, Hugh J., ed. *Derrida and Deconstruction [Continental Philosophy-II].* London and New York: Routledge, 1989.

Silverman, Hugh J. and Gary E. Aylesworth, eds. *The Textual Sublime: Deconstruction and its differences.* Albany: SUNY Press, 1989.

Silverman, Hugh J., ed. *Postmodernism-Philosophy and the Arts [Continental Philosophy-III].* New York and London: Routledge, 1990.

Silverman, Hugh J., ed. *Gadamer and Hermeneutics [Continental Philosophy-IV].* New York and London: Routledge, 1991.

Silverman, Hugh J., ed. *Writing the Politics of Difference.* Albany: SUNY Press, 1991.

Sini, Carlo, *Semiotoca e filosofia: Segno e Linguaggio in Peirce, Heidegger e Foucault.* Bologna: Il Mulino, 1978.

———————., *Images of Truth.* Trans. Massimo Verdiechio, Atlantic Highlands, N.J: Humanities Press, 1993.

Sturrock, John, ed., *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida.* London: Oxford University Press, 1979.

Thoreau, Henry David., *Walden: Or Life in the Woods* (1954). New York: New American Library, 1960.

Valdés, Mario J., and Owen J. Miller, eds. *Interpretations of Narrative.* Toronto: University of Toronto Press: 1978.

Vico, Giambattista., *The Autobiography.* Trans. Max Harold Fisch and Thomas Goddard Bergin. Ithaca: Cornell University Press, 1944.

Wachterhauser, Brice, ed. *Hermeneutics and Modern Philosophy.* Albany: SUNY Press, 1986.

Weintraub, Karl Joachim., *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography.* Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Wellek, René, and Austin Warren., *Theory of Literature.* New York: Harcourt, Brace and World, 1956.

Wood, David., *Deconstruction of Time.* Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1988.

Yeats, William Butler., *The Autobiography of William Butler Yeats.* New York: Macmillan, 1965.

هيو ج. سلڤرمان أستاذ الفلسفة والأدب المقارن، ويشغل منصب المدير التنفيذي للجمعية الدولية للفلسفة والأدب منذ العام 1987.

نصيّات

هذا الكتاب يحدّد مرماه في ممارسة «التفكير في المابين»، فالمؤلف لا يني يعقد جدلاً بين نظريتين، أو منهجين، أو تصوّرين لقضية فلسفية، أو أدبية، أو فنية وما إلى ذلك. وسلفرمان يسمّي هذه الممارسة «سيميولوجيا هرمنوطيقية». وهو يحدّد السيميولوجيا الهرمنوطيقية هنا «كفهم لمجموعة من العلامات منتظمة في مركّب نصّيّ متسق»، ومنوط بهذا الفهم أن يكشف عن جوانب النصّ، أو عن نصيّته من خلال قرنه بعلاقة بنصوص ونصيّات أخرى. ومن هنا فإن السيميولوجيا الهرمنوطيقية تعمل في المكان القائم «بين» الهرمنوطيقا والتفكيكية، وهكذا يمكن أن يُفهَم عنوان كتابه **نصيّات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية**؛ أي أن يُفهَم على أن نصيّة النصّ تنكشف حينما تُوظَّف ممارسة سيميولوجيا هرمنوطيقية في مكان (**بين**) الهرمنوطيقا والتفكيكية، فمكان «**المابين**» هذا هو موقع النصّيّة، النصّيّة التي تقبع في «**المابين**»، في التخم، في الخط المائل ... إلخ. وبهذا الاعتبار يوضح المؤلف أن عمله، أو عمل السيميولوجيا الهرمنوطيقية، إنما هو عمل تفكيكيّ من نوع ما، يقارب بين التخوم والحدود، ولكنه لا يلغي هوية كل طرف.

لوحة الغلاف: تفصيل من كاندنسكي

المركز الثقافي العربي

ص ب ٥١٥٨/١١٣ بيروت- لبنان

ص.ب 4006 - الدار البيضاء- المغرب