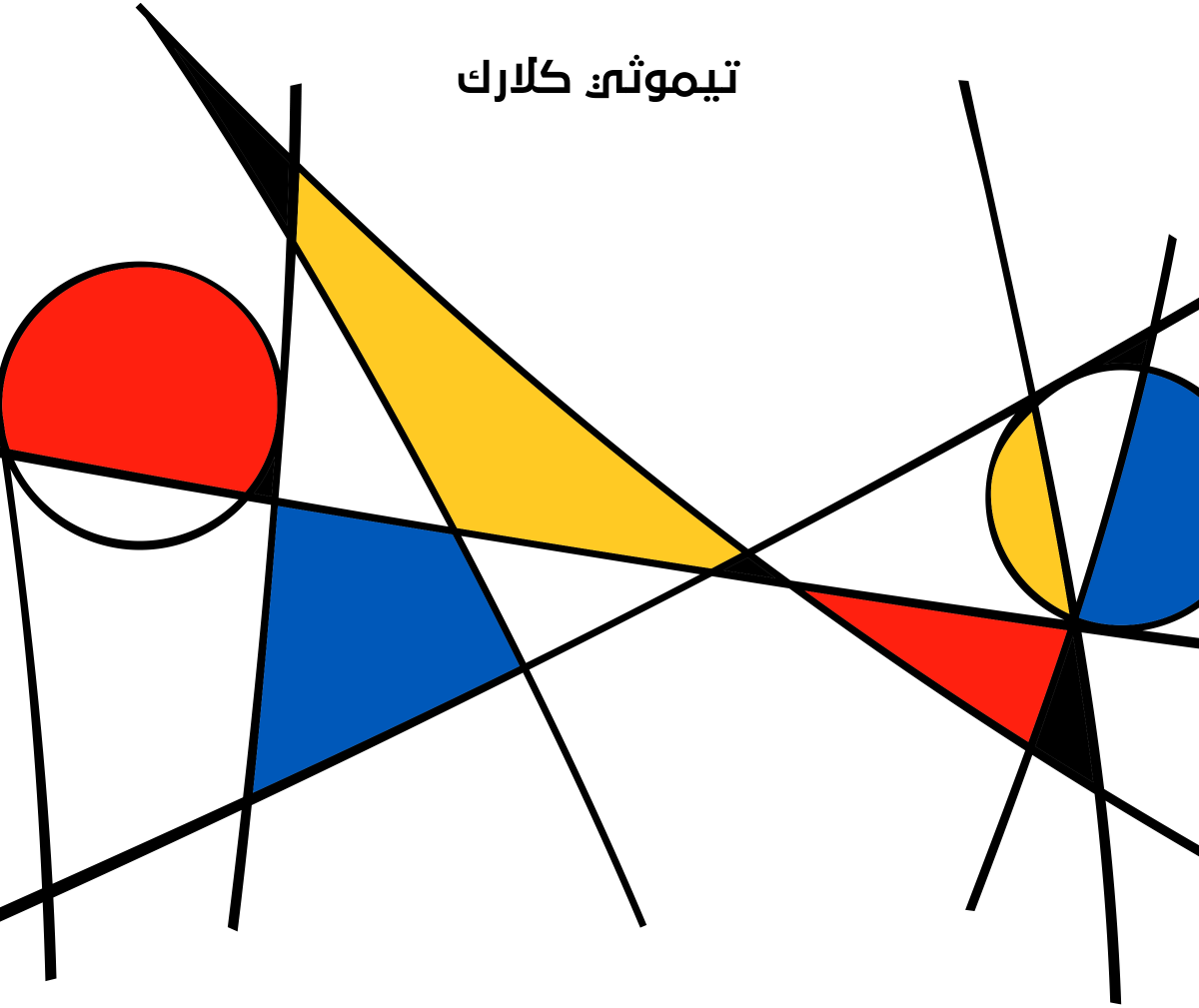


سلسلة دروس التفكير

التفكير والأدب

هَيندجر • بلانشو • دريدا

تيموثي كلارك



ترجمة حسام نايل

التفكير والأدب

هَيْدِجِر • بِلَانْشُو • دَرِيدَا

تأليف

تيموثي كلارك

ترجمة

حسام نايل



Sources of Derrida's Notion
and Practice of Literature

Timothy Clark

التفكيك والأدب

تيموثي كلارك

الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شبيث ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إن مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٤٣٤ ٢

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٩٩٢.

صدرت هذه الترجمة عام ٢٠١١.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.

جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور حسام نايل.

المحتويات

٧	سلسلة دروس التفكير
٩	إهداء المؤلف
١١	توطئة
١٣	تقديم
٣٥	١- تجاوز علم الجمال: الشعر عند هيدجر
٨٧	٢- بلانشو: الفضاء الأدبي
١٣١	٣- دريدا والأدبي
١٧٧	٤- حدث التوقيع: «عِلْم» الشأن الفريد؟
٢١٣	حاشية: مسئوليات
٢٢٥	قائمة المصادر
٢٢٩	مُسرد مصطلحات

سلسلة دروس التفكير

لا يزال التفكير يحظى بموقع متميز في خريطة الفكر الفلسفي والأدبي في العالم الناطق بالإنجليزية. وليس أدلّ على هذه الخطوة من صدور طبعة الذكرى الأربعين لترجمة كتاب دريدا «الجراماتولوجي» إلى الإنجليزية عن جامعة جون هوبكنز عام ٢٠١٦م. وجاءت هذه الطبعة الاحتفالية جديدة محدّثة، إذ نَقَّحت سيفاك (١٩٤٢م-...) ترجمتها لكتاب «الجراماتولوجي» بعد أن اكتسبت وعيًا أكبر بإرث دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤م)، كما زُوِّدت ترجمتها المنقّحة بخاتمة جديدة تكمل مقدمتها الشارحة الأصلية. وقد جاءت طبعة الذكرى الأربعين مصحوبة بتصدير من جوديث بتلر (١٩٥٦م-...)، الفيلسوفة النسوية والمنظرة الأمريكية والأستاذة بقسم الأدب المقارن والبلاغة في جامعة كاليفورنيا.

وبفضل ترجمة سيفاك ومقدمتها الشارحة، التي مرَّ عليها الآن ٤٦ عامًا، احتدم الجدل ولا يزال حول دريدا الذي غيَّر نهجَ الثوري في معالجة الفينومينولوجيا والتحليل النفسي والبنوية واللغويات، بل تراث الفلسفة الغربية؛ وَجَّه النقد عمومًا. والاسم الشائع لهذا النهج هو «التفكير» الذي أخذت روحه تتسرَّب إلى مجالات أخرى لاحقًا كالنقد النسوي والنقد الثقافي ودراسات ما بعد الاستعمار والتاريخية الجديدة.

وتسعى «سلسلة دروس التفكير» إلى تقديم صورة شُبَّه متكاملة لاستراتيجية التفكير عند دريدا سواء في جانبيها الفلسفي أو الأدبي عبر الترجمة المشفوعة بتطبيقات عربية.

حسام فتحي نايل

إهداء المؤلف

من أجل جويل، ومن أجل جورجيا ...

صدرت الطبعة الأولى من هذه الترجمة عام ٢٠١١ بعنوان «المُعتمد الأدبي في التفكيك: هيدجر، بلانشو، دريدا».

توطئة

أصبح السجال الفكري الذي لا يزال يحيط بمصطلح «التفكيك» ينقسم الآن على نحو واسع إلى معسكرين. فمن جانبٍ، نرى قراءات تفكيكية مستوعبة بسهولة في مقدمات ومختارات من النظرية النقدية أو الأدبية، حيث يكون «التفكيك» حزمة من بين حزم أخرى في مجال أقل إثارة للجدل بشكل متزايد. ومن ناحية أخرى، شهدت السنوات الخمس الماضية سلسلة من الكتب التي تذهب بقوة إلى أن ما يُطَلَق عليه غالبًا وصف «تفكيك» لا علاقة له تقريبًا بتلك النصوص التي يمنحها دريدا اسمه. إذ تشرع هذه الدراسات في إعطاء قراءات مختلفة المنحى لعمل دريدا من حيث علاقته، مثلًا، بهيجل أو هيدجر أو فرويد. والحق إن «دراسات دريدا» قد غدت مجالاً فرعياً مراوفاً تمارسه مجموعة صغيرة من المفكرين، حيث تبدو المزامم الراديكالية عن الأدب والفلسفة والتحليل النفسي متقلصة بسبب الصعوبة المطلقة وسعة المعرفة اللازمة لمتابعة تقدم المناقشات فيها. والنتيجة بالنسبة إلى القارئ هي الإحساس المتزايد بأمرين: الأول، إحساس بعلاقة تناسبية بين الصعوبة والشعور بالاعتباطية، ومن ثم — وهذا هو الأمر الثاني — إحساس بقدر معين من البلادة. يبدو أن «دراسات دريدا» تعاني من خطر متزايد بأن تصبح اهتمامًا تنشغل به أقلية غامضة سرية تقف في موضع بين الدراسات الفرنسية ونوع من التاريخ الأدبي للفلسفة.

عند الكتابة عن نصوص يكون فيها احتمال اللغة الشارحة مسألة شائكة، تصبح طريقة دراسة الدارس نفسها ذات أهمية. ومن المعروف أن كلمات مثل «الوضوح» أو «الشفافية» تعمل عمل استعارات تحجب بيسر شديد التحيز. وبرغم ذلك، فإن استثمار الإتاحة في حدها الأقصى يمكن أيضًا، فيما أعتقد، أن يمنح الكتابة انفتاحًا في حده الأقصى أو حتى قابلية التأثر؛ ومن هنا قد يصبح ذلك طريقة يُمكن بها لنص من هذا النوع السعي إلى أن يكون مسئولًا. لقد كتبُ الأقسام الأولى من الفصول الثلاثة الأولى، في هذا

الكتاب، بطريقة حريصة على جَعْلها قابلة للقراءة بالنسبة إلى الوافدين الجدد إلى هذا المجال، وتهيئتهم للقضايا الأكثر تورطاً في الأقسام اللاحقة. والقضية المثارة، على طول الكتاب، هي: لماذا يكتسب العمل الأدبي مثل هذه الأهمية الحيوية في أعمال هيدجر وبلانشو ودريدا، وهم المفكرون الثلاثة الذين يشكلون، بدرجة جيدة، جماعة تأملية متميزة. والحق إن فكرة غريبة ظهرت مؤخراً، ألا وهي أن أعمال دريدا التي تهتم بالنص الأدبي تختلف تماماً عن أشكال التفكيك المعروفة لدى المفكرين الفلسفيين. وفي محاولة لتتبع طبيعة هذا الاختلاف وأساسه المنطقي، تقوم هذه الدراسة باستكشاف استعمال دريدا الجديد لكلمة «أدب»، بدءاً من أعمال هيدجر وبلانشو على وجه الحصر تقريباً.

وفيما أعتقد، يكون المحك في هذه النصوص ليس أقل من محاولة متابعة أشكال جديدة من التماسك والترابط كانت مستبعدة سابقاً في الجدل والفكر (بخلاف الأشكال الأصلية في التماسك والترابط المنطقي) بقدر ما تفرض ضرورتها الناشئة في نصوص معينة.

وأخيراً، أنوّه إلى أن كل الترجمات داخل هذه الدراسة قمتُ بها ما لم أذكر غير ذلك.

تقديم

لقد كان إمكان النظرية — بوجه عام — على المحك دائماً، الأمر الذي جعل النظرية الأدبية أو النقدية أكثر من موضة أخرى في مجال الدراسة الأدبية. يَبْدُ أن أعمالاً وفيرة من النقد الأدبي والتاريخ الأدبي الحديثين، وكذا كمٌّ كبيرٌ مما يُعد «تاريخية جديدة» — يظل ملتزماً ضمناً بفرضيات وضعية تذهب إلى إتاحة وصف الموضوع الأدبي وتصنيفه، وربطه بعمليات ثقافية عامة ... إلخ، ويجري الأمر بقدر من السهولة. وتتغافل تلك الفرضيات الوضعية في التاريخ الأدبي عن السؤال الرئيسي الآتي: ما نوع الموضوع الذي يكونه النص الأدبي؟

والحق إن طريقة وجود الأدبي *the literary* تُعد، بحد ذاتها، إنكاراً ظاهراً للنزعة الوضعية. ولا يحتاج الأمر إلى «التفكيك» ليقول لنا ذلك. فالجدل بأن النص الأدبي ليس موضوعاً كان أحد جدالات رومان إنجاردن في كتابه الكلاسيكي الصادر عام ١٩٣١م بعنوان «العمل الأدبي».^١ وثمة نتيجة مماثلة لما توصل إليه إنجاردن، نجدها في الفصل الثاني عشر من كتاب رينيه ويليك وأوستن وارين الصادر عام ١٩٤٩م بعنوان «نظرية الأدب».^٢ إذ يدحض هذا الفصل الذي كتبه ويليك، ويدين به ديناً كبيراً لإنجاردن، المسوغات المتنوعة لوصف النص الأدبي بأنه كيان إمبريقي أو سيكولوجي من أي نوع كان؛ فالنص الأدبي — من جهة — ليس شيئاً مصنوعاً كالتمثال في فن النحت، بمعنى أنه ليس صفحة/صفحات

^١ Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, trns. George G. Grabowicz (Evanston, Ill, North-western University Press, 1973), p. 3

^٢ René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (first published 1949; Harmondsworth, Middx.: Penguin, 1973). Ch. 12 was written by Wellek

مادية أو كتاباً مادياً؛ كلا وليس هو — من جهة ثانية — أصواتاً حقيقية يتلفظ بها من ينجز النص؛ لا ولا هو — من جهة ثالثة — التجربة السيكلوجية الناشئة عند الاستماع إليه أو قراءته؛ كما أنه ليس — من جهة رابعة — تجربة المؤلف أثناء إبداعه؛ كلا ولا هو — من جهة خامسة وأخيرة — المجموع الكلي لتجارب القراء أو حتى القاسم المشترك في كُليته بينهم جميعاً (الذي سيكون أقل قاسم مشترك، ليس إلا).

ويخلص ويليك إلى أن أي نص ليس سوى مجموعة «المعايير» التي تعمل بوصفها «العلة الكامنة للتجارب» (p. 150). ولكن ذلك لا يُعد إجابة عن السؤال بقدر ما هو اعتراف بالفضاء الفارغ الذي خلّفته شتى إخفاقات النهج الوضعي. وفيما يرى موريس بلانشو Maurice Blanchot، «تكنم وضعية الفضاء الأدبي الوحيدة في غرابته مقاربته. إنه لا يوجد، ولكن إلحاحه ... لا يمكن التخلص منه»^٢.

طريقة وجود العمل الأدبي: تعلن هذه العبارة عن سؤال لا يزال يُعالج برداءة، برغم العناية الهائلة بالنظرية الأدبية وقضايا طبيعة التفسير. وفي الوقت نفسه، تعلن العبارة — ربما بإيجاز أبرع من غيرها — عن موضوع النقاش في الكثير من نصوص جاك دريدا Jacques Derrida التي لا تزال بؤرة سجالات عديدة في المجال الأدبي. والحق إن سؤال طريقة وجود «الأدب» يحظى بقوة في عمل دريدا، تجعله يتحدى تصورات الأنطولوجيا والوجود المتوارثة؛ وذلك على النحو الذي يصبح معه سؤالاً يُحوّل كل شيء يلمسه إلى موضع شك وارتياب. ومن ثم، يغدو فعل الكينونة is في السؤال «ماذا يكون الأدب؟» [ما الأدب؟] what is literature? أمراً على المحك ومحل نظر.

إن عبارة «ماذا يكون الأدب» [ما الأدب؟] لا يمكن إدراجها تلقائياً في السؤال الفلسفي بامتياز: «ماذا يكون؟» [ما هو؟] what is? ذلكم هو الادعاء. ولكن إذا كان الأمر كذلك، فمن الواضح أن ما يسميه دريدا «الأدبي» أو الأدب *littérature* لا يمكن استيعابه بسهولة داخل ما نقصده عادةً من المصطلح، حتى لو كان ذلك نقطة الانطلاق التي يتعين على أحدها أن يبدأ منها. إذ لم يعد من الممكن فهم «الأدب» بوصفه «ماذا» في أي نوع معروف أيضاً. فالكلمات الثلاث التي يتألف منها السؤال (what is literature?) تنزلق هي نفسها، فتغدو على المحك في تساؤلها بهذه الطريقة التعجيزية تقريباً.

^٢ Joseph Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague: ٢

.Martinus Nijhoff, 1982), p. 141

ويتفرد سؤال الوجود question of being عند مارتن هيدجر بإعطاء الشيء الأدبي قوةً مشابهةً للادعاءات التي يزعمها دريدا بشأن «الأدب». بل الحق صار يُشار، مؤخرًا، إلى أن مشروع دريدا يكتنفه الغموض ما لم نضع نصب أعيننا اقترابه الاستشكالي المستمر من مشروع هيدجر.^٤ غير أن التحذير المذكور سابقًا بشأن دريدا، ليس بأقل انطباقًا على هيدجر. فما يسميه هيدجر *Dichtung* [= شعرًا] لا يلتبس بما نفهمه، عادةً، من مصطلح poetry [= شعر] أو fiction [= خيال]. الأدب عند دريدا والشعر عند هيدجر يحاولان القفز خارج ما يسميه هذان المصطلحان على مدى العقود القليلة الماضية.

بيد أن الدراسة الحالية، بين يدي القارئ، تبدأ من الفهم الأكثر شيوعًا لطريقة وجود الأدبي. وما من بداية سوى هذه البداية يمكنها أن تقدم استهلالًا إلى فهم التصورات الأشد راديكاليةً عند هيدجر ودريدا.

لماذا صار «الأدبي» ميدان جدل خصب، لا في الأقسام الأدبية المتخصصة في الجامعات وإنما خارجها أيضًا؟ لا تزال فلسفة العلم — في العالم الناطق بالإنجليزية — المجال الأبرز وسط فيضان الأدبي هذا، وبخاصة ما يتعلق منها بالمواقف الكلية والنسبية المتنوعة التي يتبناها فلاسفة مختلفون اختلاف توماس كون Thomas Kuhn، وبول فيرابند Paul Feyerabend، وريتشارد رورتي Richard Rorty.^٥ ولم يكن يُقصد بـ «الأدبي»، هنا، سوى اللغة الخيالية التي تعلق مؤقتًا دعوى إشارتها المباشرة إلى أشياء قائمة. وقد صار هذا الفهم مهما بما يتناسب مع الدرجة التي قوّض بها الفكرُ وجهةً نظر تمثيلية راسخة ترى أن اللغة تصف الواقع وصفًا غير إشكالي. وقد ظهر «الأدبي» في الشقوق التي تركتها إخفاقات البرامج الوضعية والاختزالية.

^٤ في مقابلة مع ريتشارد كيرني Richard Kearney بعنوان Deconstruction and the Other ضمن كتاب *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* (Manchester: Manchester University Press, 1984), pp. 107–26، يقول دريدا: «يدين تكويني الفلسفي، في جانب كبير منه، إلى فكر هيجل Hegel وهوسرل Husserl وهيدجر Heidegger. ولعل هيدجر أدومهم تأثيرًا فيّ، لا سيما مشروعه في «تجاوز» الميتافيزيقا اليونانية» (p. 109).

^٥ للاطلاع على رؤية عامة للزُمة ما بعد التجريبية في فلسفة العلم، انظر: Ian Hacking, ed., *Scientific Revolutions*, Oxford Readings in Philosophy (Oxford: Oxford University Press, 1981); Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science* (Brighton: Harvester and Boomington, Indiana: Indiana University Press, 1980).

النزعة الكلية/ النزعة النسبية اللتان أدتَا إلى طمس الفروق بين الحَرْفي والمجازي، بين الخيالي وغير الخيالي ... إلخ، يمكن إجمالهما في المبدأين الرئيسيين الآتين: الأول هو مبدأ عدم تحديد المعطيات. فعلى عكس النزعة الاستقرائية (= محاولة استنباط القوانين العامة من ملاحظة «الوقائع» التي لا تقبل الشك، فحسب)، قيل إن العبارات التي تبدو وصفية، في بيان «الملاحظة»، «عُرْضة للخطأ كالنظريات التي تفترضها ضمناً، لذا لا تُشكّل قاعدة آمنة لبناء قوانين ونظريات علمية»^٦ وذلك لأن بيانات «الملاحظة» ليست محايدة، وإنما هي مصوغة من منظور نظرية من النظريات، فمعنى المفاهيم الأساسية ليس مستمداً من التجربة بل من إطار نظري (قائم سلفاً)، ومن خلاله وحده تصبح الملاحظة الانتقائية لأي شيء منفصل أو سمة منفصلة أمراً ممكناً. وعلى أساس هذه الرؤية، لا ينطوي الحس المشترك واللغة العادية على أي امتياز؛ إذ لا يشكّلان سوى طريقة في النظرية غير دقيقة ومفتوحة إذا جاز التعبير، وليس صورة غير إشكالية لـ «الأشياء كما تكون».

ولأن أحدنا لم يعد بمستطاعه القول إن المعنى مستمد تماماً من الملاحظة، فسيصبح من الواضح أن المعطيات نفسها يمكن «شرحها» بعدد من النظريات على قدم المساواة، وهي نظريات ربما تكون غير متوافقة فيما بينها. إذ «يمكن إعادة تفسير نتائج الملاحظة، بل ربما يمكن حتى إعدادها على نحو يدعم وجهة نظر كانت تتضارب — في الأصل — مع هذه النتائج.» (فيرابند)^٧ لم يعد يبدو أن الملاحظة سبيل إلى قاعدة آمنة للفصل بين تفسيرين لظاهرة من الظواهر. وعليه، أصبح وجود لغة تمثيلية مباشرة أمراً إشكالياً. واكتسبت النظريات صبغة «أدبية» معينة. وباتت «اللغة الشارحة» أمراً مستحيلاً.

وأما المبدأ الثاني للنزعة الكلية/ النزعة النسبية السائدة، فكان طبيعة المعنى العلائقية. فما من مُعطى له معنى في حد ذاته؛ بل يتحدد معناه بالنسبة إلى كلية النظرية. و«يستند معنى كل مصطلح نستعمله إلى السياق النظري الذي يوجد فيه.» (فيرابند)^٨ وإذن، كلمة

^٦ A. E. Chambers, *What is this Thing Called Science?*, 2nd edn (Milton Keynes, Bucks.: Open University Press, 1982), p. 30.

^٧ نقلاً عن: Dudley Schapere, "Meaning and Scientific Change," in *Scientific Revolutions*, ed. Hacking, pp. 28–59, 48. ويلاحظ شابير، في سياق المناقشة، أن كلمة «ربما» التي يقولها فيرابند زائدة في هذا الاقتباس.

^٨ Ibid., p. 38.

«قوة» في نظرية ليست هي نفسها كلمة «قوة» في نظرية أخرى، إذا توخينا الدقة. لذا، تبدو النظريات والتفاسير غير قابلة للمقارنة، لا من حيث «الوقائع» المفترضة (المبدأ الأول) فقط، وإنما من حيث العلاقة فيما بينها أيضًا. وأخيرًا، لم يعد بمستطاع أحدنا أن يقول بشكل كامل «عن» أي شيء تحدثت هذه النظريات؛ فما «تتناوله» صار لا طائل منه، ما دام قد انهار تصور الحقيقة — بوصفها تطابق اللغة أو المفهوم مع العالم — تاركًا وراءه تصورًا عن الحقيقة يتماشى مع نموذج برجماتي تداولي أو تجانسي (يربطهما معًا).

لقد نشأت الاقتباسات الواردة أعلاه كلها في سياق المناقشات الدائرة في فلسفة العلم. ولكن العديد من السجلات في النظرية الأدبية سلكت مسارات مماثلة لها. بل الحق إن فلاسفة من أمثال ريتشارد رورتي قد استوعبوا منذ فترة طويلة في النقاش، وتمثّلت أفكاره مدرسة النقاد التداوليين الجدد المثيرة للخلاف، التي نضجت أعمالها — إلى حد كبير — من خلال مجلة البحث النقدي *Critical Inquiry*. ولا تزال أسئلة من قبيل السؤال الآتي تحدد مسار العديد من المناقشات: هل تكتسب تفسيرات النصوص شرعيتها بالاستناد إلى معنى معطى سلفًا «في النص»، أم أنها (حاليًا من حال «النظريات»، فيما يرى فيرابند وآخرون) ليست سوى قراءات لشيء لم تعد له طبيعة موضوعية في حد ذاتها؟ وتثار «الهوية الموضوعية» في مقابل لعبة اللغة أو البناء المجتمعي.^٩ ويبدو أن المشكلات المتعلقة بطبيعة الموضوع في نظرية العلم تنطبق بالقدر نفسه على «الموضوع الأدبي» بوجه خاص. ويظل الكثير من النقد الأدبي الذي يصف نفسه بأنه تفكيكي عاليًا في مآزق هذه المناقشة الخاصة: رفض النزعة الوضعية ومفاهيم التمثيل المستمدة منها. وتعد قراءة جيه هيليس ميلر J. Hillis Miller لقصيدة والاس ستيفن Wallace Stevens «السرّخس الأحمر» *The Red Fern* مثالًا لافتًا على هذا المآزق؛ فالقراءة تشغل من خلال فرضيات

^٩ يقول أوين ميلر في توطئته لكتاب *Identity of the Literary Text*, ed. Mario J. Valdes and Owen Miller (Toronto: University of Toronto Press, 1985) «معظم المشاركين في هذا المجلد يسلّمون بدرجات متفاوتة بأنه إذا فهم النص بوصفه أثرًا فنيًا مستقلًا ومكتفياً بنفسه وله معنى محدد يعمل التفسير على اكتشافه واستعادته، فإن مفهوم الهوية لن يعود بقادر فعليًا على التأثير بدرجة كبيرة بوصفه مفهومًا صالحًا ومقبولًا في النظرية الأدبية والنقد ... سيبدو الاعتقاد بأن الهوية النصية ليست مُعطى سابقًا، بل عملية تتشكل أثناء فعل القراءة، موقفًا ربما يحظى بقبول واسع النطاق في الأوساط الفكرية والثقافية اليوم» (p. xix).

وضعية ضيقة عن اللغة، ولا تفعل سوى قلبها.^{١٠} وقد نجمت قراءة ميللر عن قبوله تعريف اللغة «الحرفية» بأنها «تلاؤم الكلمة مع إدراك الأشياء حسيًا». ويعزو ميللر هذا التصور إلى قصيدة ستيفن التي تستثمر السرخس الأحمر بوصفه صورة شعرية لضوء النهار والشمس. ثم يرى ميللر أن «الشمس» ليست «حرفية»؛ لأن الشمس لا يمكن ملاحظتها بطريقة مباشرة، كما يرى أن مجاز ستيفن — السرخس الأحمر — «لو توخينا الدقة» أيضًا — بلا معنى أو قيمة؛ لأن الصورة الشعرية عن النهار بوصفه نبتة «لا معنى لها من حيث هي وصف لأي ظاهرة تجريبية» (p. 157). وعلى هذا الأساس، يزعم ميللر أن القصيدة تؤدي «تحريرًا متوترًا غير مستقر للغة من الإدراك الحسي» (p. 156)! فتؤكد القصيدة — فيما يخلص ميللر — ضرورة الاعتراف بأن الواقع «الحرفي» (الشمس، على سبيل المثال) لا يمكن التعبير عنه إلا بسلسلة من البدائل اللفظية. وتعد هذه المناقشة — غير المعقولة إجمالاً — صورة مقلوبة للفرضيات الوضعية جد ساذجة. فحتى الوضعيين المناطق (الذين أجازوا على الأقل استخدام الأدوات العلمية لمعاينة الشمس!) لم يستعملوا ذلك المفهوم الضيق للإحالة المفيدة.

وثمة رؤية أخرى يمكن تحديدها في أعمال دريدا، تهتم بـ «الأدب» من حيث هو طريقة في اللغة غير قابلة للاستيعاب لأنها تهدم الفرق بين النص الأدبي والنقد. ويقدم جوناثان كالر Jonathan Culler مثالاً جلياً على هذا النوع من الحُجج في تقديمه كتاب «هوية النص الأدبي» *Identity of the Literary Text* (pp. 3–15)، فيبرز الفرق بين هذا العمل الجديد والعمل التقليدي [الأرثوذكسي]. أما العمل التقليدي — المسمى «النقد الجديد» new criticism — فقد نتج عن مزج الرغبة في تأسيس النقد فرعاً معرفياً منضبطاً مستقلاً بالعديد من المواقف نحو طبيعة العمل الأدبي المتوارثة عن الجماليات الرومانسية. وعلى حد تعبير كالر، يقيّم النقاد الجدد العمل الشعري بوصفه «كُلًّا موحدًا، مستقلاً، وواعياً بذاته» (p. 11). ويقتضي تصور موضوع الدراسة بوصفه أثرًا فنيًا — على هذا النحو — استبعاد كل الاعتبارات التي تعتد بغير الأدبي وغير الجمالي، [أي ما يتجاوزهما] ... إلخ. ووفقاً لما

^{١٠} "Impossible Metaphors: Stevens "The Red Fern" as Example," *Yale French Studies*, 69 (1985), pp. 150–61.

وتعاود الحجة المتعلقة بالشمس الظهور في مرحلة حاسمة من كتاب: *The Linguistic Moment: from Wordsworth to Stevens* (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp. 141–2.

يراه كالر، يُفضي تصور القصيدة موضوعاً مستقلاً استقلالاً مثالياً إلى تثنين انعكاسها على نفسها reflexivity أو «وعياً بذاتها» self-consciousness بوصفه أساس هوية القصيدة. والنتيجة هي توليفة غريبة بين النزعتين التجريبية والشكلية. يقول كالر على نحو يتجاوب مع منشأ اهتمامات النقد الجديد في النزعة الرومانسية والنزعة المثالية الألمانية: «تُعد اللحظات ذاتية الإحالة لحظاتٍ جوهريّةً غالباً في تأسيس هوية النص الأدبي، شأنها شأن معرفة الذات والوعي بالذات الأساسيين في تصورات الهوية الشخصية» (p. 11). وتلك الانعكاسية التأسيسية هي ما يسألها كالر. فيذهب إلى أن «لحظات الوعي الذاتي أو المرجعية الذاتية» — وشك كالر في وجودها ليس بأكثر من شك النقد الجدد — لا تؤسس هوية النص من حيث اكتفائه بنفسه ووعيه بنفسه، بل تمزق هذه التصورات نفسها تمزيقاً وتَشوُّشاً تشويشاً جلياً.

القصيدة التي جرى تحليلها هي قصيدة جون دون John Donne «تقديس» Canonization. وقد وقع الاختيار عليها بسبب وضعها النموذجي في النقد الجديد. فيذهب كلينث بروكس في كتابه «الجرة المصقولة: دراسات في بنية الشعر»^{١١} إلى أن قصيدة جون دون هي «إنجاز كبير من إنجازات الخيال الشعري الذي يصف أيضاً نوع الإنجاز الخيالي الذي يكونه». فالقصيدة تؤدي enact ما تصفه بأنه «انصهار قائم بذاته بين الوجود والفعل» (p. 11). يحتفي جون دون بنفسه وبعشيقته في قصيدة «تقديس»، فيصف «الغرفة الجميلة» ليبني من خلال الشعر بيتَ حبهما: «جرة مصقولة» تحفظ رماد جثتهما. هذه «الجرة» (وهي صورة شعرية للقصيدة نفسها) ستصبح موضوعاً يهيم به العشاق في الأجيال اللاحقة، على حين يصبح جون دون وحبّه نموذجاً لما ينبغي أن يكون عليه الحب نفسه:

«بمقدورنا أن نتخضب بالحب، إن لم نَعشْ به،/ وإذا لم تسعه القبور والنُصْب/ تسعه أسطورتنا، سيَسُعه الشعر؛/ وإن لم نثبته في شذرة من التاريخ،/ سنبنّي في القصائد الغرفة الجميلة؛/ فكلّ ذلك تصبح الجرة المصقولة/ فيها أعظم رماد الجثث، كمقابر على نصف فدان،/ وبهذه الترانيم، سيشهد كل الناس على/ أننا قدّسنا حبنا» (p. 12).

Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: ١١ Harcourt Brace, 1947).

فيما يرى بروكس، تغدو القصيدة — كما تتجلى — «غرفة جميلة» تصفها القصيدة: «القصيدة نفسها جرة مصقولة تحفظ رماد جثة العاشق» (p. 13). هكذا، يؤكد بروكس تلك الانعكاسية التي يرى أنها تؤسس «هوية» النص. كيف يُعقد كالر قراءة بروكس؟ تنبسط الانعكاسية وتتمدد، إذا جاز التعبير، عبر تَوَسُّطِ مرآة ثانية؛ حيث نقراً:

«إذا كانت القصيدة نفسها جرة مصقولة، فإن إحدى السمات الأساسية لهذه الجرة أنها تصور استجابة للجرة. وإذا كانت الجرة أو الترنيمة هي القصيدة نفسها، فلعل الاستجابة المتوقعة لهذه الترنيمة هي الاستجابة لتمثيل الاستجابة للترنيمة» (p. 13).

ويمكن قراءة النص بوصفه تجسيداً لبنية انعكاس/تكرار لا نهائية كامنة، تنطوي على أي استجابة لها بوصفها جزءاً مما تدور حوله، فيغدو الفرق بين القصيدة «نفسها» والاستجابة لها فرقاً متوتراً غير مستقر. والحق إن بروكس — فيما يقول كالر — يستجيب بقدر ما تمثله القصيدة فعلاً؛ فهو يقدِّس «التقديس» حين يستعمل عبارة من القصيدة عنواناً لكتابه. فتصبح القصيدة نموذجاً لما ينبغي أن تكون عليه أي قصيدة طبقاً لمعايير النقد الجديد. والأكثر من هذا، في قراءة كالر، أن القصيدة التي تتضمن تفسيراً لنفسها تميل بالانعكاسية التي يُقدِّرها بروكس إلى بنية «تحويل» يتضمن بمقتضاها النص فعلياً كل من سيفسرونه، متجاوزاً الحدود التي ربما يرغب النقاد في تعيينها له:

«إذا كانت الجرة تدمج أيضاً بين الجرة والاستجابة إلى الجرة، فإن بنية الإحالة الذاتية هذه تخلق موقفاً تكون فيه الاستجابات — كاستجابة بروكس — جزءاً من الجرة التي نحن بصدها ... والناقد الذي يزعم أنه يقف خارج النص ويحلله، يبدو متورطاً فيه بشكل ميثوس منه، محصوراً في تكرار يمكن وصفه بأنه اكتشاف البنيات في نص (غير معروف له) يكرر علاقته بالنص، أو بأنه تكرار في تفسيره علاقةً يصورها النص فعلاً» (p. 14).

والواضح من هذا البيان أن مثال القراءة التفكيكية عند كالر ليس سوى بداية لمعالجة سؤال هوية النص الأدبي؛ فهو ليس «تفكيكاً» للانعكاسية إطلاقاً، بل العكس حاصل، إذ تُعمَّم الانعكاسية في بنية تنطوي معها القصيدة (في محاكاة ساخرة للنسق

الهيكلي)^{١٢} على قراءاتها الممكنة داخلها! أضيفُ إلى هذا أن تصور القصيدة على أنها تمثيل ذاتي لا يستريب في هُوية النص واستقلاله بأكثر مما تستريب مرآة حطمتها مرآة أخرى موضوعاً أمامها. وبغضّ النظر عن مساءلة وجود «لحظات» وعي النص بنفسه تلك — كما قد يتوقع قارئ دريدا — فمن الواضح أن كالر يرى فيها تضميناً مختلفاً عما افترضه النقاد الجدد. وأخيراً، يُعد هذا النوع من القراءة اختزالياً بقدر ما يركز على طبقة واحدة فقط من طبقات النص، ألا وهي الإحالة reference، مع استبعاد الطبقات الأخرى. ومع ذلك، ليس من الصعب رؤية أن استراتيجية تعميم هذه الانعكاسية المفترضة يمكن أن تقود النقاد إلى موقف يشعرون فيه بالسعادة وهم يرددون بعض مزاعم دريدا الراديكالية في كتبه. ومن ثم، يمكن لناقد من النقاد — على أساس قراءة أي نص بوصفه متضمناً بداخله أمثلة allegory لقراءته (وهو أمر صعب يكاد ألا يحدث) — أن يزعم كل الآتي:

أولاً: أن النص، وهو يُمثّل نفسه داخل نفسه، يهدم التعارض بين الجزء والكل، ويكون الجزء «أكبر» من الكل ... إلخ.

ثانياً: أن النص باشتماله على تفسيره داخل نفسه، يهدم التعارض بين الداخل والخارج، فخارجه كائن فعلاً في داخله والعكس صحيح، ومن ثم (فيما يزعم أحدنا) يتجاوز حدوده المعتادة.

ثالثاً: أن النص، باشتماله على مفسّره كما يُفسّر حقاً، يهدم كل محاولات البراعة النقدية، ويندمج مع نقطة عمياء حتمية في الموضع نفسه الذي يعتقد أحدنا أنه يَعِيه، وهكذا.

وفي هذه المرحلة، لعله من المفيد اقتباس بعض العبارات القوية — إلى حد ما — من مقابلة أُجريت مع دريدا.^{١٣} ويعمل هذا الاقتباس على فك ارتباط ما يسميه دريدا «التفكيك»

^{١٢} قارن بما يقوله ستيفن بونجاي Stephen Bungay عن نظرية الفن عند هيجل في كتابه *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics* (Oxford: Clarendon Press, 1987)، إذ يقول: «الفن مُكتنَفٌ بمقولة الروح المطلق Absolute Spirit. والعلاقة المطلقة علاقة ذاتية محضة. وهكذا، سيكون الروح المطلق مقولة لوعي الروح بنفسها، الأمر الذي يعني أن العلاقة بين الذاتين المنطقيتين المتضمنتين ستكون على النحو الذي تشكل به العلاقة نفسها جانباً من الانعكاس: الذات تنعكس على نفسها وتعرف نفسها» (p. 28).

^{١٣} "Deconstruction and the Other," in Kearney, *Dialogues*

عن مناقشات تدور حول مسارات من قبيل أننا محدودون حتمًا بـ «مخططات التفسير» التي نتبناها، وأن أي محاولة للخروج منها إلى «مرجع موضوعي» محاولة مقضي عليها سلفًا بالضرورة ... إلخ:

«أتلقي كل أسبوع تعليقات ودراسات عن التفكيك، تعمل على أساس افتراض أن ما يُطلق عليه «ما بعد البنيوية» يعادل القول بعدم وجود شيء أبعد من اللغة، وأننا غارقون في الكلمات، وسخافات أخرى من هذا القبيل» (p. 123).

فعل العكس، يُثمن دريدا اللغة، لا بوصفها لعبة إشارات اختلافية، بل بوصفها محلًا لشيء آخر تمامًا، والمقصود به شيء يشبه إعلانًا عن الوجود نفسه أو «مجيئ»، ومن دون محاولة تقديم تعريف اختزالي (وذلكم ما يضطلع به بقية هذا الكتاب)، فلعل الاقتباس الآتي من مقابلة كيرني مع دريدا يكشف — على الأقل — عن سياق القضايا المطروحة، ويفضّ علاقتها المتسعة للغاية بالسجلات الدائرة في النظرية الأدبية وغيرها. لا يزعم التفكيك أن اللغة غير إشارية أو إحالية، بل يبحث التفكيك «عن الآخر»، وعن الآخر في اللغة الذي هو «آخر» اللغة:

«يسعى التفكيك، يقينًا، إلى إيضاح أن مسألة المرجع أعقد وأكثر استشكالًا مما تفترضه النظريات التقليدية، ولكن الأكثر من هذا أن التفكيك يتساءل عما إذا كان مصطلح «الإحالة» يفي تمامًا بتسمية «الآخر». وهذا الآخر، الذي يتجاوز اللغة والذي يستدعي اللغة، قد لا يكون هو «المشار إليه» referent بالمعنى المعتاد ... بيد أن نأيه بنفسه هكذا عن بنية المرجع المعتادة ... لا يعني القول إنه لا يوجد شيء أبعد من اللغة» (Kearney, Dialogues, pp. 123-4).

من الواضح، هنا، اختلاف ما يقوله دريدا عن تصورات التفكيك التي تجسدها، مثلًا، قراءة ميللر لستيفن، أو عن أي شيء في كتاب جوناثان كالر المعنون بـ «عن التفكيك» On Deconstruction، أو عن الموقف التداولي الذي يغدو من الصعب معه البدء في تحليل أين تكمن الاختلافات على وجه التحديد. لعل الاختلاف الأول الواسع يتمثل في أن اهتمامات نقاد الأدب التفكيكيين (شأن من يشبهونهم من فلاسفة العلم) اهتمامات إبستمولوجية بالمعنى الواسع الذي يهتم بمشكلة مزاعم اللغة التي تدّعي التمثيل الحقيقي للواقع، أو معضلة التفسير، على حين أن اهتمامات دريدا — لو توسعنا في القول — اهتمامات أنطولوجية،

ويتردد أحياناً في المقابلة بين مصطلحات عامة كـ «الإبستمولوجيا» و«الأنطولوجيا» في سياق يجب أن تكون علاقتهما فيه محل نظر، وبرغم ذلك، فإن «طريقة وجود» الأدبي هي عبارة تُركّز انشغال عمل دريدا بمالارمه Mallarmé وآخرين، بأكبر قدر ممكن من الدقة في هذه المرحلة المؤقتة.

يظل ميللر وكالر، على السواء، مشدودين إلى فرضيات وضعية جرى تجاوزها في الفصل الثاني عشر من كتاب «نظرية الأدب». إذ نرى الأدبي عند ميللر مرتبطاً بنظام وضعي من الوقائع «الحرفية»، بقدر تحدُّده تحديداً كاملاً من حيث علاقته بذلك المجال (أعني عدم تناسبه مع ملامحه). وأما عند كالر فالأدبي موضوع — وإن يكن موضوعاً خاصاً متميزاً — تتيح مرجعيته الذاتية المفترضة عزو خصائص متميزة إليه من المعتاد أن يتصف بها الوعي الذاتي (أعني بذلك مشاركة القراء).

وأزعم أن عمل دريدا لا يعترف بالوصف انطلاقاً من القضايا الإبستمولوجية التي يثيرها ميللر وكالر. ولعله من الأدق بالأحرى في هذا الجانب تأكيد أن «النص» — فيما يعني به دريدا — ليس موضوعاً على الإطلاق؛ ولعله من الأدق، أيضاً، الاعتراف بأن منشأ «قراءات» دريدا، في هجومه الهيدجري على الفلسفة التقليدية، راجع إلى تركيزها على قضايا تتصل بـ الوقائع في العالم، مع تجاهل قضية العالم بحد ذاته. ففي مقابلة دريدا مع كيرني، نجد أن التفكير ليس شكلاً من أشكال النزعة الشكية، بل هو «انفتاح على الآخر» (p. 124).

فما هذا «الآخر»؟ يرجع منشأ هذا المفهوم إلى جوانب عديدة فيما يُسمى «نهاية المثالية»: زوال التسليم المؤسس للفلسفة في معناها التقليدي بأن الواقع يمكن معرفته، أي تعقله أو استعقاله بدءاً.^{١٤} ويعني القول بإمكان معرفة الواقع بدءاً القول إنه لا يوجد سوى الماهية أو المعنى. هكذا، تختزل النزعة المثالية الوجود إلى «المعنى» (Garry Madison, p. 248) وعليه، تكون مهمة الفلسفة الإبانة عن التعالق بين الفهم الإنساني والوجود (المسلم به فعلياً في مفهوم المعرفة نفسه). ويمكن القول مؤقتاً إن «الآخر» هو ما يجب على المعرفة أن تشغل نفسها به، ما إن نعتزف بالانفصال بين الوجود والمعرفة. ومن

^{١٤} See Gary Madison's useful essay, "Phenomenology and Existentialism: Husserl and the End of Idealism," in *Husserl: Expositions and Appraisals*, ed. Frederick Elliston and Peter McCormick (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1977), pp. 247–68, 248

الواضح أن التشديد على الآخرية أو الغيرية يؤكد أن ما «يُعرف» لم يعد ضمن نطاق فَهْم المعرفة المتوارث الشائع.

ومن الممكن القول إن التراث الضدي القديم (منذ فلاسفة ما قبل سقراط Socratics حتى نيتشه Nietzsche) كان ينافس على الدوام مزاعم النزعة المثالية وبخاصتها. أما في السياق الحالي، فيقدم هيدجر معجماً يمكن من خلاله رسم معالم «الأخر» عند دريدا. بمقتضى ما يقوله هيدجر، لا بد أن يُتصوّر الفَهْم understanding والوجود being، على السواء، بوصفهما الأمر الممكن عَرَضِيّاً المتناهي الذي لا تقدر «المتافيزيقا» في حد ذاتها — بما هي مجلّ النزعة المثالية الأوّلي — على الإحاطة به. فيذهب هيدجر إلى أنه لا الكائن البشري (الدازاين *Dasein*) ولا العالم ينطويان على طبيعة جوهرية منفصلة عن عوارض وجودهما العيني existence؛ ومن ثم لا يمكن أن يتأسس وجودهما على أي فَهْم للجوهر أو الماهية، أي لا يمكن فَهْمهما بطريقة فلسفية. فمحاولة تأسيس العالم وتصوراتنا عنه بفعل انعكاسي من أفعال العقل تجد نفسها مكتنفة بشيء آخر (غير عقلي) لا يمكن إدماجه على الرغم من أنه يتحرك ضمن حدود هذه المحاولة؛ الأمر الذي يدعو هيدجر إلى إعادة النظر في المسلّمة التي تدعم أساس العلم الحديث، ألا وهي مبدأ السبب الكافي، مبدأ إمكان تقديم سبب لأي ظاهرة. والحق إن إمكان العلم وحدوده يكونان على المحك بشكل متكرر عند ثلاثة مفكرين تشغل بهم هذه الدراسة بين يدي القارئ.

وتحتل هذه القضايا مرتبة الصدارة في كتاب هيدجر «الوجود والزمان» *Being and Time* (١٩٢٧م)، ومن الضروري الانتقال إليه الآن.^{١٥} وقد تبدو المناقشة معروفة (بالنسبة إلى بعض القراء)، غير أنه من المهم تتبّع عدد من خطواتها هنا حتى نرسم معالم تصوّرين أساسيين للفصول اللاحقة (التصورات الهرمنيوطيقية/الهيدجرية عن «العالم» و«اللغة»). حين حاول هيدجر القيام بتحليل الطريقة التي نصادف بها عالمنا اليومي — تيار التجربة الدنيوية العادية المشتركة — وجد نفسه مضطراً إلى الانشقاق على أستاذه إدموند هوسرل Edmund Husserl الغارق في نوع من المثالية المتعالية. فأوضح هيدجر أن العالم لا يظهر لنا فعلياً بوصفه «واقعاً موضوعياً» كما يشيع الاعتقاد؛ ولا يبرز «الواقع الموضوعي»

^{١٥} See Hubert Dreyfus and John Haugeland, "Husserl and Heidegger: Philosophy's Last Stand," in *Heidegger and Modern Philosophy*, ed. Michael Murray (New Haven, Conn. And London: Yale University Press, 1978), pp. 222–38

إلى الوجود إلا بعملية تجرّد من «الحياة اليومية العادية». فالعالم يعرض نفسه من حولنا بدءاً بوصفه ميداناً من الانهماك والمشاركة العملية، حيث تكون اهتمامات الإنسان متضمنة فيه فعلاً. «ما نصادفه بوصفه الأقرب لنا ... هو الغرفة؛ ولكننا لا نصادفها بوصفها شيئاً «بين أربعة جدران» بالمعنى المكاني الهندسي، بل بوصفها متاعاً مُعدّاً equipment للإقامة. فمن هذا «الإعداد أو التجهيز» arrangement تنبثق الغرفة وتظهر، وما يجعلها كذلك أن مادة الإعداد «المستقلة» تعرض نفسها» (98 p. *Being and Time*). يميز هيدجر الطريقة الأولية التي تظهر عليها الأشياء لنا بوصفها «في متناول اليد»، أي بوصفها عالماً من الاستخدامات الكامنة والدلالات الإنسانية معاً. فعالماً، في الأساس، عالم «متاع مُعد». ف «في تعاملاتنا نصادف أداة مجهزة للكتابة والخياطة والتشغيل والنقل والقياس. ولا بد أن يُعرّض ويُبرز نوع الوجود الذي ينطوي عليه المتاع المُعد» (*Being and Time*, p. 97). والأكثر من هذا، لا تعمل أي أداة من المتاع المُعد إلا بوصفها جزءاً من سياق كلي من الأشياء والأدوات والمهمات (المطرقة، المسامير، الخشب، المقعد، السقف ...). وإذا توخينا الدقة، «لا «يوجد» شيء مفرد بوصفه متاعاً مُعدّاً» (97 p. *Being and Time*) ؛ فوجود أي أداة من المتاع المُعد ينتمي إلى كلية المتاع المُعد التي من دونها لم يكن ممكناً أن توجد أداة بعينها (فما معنى وجود مطرقة من دون مسامير وخشب ... إلخ؟). «المتاع المُعد في جوهره «شيء من أجل»» (97 p. *Being and Time*). وفي سياق آخر، شكل المرجع يؤسس وجوده. وحتى «يكون» أيُّ موجود ابتداءً، لا بد أن «يوجد» بوصفه قائماً في عالم، أيُّ كلية من الانهماكات والمشاركات العملية التي تشكل الوجود الإنساني العيني؛ فالموجود لا تسبق ماهيته وجوده. ويصف هيدجر — في أحد أعماله المتأخرة — الكيفية التي ترتبط بها «الخبرة العملية» [الدراية] know-how بالعالم:

«لعل مثال صبي النجار يَفي بالغرض؛ فالصبي يتعلم حرفة النجارة، وليس تعلّمه مجرد ممارسة الغرض منها اكتساب خبرة في استخدام الأدوات. كما أن الصبي لا يقوم بمجرد تحصيل معرفة بأشكال الأشياء التي عليه أن ينشئها. وإذا أراد أن يصبح نجاراً حقيقياً، فعليه أن يدخل في علاقة حميمة مع مختلف أنواع الخشب ومع الأشكال الكامنة فيه؛ لأن الخشب يدخل في تكوين مسكن الإنسان بكل غناه الطبيعي الكامن فيه. والحق إن هذه العلاقة الحميمة مع الخشب هي التي تصون المهنة بأكملها» (14-15 pp. *What is Called Thinking*).

يقدم العالمُ نفسه إلى الدازين Dasein — أو الكائن البشري — بوصفه مجالاً كلياً من الانهماك والمشاركة العملية، فالسياق الكلي من المتاع المُعد لا يكون فيه شيء سوى ما ينيره ذلك السياق. ذلك هو اهتمام الدازين بوجوده — كما يعلن عن نفسه في اهتماماته العملية — الذي يمنح العالمَ إفصاحه في الأشياء وتلاحمها.

وعلى نحو علائقي، لا يمكن أن يُفهم الدازين الذي يكون عالمه هذا، على أساس نموذج الوعي الذاتي الذي يواجه واقعاً خارجياً موضوعياً ويدركه. فالفهم هو «أنا أستطيع» قبل أن يكون «أنا أفكر». لذا، لا يمكن تصوّر الوعي الإنساني بوصفه أمراً «عقلياً»، أي بوصفه غير متجسد برغم ارتباطه بالعالم المادي. الدازين هو في الأساس وجوده العيني، إنه «الوجود-في-ال-عالم» Being-in-the-world. «ويستغرق الوجود-في-ال-عالم استغراقاً متحسباً غير ثيماتي في المصادر أو المهمات التي تتشكل منها كلية المتاع المُعد في تناول اليد» (Being and Time, p. 107).

ثمة تماثل سطحي بين هذا التصور الهرمنيوطيقي للعالم والفكرة العامة التي مُفادها أن المصطلح في أي فرع بحثي لا يكتسب معناه إلا بقدر علاقته في سلسلة مصطلحات أخرى. ومع ذلك، تظل سياقات المعنى العلائقي معضلة معرفية ضيقة. إن «العالم» الهيدجري أمر حتمي، فهو ليس فرضاً قبلياً مفاهيمياً بل أفقاً متعالياً. ومن هنا، صعوبة الإجابة — مثلاً — عن سؤال من قبيل «ماذا يكون «العالم»؟»؛ لأن «العالم» يجب أن يُفهم بوصفه الأفق الذي يمكن فيه لسؤال «ماذا يكون هذا؟» أن ينطوي على معنى أو أي هدف. فـ «العالم» مفترض سلفاً في السؤال بوصفه سياقاً كلياً من المتاع المُعد الذي يمكن لأي شيء أن يُنار عبره بوصفه ما يكونه. لذا:

«ليس العالمُ نفسه موجوداً داخل-ال-عالم؛ بل هو محدد الموجودات التي ما دامت «توجد» يجعلها العالمُ تلاقى نفسها وتعرض نفسها في وجودها، بوصفها موجودات تنكشف وتنجلي» (Being and Time, p. 102).

إن «العالم» نفسه (من حيث هو علاقة تبادلية بالموجود الإنساني العيني) لا جوهر له أو ماهية، ولا يمكن الاستدلال عليه. واندلاؤه غير المحفز [أو اندلاعه بلا سبب معروف] يدحض، بحد ذاته، أيّ إيمان فلسفي بعقلانية الوجود.

لم يكن تحليل هيدجر لـ الدازين سوى الجزء الرئيسي من مشروع أشمل، ألا وهو إعادة إثارة السؤال المنسي عن «معنى الوجود». وقد كانت الخطوة الأولى — على طريق

الاستفسار عن الوجود نفسه — تحليلَ الكيفية التي يفتح بها العالم في انهماكات الدازاين ومشاركاته قبل أن ينعكس على نفسه، تاركًا الأشياء تظهر كما تكون (أي في وجودها) عبر حركة الكشف تلك. ويزيح هذا الاستفسارُ التفسيرَ التقليدي للوجود من جهة المقولات (النوع، الكم، العلاقة ... إلخ) التي طبقت على كل الموجودات. ويسعى هيدجر في كتابه «الوجود والزمان» إلى محاولة فَهْم الوجود بوصفه الأمر الموهوب من خلال البنية الزمانية لأصالة الدازاين في عالم. ولكن الدازاين يخسر هذا الموقع المركزي بهذا المنعطف أو التحول turn (kehre) المثير للجدل في عمل هيدجر (انظر الفصل الأول).

ولا موضع الآن لتحليل هذا المنعطف أو التحول. غير أنه يكفي حاليًا التأكيد مع بول ريكور أن فكر هيدجر لا يطرأ عليه تغير كبير.^{١٦} إذ تحتل فلسفة الفن واللغة موقعًا شبيهًا بالموقع الحاسم الذي يحتله تحليل الدازاين في كتاب «الوجود والزمان». فالسابقة Da في كلمة Dasein التي تعادل في الإنجليزية اسم الإشارة there، والتي عندها يُستبان العالم والوجود، تصبح موقعًا للغة. إنها لغة، أو بالأحرى تصوّر جديد عن اللغة «الأولية» التي تضطلع بتكوين انهماك الدازاين ومشاركته العملية في عالم.

تُفهم اللغة — وهي ليست بأقل من الـ «عالم» — بوصفها مجالًا شبه كلي لا يمكن أن يتموضع تموضعًا خالصًا تمامًا إلى الحد الذي يجعلها توفر شرطًا قبليًا ووسطًا تحدث فيه أي عملية تموضع من هذا القبيل.

ولو تكلمنا بصورة سطحية، يمكن فَهْم عمل هيدجر عن اللغة بطريقتين. يميل الأول منهما إلى التهوين من شأن قطيعة هيدجر مع «النزعة المثالية»، ويُعلي ثانيهما من شأنها. ولعل الفلسفة الهرمنيوطيقية عند هانز جورج جادامر وبول ريكور هي الأبرز في مجالي البحث هذين. يتقبل جادامر احتجاج هيدجر بأن «اللغة ليست وسيطًا يتلاقى من خلاله الوعي مع العالم ... [كما] أنها ليست وسيلة على الإطلاق، أي ليست أداة»^{١٧} (وتتجنب

Paul Ricour, "Heidegger and the Question of the Subject," in *The Conflict of* ^{١٦}
Interpretations, ed. And trans. Don Ihde (Evanston, Ill.: Northwestern University Press,
1974), pp. 223–35.

Hans-Georg Gadamer, "Man and Language" (1966), in *Philosophical Hermeneutics*, ed. ^{١٧}
And trans. David E. Linge (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1976), pp. 59–
68, 62.

هذه الرؤية — في آن — المشكلات المرتبطة بالموقف الكلي/النسبي السائد في الفلسفة الأنجلوسكسونية والنظرية الأدبية، الذي هو ذرائعي في الغالب؛ فالأحرى أن اللغة تصبح موقعاً لطريقة التعالي التي تسائل شروطاً إمكان التجربة. وبإيجاز، يمكن فهم علاقة التجاوب — السابقة على التفكير النظري — بين الفهم الإنساني والعالم بوصفها علاقة أصيلة في اللغة، وعلينا الإصغاء إليها بطريقة جديدة. يقول جادامر:

«لا يعني قبول فكرة أن الأشياء تحدث في اللغة قبول أسبقية الأشياء، كلا ولا أسبقية العقل الإنساني الذي يتوسل بأداة الفهم اللغوي. فالأصح أن علاقة التجاوب التي تجد تجسدها العيني في تجربة العالم لغوياً هي بحد ذاتها السابقة على نحو مطلق».^{١٨}

ولعل أحد مظاهر الفكر الهرمنيوطيقي البارزة — حالياً — إثارة مناقشات حول مزاعم ما يُسمى «الذكاء الاصطناعي»، وما يرتبط به من محاولات التعبير عن اللغة والفهم البشري، بوصفهما تجليات نسق شكلي. وقد أوضح هوبيرت دريفوس، بوجه خاص، أن اللغة و«الحس المشترك» ينطويان على تضافر — غير نظري وغير قابل للتموضع — بين الجسد والعالم، لا يمكن لنسق شكلي التقاطه، بل تستند أبسط محادثة إلى وشيجة مضمرة في التجربة العملية الكلية لا يمكن التقاطها في الأجزاء المنفصلة.^{١٩}

وهذا التصور عن «الانتماء» المتبادل — السابق على التفكير النظري — بين الكائن البشري والعالم، الأصيل في اللغة، ليس تصور بلانشو ولا دريدا. ولكنه سياق يتحرك فيه الكثير من عملهما عن النص الأدبي، فيعمل بلانشو ودريدا على رسم معالم طريقة ثانية من التفكير، يدينان بها لأعمال هيدجر المتأخرة عن اللغة، وهي طريقة تفكير تكاد ألا تُدرك عند مقارنتها بالهرمنيوطيقا، أو (في حالة دريدا) يُساء فهمها غالباً.

^{١٨} "The Nature of Things" (1960), in *Philosophical Hermeneutics*, pp. 69–81, 78

للاطلاع على مدخل موجز واضح إلى الهرمنيوطيقا في الفلسفة، انظر: Paul Ricoeur: "The Task of Hermeneutics" (1975), in *Hermeneutics and the Human Sciences*, trans. John B. Thompson (Cambridge: Cambridge University Press and Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981), pp. 43–62

^{١٩} انظر على سبيل المثال: Hubert L. Dreyfus, *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer* (Oxford: Basil Blackwell, 1986)

إن المفردات التي يستعملها دريدا في مقابلته مع كيرني مفردات هيدجرية: «الآخر ... أبعد من اللغة ... و... يستدعي اللغة.» ولكن اهتمامات دريدا ليست لغوية فحسب، على الأقل بأي معنى متعارف عليه للغة، وإنما هي اهتمامات تركز على علاقة اللغة شبه المتعالية بمفهوم «الآخر» يحتل المكان نفسه (داخل اللغة وأبعد من اللغة)، كما هو حاصل في تصور هيدجر عن الوجود.^{٢٠} ومن هذه الجهة، قد يُقال إن اللغة ميتافيزيقية بالمعنى الإيتمولوجي الدقيق للعبور إلى ما وراء الطبيعة، وما وراء الموجودات: ما وراء الفيزيقا *meta ta physika*. لذا، يقرأ أحدنا في مقابلة دريدا، سالفه الذكر، أن التفكيك — وهو أبعد من أن يكون حديثاً عن سجن اللغة — «يقول في حقيقة أمره العكس تماماً» (Kearney, *Dialogues*, p. 123)، بمعنى أنه في تأمل اللغة يكمن أفضل أمل لدينا في الانشغال بالآخر. ولعل الطريقة المثلى لإجمال التشعب بين دريدا والنزعة الكلية/النزعة النسبية الأنجلوسكسونية تكون على النحو الآتي: إذا كانت هذه الثنائية تفترض أن اللغة كيان وجزء من طبيعة (الإنسان) وأداة الذات البشرية (المفهمة إما فرداً فرداً أو بشكل جماعي)، فإن اللغة عند دريدا تحتل صدارة سؤال الوجود نفسه. فطريقة وجود اللغة إشكال يفتح على «الآخر» وسؤال الوجود بوجه عام. وأخيراً، يمكن القول برغم ذلك إن النصوص التي يحللها دريدا، أو يكتبها، تنطوي — كما هي الحال عند بلانشو — على أمر آخر سوى الوجود، ألا وهو «الآخر الذي هو أبعد من اللغة والذي يستدعي اللغة» (Kearney, *Dialogues*, p. 123).

في مقال منشور عام ١٩٥٧م بعنوان «الفلسفة وفكرة اللاتناهي»،^{٢١} يتحدث إيمانويل ليفيناس عن «اتجاهين تسلكهما الروح الفلسفية» (p. 47)، ويعرّفهما من حيث أفكارهما المختلفة عن الحقيقة *truth*. في الاتجاه الأول، يذهب ليفيناس إلى أن «الحقيقة تتضمن التجربة. ففي الحقيقة يصون الفكر علاقته بواقع يختلف عنه، واقع هو غيره» (p. 47). وتقتضي هذه الحقيقة ضمناً حركة تتبعد عن الديوي والعادي نحو الأخرية *otherness*.

^{٢٠} يستعمل دريدا تعبير «شبه متعال» *quasi-transcendental* للإشارة إلى أن طريقته في البحث متعالية بمعنى الاستفسار عن شروط إمكان الموجودات، و«شبه» بمعنى أنه لا يقدم — كالأشكال الأخرى من الحجة المتعالية — أسساً لتلك الموجودات. انظر: *Psyche* (Paris: Editions Galilée, 1987), p. 648.

^{٢١} Levinas, "Philosophy and the Idea of Infinity," in *Collected Philosophical Papers*, trns. Alphonso Lingis (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987), pp. 47-59.

وهذه الحقيقة هي شكل التجربة، على الرغم من أنها ليست تجريبية: «لا تستحق التجربة اسمها إلا إذا كانت تنقلنا أبعد مما يؤسس طبيعتنا» (p. 47). وفي وصف ليفيناس الإجمالي بدرجة كبيرة، يُربط الآخر بمُسلّمة مفادها عدم الكفاية الحتمية في أي مفهوم أو تصور لما يوجد. وعليه، ينبغي على الفكر أن يجعل نفسه تغييرياً *heteronomy*، يشتهه في نفسه باستمرار، ويفتح على الغير: «سينشغل الفكر بالآخر المطلق» (p. 47). ولكن الفكر الفلسفي قد يُحدّد أيضاً — والحق إنه محدّد دوماً تقريباً — بأنه مستقلّ يكفي بنفسه، وأنه يتضمن تصوراً للحقيقة بوصفها «التزاماً حرّاً بالافتراض [ما يحتمل الصدق والكذب]» (p. 47)، ومشروعاً للمعرفة بما هي صيانة حرية الفكر عن طريق رد الغريب أو الآخر إلى المعروف: «وما هذه الحرية سوى رفض أن يكون الفكر مغترباً في ولائه، مع الحفاظ على طبيعته وهويته، وأن يظل على الأيلولة إلى نفسه عوضاً عن الأراضي المجهولة التي يبدو أن الفكر يقود إليها» (p. 48).

تُعدّ مقالة ليفيناس، بحد ذاتها، نوعاً من تبسيط الإمكانيات الوجودية وتخطيطاً إجمالياً لها، كما تُقدّم نفسها شرطاً للفكر أو تحدياً له. ولكنها تثير أحد الأسئلة التي تساور هذه الدراسة: كيف يمكن لأحدنا أن يمارس التغيير؟ إذا كان الاحتفاء بالآخر يعني تجربة غير المألوف، والطارئ غير المتوقع، وما لا يمكن حسابه، أو تجربة يقصّر عنها أي مفهوم، فكيف يمكن للفكر أو اللغة أن تثبته بغير النفي؟ ألا ينطوي مفهوم الآخر، أو تصور اللغة التي تتعلّق مع الآخر، على تناقض لفظي؟ ولأنّ التغاييرية — محل النظر هنا — تروغ تماماً، فمن الصعب تجنّب القراءات المغلوطة لعمل دريدا بوصفه شكلاً من أشكال نزعة شك متطرفة أو حتى عدمية. ولكن الأمر ليس مسألة رفض أشكال التعقّل النسقية المنطقية بحد ذاتها، سواء لصالح نسبية مفترضة أو لصالح الحيلولة دون المعضلات الإستمولوجية. بل هو بالأحرى مسألة القراءة أو الكتابة طبقاً لأشكال جديدة من «التماسك» المراوغ والتغاييري، تتصف بالتقييدية على طريقتها، حالها من حال أكثر قيود المنطق اعتياداً. في مؤتمر انعقد في سيريزي Cerisy عام ١٩٨٠م عن أعمال دريدا، نراه يؤكد هيدجر:

«أعتقد أنه يوجد شكلان من التماسك عند هيدجر: في كل مرة يلتزم فيها هيدجر بتقديم شرح لشيء، ويريد أن يكون مفهومًا، نراه يتصالح مع التصور النسقي المنطقي للتماسك؛ ولكن ذلك التماسك الخاص يدخل في ارتباط أو تصالح أو تفاوض مع شيء آخر لم يُنظر بعد. ذلكم هو الانفتاح المربك حقاً الذي ينبغي

فحصه» (Les fins de l'homme; à partir du travail de Jacques Derrida), (p. 52).

ها هنا، تضطلع الطرائق «الأدبية» للغة بالدلالة وتكتسب أهميتها. فما طرائق الفكر والتماسك التي يمكن لبعض النصوص الأدبية أن تجسدها؟ لن يعود بمستطاع أحدنا فهم «الأدب» بوصفه عملاً يحدده خيال المؤلف الذاتي في مقابل نماذج التماسك المنطقية التي تحدد النص الفلسفي تحديداً مثالياً. وفي رده على سؤال كيرني المتعلق بما إذا كان الأدب يمكنه توفير وسيلة للوصول إلى «الآخر» بوصفه لا – موقعاً *non-lieu* للفلسفة [أو بديلاً]، يجيب دريدا بجزم مقيد:

«أعتقد ذلك؛ لكنني عندما أتحدث عن الأدب *literature*، أتحدث عنه من دون حرف كبير L؛ وفي ذلك – على الأصح – إلماح ضمني إلى اتجاهات بعينها تدور حول حدود مفاهيمنا المنطقية، ونصوص بعينها ترج حدود لغتنا رجاً، فتكشف عنها بوصفها حدوداً قابلة للقسمة وإثارة الشكوك والتساؤلات» (Kearney, *Dialogues*, p. 112).

ثم يشير دريدا إلى أعمال «بلانشو أو باتاي Bataille أو بيكيت Beckett». والحق إن دريدا لا يهتم بمؤسسة الأدب في حد ذاتها، بل يهتم بـ «نصوص بعينها ترج حدود لغتنا رجاً». ويسلم دريدا بأن معظم الأدب ميتافيزيقي بكل ما في الكلمة من معنى، كأبي نص فلسفي. غير أن اسم مالارمه يشير إلى ظهور الأدب وانبثاقه بالمعنى الذي يحدده دريدا ويخصه (وحين يشير دريدا إلى مالارمه بهذه الطريقة يقتفي خُطى بلانشو). والأكثر من هذا، يسعى دريدا إلى ممارسة شكل من الكتابة «الأدبية» أو الفلسفية التغايرية التي تنشغل بالآخريّة انشغالاً يتعذر بلوغه في النصوص النظرية. وفي ذلك أيضاً، يكمن الاختلاف الألف لت للانتباه بين أعمال دريدا وأعمال دي مان التي يبدو أنها تُماثل ظاهرياً أعمال دريدا، فطريقة دي مان نظرية تحليلية.

ولعل مظهر الاهتمام الأشد بإثارة بالطرائق «الأدبية» في اللغة، بوصفها كشفاً لحدود نماذج التماسك الفلسفي، كان إحياء شكل الحوار في الفلسفة نفسها. والحق إن الحوار عند ثلاثة مفكرين ناقش «حوارات» هم هنا قد اضطلع باستثارة طريفة، لا سيما أن شكل الحوار نفسه ينطوي على تضمين راديكالي مفتقد منذ الحوارات السقراطية. والأكثر من هذا، لعله من المفيد النظر إلى معظم التجديدات التي طرأت على عرض الحجة الفلسفية و«أسلوبها»،

أو أُيِّدت مؤخرًا، بوصفها تنويعات معاصرة على شكل الحوار. (وبهذا الخصوص، يمكن الإشارة إلى استعمال دريدا نمطَ الأعمدة المزدوجة في كتابه «نواقيس»،^{٢٢} وإلى مزج بلانشو بين الشذرات الحوارية والتأمل النثري في أعماله منذ عام ١٩٦٠م، وإلى تحويل هيدجر «طريق» اللغة).

يعمل الحوار دائمًا بوصفه أداة مناسبة لـ عرَض الحجج واللعب بمختلف الأطروحات ونقيضها ضد بعضها البعض في سياقات من الجمع المفتعل بينها. غير أن الأهم من ذلك هو الخصائص الأخرى لتجليات الشكل التاريخية التي يمكن تعدادها على النحو الآتي: (١) الحوار من حيث هو شكل درامي يجسد بالضرورة حدثًا، وبذلك ينطوي الحوار حتمًا على قوة أخلاقية محددة. وغالبًا ما يكون نموذجًا ضمنيًا للمجتمع. ومن هذه الجهة، يمكن ملاحظة أن حوارات كثيرة جرت في السجن (محاورة «فيدون» *Phaedo* التي كتبها أفلاطون Plato، أو محاورة «عزاء الفلسفة» *The Consolation of Philosophy* التي كتبها بوئتيوس Boethius، أو «محاورة العزاء في المحنة» *A Dialogue of Comfort against Tribulation* التي كتبها السير توماس مور Sir Thomas More. (٢) وعليه، ينطوي الحوار على علاقة أصيلة بقواعد التربية وقضايا التأثير وتبادل التأثير فيما بين الذات. وقد بات من المعروف أن التحليل النفسي الفرويدي ينشأ — من هذه الناحية — الحوار إنعاشًا قويًا، إن لم يكن في شكله المكتوب أيضًا.^{٢٣} (٣) لعل خصيصة الحوار الأهم — وإن كانت نادرة ومراوغة — أنه ينخرط في احتمال التوليد السقراطي *maieutics*؛ وأقصد به نظامًا من التبادل الكلامي الذي يسمح في حد ذاته بتوليد أفكار جديدة وغير متوقعة أثناء الحوار نفسه. ومؤلف هذه الأفكار هو الحوار — الحدث بأكمله وليس أي مشارك بعينه (على الرغم من أن أفلاطون اعتقد أن الأفكار كانت ضمنية في شكل غير متذكر لدى جميع المتحاورين). ومع ذلك، ونظرًا إلى أن أحدنا يتعامل دائمًا مع شكل مكتوب، فإن

^{٢٢} Glas (Paris: Editions Galilée, 1974). *The Post Card: from Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987).

ويمكن عدُّ هذين الكتابين مؤثرًا على تغيير جذري في شكل الحوار.

^{٢٣} بخصوص التحليل النفسي والحوار، انظر: Shoshana Felman: *Jacques Lacan and the Adventures of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987).

الفعالية الحقيقية لـ التوليد السقراطي — لنُقَل، في إحدى محاورات أفلاطون — هي سؤال مفتوح. ويُعنى ليفيناس بدقة هذه القضية حين يقول إن «الحوار الأفلاطوني هو ذكرى الدراما لا الدراما نفسها» (*Otherwise than Being or Beyond Essence*, p. 20). ويمكن لأحدنا الذهاب إلى أبعد من ذلك، فيرى التوليد السقراطي ممارسة أفلاطون الأدبية الخيالية بغرض التعليم ليس إلا. ومع ذلك، تتميز المحاورات الحديثة التي يناقشها هذا المقال بميزة رئيسية، ألا وهي تحاشي هذه المشكلات التي باتت قديمة من خلال إعادة تشكيل جديدة لـ فن التوليد.

منذ أن أحيا هيدجر شكل الحوار في خمسينيات القرن العشرين إحياءً ابتكارياً، مروراً بتصور بلانشو عن السرد (*récit* (narrative)، وصولاً إلى نصوص مثل «خطوة-لا» *Pas* و«إسفنجة العلامة/علامات بونج» *Signsponge* كتبها دريدا، يمكن صياغة المسألة على النحو الآتي: «لعله توجد طريقة في التفكير أعمق من طريقة التفكير التي يطلق عليها اسم الفلسفة».^{٢٤}

^{٢٤} — Derrida, in Didier Cahen, "Entretien avec Jacques Derrida," *Digraphe* (1987), pp. 11- 27, 18.

[كلمة *Pas* التي جعلها دريدا عنواناً على عمله، تدل في الفرنسية على معنى الاسم «خطوة»، وفي الوقت نفسه تُستعمل بوصفها أداة نفي. ويلعب دريدا في قراءته بلانشو على كلا المعنيين، الأمر الذي جعل الكلمة تفيد مبادرة اتخاذ خطوة نحو الآخر وفي الوقت نفسه تعليقها أو إيقافها. وقد أثرنا ترجمتها إلى «خطوة-لا». أما عنوان العمل الثاني فهو *Signsponge* الذي يقرأ فيه دريدا الشاعرَ فرانسيس بونج Francis Ponge، والكلمة بحد ذاتها لا معنى لها، غير أنها تعني الكثير عند تشويقها، حيث تضم الإمكانيات الآتية: sign التي تعني علامة، ثم sponge التي تعني إسفنجة. ولو شققناها بطريقة أخرى فستضم: signs التي تعني علامات، ثم ponge التي هي اسم الشاعر، والتي تدل في الوقت نفسه على «الحريز»، وقد أثرنا ترجمة العنوان إلى «إسفنجة العلامة/علامات بونج». (المترجم)]

الفصل الأول

تجاوز علم الجمال: الشعر عند هيدجر

على الرغم من أن التصنيف الجمالي لـ «الأدب» تصنيف حديث نسبيًا، «فمن الحق أن تاريخ تفسير فنون الأدب، بأكمله، قد تحرك وتحول في نطاق الاحتمالات المنطقية المتنوعة التي فتحها مفهوم المحاكاة» (Derrida, *Dissemination*, p. 187). إن الأدبيّ محاكاة *mimesis* (imitation) شيء يبدو واضحًا بذاته، سواء أكان محاكاة «واقع»، أم «أفكار»، أم «انفعالات»، أم حتى محاكاة «نفسه» على الطريقة الشكلية.

وقبل البدء في فحص طبيعة هذا التصور وحدوده، لا بد من إيضاح بعض الفروق الأولية. أولًا، المحاكاة و«التمثيل» *representation* لا يمكن أن يتطابقا بسهولة. فمناقشة هيدجر اللاحقة التي يهتم فيها بمفهوم المحاكاة، لم يعد ممكنًا معها ترجمة الكلمة اليونانية *mimesis* إلى *imitation* [= تقليد] أو إلى *re-presentation* [= إعادة تقديم]. وثانيًا، مفهوم «التمثيل» هو نفسه ليس أحادي المعنى. ولأغراض المناقشة الحالية، لعله يمكن التمييز بين معنيين لـ «التمثيل».

ونقطة البداية المفيدة تتبع تحليل هيدجر لمصطلح التمثيل في كتاب ديكارت Descartes «التأملات» *Meditations*، وتأسيسه مبدأ أنا أفكر وأعرف أنني أفكر حين أفكر *cogito me cogitare* بوصفه أساس الميتافيزيقا الحديثة.

يجري الوصف التقليدي لكتاب «التأملات» على نحو يشبه السطور الآتية: حاول ديكارت أن يقيم المعرفة على أساس يقيني في مقابل هيمنة النزعة الدوجماتيقية والتحيز، ولكي يحقق هذا أسلم نفسه إلى تيار من الشك الراديكالي. وكان السؤال الذي أثاره: هل يوجد أي شيء لا يمكنني أن أشك فيه، ويمكنه أن يعمل بوصفه أساسًا صلبًا راسخًا للمعرفة والحقيقة الواجبة؟ وبعد أن أخلّى ديكارت نفسه من اليقينيّات الظاهرة على

اختلافها (وجود العالم الخارجي، بل حتى حقائق الرياضيات)، اكتشف مُسَلِّمَتَه الشهيرة: أنا أفكر إذن أنا موجود *cogito ergo sum* بوصفها المُسَلِّمة الوحيدة الثابتة غير القابلة للشك. فمهما يكن ما أشك فيه، فأنا واعٍ بنفسي وهي تشك: أنا أفكر، ولهذا السبب فوجودي أكيد. والحق إنه بقدر ما تكون عملية الشك — من أولها إلى آخرها — طريقة تفكير، فلن تستطيع أي نزعة شكية أن تهز الكوجيتو. وحتى إذا اعتراني جنون مُطَبِّق فسأظل أفكر، ولا بد أنني أوجد. ويخلص ديكرت إلى أنه إذا كان العلم سيقام على طريق يقين مضمون، فيجب أن تحقق كل فرضياته وقضاياه الدليل نفسه غير القابل للشك، بوصفه نقطة البداية البديهية تلك.

وتُعد قراءة هيدجر الأديق (وإن كانت قابلة للتحدي) أكثر تروياً من الملخص المعتاد لديكرت. ويمكن إجمال تحليله تخطيطياً استناداً إلى كتابه «نيتشه: العدمية»: *Nietzsche: Nihilism*, المجلد الرابع من أعماله الكاملة، في أربع نقاط على النحو الآتي:

أولاً: الكوجيتو عملية تمثيل مفهومة بشكل صحيح. ولا يمكن ترجمته وتعريفه تعريفاً محدوداً بأنه «تفكير»، حتى بالطريقة التي يمكن بها النظر عادةً إلى ديكرت بوصفه «عقلانياً» في تواريخ الفلسفة، يختزل كل المدركات الحسية والمشاعر ... إلخ، إلى طرائق تفكير. يقول هيدجر: «في فقرات مهمة، يقوم ديكرت بإحلال تعبير المعرفة أو الفهم من خلال *percipere* (per-capio) محل تعبير معرفتي بأني أفكر حين أفكر *cogitare*، حتى يمتلك الشيء أو يستولي عليه، بمعنى أن يقدمه إلى نفسه بإحضاره أمام نفسه: تمثيله» (*Nietzsche: vol. Four: Nihilism*), (pp. 104-5).

ثانياً: ومن ثم، لا تعني معرفتي بأني أفكر حين أفكر «تفكيراً» فقط، وإنما تعني «أن أقدمُ لنفسي ما يمكن تقديمه» (*Nietzsche: vol. Four: Nihilism*, p. 105)، أيضاً. وإذا كان ذلك كذلك، فمعرفتي بأني أفكر حين أفكر/ فعل التمثيل *cogitare* representing هي نفسها الأمر الأحق، عندما يكون التقديم مضموناً من وراء الشك: «معرفتي بأني أفكر حين أفكر هي دائماً «تفكير» بمعنى «التروّي»، ويسمح التروّي — الذي يفكر على هذا النحو — بأن يدع ما لا يقبل الشك فقط، لكي يمر بوصفه الثابت المحكم المُمَثِّل تمثيلاً صحيحاً» (*Nietzsche: vol. Four: Nihilism*, p. 105-6) ولذا،

يُعد فعل الشك، من حيث هو مظهر مألوف في التأمل الديكارتية، أصيلاً في التمثيل بوصفه إجراءً آمناً واستيعاباً. ويُوَجَّه التفكير المتروّي نحو الثابت الذي لا يقبل الشك. والتمثيل — من حيث هو معرفتي بأني أفكر حين أفكر — لا يمنح شيئاً صفة الحقيقة وهو لا يحظى بمنزلة اليقين عند إدراكه أو قياسه. وتجد مظاهر منهجية العلم الحديث الرئيسية أساسها الفكري هنا.

ثالثاً: كل تمثيل لأي شيء هو في الأصل تمثيل لـ «نفسى»؛ فمعرفتي بأني أفكر حين أفكر هي معرفتي أنا بأني أفكر حين أفكر *cogitare is cogitare me cogitare*. التمثيل هو في الأساس «تمثيل-الذات». لكن «الذات» لا يجري تمثيلها أساساً على نحو ما يجري تمثيل موضوع كالمائدة أو الكرسي. فعلى خلاف المائدة أو الكرسي (ويضرب هيدجر مثلاً بكاتدرائية فرايبورج (Freiburg)، ليست الذات موضوعاً ينتصب مواجهاً في عملية التمثيل (a Gegenstand). فال «أنا» منسجمة انسجماً جوهرياً:

«في الحدس المباشر لشيء، عند كل إحضار، عند كل تذكّر، عند كل توقّع، ما يُمثّل بهذه الطريقة عبر التمثيل يُمثّل لي، موضوعاً أمامي، وبهذه الطريقة لا أصبح أنا نفسي — في واقع الحال — موضوع فعل التمثيل بل أكون حاضراً «إلى نفسي» في فعل التمثيل الموضوعي، والحق إنه في هذا الفعل وحده أحضر إلى نفسي» (Nietzsche: vol. Four: Nihilism, p. 107).

وإذا كان هيدجر لا يستعمل مصطلح «انعكاسي» reflexive ليشير إلى محاكاة الـ *ego* في التمثيل؛ فلأن الـ أنا يُمثّل على نحو مشترك بطريقة متميزة. الـ أنا متضمنة «سلفاً، لا نتيجة لاحقة»، بوصفها شرط التمثيل. الوعي بالموضوع وعي بالذات على نحو أصيل والوعي بالذات هو الأساس الفعلي لكل عملية تمثيل. هكذا، تظهر الـ أنا بوصفها ذات *subject* فعل التمثيل: الذات فاعل (Nietzsche: vol. Four: Nihilism, p. 108). ويلحظ هيدجر أن هذه «الذات» — بوصفها ترجمة لكلمة *hypo-keimenon* [= الجوهر الأساسي] — لا تنطوي على علاقة أصيلة بالوعي الإنساني. ويُقصد بها في الأصل «ما يستتر ويبقى عند الأساس، ما يكمن أمام نفسه» (Nietzsche: Vol. Four: Nihilism, p. 96). ذلك الذي يحتفظ بهويته خلف سماته المختلفة مهما كان. وقد تحققت هذه الوظيفة التأسيسية عبر تصورات متباينة سابقة على الميتافيزيقا الحديثة؛ فمن منظور

أرسطو، الذات جوهر. ولو جاز التوسع بعد ديكرت لقلنا إن الوعي و«الذات» أصبَحَا مترادفين.

رابعاً: يشتمل الكوجيتو بما هو تمثيل على «الشعور» و«الإحساس» و«الخيال» ... إلخ. وهذه التصورات أصيلة كلها في الميتافيزيقا الديكرتية، بقدر ما يتناسب كلُّ منها مع نوع الموضوع الذي يظهر إلى الذات (واقعي، مثالي، نفسي). ويبدو التعارض المفترض بين التجريبية والعقلانية تعارضاً سطحياً حين يوضع جنباً إلى جنب تعريف دقيق لـ التمثيل، يشرحها جميعاً. ومن ثم، سيكون «الانفعال» و«التخيل» و«التلقي الجمالي» كله طرائق تمثيل.

ويمكن استخلاص تعريف التمثيل هذا، باقتباس موجز من هيدجر:

«عرفتي بأني أفكر حين أفكر هي فعل تمثيل بالمعنى الأتم الأكمل ... ويجب أن نجمع في الفكر الأساسيات الآتية: العلاقة بما يُمثَّل، والتقديم الذاتي لما يُمثَّل، والوصول إلى المشهد، ومشاركة مَنْ يُمثَّل مع ما يُمثَّل في التمثيل ومن خلاله» (Nietzsche: Vol. Four: Nihilism, p. 109).

ولعله من المناسب، الآن، الانتقال إلى التمثيل بمعناه الشائع الأعم. من الممكن تلخيص مشكلات «التمثيل» — بمعناه غير التخصصي — في جِزَم فلسفية من قبيل: «كيف تعكس اللغة الواقع؟» أو «كيف يربط الفكر بين العالم والوعي البشري؟» فالتمثيل يشير إلى مشكلة علاقة الذات بالموضوع والتوفيق بين ما يُفهم على أنه طرائق وجود متعارضة (مثلاً، «الوعي» من جهة، و«الأشياء المادية» من جهة أخرى). ومن الواضح أن التمثيل بهذا المعنى ظاهرة مصاحبة لتصورٍ أعقد.

وعلى هذا، لا يمكن تقديم عمل هيدجر عن اللغة الشعرية بوصفه عملاً يثير تساؤلات عن المرجعية أو «الخيال» أو «تمثيل الواقع» أو غيرها من «مشكلات في نظرية الأدبي». فهو عمل ينشغل بـ التمثيل، في معناه الدقيق بالأحرى، انشغالاً يتقوَّض بمقتضاه أي أساس عام واضح يمكن أن تقوم عليه مناقشة عن التمثيل بمعناه الشائع الأعم. وإن إحدى النتائج المترتبة على ذلك، أن يصبح الشعر Dichtung عند هيدجر جانباً من التفكير ضد علم الجمال نفسه لا جانباً من التفكير «في» علم الجمال.

في المجلد الأول من أعمال هيدجر الكاملة وعنوانه «نيتشه: إرادة القوة بوصفها فناً» (Nietzsche: Vol. One: The Will to Power as Art)، تتضح من القسم المعنون بـ «سته

تطورات رئيسية في تاريخ علم الجمال» (Six Basic Developments in the History of Aesthetics)، أسباب ضرورة أن يكون الأمر كذلك:

«والآن، فبما أن العمل الفني يُعرّف — في النظر الجمالي إلى الفن — بأنه الجميل الذي يُنتج في الفن، فإنه يُمثّل بوصفه حامل الجميل ومثيراً له في علاقته بحالتنا الشعورية. يتموضع العمل الفني بوصفه «موضوعاً» لـ «الذات»؛ والحاسم في النظر الجمالي هو علاقة الذات/الموضوع بوصفها علاقة شعورية في حقيقة الأمر» (Nietzsche: Vol. One: The Will to Power as Art, p. 78).

ولكي يؤسّس الشعر تجاوزاً لعلم الجمال، لا بد أن يشتمل على الخصائص الآتية: (١) عليه أن يكون شيئاً آخر سوى أن يكون موضوعاً للوعي. ومن ثمّ (٢) لا يُوجّه نفسه إلى الذات بالمعنى ما بعد الديكارتي. و(٣) لا يصدر عن فعل تقوم به أي ذات. ولسنا في حاجة إلى القول إن هذه المطالب ثقيلة.

لقد ألحق هيدجر على نحو كلاسيكي نسبياً (يمكن مقارنته بمناقشات هيجل Hegel في كتابه عن «علم الجمال» Aesthetics)^١ سؤال «الفن» بسؤال «الحقيقة» وجعله تابِعاً له. وتعمل هذه العلاقة القديمة بين الفن والحقيقة على فصل الفن عن تصورات «الشعور» و«العبقريّة المبدعة» و«الوعي الجمالي»، وهي التصورات الاختزالية السائدة في تراث علم الجمال الكانطي الجديد. فوصّف هيدجر الشعر بأنه الطريقة التي «تحدث» بها الحقيقة. وهذا الكلام عن «حدوث» الحقيقة سيكون كلاماً بلا معنى، لو فهم أحدنا «الحقيقة» على أنها تطابق عبارة خبرية مع شيء موجود في الواقع، فعبارة «القطة على السجادة» تكون إما صادقة أو كاذبة (داخل السياق الذي تُقال فيه)؛ فهي لا تعبر عن حدث من أي نوع. ولكن تصوّر الحقيقة هذا — بما هي صحة القول — يمكن فهمه من حيث هو وظيفة التمثيل بمعناه الدقيق. وفي هذا التصور، يتخفّى — هكذا يقول هيدجر — تصوّر أشد أصالة عن «الحقيقة» يتضح من الكلمة اليونانية أليثيا aletheia، وتُعد كلمة truth [= حقيقة] الترجمة المقبولة لها. ولكن حرف الألفا [أول حروف الهجاء اليونانية] في كلمة

^١ للاطلاع على أوجه الشبه بين هيجل وهيدجر، انظر: Jacques Taminiaux: "Le dépassement heideggerien de l'esthétique et l'héritage de Hegel," in *Recoupements* (Brussels: Ousia, 1982), pp. 175–208.

«أ-ليثيا A-letheia» يقترح ترجمة بديلة هي unconcealment [= «عدم الخفاء»] أو dis-closure [= «الكشف»]، وليس truth [= «الحقيقة»] بوصفها صحة التمثيل، بل (lethe) absence of concealment [= «غياب الخفاء»]. إذا لم يُظهِر الشيء نفسه أو يكشفها بما هي عليه، فلن يصبح موضوعاً لأي تمثيل ومن ثم شيئاً «حقيقياً» بمعنى الصحة.

واهتداءً بتحليل هيدجر للكلمتين الألمانيةين *schein* [= الظاهر، المظهر الخارجي] و *scheinen* [= الظهور، البُدْو] في كتابيه «الوجود والزمان» (*Being and Time*) (pp. 51-5 (١٩٢٧م)، و«مقدمة إلى الميتافيزيقا» (١٩٥٣م)،^٢ قد تجلو الكلمة الإنجليزية appearance [= ظهور]، جلاءً وافيًا، هذا التفرع الثنائي إلى «الحقيقة» و«الأليثيا». قد يعني «الظهور» (١) «ظهورًا»، شيئًا يظهر، كائنًا أو ظاهرة. وقد يعني (٢) «المظهر الخارجي» *semblance* بمعنى الصورة الخادعة، أي الشيء الذي يتخفى أو يخدع، ويمكنه التمثيل والظهور بمظهر زائف. ولكن هذين المعنيين لا يوجدان إلا على أساس معنى ثالث، (٣) ألا وهو «الظهور» (أو «فعل الظهور») بمعنى العَرَض أو الظهور بوجه عام. وتعني كلمة *phaenomenon* في اليونانية «ذلك الذي يعرض نفسه ويُظهرها». وإذا لم يوجد ظهور/عَرَض بوجه عام فليس من الممكن التفكير في أي ظواهر، وبقينا لا توجد ظواهر وهمية. فالأمر أمر عَرَض غير محدد نسبيًا، يتساوى فيه «المظهر الخارجي» و«الموضوعية» بقدر ما يظهر كلاهما فحسب. ويُعد هذا الحقل السيال شرطًا سابقًا للإدراك الحسي والتمثيل، ويتحدّى الطريقة التي يغدو معها «الواقع» — بعد ديكارت — مرادفًا لليقين. وهذا المعنى الثالث للظهور أقرب إلى الأليثيا في تفسير هيدجر علم الظهور *phenomenology* الكامن في اللغة اليونانية القديمة. وعن الكلمة اليونانية *phainesthai* [= يبدو بُدْوًا]، يلاحظ أحد المتحاورين، في «محاورة عن اللغة» A Di-alogue on Language (١٩٥٩م) (pp. 1-54) (*On the Way to Language*):

«أن اليونانيين أول من جربوا الظواهر *phainomena* وفكروا فيها بوصفها ظواهر *phenomena*. وكان من الغريب على اليونانيين غرابة تامة، في تلك

^٢ *An Introduction to Metaphysics*, trans. Ralph Manheim (New Haven: Yale University Press, 1959), pp. 99-104

التجربة، أن يجعلوا من الموجودات الحاضرة كيانات موضوعية تنتصب مقابلةً لهم؛ إذ تعني كلمة *phainesthai* عندهم أن كائنًا يُشرق وَيَسْطَع. وبذلك الإشراق والسطوع يظهر ويبدو. ويظل هذا الظهور السمة الأساسية لكل الموجودات الحاضرة، فهي تُسفر عن نفسها بزوال احتجابها» (*On the Way to Language*, p. 38).

وبالقدر نفسه، لعله من الزيف نقل المشكلات الحديثة في فلسفة الإدراك الحسي أو التمثيل إلى الفكر اليوناني القديم. ففي ذلك الفكر، لا يواجه الإنسانُ العالمَ، بل الأصح أن الظواهر نفسها تلقاه بانكشافها له وزوال احتجابها. ويلاحظ دريدا، أيضًا، أنه لا يوجد في اليونانية القديمة كلمة تعادل كلمة representation [= التمثيل] بمعناها الحديث.^٢ ومع ذلك، ليس الغرض الضمني في هذه المحاورة العودة إلى اليونانيين؛ فالمحاورة تتحدث عن التفكير في «ما كان يفكر فيه اليونانيون بطريقتهم اليونانية المميّزة لهم» (p. 39). وينطبق الحال نفسه — مثلاً — على الكلمة اليونانية المهمة *mimesis* [= المحاكاة]، وهي الكلمة التي تنتقل إلى الحديث عنها الآن من حيث إنها حاملة تصور يعارض التصور الذي تحمله كلمة التمثيل،^٣ بل الأكثر أنها تحدد سياق التمثيل نفسه.

^٢ "Sending: On Representation," *Social Research*, 49 (1982), pp. 294–326, 302

^٣ مع أن هيدجر يكتب كثيرًا عن representation [= تمثيل]، فإن كلمة *mimesis* [= محاكاة] أقل بروزًا عنده. والمصدر الرئيسي للتمييز بين معنيي كلمة *mimesis* إجمالاً يأتي من حديث هيدجر عن الفن عند أفلاطون. وفي المجلد الأول من أعماله الكاملة الذي يحمل عنوان *Nietzsche: Vol. One: The Will to Power as Art*، يذهب هيدجر إلى أن كلمة *mimesis* لا يمكن فهمها بمعزل عن تجربة الأليثيا *aletheia* [= زوال الاحتجاب، الكشف]. ففي ضوء هذه التجربة، تُعاد قراءة إدانة أفلاطون سيئة السمعة للشعراء. لا تعني كلمة *mimesis* — في المقام الأول — «النسخ» *copy* أو «التقليد» *imitation* على نحو يفترض مجرد علاقة خارجية سطحية بين أصل وصورة، وإنما تعني — بالأحرى — الطريقة التي يظهر بها الأصلي أو يعرض نفسه بها، وبذلك يتميز معنى كلمة *mimesis* عن أي مفهوم حديث (غير يوناني) للتمثيل.

ويذهب أفلاطون — طبقًا للقراءة السائدة — إلى أن الفن يتباعد ثلاث مرات عن الواقع. ففي المرة الأولى يأتي الشيء من خلال فكرته أو مثاله، وهذه الأشكال الفكرية التأملية غير الحسية هي التي تؤسس طبيعة الكون الجوهرية. وأما المرة الثانية فهي ما يُسمّى «تقليد» *imitation* (أو محاكاة *mimesis*)

في بدايات مقال «جلسة مزدوجة» The Double Session، يقدم دريدا خلاصة موجزة لوصف هيدجر لتاريخ مفهوم *mimesis* المحاكاة ومعناها، من حيث هي الإطار الذي كان يجري على أساسه، وضمنه، تحديد تصور الأدب باستمرار. أولاً، يلخص دريدا مفهوم *المحاكاة* الذي أعطاه هيدجر امتيازاً في تفسيره الفينومينولوجي لليونانية القديمة:

«حتى قبل أن تُترجم كلمة *mimesis* إلى imitation، كانت تدل على تقديم الشيء نفسه وعرضه، تقديم الطبيعة nature وعرضها، تقديم الفيزيس [الطبيعة]

الأفكار من خلال موضوعات العالم، كالمُنصدة أو المنزل مثلاً. وأخيراً، يقلد الفنان تقليدات المثال هذه، منتجاً مظهرها الخارجي بالكلمات أو الرسم؛ فما ثمة إلا ظلال الظلال.

ويعطي هيدجر صياغة بسيطة لحجته المقابلة من خلال تأمله كلمة *idea* [= مثال، فكرة]، طبقاً لاستراتيجيته العامة في إعادة إحياء الفينومينولوجيا [علم الظهور] phenomenology عند اليونان الأقدمين. ففي (1963) My Way to Phenomenology ضمن كتابه Time and Being, trans. Joan Stambaugh (New York: Harper & Raw, 1972), pp. 74–82، يقول هيدجر: «كان أرسطو يفكر على نحو أكثر أصالة في ما يحدث لفينومينولوجيا أفعال الوعي من حيث هي تجلي الظواهر ذاتياً، وفي كل الفكر والوجود اليوناني، بوصفها أليثيا *aletheia* [= كشف، زوال الاحتجاب] ... وما تعيد التحقيقات الفينومينولوجية اكتشافه بوصفه موقفاً داعماً للفكر يُثبت أنه السمة الأساسية للفكر اليوناني، إن لم يكن سمة الفلسفة في حد ذاتها» (p. 79). وترتبط كلمة *idea* عند اليونان بمعنى الفعل «يرى» to see. فلا تشير ضمناً إلى «الشكل» أو «الماهية» بالمعنى المعتاد، بل إلى «المظهر الخارجي». فلكي يكون أي شيء ما يكونه لا بد أن يعرض من خلال مثاله أو فكرته *idea* ما يكونه. فإذا كان السرير يُدرك على أنه سرير، فذلك لأنه يشترك في مثاله أو فكرته مع أسرة أخرى، كل منها يُجلى فكرته أو مثاله، من خلال طريقة الخشب والمواد الأخرى الداخلة في صنعه. فالسرير محاكاة *mimesis* لا بمعنى أنه نسخة، بل بمعنى أنه طريقة تجلي المثال أو الفكرة تجلياً ذاتياً. وكذلك، ليس الفن ظل الظل، بل هو طريقة أضعف في *المحاكاة* بوصفها عرضاً، بمعنى أن الفكرة أو المثال أو «المظهر الخارجي» للسرير يظهر في الرسم واللوحة الزيتية. وعلى طول هذه الدراسة — التي تهتدي بتحليل دريدا في مقاله «The Double Session» (Dissemination, pp. 175–286) — ينطبق هذا التصور الفينومينولوجي لـ *المحاكاة mimesis* على تحليل الشعر *Dichtung* بطريقة تتجاوز القراءة الخاصة لأفلاطون. ويجد هذا الإجراء — كما هو المأمول — تبريره في تكثيف المناقشات التي تجعله ممكناً من دون تبسيط زائد، كما يسمح بتحديد المهم في مناقشة هيدجر لطبيعة التمثيل والتعبير الشعري، وفي الوقت نفسه يسمح — أيضاً — بتبسيط الضوء على الخروج المعتبر عن هذين التصورين [التمثيل والتعبير].

وأختلف مع ادعاء فيرونيك فوت Véronique Fot بأن «دريدا يسلم جدلاً بأن التمثيل صورة وضعية»، «Representation and the Image: Between Heidegger, Derrida and Plato,” *Man and World*, 18 (1985), pp. 65–78, 66.

physis التي تُسفر عن نفسها، وتولد نفسها بنفسها، وتُظهر (إلى نفسها) على النحو الذي هي عليه في الواقع، بحضورها إلى صورتها ومظهرها المرئي ووجهها» (Dissemination, p. 193).

وتتطابق المحاكاة، المعتبرة على هذا النحو، مع تصور الحقيقة بوصفها أليثيا: إزالة غطاء، فعل ظهور بسيط لما يحضر في ظهوره. والحق إن هذه البساطة — كما يبين هيدجر — ليست بسيطة (انظر أدناه). وثانيًا، يشير دريدا إلى معنى المحاكاة *mimesis* الأكثر اعتيادًا، ألا وهو التقليد *imitation*. وبقدر ما يكون المعنى الضمني في هذا التصور هو التقليد — أو إعادة تقديم *re-presentation* شيء موجود سلفًا بطريقة ظاهرة — فلن يمكن التفكير في معنى المحاكاة التقليدي إلا على الأساس الكامن في المحاكاة بوصفها ظهورًا.

ولتوظيف هذه الاستراتيجية التي ستغدو أمرًا حتميًا كلما تقدمت هذه الدراسة، من الأفضل المضي قدمًا في تحليل هيدجر بالرجوع إلى فعل التفكير وتأمله الذي عرضنا له في الفقرات السابقة، لا بدافع تأكيد ما ينطوي عليه من نتائج، بل بدافع الانتباه إلى المضمرات الأخرى الفاعلة في عملية التفكير، على نحو يُمكننا من الإمساك بها. حين يستعمل دريدا كلمة واحدة على سبيل التورية أو على سبيل ازدواج المعنى (*mimesis/mimesis*)، فهو يُحاكي شيئًا شبيهًا بممارسة هيدجر لـ «الانعطاف» خارج الفكر التمثيلي، أقصد بذلك التأمل العميق في كلمة «المحاكاة» *mimesis* على نحو يؤدي إلى استنباط معنيين منها (على الأقل)، ينشأ أولهما (ألا وهو المحاكاة من حيث هي ظهور (*apparentness*) بوصفه فرضًا قبليًا محجوبًا في المفهوم الآخر عينه (ألا وهو المحاكاة من حيث هي تقليد *imitation*)، كما لو أن مصطلحي الظهور والتقليد يحمل أحدهما للآخر علاقة المظهر *figure* والأساس *ground*، والغريب هنا أن الأساس يختفي بوصفه مقدمة المظهر. وكما سنرى أدناه، يحرص هيدجر على هذه البنية المزدوجة المؤلفة من المظهر والأساس، والمظهر بوصفه أساسًا، في تصويره عن اللغة نفسها.

ويرتبط سؤال ماهية اللغة ارتباطًا وثيقًا بما يُسمَّى المنعطف، أو التحول، في فكر هيدجر بعد كتابه «الوجود والزمان» (١٩٢٧م).^٥ ففي هذا الكتاب يعالج هيدجر سؤال

^٥ ربما يظل المنعطف *Kehre* — الذي يمكن تعريفه بأنه رفض بقاء الفلسفة بوصفها فكرًا تأسيسيًا — مسألة يحتدم حولها الخلاف عند دراسة هيدجر، لأنه من المشكوك فيه أساسًا مدى نجاح هيدجر في

الوجود عبر تحليل اقتراب الدازاين قبل الانعكاسي من العالم. إذ من خلال أحوال الدازاين واهتماماته المتنوعة يُنار العالمُ وتُظهر الأشياء على ما هي عليه. ولكن مثل هذه الفلسفة، برغم قوتها الراديكالية، لا تنفصل عن النزعة الذاتية الديكارتية كما قد يبدو للوهلة الأولى. فلا يزال الفهم قبل الانعكاسي لدى الدازاين جزءاً من الميتافيزيقا المتمركزة حول الذات.^٦ إذ يظل «الوجود» يُفهم على أساس موقف الإنسان من الموجودات (على نحو ما تُعرِّفها اهتماماتنا من تحجُّبها، سواء كانت عملية أو نظرية). ومع ذلك، يتعيَّن على السؤال الأكثر تأسيسيةً أن يزيح الدازاين عن هذا الموقع المركزي، ويعتني بذلك الانفتاح، أو الانفراج الساطع *clearing*، الذي من خلاله تُعرض الموجودات نفسها، حيث يُوهَّب الدازاين عالماً، فيظهر إلى نفسه على أساس ذلك العالم.

ومع المنعطف، لم يعد سؤال الوجود والعالم يتناول الدازاين بوصفه نقطة المرجع المركزية؛ فمقالات هيدجر تشغل نفسها بانتقال الوجود إلى عالمٍ عبر اللغة التي لا تُعد في جوهرها أداة بشرية، ولكن الأكثر من هذا أن هيدجر لا يعني بـ اللغة *Sprache* — من حيث هي «القول» الأصلي — ذلك الحقل الذي هو في العادة موضوع علم اللغة. يقول كوكلمانس:

«يعني هيدجر بـ اللغة كل ما [يَحْضُر] من خلاله المعنى إلى دائرة الضوء بطريقة إفساحية، بِغَضِّ النظر عما إذا كان ذلك يحدث بشكل مادي، بواسطة عبارات اللغة بالمعنى الضيق للمصطلح، أو بواسطة عمل فني، أو مؤسسة اجتماعية أو دينية، وهَلُمَّ جَرًّا».^٧

إن «العالم» — المفهوم بوصفه كلية المرجعيات والمعاني الممكنة السارية في ثقافة من الثقافات — لهو أساساً وظيفة «اللغة» بالمعنى الهيدجري: «فالإنسان والشئ لا يمكن أن

تجنب طرائق الفكر التأسيسية. انظر: Herman Rapaport: *Heidegger and Derrida: Reflections on Time and Language* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1989), pp. 9–14

See also Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1986), p. 85

Joseph J. Kockelmans, ed., *On Heidegger and Language* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972), p. xiii

«يَرْتَبِطًا» ارتباطًا ذا مغزى إلا ضمن حدود العالم الذي يقدم نفسه إلينا في اللغة ومن خلالها».^٨

ويبدو زعم هيدجر بأن «اللغة تتكلم»، لا الإنسان، زعمًا غير معقول للوهلة الأولى. وما من شك في أن هيدجر يزعم أن اللغة يمكن أن تظل بطريقة ما، أو تكون، فعالة من دون كلام بشري. ومع ذلك، فهي «ليست مجرد نتاج فعل الكلام البشري وثمرته».^٩

إن اللغة بوصفها انفراجًا ساطعًا وكشفًا لعالم هي التي تغزل ضفيرة الوجود والإنسان وكذلك إفصاح الأشياء في عالم. لذا، تحتل اللغة منزلة متعالية. اللغة هي قول *Sprache and Sprache* (قول وشرط القول؛ مظهر وأساس). ولكن هذه المنزلة «المتعالية» التي تحتلها اللغة مركبة في حد ذاتها، وفي الوقت نفسه موضع شك من بعض النواحي فيما يقول ليفيناس وبلانشو وآخرون. وتُعد طبيعة هذه العلاقة بين التجريبي والمتعالي، بين الكلام البشري واللغة المفترض أنها «أصلية»، القضية الرئيسية على امتداد هذه الدراسة بين يدي القارئ.

وعند المجازفة بتبسيط كبير، يمكننا المغامرة بأن العلاقة بين ما يُطلق عليه هيدجر الشعر واللغة — التي تُعد بالمعنى الأعم تمثيلًا؛ هي علاقة «أساس» بـ «مظهر»، على شاكلة العلاقة بين شكلي المحاكاة الأول والثاني، أو شكلي القول. فمن ناحية أولى، توجد اللغة التي يُنظر إليها ببساطة على أنها لغة مقلدة لما يوجد سلفًا، أو دالة على ما يُوجد سلفًا، وذلك ضرب من اللغة التي لا تسمح سوى بالاختصار أو الترجمة إلى منطق شكلي. ومن ناحية ثانية، يوجد — فيما يزعم هيدجر — عنصر «شعري» في اللغة يجلب إلى الحضور ما تُسميه اللغة قوة تجلب الظاهر إلى نفسه حتى ينتصب أمامنا من دون احتجاب أو خفاء. والأكثر من هذا أن الناحية الأولى تُعد ثانوية لأنها طريقة اختزالية للناحية الثانية. يقول هيدجر في مقاله «الشيء» *The Thing* (١٩٥١م) (*Poetry, Language, Thought*), (pp. 165–86): «لا يقدر الإنسان إلا على تمثيل ما قد ظهر من تلقاء نفسه سابقًا، وأظهر نفسه له في الضوء الذي جلبه معه، وذلك بغض النظر عن الكيفية» (*Poetry, Language, Thought*, p. 171) ولا تفهم اللغة أو تتصور بوصفها موضوعًا (كما يجري في التصور التمثيلي للغة)، لأنه من خلال اللغة على وجه التحديد تظهر الموضوعات وتقف في انفتاح

^٨ Kockelmans, "Language, Meaning and Ek-sistence," in *ibid.*, pp. 3–32, 9

^٩ *Ibid.*, p. 28

الحضور. وحين يُنظر إلى اللغة طبقاً للمعنى الفينومينولوجي (أو اليوناني) للحقيقة من حيث هي أليثيا (كشف) (بما يعارض الحقيقة من حيث هي كفاية التمثيل وملاءمته وتطابقه)؛ لن تدل اللغة كثيراً بوصفها عَرَضاً،^{١٠} أو بالأحرى بوصفها تَهَبُّ الظهور:

«تحدث اللغة، بوصفها عَرَضاً، حين تُوغل في كل جوانب الحضور وأشكاله، فتستدعي منها ما يكون حاضراً لكي يظهر ولكي يخبو. وعلى هذا الأساس، نصغي إلى اللغة بهذه الطريقة، فنتركها تقول قولها [Sage saying لنا] «On (the Way to Language, p. 124).

تستند اللغة التي تُعد إعادة تقديم إلى اللغة بما هي طريقة في الانتماء المتبادل وتواريها في آن، فتُحضر الأشياء إلى الوجود، والوجود إلى الأشياء. فهي غير مستقلة بنفسها؛ لأنه من دون المظاهر الناتجة عن الاستحضار الأكثر أولية لا شيء يمكنه أن يظهر ليصبح — لاحقاً — موضوع أي تمثيل. وهي تُواري، ما ظل التصور الأداتي للغة بوصفها وسيلة تواصل، لا بمعنى الوهم باستقلالها عن تقديم أكثر أصالة فحسب، وإنما بمعنى الانقسام الثنائي إلى ذات وموضوع أيضاً، وهو تعارض ينمحي أساسه في «مُكوّن» عام (ألا وهو الظهور بوجه عام، إذا جاز التعبير). وإذا استعملنا مجازاً قلّ أن يستعمله هيدجر، برغم فائدته، لن تكون اللغة مجرد كيان على مسرح العالم، بل هي نفسها ذلك المسرح، فهي «الفضاء» الذي فيه وحده تصبح الأشياء ظاهرة. ومن ثم، تكون «طبيعة» اللغة هي إحداث تقاطع أو تشابك متميز بين ما يتعلق بالموجودات في تحقّقها العيني [موجودية الكائنات] *ontic* وما يتعلق بالوجود *ontological*.

^{١٠} وعلى الرغم من أن المثال مُبسّط، فمن الممكن تقديم شيء من هذا «العرض» من حيث عدم قدرة بعض اللغة الشعرية على التعامل مع أشكال النفي. فثمة قصيدة قصيرة لتشارلز توملينسون Charles Tomlinson بعنوان «حدث» (Event (1972 — تستثمر عدم القدرة هذا. ومن ديوانه «مكتوب على الماء» *Written on Water* (Oxford: Oxford University Press, 1972), p. 38 نطالع الآتي: «لا شيء يحدث/لا شيء//قطرة ماء تتناثر في صمت/غلالة تنداح//وأمام هذا المكان المهجور/طائر/لعله يجرب صوته بلا تروؤ/ولكن ما من طائر يجرب». ومع ذلك، يغرد الطائر كما «لا يغرد أي طائر». فثمة شيء يظهر في اللغة لا يتأثر بشاعرية «لا». ها هنا، تظهر صورة بسيطة من تصور هيدجر المعقد عن الشعر.

ولنُعد، الآن، إلى الشعر نفسه في تصوّر هيدجر، الذي يُعد طريقة في اللغة يربطها هيدجر ربطاً حميماً — مع أشكال بعينها من الفكر — بقوة أساسية في اللغة من حيث هي قول لا يرتبط ارتباطاً بسيطاً، من ثم، بـ «الخيال» fiction أو «الشعر» poetry. كيف يميز هيدجر بين الشعر ومجال الفن والآداب بوجه عام؟ الشعر Dichtung عند هيدجر أبعد من أن يكون «الشعر» poetry بالمعنى المتعارف عليه، بل هو بالأحرى تصوّر جديد للشعري يُحوّل وجود اللغة: «اللغة نفسها هي شعر في معناها الأساسي».^{١١}

ويُقيم هيدجر في محاضراته عن الشعر والفن تسلسلاً هرمياً ضمناً، بحجة أن طرائق الحضور في غيرهما من الفنون والعمارة والتكنولوجيا يُحددها الكشف الحاصل في اللغة أساساً. ولعل ما يمكن الإشارة إليه أولاً هنا تلك الأعمال (الجرفية أو الأدبية) التي لا تجسد إلا سيادة التشييء في الميتافيزيقا الحديثة: الأعمال التي يُظهر فيها الوجود نفسه بوصفه «واقِعاً»، بوصفه موضوع تمثيل سميوطيقي ... إلخ. ففي هذا السياق، يظهر قدح هيدجر فيما يدعوه «الأدب» في مقاله «ما يُسمى التفكير» What is Called Thinking (١٩٥٤م)، وكذلك قدحه في الكثير من أعمال الفن الحديث، في غير هذا المقال:^{١٢}

«الناس في كل مكان، تقتفي انحطاط العالم ودماره وزواله الوشيك، وتسجل ذلك. فتنهال علينا روايات تقريرية لا تقدم شيئاً سوى الإغراق في هذا التدهور والانحطاط ومسايرته. هذا النوع من الأدب أيسر من الأدب الذي يقول شيئاً أساسياً ويتعمق في التفكير الحقيقي، ناهيك عن أنه أدب يثير الملل حقاً» (What is Called Thinking, p. 29).

وليس «الأدب» من ذلك النوع سوى إظهار آخر لسيادة ميتافيزيقا الذات، فلا يقدم إلا تمثيلات ورؤى للعالم متنوعة. كما تُعد الطريقة السائدة في قراءة النصوص بوصفها تعبيراً عن آراء المؤلف ومكانته التاريخية، إن لم تكن مغلوطة أو غير مهمة، فيما يرى هيدجر، فهي على الأقل «غير جوهرية». وهيدجر إذ ينتقد الفهم التقني أو الأدوات للغة

^{١١} Heidegger: "The Origin of the Work of Art" (1935-6), *Poetry, Language, Thought*, pp. 17-81, 74.

^{١٢} للاطلاع على ذم هيدجر وآرائه القادحة في كثير من الأعمال الفنية والأدبية الحديثة، انظر: "Only a God Can Save Us," *Der Spiegel's* interview with Martin Heidegger, trans. Maria P. Alter and John D. Caputo, *Philosophy Today* (Winter 1976), pp. 267-84, 283-4.

(وهو الفَهم الذي يجعلها جزءاً من تكنولوجيا الاتصال) ينتقد ضمناً كذلك علوم اللغة والسيرنطيقا والذكاء الاصطناعي ... إلخ. فهذه المجالات النطاقية — حالها من حال الميتافيزيقا الديكارتية بوجه عام — تُعد مستحيلة من دون المجال الأكثر أوليةً، السابق على الانعكاس، الذي يُربط به الشعر ربطاً أصيلاً. هذا المجال هو اللغة التي تفتتح «العالم»، وتعطي الأشياء مظهرها ومعناها:

«هوميروس Homer، صافو Sappho، بندار Pindar، سوفوكليس Sophocles، هل ما يقدمونه أدب؟ كلا! غير أن تلك هي الطريقة التي يظهرون بها لنا، الطريقة الوحيدة، حتى عندما ننخرط — من خلال التاريخ الأدبي — في إثبات أن هذه الأعمال الشعرية ليست في حقيقة أمرها أدباً» (What is Called Thinking, p. 29).^{١٢}

ولنُعد، الآن، إلى قراءة هيدجر لقصيدة محددة، هي قصيدة جورج تراكل Georg Trakl «مساء شتوي A Winter Evening»، (Poetry, Language, (1959), «Language» Thought, pp. 189–230). في هذه القراءة، يعتني هيدجر اعتناءً بالسطرين الشعريين الآتين: «اكتست النافذة بندف الثلج المتساقط/ ودَقَّ ناقوس الكنيسة طويلاً يعلن عن صلاة المساء»، فيقول الآتي:

«يُسَمِّي الكلامُ وقتَ المساء في الشتاء، فما هذه التسمية؟ هل هي مجرد زخرفة أدبية لموضوعات وأحداث يعرفها كل الناس ويمكن تصويرها بكلمات اللغة: الثلج، الناقوس، النافذة، تساقط المطر، قرع الناقوس؟» (Poetry, Language, Thought, p. 198).

«كلا» بكل تأكيد، فهيدجر يلح على إعطاء اللغة مكانة أنطولوجية:

«فهذه التسمية لا توزَّع نعوتاً، لا ولا هي تعني استعمال كلمات، بل هي دعوة إلى الكلمة. التسمية تدعو وتنادي. والنداء يجعل ما يناديه أقرب. ولكن هذا

^{١٢} «كلما كان الشاعر أكثر شعريَّة، حرَّر قوله (بمعنى أن يكون أكثر انفتاحاً واستعداداً للمفاجئ غير المتوقع)؛ وكلما زاد النقاء الذي يُسلم به ما يقوله إلى إنصات أكثر مثابرة، ارتقى ما يقوله عن أن يكون مجرد عبارة تقريرية» (Poetry, Language, Thought, p. 216).

التقريب لا يجلب ما يناديه ليَجعله أقرب إلى ما هو حاضر، فيُوجد له مكاناً فحسب. الحق أن النداء ينادي. وبذلك يجلب الحضورَ إلى ما لم يكن مدعوًا من قبل إلى مقام القرب» (Poetry, Language, Thought, p. 198).

من الواضح أن المناهى لن يصبح حاضرًا على الشاكلة التي تكون بها الأشياء في الغرفة حاضرة في متناول اليد. إذ يلح هيدجر على أن القصيدة لا تصف مساءً شتويًا يوجد فعليًا بطريقة من الطرق، لا ولا هي «تحاول أن تبرز المظهر الخارجي لحضور المساء الشتوي فتترك انطباعًا عنه حيث لا يوجد مثل هذا المساء الشتوي» (Poetry, Language, Thought, p. 197). فما نطلق عليه، تقليديًا، الحالة التخيلية في هذه اللغة، قد آل عند هيدجر إلى تصور مستغرب عن «دعوة» و«نداء» إلى «الدُّنُو» و«القرب».

وإذا تحدثنا بطريقة بسيطة، يُسمَّى «القرب» متضمنًا سابقًا على التفكير النظري يشمل الدازاين والعالم، كما وُصفًا في المقدمة. وبهذه الطريقة، يضطلع الشعر بإحضار الأشياء إلى العالم، والعالم إلى الأشياء: نداء الشعر «يدعو الشيء» على نحو يحمل به الشيء الإنسانَ على النظر إليه بوصفه شيئًا ... فالشيء يكشف الحجاب عن العالم الذي يقيم فيه الشيء» (Poetry, Language, Thought, pp. 199–200). وفي الشعر تفعل الأشياء فعلها فينا، لا بوصفها موضوعات تبدو للوعي بل بوصفها مدعوة — مؤقتًا — إلى «معناها»،^{١٤} فنفهمها بوصفها إرهابًا بالرابطة الكلية — نسبيًا — الأصلية في عالمٍ يكتسب فيه أي شيء تفردته بمشاركته فيه. ومن ثَم، لا يتعلق هذا «القرب» بمسافة مكانية أو زمنية يمكن قياسها بالياردات أو الساعات. فبمقدور منجزات وسائل الاتصال عن بُعد الحديثة

^{١٤} في وصف جبرائيل موتزكين Gabriel Matzkin المهم لفكرتي «العالم» و«التعالى» عند هيدجر في طوره الأول، قال إن هيدجر «يضع تمييزًا حادًا بين المعنى والوجود المادي. فعملية المعنى متعالية على الموجودات التي تُفسَّر وفقًا لشروطها. ويعني تعالي عملية المعنى هذا أن الموجودات تُفهم قبل أن تُفسَّر. فالتفسير يفترض سلفًا ارتباط الموجودات بنشاط يؤطرها [هو] ... مرادف الفهم وشرط ضروري لوجودنا في عالم على حدٍّ سواء».

“Heidegger’s Transcendent Nothing,” in *Language of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, ed. Sanford Budick and Wolfgang Iser (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989), pp. 95–116, 100.

تقليص المسافة من القارات وإليها على ظهر هذا الكوكب، ولكن هذا التواصل السريع يفتقر إلى معنى «القرب». فليس القرب تصورًا للمجودية بالمرّة، يُعَيَّن هذا أو ذاك من الموجودات أو العلاقة بينها. إن تعبير القرب تعبير أنطولوجي يتعلق بالوجود، ويُسمَّى — على نحو ينطوي على مفارقة — شيئًا هو الأبعد وقُلْ أن يلاحظ من جهة موجوديته. ولكن هذا بالنسبة إلى هيدجر، يؤسس ما يشكل تعريفًا أساسيًا للإنسان بوصفه دازاين. وتلخص ملاحظة كوكلمانس تعقيد الأمر، فيقول: «لسنا نحن الذين نفترض سلفًا عدم خفاء الموجودات، بل إن عدم خفاء الموجودات (أي الوجود) يضعنا في حالة تظل معها كل عبارتنا التقريرية ضمن حدود عدم الخفاء».^{١٥} والقرب الذي به يُوهَب حدثٌ عدم الخفاء في العالم هو، على وجه التحديد، «نطاق منفتح» يجب على التمثيل الديكارتي (وبدرجة ما، الدازاين كما أوضحه كتاب «الوجود والزمان») أن يفترضه سلفًا: «يضع التمثيل نفسه في نطاق منفتح يمر من خلاله التمثيل بوصفه تمثيلًا» (Nietzsche: Vol. Four: Nihilism, p. 109). والأكثر من هذا، لا يعني ذلك الافتراض القبلي فرضًا سابقًا لأي مفهوم، بل هو نفسه شرط التمثيل السابق على التمثيل، المتجاهل في التمثيل.

ولعل الأكثر استعصاءً في مناقشات هيدجر عن الشعر — لا سيما عند وضع السياق الأنجلوسكسوني في الحسبان — إغراؤها بالتشابه مع صيغ بعينها في الفكر التجريبي. فيظُن أن هيدجر يرفض الفكر التمثيلي المفاهيمي لصالح العناية بالفكر أو اللغة بوصفهما تجربة؛ إلى درجة أن مُترجمَ هيدجر، ديفيد كرييل، وهو يناقش هيدجر بشأن «الإيقاع»، يبدو منجذبًا إلى هذا التثمين التقليدي لـ «العيني» أو «الحي» على حساب «المجرد» أو «المشتق»، وفي مقابله.^{١٦} والحق إن بعض وصف كرييل يبدو انحرافًا بهيدجر إلى مجرد ميتافيزيقا «التجسد» [في المسيحية]؛ وذلك ما يطلق عليه دريدا «إعادة مواءمة ميتافيزيقية للكتابة في أشد حالاتها نمطية وجاذبية» (Dissemination, p. 206). وباختصار، القصيدة

Joseph Kockelmans: *Heidegger on Art and Art Works* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, ^{١٥} 1985), p. 164

David Krell: "The Wave's Source: Rhythm in the Language of Poetry and Thought" in ^{١٦} *Heidegger and Language: A Collection of Original Papers*, ed. David Wood (University of Warwick: Parousia Press, 1981), pp. 25–50

بوصفها تمثيلاً تفسح المجال للقصيدة بوصفها أداءً. لذا، يستشهد كريل بقول ماكليش MacLeish الشائع: «القصيدة لا تعني/ بل تُوجد»، من دون اعتراف بأن تلك صيغة معروفة في الجماليات الرومانسية. ويواصل كريل قائلاً: «إن المقاطع الشعرية الأولى في قصيدة ماكليش، التي تؤدي وجود القصيدة، تُحرض من ثم على التفكير أكثر مما تُقر نتيجة جازمة!» (p. 31). ويُعد كريل، هنا، نموذجاً على نهج يُسيء — غالباً — مواءمة هيدجر. ولعل فحص القضية المثارة في عدد مجلة «الحد» *Boundary* (١٩٧٦م) المكرس لهيدجر يثبت ذلك. فمثلاً، بينما يشير ألفين إتش روزنفيلد إلى الخطوات الأولية في رؤية هيدجر للغة، سرعان ما ينتقل إلى وصف شعر دينيس ليفيرتوف Denise Levertov؛ فيؤكد سهولة الدمج بين الصورة الشعرية والوجود. وعن قصيدة ليفيرتوف «تعلّم الأبجدية من جديد» *Relearning the Alphabet* (١٩٧٠م)، يقول روزنفيلد «إنها تسجل التجربة الأولى وتبرزها في لحظة الذروة».^{١٧} وهذا القول أقرب إلى كتاب كولريدج «السيرة الأدبية» *Biographia literaria* (١٨١٧م) منه إلى مارتن هيدجر. فبينما يؤكد هيدجر الاختلاف بين الموجودي والوجودي، يتغنّى روزنفيلد بالوحدة والاندماج:

«بين اللغة والوجود حدود مشتركة: «وجود اللغة» و«لغة الوجود» يندمجان. والشعر هو الذي يوحدتهما، فيُقَدِّس الوحدة ويحتفي بها، ثم ينسحب من العالم إلى حيث يهجع، حتى يأتي أورفيوس جديد يستدعيه مرة أخرى من مرقد» (p. 546).

وقد كان هذا النوع من تلقي قراءة هيدجر للشعر سبباً رئيسياً في عدم استكشاف التقارب بين رؤيتي هيدجر ودريدا للأدبي، حتى سنوات قليلة ماضية. وقد غدا ضرورياً تأكيد المضامين الراديكالية في عمل هيدجر لمواجهة هذا النوع من التلقي. كان محور مناقشة هيدجر للميتافيزيقا هو عجزها عن التفكير في الاختلاف بين الوجود والموجود. وعلى نحو أدق، لم يُنظر إلى وجود الموجود، الذي به تظهر الأشياء، إلا طبقاً لنموذج موجود آخر أو أعلى، مثلاً جوهر وعلة أولى أعلى وجوداً، كما لو كان للعالم

^{١٧} Alvin H. Rosenfield, "The Being of Language and the Language of Being: Heidegger and Modern Poetics," *Boundary* 2, 4, no. 2 (1976), pp. 535–57, 546.

طريقة وجود شيء نصادفه في العالم. هكذا، سقط الاختلاف بين الوجود والوجود في غياهب النسيان.

بنية الاختلاف بين الموجودي والوجودي هي بالضرورة بنية أشد تميزاً؛ فالفرق بين الوردية ووجودها يثير مشكلة تختلف اختلافاً كلياً واضحاً عن المشكلة التي يثيرها الاختلاف بين وردة وأخرى، أو بين أي موجودين آخرين، وتنشأ بنية هذا الاختلاف عن الاعتبار الآتية: أولاً، (في) الوجود وحده، وبه، يمكن أن تحضر الموجودات أو توجد. ثانياً، الوجود، الذي يُفكر فيه بصرامة على أساس اختلافه عن أي موجود، هو لا شيء، ولا نتمكن من إدراكه على نحو ما ندرك أي موجود. فالكمل، إذا جاز التعبير، شيء آخر غير مجموع أجزائه، ولكنه لا يوجد منفصلاً عنها.

وقد أوضح دريدا في الأقسام الأولى من مقالهِ «جلسة مزدوجة» ذلك التفاعل الغريب بوصفه «التباساً أو ازدواجاً في حضور الحاضر ومظهره — ذلك الذي يظهر وإظهاره — في طية *fold* اسم الفاعل» (Dissemination, p. 192). فالوجود بوصفه إظهاراً (بوصفه يختلف عن الموجود الذي يصبح ظاهراً)، يختفي بالضرورة في انكشاف ذلك الذي يجعله الوجود حاضراً. ينسحب الوجود فلا يصبح حاضراً، على الرغم من أن بنية الحضور الماثلة أمامنا هو الذي أحدثها. وتلكم، إذن، بنية التصور البسيط المخادع لـ *mimesis* المحاكاة بوصفها مجيئاً — إلى — انفتاح ذلك الذي يكون ظاهراً. وترتيباً على تحليل هيدجر الكلمة اليونانية فوزيس *Phusis* المرادفة لكلمة الوجود being، لا بد أن يُمرّر المرء، خفيةً، طية اسم الفاعل إلى مشهد المحاكاة الأول:

«ومن ثم، المحاكاة هي حركة الفوزيس، حركة طبيعية على نحو ما (بالمعنى غير الاشتقاقي لهذه الكلمة)، لا بد أن يتضاعف من خلالها الفوزيس، بلا خارج وبلا آخر، حتى يقدم ظهوره، حتى يظهر (لنفسه)، حتى يبرز (نفسه)، حتى يكشف (نفسه)؛ لكي يظهر من الخفاء الذي يؤثر به نفسه؛ لكي يشرق في كشفه» (Dissemination, p. 193).

وكما توحى الأقواس السابقة، فالوجود بصفته كشافاً هو — على وجه التحديد — ذلك الذي لا يظهر في ذلك الذي ينكشف (الموجودات). ومن ثم، ينطوي الحضور أو الكشف — بمفارقة — على بنية انسحاب. ف فيما ينكشف يُمحي الكشف نفسه. وعلى هذا النحو، تشارك اللغة — التي تُعد طريقة في تمرير الوجود إلى الموجودات — في بنية الكشف أو الإظهار التي لن تغدو هي نفسها شيئاً. وعلى وجه التحديد، في كشف

شيء مادي يُمخى فعلُ الإظهار فيما يصبح ظاهرًا. ولن تصبح اللغة — بوصفها طريقة في الحضور — موضوع تمثيل بسيط. إنها أفق متعالٍ. ولذا، نظل — فيما يقول هيدجر في مقاله «طريق اللغة» (١٩٥٩م) (The Way of Language, pp. 111–36) — «موكولين إلى الوجود في اللغة، وضمن حدودها، فلا نقدر على الخطو خارجها والنظر إليها من أي موضع آخر سواها» (The Way of Language, p. 134) وبالإضافة إلى ذلك، يُعد «نداء» الشعر و«أمره» — بوصفه ندائيًا أمرًا — طريقتين في اللغة تتأبَّيان على المعالجة الفلسفية الشاملة — تقريبًا — التي ترى اللغة كما لو أن طبيعتها وصفية تقريرية فحسب. فماهية اللغة ليست شكلًا تقريريًا، بل انفتاح على رنين وشيجة من العلاقات والمعاني التي تظهر من «الواقع» و«الإنسان». تضطلع اللغة بالاختلاف بين الوجودي والوجودي الذي فيه تنتصب الأشياء منكشفة في وجودها عبر اللغة. ولكن كلمة «منكشفة» هي بالضرورة كلمة معقدة إلى حد كبير. وإذا استعملنا مصطلحات دريدا في مقاله «جلسة مزدوجة» لأمكننا وصف بنية الاختلاف بين الوجودي والوجودي بأنها «طية». يصبح الوجود ظاهرًا في الظهور (الوجود) الذي ينسحب في بنية المحو بوصفها رجوعًا عن الطي. واللغة نفسها طية هذه البنية التي فيها تسحب نفسها فلا تظهر بوصفها موضوعًا وهي تحمل موجودًا على المجيء إلى الحضور. ويخبرنا مقال «طبيعة اللغة» The Nature of Language (١٩٥٩م) (The Way of Language, pp. 57–108) بالآتي:

«يوجد دليل على أن الطبيعة الجوهرية للغة تتأبَّى بشكل قاطع على التعبير عن نفسها بالكلمات: في اللغة، أي بالعبارات التي نستعملها في الحديث عن اللغة. وما دامت اللغة تحجب طبيعتها، بهذا المعنى، في كل مرة، فإن هذا الحجب من طبيعة اللغة حقًا» (The Way of Language, p. 81).

ولذا، فإن أي اهتمام مفاهيمي باللغة يجب التخلي عنه منذ البداية؛ «فنحن لا نتحدث اللغة وكفى، بل نتحدث بطريقتها» (The Way of Language, p. 81). والسؤال الأهم: إلى أين تفضي بنا هذه «الانعطافة» خارج الفكر التمثيلي؟ وما طرائق التماسك الأخرى، «الأعمق»، التي تحكم الفكر، ما إن نتجاوز الأشكال النسقية المنطقية؟ يكمن اقتراح هيدجر في أن الأمر كله يتعلق، في المقام الأول، بتحويل اللغة نفسها وتحويل علاقتنا بها؛ على أنه

من الضروري — قبل كل شيء — أن نتعلم عدم محاولة جَعْل اللغة موضوعاً أو شيئاً، وأن نتعلم طريقة الانتباه الفينومينولوجي اليقظ لها: تَرَكَ اللغة تُوجَد:

«بدلاً من تفسير اللغة وإيضاحها بوصفها هذا الشيء أو ذاك، فنبتعد حينئذٍ عنها، يحملنا الطريقُ إلى اللغة على تَرَكَ اللغة أن نجربها من حيث هي لغة. وليكن معلوماً أنه من الممكن، في طبيعة اللغة، إدراك اللغة نفسها من الناحية المفاهيمية، لكن ما سندركه شيء آخر غير اللغة نفسها» (*The Way of Language*), (p. 119).

والانتباه إلى اللغة، بهذا المعنى، هو الإصغاء إلى ندائها أو أمرها؛ إلى قولها عن الاختلاف الذي به يُحْمَل العالمُ والشيءُ أحدهما إلى الآخر، ويُجَعْل به أحدهما منتبهاً إلى الآخر في حركة الكشف بوصفه انسحاباً. ومن ثم، يفترض هيدجر أن الشعر طريقة في اللغة لا نستطيع اختراعها بأنفسنا، وإنما بمستطاعنا الإصغاء إليه بوصفه تَرَكَ اللغة تُوجَد، وبوصفه أيضاً ترك الوجود يجيء أو العالم، وذلكم هو الانفتاح الذي يجد الوعي نفسه داخله.

وهذا التفسير للغة الشعرية بوصفها طريقة في إحضار العالم إلى الكشف هو الذي يقال دائماً تقريباً عند الحديث عن هيدجر والشعر. ولكن بالرجوع إلى العديد من مقالات هيدجر عن الشعراء، بعد قراءة — لنقل — الحديث عن الشعر في «أصل العمل الفني» *The Origin of the Work of Art* (محاضرة عام ١٩٣٥م)، نجد شيئاً غير متوقع. فغالباً لا نجد وصفاً تفصيلياً لطريقة انبساط العالم في الشعر أو من خلاله (كما نرى في وصفه المساء الشتوي في قصيدة تراكل). فعوضاً عن ذلك، يقرأ هيدجر القصيدة على نحو يؤسس شكلاً من التأويل الانعكاسي، أعني من جهة ما تؤديه القصيدة للشعر نفسه. فهذه الشاغل حركة الانتماء المتبادل في الشعر، وليس أي عالم يُجَلَب إليه.

في مقاله عن قصيدة شتيفان جورج Stefan George، وعنوانها «الكلمة» *The Word*, (56-139 pp, *The Way of Language*, 1959, "Words")، يروي هيدجر تجربة معاناة جورج مع اللغة، تجربة تَعَلَّمَ فيها «التخلي» بوصفه موقفاً أصيلاً يقفه الشاعر. ويتبين أن «الكنز» الذي يبحث عنه الشاعر داخل القصيدة ليس شيئاً سوى الكلمة أو الشعر نفسه. وبشكل ينطوي على مفارقة، لا يكون هذا الكنز ثميناً إلا بقدر تخلي الشاعر عن أي محاولة لامتلاكه، عن وضع «الكلمات تحت تصرفه بوصفها أسماء

تُصور ما هو مُقدر سلفاً» (The Way of Language, p. 147). والحق إن جورجيه يتعلم قوة — ضرورة — «الانعطاف» إلى نداء اللغة نفسها: «وحدها الكلمة التي تحت تصرفنا تهب الشيء وجوداً» (The Way of Language, p. 141). وفيما يقول هيدجر، يشهد على فعالية هذا التخلي قوة قصيدة جورجيه نفسها، فهي ليست قصيدة عن اللغة التي يجب التخلي عنها، وإنما هي غنائية أيضاً، غنائية حركة التخلي نفسها:

«لا بد أن تعاني العلاقة بالكلمة أيضاً تحويلاً. فالقول يحقق إفصاحاً مختلفاً، لحنًا مختلفاً، نغمة مختلفة. والقصيدة نفسها التي تتحدث عن التخلي تشهد على أن الشاعر يجرب التخلي بهذا المعنى: عبر التغني بالتخلي. لذا، فهذه القصيدة غنائية» (The Way of Language, p. 147).

ويرجع افتتاح هيدجر الشديد بهولدرلن Hölderlin إلى فهمه شعر هولدرلن بوصفه طريقة في التخلي بما هو غنائية. يفضل هيدجر هولدرلن، لأن شعره يتناسب تناسباً قريباً مع التفكير العميق في ماهية الشعر، لا بوصفه مسألة في علم الشعر، بل بوصفه قولاً شعرياً عن ماهية الشعر، فذلكم — على وجه التحديد — هم هولدرلن من الشعر. وبالمثل، فلعل أحد أسباب أن كلمة شعر عند هيدجر كلمة مراوغة على هذا النحو، راجع غالباً إلى أنها تُفسّر تفسيراً دقيقاً على أنها شعر الشعر Dichtung of Dichtung؛ كما هو الحال حين يقيم هيدجر هولدرلن على أنه شاعر الشعراء المفترض، الذي يتحدث شعرياً عن ماهية الشعر (لاحظ تكرار صيغة المضاف إليه). وعلى فرض أن الشعر لا يمكن تصوّره مفاهيمياً من دون اختزاله إلى ما يجعله ممكناً، فإن هذه الاستراتيجية — التي يظهر للوهلة الأولى أنها مميزة — تبدو الخيار الأصيل الوحيد عندما يكون التفكير مدخلاً إلى الشعر.

يُسَمَّى الشعرُ شيئاً لا يمكن وصفه من دون اللجوء المستمر إلى صيغ النفي؛ فهو ليس لغة وظيفية بالمعنى التصويري أو التمثيلي من أي نوع كان، لا ولا هو منطوق أي مؤلف كان. وحتى لو سلّم أحدنا بأن الإنسان مخترع اللغة، فلا يمكن وصفه بأنه مخترع طبيعة اللغة. «اللغة الشعرية لغة تتحدث بنفسها، لكيلا تقول شيئاً سوى قول اللغة نفسها».^{١٨}

^{١٨} Henri Birault: "Thinking and Poetizing in Heidegger," in *On Heidegger and Language*, ed. Joseph Kockelmans, pp. 147–68, 153.

من المفهوم أن يكون كل الشعراء الذين يناقشهم هيدجر يكتبون بالألمانية. ولكن مع الاعتراف بأن هيدجر يشير، أيضاً، إلى صافو Sappho وكُتَّاب يونانيين آخرين فيما يتعلق بالشعر، فإن هذا الامتياز الذي يمنحه هيدجر للألمانية يستدعي، أيضاً، تأكيداً أن قدماء الألمان واليونانيين كانت لديهم علاقة حميمة وفريدة بجوهر اللغة نفسها.^{١٩} وبرغم تحيز هيدجر الواضح، فلا يحتاج هذا التأكيد — فيما أعتقد — إلى نقاش من حيث المبدأ؛ فمحل النقاش في تصور الشعر هو طريقة اللغة التي تلتفت إلى نفسها لـ «تقول» ماهيتها، وما من سبب يدعو إلى الاعتقاد في أن أي لغة تاريخية بعينها أكثر «شعرية» أو أقل من غيرها. ومع ذلك، ليس تأكيد هيدجر المتعلق بالألمانية غير مُمحّص فقط، وإنما لا ينفصل عن نزعة القومية الألمانية عنده، كما أوضح فيليب لاکو-لابارت: احتذاء ثقافي باليونانية القديمة التي شكلت أساس ولاء هيدجر الطويل للنازية.^{٢٠} ولعل أحد الردود على هذه القضايا الهائلة المثارة، هنا، ستكون استدعاء مناقشة مورييس بلانشو المتعلقة بأن النصوص التي تؤسّس شكلاً من الفكر المتعالي فتتكلم عن منابع وجودها، قد صارت سمة مميزة للأدب في القرنين الأخيرين (انظر أدناه). وأما الرد الآخر — المتبع الآن غالباً — فيقدم تحليلات دقيقة لقراءات هيدجر التي يتناول فيها تراكل وهولدرلن وآخرين. وتلفت هذه التحليلات الانتباه، عادةً، إلى عُقد المقاومة في نصوص هيدجر، المرتبطة في كثير من الأحيان بسياسة الفيلسوف، إما في مرحلته النازية أو في مرحلة الهدوء المراوغ التي ميزت أعماله المتأخرة.^{٢١} ولكنني أقترح المضي وراء احتمال ثالث، ألا وهو الوقوف بهيدجر عند هذه النقطة واعتبار ما يقوله عن الشعر مُطبّقاً على شاعر لم يناقشه هيدجر. ولأن الفرضية — محل البحث —

^{١٩} انظر، على سبيل المثال، ممارسة هيدجر في مقاله: "Science and Reflection," in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trns. William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977) ويعطي مقاله "A Dialogue on Language" اليابانية امتيازاً مماثلاً لأنها، إلى حدّ ما، لغة غير أوروبية.

^{٢٠} Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Poetics*, trans. Chris Turner (Oxford: Basil Blackwell, 1990).

^{٢١} انظر أولاً: Derrida, *Of Spirit: Heidegger and the Question*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1990). ثم ثانياً: Véronique Foti, "The Path of the Stranger: On Heidegger's Interpretation of George Tarkl," *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, 17 (1986), pp. 223-33.

تركز على الشعر بوصفه شيئاً فاعلاً أبعد من هولدرلن وتراكل وغيرهما، فإن هذه الخطوة (التي يمكن القول إنها مجرد وثبة قام بها بلانشو ودريدا في أعمالهما المتعلقة بالأدبي) تسلط الضوء على القضايا محل النقاش بطريقة مباشرة.

أنتقل الآن إلى نص قصير من نصوص تشارلز توملينسون، بوصفه مثلاً تعليمياً مبسطاً من اللغة الإنجليزية، ينطوي على مطامح تتوازي مع مطامح قصيدة جورج من بعض النواحي، ويحمل هذا النص القصير عنواناً بسيطاً هو «قصيدة».^{٢٢} ويتألف هذا النص، الذي أقترح استثماره بوصفه حالة اختبار، من خمسة مقاطع شعرية تبدأ على النحو الآتي:

قصيدة

مكان

نافذة

تنظر إلى نفسها

يتواجهان

كلاهما و

بكل طريقة

نقطتان رأسيّتان

بين تفاحة خضراء:

مزهرية خضراء

...

توجد ملاحظتان تمهيديتان ضروريتان قبل النظر في هذا النص بالتفصيل. تتعلق الأولى بأن العناية الهيدجرية بـ الشعر لا تعني «القراءة» بأي معنى كان من المعاني التي تحدد تجربة القراءة سيكولوجياً. فبقدر ما تكون اللغة موجودة ووجودية، لا تكون كياناً ولا موضوعاً ممكناً لأي سيكولوجيا. والأكثر من هذا، يُتجاوز تصور «التجربة» نفسه، على

^{٢٢} Charles Tomlinson, "Poem," in *Written on Water*, p. 31

الأقل بمعنى تقديم شيء إلى أي «أنا». وأما الملاحظة الثانية فتتعلق بأنه لا يوجد تفسير.^{٢٢} فما من شيء يحيل إلى أي مجال آخر في أي محاولة لإخضاع غنائية اللغة لأي مفهوم. فالانتباه إلى حضور اللغة نفسها يعني قراءة قصيدة «قصيدة» على نحو يُبقي نافذتها مفتوحة كلما أمكن: «نافذة/تنظر إلى نفسها».

ويُعد هذا «الانفتاح» — إعادة توجيه اللاحفاء في اللغة نفسها — تأثيرًا مميزًا لـ الشعر. ولعل أحدنا يقارنه بإحدى محاولات هيدجر ضرب مثل باللغة من حيث هي حدث التماكك المتبادل الذي من خلاله يصير المكان والزمان موجودين. يقول هيدجر: «يمكن القول عن المكان إن المكان يَتَمَاكَنُ space spaces» (The Way of Language, p. 147). تبدأ قصيدة «قصيدة» على النحو الآتي:

مكان

نافذة

تنظر إلى نفسها

يتواجهان

كلاهما و

بكل طريقة

يفترض الانفتاحُ والتأثير غير المتمركز الناتج عن هذين المقطعين فعالية الشعر بوصفه طريقة في الانتماء المتبادل. والأكثر من هذا أن المقطعين «كالأغنية» على الأخص، إلى درجة أن شيئاً آخر يحدث بخلاف تمثيل أي موضوع كان. ويوحي العنوان «قصيدة» — الذي يقترب من أن يكون إطناباً — بمقام يغدو فيه تأثير انفتاح هذين المقطعين هو نفسه مادة القصيدة. وإلى هذا الحد، لن يكون «معنى» الـ «قصيدة» وصف مكان، بل أثر القصيدة بوصفه مجانساً لانفتاح المكان نفسه. ولا يعني الاهتمام بـ «المكان» جَعْلَهُ كائنًا

^{٢٢} إذا كان ثمة «تفسير» يتعلق بـ الشعر، فلا بد أن يتميز تمييزًا واضحًا عن «الهرمنيوطيقا»، بما فيها عمل هانز جورج جادامر Hans-Georg Gadamer. انظر الفصل الذي قام به جان لوك نانسى Jean-Luc Nancy لعمل هيدجر عن أي دراسة هرمنيوطيقية للمعاني في: Le partage des voix (Paris: Editions Galilée, 1983)، وبخاصة 49-13 pp.

وإعادة تقديمه؛ فالمكان نفسه لا يمكن جعله موضوعًا بتلك الطريقة. وبالقدر نفسه، تغدو هيئة اللغة — التي لا تتعلق بالموجودات وحدها — مؤثرة تأثيرًا غير عادي. ولا بد أن نفرق بشكل قاطع بين «القراءة» المقترحة أعلاه وأي فهم مغلوطة محتمل؛ فليس مهمًا القول إن «معنى» قصيدة «قصيدة» هو نفسها، أو أن معناها هو «الشعر»، الأمر الذي يؤسس إيحائيًا تبعا لفهم هيدجر على هذا الأساس. ومن ثم، فعند اتباع نموذج «التفكيك» الذي تحدثت عنه في المقدمة، ربما يقرأ أحدنا المقاطع الشعرية الأخيرة بوصفها «قصيدة» تمثل نفسها:

غير مرئي
سريٌّ ونَفْسُ
شهيق الهواء وزفيره
تحت نسيج عنكبوت
تُرى خيوطه بفعل انعكاس الضوء عليه
بلا شائبة تشوبه.

يمكننا فهم «بيت العنكبوت» — من حيث هو نص شعري — بوصفه مكانًا ينتمي تبادليًا، بمعنى جعل استتاره مُدرَكًا مفهوميًا. ولكن هذا النوع من القراءة الأمثولية allegorical reading لا صلة له بما يقصده هيدجر من الشعر. فـ «المعنى» الذي تؤديه القصيدة من حيث العلاقة بـ الشعر، ليس مادة تمثيل ذاتي، لا ولا وهما بمحاكاة صوتية، أو أي مظهر آخر من مظاهر التجربة الذاتية في القراءة. فـ «المعنى» لا يزيد عن كونه أداء لغويًا؛ وإذا جاز التعبير مرجعًا من دون مشار إليه. والأكثر من هذا وذاك، بقدر ما لا يتمكن أحدنا — فعليًا — من الإجابة عن السؤال «ما المؤدَّى؟» يظل «الأداء» تعبيرًا غير مقنع، والحاصل، كما لو أن قصيدة «قصيدة» لا تستحضر شيئًا في النهاية سوى استحضارها وحالتها بوصفها غنائية: «نافذة / تنظر إلى نفسها // يتواجهان / كلاهما و/ بكل طريقة»، إذا فهمنا الشعر بوصفه تحقيق الاختلاف بين الموجود والوجود، وانفتاحًا متبادلًا بين العالم والشيء، فقد يمكن قراءة «قصيدة» بوصفها شعر الشعر من جهة أن هذا الانفتاح مبين في حد ذاته لأي موضوع.

وعلى نحو مماثل، يبتعد مشروع تحديد «معنى» الوجود ابتعادًا كاملاً عن أي تصوّر لـ «المعنى» متداول في الفلسفة الأنجلوأمريكية. وتماشياً مع موقف هيدجر العام من

الفينومينولوجيا، ليس الأمر قضية فَهْم معنى الظواهر فَهْمًا فعالًا بقدر ما هو تَرْك وجود ذلك الْفَهْم يتحدث^{٢٤} بنفسه في حركة اللغة نحو «فعل»ها. يقول هنري بيرولت عن هذا القول:

«هذه اللغة بلا هوية ولا صوت، كلا ولا هي بالمنسجمة، إنها سيدة نفسها. وما من شيء وراءها لأن كل شيء لا يزال أمامها. فهي تَعْرِض من دون برهان، وتعطي من دون تنظيم، تدعو من دون أمر، وتدل من دون تعيين».^{٢٥}

فبدلاً من أن تدل اللغة على أي شيء، تكون هي المجال الذي ربما ينشأ فيه إمكان أي دلالة. ومن ثَم، ليست «قراءات» هيدجر لهولدرلن وتراكل وآخرين قراءات بالمعنى المتعارف عليه؛ بما أنها تتحاشى الحديث عن حالة نصوصهم لصالح الإنصات والتلقي والصمت. والأكثر من هذا، لا يسعى هذا التلقي إلى المبادرة بشيء من قبيل تأسيس معنى أو تفسير، والاعتقاد إليه. إذ يزعم هيدجر أننا مقودون فحسب إلى حيث نوجد حقاً، ذلك «الدنو» أو «القرب» الذي به يمتلك الدازاين عالماً، ويظهر إلى نفسه.

وضرورة تحاشي أي لغة شارحة أمرٌ ظاهر في الابتكارات الأسلوبية الغريبة في أعمال هيدجر، مع ما تنطوي عليه هذه الابتكارات من تأملات عميقة في عبارات مفتاحية مثل «وجود اللغة: لغة الوجود»، أو تعسفات مجازية من قبيل: world worlds [= العالم يتَعَالَم]، أو space spaces [= المكان يتَمَأكُن]، أو time times [= الزمن يتَزَمَن]. فعبارة من قبيل «المكان يتمَأكُن» ليست عبارة «عن» المكان بأي كيفية وضعية. وإن هي إلا محاولة لإدخال أسبقية هبة المكان/الزمن في حدث الوجود من خلال الشعر / بوصفه شعرًا. لذا، يمكن وصف الشعر، بالمعنى الذي شرحه به فيليب لاكو-لابارث، بأنه «الخالص البسيط المتعالي».^{٢٦} وإذا تَوَخَّيْنَا الدقة، لا ينطوي الشعر المفهوم بهذه الطريقة على طبيعة ثلاثية في حد ذاته. ومن ثَم، لا يمكن إخضاعه للسؤال «ما هذا؟» [ما هو؟] what is? فهو لا شيء. إنه إفصاح الموجود في وجوده، وبوساطته يظهر الموجود بوصفه ما يَكُونه as what it is.

^{٢٤} See Nancy, *Le partage des voix*, p. 30.

^{٢٥} Birault, "Thinking and Poetizing in Heidegger," pp. 147-8.

^{٢٦} Philippe Lacoue-Labarthe, "Poétique et politique," in *L'imitation des modernes: ty-pographies II* (Paris: Editions Galilée, 1986), pp. 175-200, 194.

فما يهتم به الشعر في النهاية حالة هذه الـ as في حد ذاتها، وما يرتبط بها من مُسَلَّمات تتكئ عليها كالهوية والاختلاف والتناقض.

وهنا، يقدم مؤثران إجماليان نفسهما، ويُبرزان كلاهما الفرق الشاسع بين الشعر [عند هيدجر] والتصورات المتعارف عليها عن الأدبي أو «التجربة الجمالية»،^{٢٧} سواء أكانت «تجربة» خلق العمل أم «تجربة» تلقيه.

المؤثر الأول: لا يمكن بوضوح وصف الشعر بأنه موضوع قصدي؛ فالتصور الفينومينولوجي للقصديّة، وإن كان هو نفسه غير قابل للاختزال إلى ثنائية ذات / موضوع، يصون بمقتضى التعريف ثنائيته القطبية. فـ الشعر الذي يُعين انفتاح الانفراج الساطع الذي بوساطته يمكن أن يظهر أي موضوع لأي ذات، لا يمكن اختزاله إلى حالة ذلك الذي يجعله ممكنًا.

ويرتبط بذلك ألا ينشأ الشعر عن أي فعل يمنح المعنى، فهو بكل بساطة ليس شيئًا مخلوقًا. الشعر روح حارسة غير بشرية، إذا جاز التعبير، تسري في نشاط الشعراء؛ شيء نتلقاه ولا نعطيه. ومع اختلاف الشروط والأحوال، من اليسير تخيل جمهور من النقاد تعثره صدمة مزاعم كـ «موت المؤلف» في كتابات هيدجر. ولا تكمن أهمية الشعر في دَيْنِه للفاعلية الإنسانية فقط، وإنما شيء آخر، أعني حركة النشوة التي يكابد فيها الوعي استعمال تعسفات مجازية من قبيل «المكان يتماكن»، أو السطور المتنوعة في قصيدة «قصيدة».

ولعله قد اتضح أن إحدى أهم النتائج المترتبة على مناقشة هيدجر، تنقيح الكثير من المصطلحات التقنية المستعملة في تحليل اللغة. فمثلاً، لن يستطيع أحدنا الإشارة إلى الصور البلاغية المفهومة في الكلام («الاستعارة»، «التشبيه»، «المبالغة» ... إلخ) من دون التنبيه فوراً إلى أن معناها المضمر في تصور اللغة القائم قد جرى تجاوزه؛ فـ «الاستعارة» مثلاً تُعرّف على وجه التحديد بطريقة تمايزها عن التمثيل الحُرْفِي. ومن هنا، استعمال المتروك لتعبير التعسف المجازي.

ومن ثم، لا بد أن تقدم أفضلية أي «شعرية هيدجرية» مفترضة، مخططاً لبلاغة الشعر. ومن الواضح أن تعريف هذه البلاغة سيختلف عن التعريفات المتوارثة، حالها في

^{٢٧} بخصوص «التجربة» عند هيدجر، انظر: Robert Bernasconi, *The Question of Language* in Heidegger's History of Being (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press and London: Macmillan, 1985), p. 59.

ذلك من حال الأليثيا التي تختلف عن مفهوم الحقيقة بوصفها المطابقة. وعلى بلاغة الشعر هذه، أن تتصدى أيضاً للمناقشات الحديثة التي ترى أن تصوّر الأليثيا تصوّرٌ خاوٍ. فقد يقول قائل إن الأليثيا عند مقارنتها بتصور الحقيقة من حيث هي مطابقة؛ مبدأ عام يخلو من المعنى. والقضية هنا قضية التعدد. فطبقاً للمفهوم التقليدي، تكمن حقيقة العبارة الخبرية في مدى تطابقها مع الموجودات في الواقع (أي إذا اختلف أي من هذه الموجودات عن وصفه المعطى في العبارة الخبرية فستكون العبارة كاذبة). ومن ثم، يتساوى بالضرورة تعدد تصور الحقيقة بوصفها التطابق مع تعدد الواقع نفسه بكل تنوعه وفروقه الدقيقة. ومن ناحية أخرى، قد يقول قائل إن الأليثيا — أو «عدم الخفاء» — لا تنطوي على مثل هذا التعدد؛ ف «الظهور» يظل مجرد مبدأ عام. بل يذهب ريتشارد فولن بعيداً، إلى حد أنه يرى أن «كل ما يتبقى لنا، هو إثبات «العطاء» بطريقة وضعية غير متسامية، أي «الموجودات في مباشرتها» و«الانكشاف بحد ذاته».»^{٢٨} ومجمل القول، سيحول قبول رأي فولن دون أي بلاغة مفترضة لـ الشعر حتى قبل أن يوضع تخطيط إجمالي لها؛ إذ ستنطوي كل صورة بلاغية على الإجراء الممل نفسه: عدم الخفاء.

يوجد وجهان للرد على فولن: الأول، يعني القول إن الأليثيا مجرد مبدأ عام الافتراض — بشكل خاطئ — أنها توجد منفصلة عن نطاق الموجودات التي تنكشف، وسابقة عليها، ولكن ما من إنارة أو انفتاح إلا في قيامه في الأشياء أو العمل الفني. ويترتب على ذلك أن الأليثيا ليست في تعددها بأقل من الحقيقة بوصفها تطابقاً: الأليثيا ليست واحدة. غير أنه يمكن القول إن هيدجر لم يفكر في كل هذه المؤديات (انظر أدناه). وثانياً، لا يوجد شعر واحد. وكما هو حال الصدع أو التشقق *Riss* أو الاختلاف نفسه في الاختلاف بين ما يتعلق بالموجود وما يتعلق بالوجود، ف كذلك الشعر ليس حاضراً، وإنما هو الذي يعطي الحضور، من دون أن يدرك منفصلاً عما حققه. ومن المفترض أن ذلك أساس من الأسس التي يقوم عليها إصرار هيدجر على أن كل لغة هي في الأصل لهجة أو فرع عن لغة أخرى. يقول هيدجر: «من خواص اللغة الإصاثة والجرس والاهتزاز والتأرجح والارتعاش، وتنقل كلمات اللغة المنطوقة معنًى» (*The Way of Language*, p. 98). وسأعود إلى مناقشة قضايا مادية اللغة وتعددها في الفصل الثالث من هذا الكتاب بين يدي القارئ.

^{٢٨} Richard Wolin, *The Politics of Being: The Political Thought of Martin Heidegger* (New York, N.Y.: Columbia University Press, 1990). p. 121

وإذا رجعنا، الآن، إلى قضية بلاغة الشعر المفترضة، سنجد هيدجر في قراءاته يستعمل مصطلحات من قبيل «استعارة» metaphor أو «صورة شعرية» image، ولكنه يتحفظ دائماً تحفظات جديرة بالاعتبار على معانيها المتداولة. وتميل مقالاته عن الشعراء إلى تقطيع النص تقطيعاً متأنياً، فيتأمله كلمةً كلمةً وعبارَةً عبارةً. وتجد هذه الطريقة في القراءة سنْداً ضمنياً في قسم من مقالهِ «ما يُسمَّى التفكير»، حيث يدافع هيدجر عن العمق لدى البقية الباقية من فلاسفة ما قبل سقراط، برغم ما تبدو عليه تراكيبيهم من «بدائية» أو تشظية وتشذير لا ترابط فيه. إذ يستعمل هؤلاء الفلاسفة بنيات إردافية^{٢٩} تتراصف فيها الكلمات على نحو متماسك من دون اللجوء إلى روابط نحوية تضمها إلى بعضها البعض. وتدل على هذه الروابط «المفقودة» — إذا جاز التعبير — علامات الوقف مثل (: في الطبقات الحديثة لهذه الشذرات، كما هو الحال في شذرة بارمنيدس Parmenides الآتية: «الشيء الضروري: القول تفكير أيضاً: الوجود: يُوجد». ويؤكد هيدجر هذا الافتقار الظاهر إلى التماسك فيقول: «وأما القول فيتحدث حيثما لا تُوجد كلمات، في المسافة التي تشير إليها علامات الوقف بين الكلمات» (What is Called Thinking, p. 186). وتقوم قراءات هيدجر للشعر بتشظية النصوص عبر حركة متأنية، الأمر الذي يجعل هذه القراءات إردافية على شاكلة النصوص التي تتناولها؛ فتتمكن من استخلاص قوة «شعرية» مميزة من الكلمات والعبارات المفردة. وتلك طريقة من طرائق الإقامة التأملية مع النص أو «فيه»، على نحو من شأنه جعل قراءات هيدجر غامضة غموضاً لا خلاف عليه. كما أن هذه القراءات ترفض ترجمة كلمات النص إلى تعبيرات أعم، الأمر الذي يجعلها مضادة للتعليقات الشارحة من هذه الناحية. في مقالهِ «اللغة في القصيدة» Language in the Poem (١٩٥٣م) (On the Way to Language, pp. 159–98)، يصف هيدجر العلاقة بين صورة (زرقة السماء) عند تراكل وما يسميه تراكل «المقدس» (الذي يمكن قراءته بوصفه هيئة مخصوصة للوجود):

وجه حيواني
يتجمد بزرقه، وقداسة

«ليس اللون الأزرق صورة تشير إلى معنى المقدس. الزرقة نفسها هي المقدس، بفضل عمقها المحتشد الذي يتألق ساطعاً وهو يحجب نفسه» (On the Way to Language).

^{٢٩} البنية الإردافية paratactic: إتباع الجملة بالجملة أو الكلمة بالكلمة من غير أداة ربط تصل ما بينهما أو تفسر العلاقة بينهما. (المترجم)

166 p). وللوهلة الأولى، تبدو الصفة التي تميز زرقة السماء — صفة عمقها الذي يحجب نفسه بنفسه وتفاعلها الغريب مع الظلمة والإنارة — صورة بلاغية بالمعنى المعتاد لانسحاب الوجود في بنية الكشف/الحجب. فالصورة هنا ليست تمثيلاً بالمعنى الثاني من معنَي المحاكاة *mimesis*، ألا وهو التقليد *imitation*. ليست السماء صورة توجد على نحو ما توجد بشكل خارجي المادة المرتبطة بها؛ فالأصح أنه عبر هذه الكلمات تظهر بنية السماء الأنطولوجية بكل غموضها. وكما يقول هيدجر عن هولدرن (في «... على نحو شعري، يقيم الإنسان ...» ١٩٥٤ م) (Poetry, Language, Thinking, pp. 213–29):

«لا يصف الشاعر مجرد ظهور السماء والأرض. الشاعر ينادي — على مرأى من السماء — ذلك الذي في استتاره الذاتي يتسبب في ظهور ذلك الذي يحجب نفسه، وبوصفه — حقاً — ذلك الذي يحجب نفسه.» (Poetry, Language, Thinking, p. 225)

ولعل القول بوجود شيء ينكشف في هذه اللغة أقل دقة من القول إن السماء تغدو حاضرة بوصفها ظهوراً يحتجب على نحو مُغَوٍّ. ولكن ما يُصَوَّر هنا — الوجود/الظهور — هو نفسه لا شيء. إنه ليس بأزيد من بنية الاحتجاب الذاتي عينها في عالمٍ يحقق «ذلك الذي في استتاره الذاتي يتسبب في ظهور ذلك الذي يحجب نفسه، وبوصفه — حقاً — ذلك الذي يحجب نفسه». فالسما في ظهورها، عبر هذه الكلمات، تكابد فعل الارتعاش في عملية ظهورها عينه. وفي هذا الارتعاش، ما يُكابد هو معنى الوجود بوصفه ذلك الذي ينسحب في كشفه. «في أشكال الظهور المألوفة، ينادي الشاعر الغريب، ينادي غير المرئي الذي يفصح عن نفسه حتى يظل على ما يكونه: مجهولاً» (Poetry, Language, Thinking, p. 225). ومجمل القول، قد ينتهي أحدنا إلى أن الوجود — بوصفه ظهوراً لا بد أن يظل مستتراً غير مرئي في ذلك الذي يجعله ظاهراً — يُكشَف عنه النقابُ عبر لغة مجازية بمقتضى تفسير بسيط لمعنى المحاكاة *mimesis* الأول: التقديم أو العرض *presentation*. ولكن هذه النتيجة سطحية لسببين؛ الأول: لا يمكن أن يغدو الوجود نفسه (الظهور) موضوعاً لأي لغة؛ نظراً إلى أنه على المستوى البنيوي في حالة انسحاب. ومن ثم، لا يستطيع أحدنا القول إن الشعر يكشف النقاب عن أي معنى للوجود. وثانياً: اللغة هي نفسها «الوسيط» الذي يحدث فيه هذا الظهور/الحجب. لذا، لا يمكن أن تكون بنية الظهور/الحجب موضوع اللغة؛

والأصح أن المجازات تحقق بنية الظهور/الحجب، وهي نفسها هذه البنية في آن. فاللغة عند هيدجر، كما رأينا، تمنح الحضورَ (بوصفه انسحابًا)، ولا يمكن أن تكون موضوعًا. ومن ثم، تبدو في بنية لا تتباين عن بنية مَهْوَاة الانعكاس التكراري *mise-en-abyme* التي يهتم بها دريدا،^{٢٠} فهذه المجازات الشعرية تنخرط في طي الكشف/الحجب على نفسه طيًا لا توجد فيه لغة ولا وجود إلا بوصفه «عمقًا محتشدًا لا يُشرق إلا وهو يحجب نفسه» (On the Way to Language, p. 166).

وبدلاً من إعادة تأكيد التصور التقليدي للغة الشعرية بوصفها لغة مستمدّة أنطولوجيًا من جهة ما يوجد، يصبح من الضروري فهم الانعكاس الذي يؤدي إلى بُدُوها «الأصلي». ولنتأمل مناقشة هيدجر لـ «صورة» البحيرة في قصيدة تراكل «شفق طيفي» Ghostly Twilight. فـ «الصورة» لا تُصور، لم تعد تكرارًا ثانويًا:

على سحابة سوداء، أنت
ثم بالحدّر تسافر
عبر بحيرة الليل،
السما مرصعة بالنجوم
ودائمًا صوت الشقيقة القمرية
يببدو عبر ليل شبهي.

(On the Way to Language, p. 169)

^{٢٠} قارن الفقرة الآتية من Passe-Partout التي تلعب دور التقديم لكتاب *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987). ففي حركات الفكر التي لا بد من تمييزها بعناية عمّا يُسمّى مفارقات الانعكاس، يرى دريدا أن التصور التقليدي لحقيقة الرسم بوصفه تقديمًا بسيطًا لما يوجد (المحاكاة *mimesis* بالمعنى الأول)، يطوي هذا التصور للحقيقة وتقديمه الذاتي على نفسه في مَهْوَاة انعكاس تكراري *mise en abyme*. يقدم الرسم: «الحقيقة نفسها مستعادة، بلا وسيط أو رتوش أو قناع أو حجاب. وبكلمات أخرى، الحقيقة الحقيقية أو حقيقة الحقيقة، المستردة بقدرتها على الاسترداد، الحقيقة التي تبدو مثل نفسها بما يكفي لتجنب أي إخفاء وأي وهم، بل أي تمثيل؛ ولكنها تنقسم بما يكفي لتشبه نفسها أو تنتجها أو تولدها مرتين، بالتوافق مع مضافين: حقيقة الحقيقة وحقيقة الحقيقة» (p. 5).

من المعتاد القول إن البحيرة «تُصور» سماء الليل. ولكن انعكاسًا غريبًا يحدث من خلال طبيعة الانتماء المتبادل في اللغة: «فطبيعة سماء الليل الحقة هي هذه البحيرة» (On the Way to Language, p. 169). والأكثر من هذا أن ظاهرة الليل المألوفة على ما يُفترض، في تباينها عن الليل الحاضر إلى نفسه عبر مرآة البحيرة، هي نفسها «ليست سوى صورة أو مكان مزيف يخلو من طبيعة الليل» (On the Way to Language, p. 169). إنها ليست حالة موجود بسيط (الليل) يتضاعف وجوده في الصورة الشعرية، فالأصح أن شيئاً فريداً تنكشف طبيعته (كونه Wesen) على نحو أكثر حقيقية في صيرورة التضاعف عبر البحيرة؛ فالصورة لم تعد تضاعفًا، بل صورة أصلية بطريقة متميزة. المجاز الأدبي غطاء يخضع لبنية الانسحاب / الكشف الفريدة في معنى المحاكاة *mimesis* بوصفها إظهارًا / إخفاءً.

لذا، لم يكن بمستطاع القراءة الهيدجرية — ولن تستطيع — التوصل إلى نتائج عن القصيدة بطريقة الفكر التمثيلي: إثبات أ، نفي ب ... إلخ، إذ على الضد من ذلك، لا بد أن يغدو الطريق إلى قضية اللغة تحويلًا لهذا الطريق نفسه. وعليه، ينبغي ألا يتحدث أحدنا بصرامة عن «مفهوم» هيدجري أو «رؤية» هيدجرية لـ الشعر تطمس فورًا القضايا محل الرهان. فالقصيدة بوصفها القراءة الهاجعة فيها، تجيء إلى نفسها عبر إزاحة نوعية لعالم المفاهيم والتصورات. إنها تحويل للفكر قد يُسمَّى انتقالًا من «موقع» إلى آخر: «موقع هو الميتافيزيقا، والآخر؟ سنتركه بلا اسم» (On the Way to Language, p. 42).

وإذا كان الشعر يفهم بوصفه حركة انتماء متبادل لا يمكن أن تُمثل أو تُتصور من دون أن تُحجب، فما نوع المهمة المتبقية للفكر كي ينجزها، وما طريقة هيدجر أو لغته في عمله؟ إن مسألة العلاقة بين الفكر والشعر، ثم علاقتهما معًا باللغة من حيث هي قول، هي المسألة الأغمض في عمل هيدجر. يشير المعلقون على عمل هيدجر عادةً إلى جزمه الغامض المحير بقُرب الشعر من الفكر ودُنُو أحدهما من الآخر؛ بمعنى أن «الاثنتين يُقيمان وجهًا لوجه أحدهما مع الآخر، ثابتًا أمامه، وقد انجذب إلى قربه» (On the Way to Language, p. 82). إن القرب — بما هو ذلك المكان الذي نوجد فيه حقًا — هو القول الذي ينتمي إليه الفكر والشعر معًا، وإن يكن بطرائق متميزة على نحو معقد. ولا بد أن يؤدي التفكير في العلاقة والاختلاف بين الشعر والفكر — أو قولهما — إلى طريقة في المناقشة لم تعد «فلسفية» على نحو يمكن تمييزه، وإنما هي طريقة تُعيد الاتصال بمنابع الفلسفة والشعر معًا. وأعتقد أن هذه القضية قد تحققت على النحو الأتم من خلال إحياء هيدجر شكل الحوار في تأملاته. ولأن الحوار طريقة في اللغة هجينة على نحو متميز، فهو مناسب بشكل

فريد لإجراء مواجهة ساخنة بين الفلسفة والأدب. وتُعد قراءة نيتشه للحوار الأفلاطوني مرجعاً أساسياً هنا. ففي كتابه «ميلاد التراجيديا» نقرأ أن شكل الحوار «مزيج من كل الأساليب والأشكال الباقية حتى الآن»، و«يتأرجح في منتصف الطريق بين السردى والغنائي والدرامي، بين النثر والشعر».^{٢١} ولكن ما يبعث على الدهشة أن أوصاف هيدجر الموجزة للحوار لا تتأمل وضعه الإشكالي وحالته التكوينية الهجينة. ويُسرّح عمله «حوار عن اللغة بين ياباني ومستعلم» A Dialogue on Language between a Japanese and an Inquirer (١٩٥٩م) حركةً نقرأها بوصفها استدلالاً مختصراً على حتمية الحوار بما هو طريقة في التفكير تريد أن تتحاشى معالجة اللغة بوصفها موضوعاً لها. ومن الممكن أن يكون تأمل من هذا القبيل «حديثاً من اللغة» (On the Way to Language, p. 51). ولكن هذا الشكل من الحديث لم يعد شكلاً مونولوجياً يحاول الوصول إلى طريقة في اللغة تدعم الفكر؛ نظراً إلى أن التفكير نفسه لم يعد تلفظاً بسيطاً غير منقسم على نفسه. تعود اللغة إلى نفسها، على نحو غير انعكاسي، بوصفها المرسل والمستقبل معاً (طبقاً لبنية المظهر والأساس التي أوضحنا معالمها أعلاه).

يبدو الحوار ملائماً بطريقة مثالية لتصوير الفكر على أنه «إنصات إلى» اللغة، وإلى الفكر بوصفه حركة ونشاطاً، في حالة عمل، ما دام الحوار نفسه قائماً (وذلك على عكس صياغة النتائج المفاهيمية). والحق إن حوارات هيدجر تستيق، من هذه الناحية، تصورات بلانشو عن السرد narrative (ربما على عكس مفاهيم بعينها عن الشعر poetry) بوصفه طريقة حتمية في الإفصاح عن الوجود. الحوار بحد ذاته، منذ بداياته السقراطية، يُحبط النزوع إلى إرادة المعرفة أو استخلاص نتائج. ويتشابه عمل هيدجر «محادثة على طريق القرية بشأن الفكر» Conversation On a Country Path about Thinking (المنشور أول مرة عام ١٩٥٩م) مع إحدى محاورات أفلاطون التشكُّكية من حيث إن محتواها الوحيد يكمن في حركتها نفسها بوصفها ممارسة إيضاحية تمضي نحو مزيد من إنارة طريق عدم اليقين.

ثمة ثلاثة متحدثين في «محادثة على طريق القرية بشأن الفكر»، جرى اختيارهم ليمثلوا طرائق تفكير مختلفة: عالم، باحث، معلم. وتنجذب طرائق التفكير هذه — المترابطة

^{٢١} Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1967), p. 60.

إحداها بالأخرى — إلى فضاء سؤال الوجود العام انجذاباً ملتبساً متناقضاً. ولأن المحادثة الجارية بينهم حوارٌ عن منابع الفكر نفسه، يقل تدريجياً تبادل الكلام بين المتحاورين بخصوص القضية المثارة بينهم، ويزيد اهتمامهم أكثر فأكثر بماهية المحادثة نفسها، حيث ينجذب المتحاورون الثلاثة إلى أفق فعل التفكير المشترك بينهم (See What is Called Thinking, p. 179). وبما أن الوجود لا يمكن أن يُقدّم، تُوصَف القضية محل الحوار — أو بالأحرى محل الأداء في لغة الحوار — بأنها شكل مخصوص من أشكال الانتظار waiting. هذا الانتظار لازم غير مُتعدٍّ (بما أن الوجود ليس موضوعاً)، ويجب عليه باستمرار أن يقاطع نفسه لكي يبدأ من جديد كلما انتقل الحوار من متحدث إلى آخر، وكل تدخل يحدث بغرض الإيضاح يُعيدنا إلى طبيعة الانتظار نفسه؛ الأمر الذي يُبطل — كل مرة — صياغة مفهوم أو فرضية تحدد طريقة التقدم الوحيدة التي يمكن تصور عملية الحوار على أساسها. وأقتبس، الآن، اقتباساً طويلاً لأهمية هذا التصور لـ الانتظار، بالنسبة إلى مناقشة كتاب بلانشو «الانتظار النسيان» L'attente l'oubli (١٩٦٣م) في الفصل الثاني من الكتاب بين يدي القارئ:

«العالم: ومن ثم، لا نستطيع حقاً وصف ما أسمىناه.
المعلم: أي وصف من شأنه أن يُشَيِّئَه ويجسده.
الباحث: مع أنه يترك نفسه يتسمَّى، وكونه مسمًى يعني إمكان التفكير في ...
المعلم: ... لا يكون ذلك إلا إذا لم يعد التفكير إعادة-تقديم.
العالم: ولكن ما الذي سيُكونه إذن؟
المعلم: لعلنا نتحرر، الآن، مقتربين من طبيعة التفكير ...
الباحث: ... من خلال انتظار طبيعته.
المعلم: الانتظار، وهو كذلك؛ لكن ليس الانتظار، لأن الانتظار يربط نفسه فعلياً بإعادة-التقديم وبما يُعاد تقديمه.
الباحث: ومع ذلك يسمح الانتظار بالذهاب إلى ذلك؛ أو على الأصح ينبغي أن أقول إن الانتظار يترك فعل إعادة-التقديم بمفرده تماماً. بل الحق إن الانتظار بلا موضوع.
العالم: على الرغم من أننا عندما ننتظر، ننتظر دوماً شيئاً من الأشياء.

الباحث: بكل تأكيد، ولكن ما إن نُعَدُّ تقديمه لأنفسنا، ونركز على ذلك الذي ننتظره، حتى لا نعود ننتظر حق الانتظار.
المعلم: في الانتظار نترك ما ننتظره مفتوحًا.
الباحث: لماذا؟
المعلم: لأن الانتظار يحرر نفسه في الانفتاح ...
الباحث: ... في امتداد المسافة ...
المعلم: ... في قُربها يجد الانتظار سكّنه الذي يبقى فيه.»

(*Conversation On a Country Path about Thinking*, pp. 67-8)

تؤدي حركة الحوار من متحدث إلى متحدث إنصافًا إلى القول في اللغة نفسها. ويتغذى التفكير على التفاعل مع القول الذي من خلاله ترجع اللغة على نفسها، غالبًا كلمة واحدة، فتؤلف حركة تركيبية يكون تأثيرها إزاحة الكلمة عن معناها المتعارف عليه لصالح القول اللازم غير المتعدي. ومن هنا، يُستعمل الفعل «ينتظر» استعمالًا جديدًا خاصًا وغير مُتعدٍّ على حد سواء، فتُعاد كتابته بوصفه نوعًا من الأداء الأنطولوجي. وقد يجوز القول إن ذلك هو مادة الشعر *verse* في المحادثة *conversation*. كما يشهد تواتر العبارات غير المكتملة في الحوار على حركة اللغة بطريقة غير جازمة وغير خيرية. وترتيبًا على ذلك، يقع الغموض حيث يجري التفكير، إن كان لهذه المسألة معنى حقًا. ليس التفكير عملية سيكولوجية تجري في «عقول» المتحاورين ثم تُرسل إلى التداول. التفكير هو حركة الحوار نفسه، وتحول في اللغة «بالمقلوب»: اللغة تتحدث *die sprache spricht*. لذا، يجد المتحاورون الثلاثة أنفسهم — عند نقطة واحدة — متحيرين في تحديد «من» اقترح أولًا كلمة «تحرير» فيما يتعلق بانتظار الفكر اللازم غير المتعدي (p. 71).

المثير للاهتمام أن تأكيد الفكر بوصفه نشاطًا و«رَجْعَةً» أو انعطافًا إلى منابعه، يميل هنا إلى طريقة في التعليم الفلسفي تقوم على الدrama. ومما له علاقة بذلك، تصور أن حركة اللغة في الحوار غير قابلة للترجمة إلى حد ما، وتنجلي هذه الفكرة في الحوار بين «المستعلم» والمتحدث الياباني والكلمات. فإذا كان التفلسف يعرض نفسه دراميًا، فيقدم نفسه بنفسه، أو يؤديها، فهو أبعد عن أن يكون تأنقًا لا داعي له في المفاهيم التي من الممكن فهمها أو التعبير عنها بطريقة أخرى من طرق الفهم أو التعبير. في الحوار نرى أن طبع التفكير، أو الكشف عنه سرديًا، هو نفسه مادة الفكر الأولية. وها هنا، يجد أحدنا

ردًا دامغًا على وصف دريدا النقدي لما أطلق عليه حنينًا لا مرأى فيه عند هيدجر: الأمل في أن يجد الوجود تعبيره الحقيقي بكلمة واحدة (27, p. *Margins of Philosophy*).^{٣٢} إذ على الأصح، يمكن القول إن سرد عدم اليقين وإقراره الضمني أصيلان في هذا الشكل من الفكر؛ حيث نقرأ أن «الطريق المذكور كان هو بذاته مسارَ الحادثة أكثر منه إعادة تقديم موضوعات محددة تحدثنا عنها» (*Conversation On a Country Path about Thinking*, p. 69).

وبالقدر نفسه، يتجنب هذا النوع من الحوار المطالب الفلسفية التقليدية التي تهدف إلى وضع تعريفات صافية، والتوصل إلى استدلال مهم بارز، وتلافي التناقض الحاد ... إلخ، فهناك أشكال أخرى من التماسك والإلزام المتملصة، كلها محل نظر، أي طرائق التماسك التي تخاطر بزراعة ما قد يبدو، ظاهريًا، مجرد التباس وغموض. ويؤكد مقال هيدجر «ما يُسمى التفكير» حوارات أفلاطون التي لا تصل إلى نهاية؛ فهي لا تعرض نفسها على احتمال قراءة صحيحة أو ثابتة (2-71 pp.). ففي بداية المناقشة نفسها، يؤكد هيدجر أن «كل فكر حقيقي يظل مفتوحًا على أكثر من تفسير»، وأن هذا الانفتاح ليس «مجرد بقايا من الأحادية الشكلية المنطقية التي لم تتحقق بعد، والتي نسعى جاهدين إليها، بكل سبيل ممكن، ولا ندركها» (71 p.).

ويجيب هذا الاستثمار الجديد لشكل الحوار عن أسئلة المنهجية المثارة في مقال «بشأن «الحد الفاصل»» Concerning "The line" (١٩٥٦ م)،^{٣٣} حيث يذهب هيدجر إلى أنه لن يوجد تعالٍ، أو حركة أبعد من الميتافيزيقا وما ينشأ عنها من عدمية، إلا إذا حُولت لغة الميتافيزيقا نفسها. ولا يعني ذلك استبعاد كلمات (مثل «التعالى» و«أبعد من») لصالح كلمات أخرى. فليس الموضوعُ تجاوزَ حد افتراضي يفصل طريقة في الفكر عن أخرى، بل

^{٣٢} ولعل هذه أيضًا هي النقطة التي يبدأ هيدجر في الإفلات عندها من نقد بلانشو لموقع فقه اللغة في فكره، بما أن التأمل عملية تتجاوز العناية بالكلمات المفردة. انظر: Blanchot, *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock (Lincoln, Nebr. And London: University of Nebraska Press, 1986), p. 96, p. 102.

^{٣٣} ويُعرّف المقال أيضًا بعنوانه الأحدث، وإن كان أقل ملاءمة: *Existence and Being*, trans. William Kluback and Jean T. Wilde (London: Vision Press, 1959).

تحويل تصور الحد الفاصل نفسه. إذ تخضع اللغة المتعارف عليها لمطالب طريقة أخرى في التماسك:

«لا يتألف معنى اللغة، بأي حال من الأحوال، من مجرد تراكم المعاني الذي ينشأ عشوائياً. فاللغة تقوم على لعبة، كلما كُشِفَ عنها بشكل ثري زادت صرامة تقييدها بقاعدة خفية» (p. 105).

ولأن المحادثة تضرب مثلاً، فإن تحول اللغة هذا في الفكر، بينما يحقق الرجعة، يجب أن يعيد تأكيد نفسه باستمرار في تأملات متكررة حول حركة التحول نفسها، مع الرفض المتكرر لتشييء هذه العلاقة بالتفكير فيها من منظور الترابطات أو الصلات المعطاة سلفاً. وبذلك، لم يعد الفعل «ينتظر» ينطوي على موضوع، كلا ولا هو فعل من أفعال الوعي الذاتي. الانتظار دخول في علاقة الوجود التي يشكلها بنفسه، وأداء لزمانية علاقة الدازين غير الخطية بالوجود، وذلك على النحو الذي أجملها به، مثلاً، رودولف جاشيه Rhodolphe Gasché حين قال: «ومن ثم، لا تكون العلاقة محل تفكير على أساس من ذلك الذي يُحدثها (الوجود والإنسان)، بل على أساس الوجود بوصفه علاقة» (*Les fins de l'homme*, p. 140). وعلى نحو مماثل، يبدأ هيدجر مقالته «بشأن «الحد الفاصل»» باستبعاد كلمة «الوجود» بوصفها كلمة تفترض مملكة ربما تُوجَد بعيداً عن علاقة الإنسان بها، وفي الوقت نفسه تجعل — على نحو فيه مفارقة — هذه العلاقة ممكنة. «إذا كان الاتجاه نحو الوجود ينتمي إلى «الوجود»، وعلى نحو يكون فيه «الوجود» قائماً على الاتجاه نحو الوجود، فإن «الوجود» ينحل ذاتياً في هذا الاتجاه» (p. 81).

يقترح هيدجر إسقاط مصطلحات مثل «الوجود» و«الإنسان». والوجود تحت علامة شطب، الذي يقترحه هيدجر، لا ينفي تصور «الوجود» بوصفه قائماً بحد ذاته فحسب، وإنما ينقش بداخله الحدود المتقاطعة لحركة العلاقة نفسها أيضاً، وبالطريقة نفسها، يُستبدل بحركة تجاوز الحد التحول الطوبولوجي للحد نفسه، في حركة الشطب التي لا تغير اسم (الوجود) فتجعله منطقة لفظية للعلاقة فقط، وإنما تستبق أيضاً بطريقة تخطيطية حركة التحريف التركيبي التي تتحول من خلالها اللغة في الحوار «الانتظار». يشتمل الحوار على «الوجود» بوصفه علاقة بنفسه (من حيث هو لغة) عبر التحويل الطوبولوجي للحد الفاصل.

وقد ذهب روبرت موجيراور إلى أن الحوار ليس بحد ذاته ممارسة تحويل من هذا النوع، بحجة أن «الحوار بأكمله من تأليف هيدجر».^{٣٤} ومن الواضح أن هذا الموقف سينكر على الحوارات التي نناقشها هنا شبهها بـ فن التوليد السقراطي من حيث طريقة العمل. غير أنه من الممكن الرد على هذا الموقف من جهة اعتبارين؛ الأول: يصف أفلاطون الفكرَ بأنه حوار النفس soul مع نفسها، وهذا معناه التعدد حتى لو كان الحوار يقوم على مُحاور واحد.^{٣٥} ويكتسب تفكك مركزية الوعي هذا مزيداً من التأكيد في تصور هيدجر القائل إن الدازين البشري حوار في وجوده، على النحو الذي لا يمكن معه قول وجوده. ولا يكون الدازين، في وجوده/ه، بمعنى أن الوجود يخصه. لذا، وبغض النظر عن قضايا اللغة المعقدة محل النظر هنا، يمكن أن يبدأ هيدجر بالكاد في مشاركة فكرة التأليف التي يستعملها موجيراور، وعلى وجه التحديد تقديم فكر الشخص في شكل من أشكال الخيال. وثانياً، يُعرَض شكل من أشكال فن التوليد السقراطي بطريقة فاعلة في الحوار، وهو شكل يماثل ما يلمح إليه هيدجر حين يقول في مفتتح مقاله «الزمان والوجود» Time and Being (١٩٦٩م): «ليس الغرض الإنصات إلى سلسلة من العبارات الخيرية، بل تتبع حركة العرض بالأحرى».^{٣٦} ويتناسب شكل الحوار مع هذه الطريقة في الانتباه تناسباً ملحوظاً، بسبب اقترابه من الدراما. فشكل الحوار يستعمل بطريقة منضبطة ما يطلق عليه مانفريد فيستر السمة الجوهرية التي تميز الدراما، ألا وهي الطبيعة الإنجازية في اللغة المؤداة على خشبة المسرح «الحوار الدرامي فعل منطوق».^{٣٧} والحق إن تخشب محاورات باركلي Berkeley وهيوم Hume وغيرهما من الفلاسفة، ناتج إلى حد كبير عن عدم قدرتهم على أن يُضْمَنُوا في حواراتهم هذا المظهر من اللغة المسرحية أو يستعملوه. ومن ناحية أخرى، تستند محاورة هيدجر إلى هذا المظهر بطريقة جديدة، الأمر الذي يمنح لغتها اقتصاداً ودقة وقوة تذكرونا، ربما، بدارما الانتظار في

Robert Mugerauer, *Heidegger's Language and Thinking* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1988), p. 61

.See *The Sophist*, 263e ^{٣٥}

In *On Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (New York, N.Y.: Harper & Row, 1972), ^{٣٦} pp. 1-24, 2

Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, trans. John Halliday (Cambridge: ^{٣٧} Cambridge University Press, 1988), p. 6

مسرحية بيكيت «في انتظار جودو» *Waiting for Godot* (١٩٥٣م) المماثلة على نحو مثير.^{٣٨} لذا، لا يتأسس فن التوليد السقراطي، هنا، على فكرة أفلاطون عن التذكر، بل على استدعاء طريقة منضبطة في القراءة، نظرًا إلى أن حركة الفكر — محل النظر — تحدث في زمن القراءة. وسيضطر قارئ المحاورات إلى الالتزام بحالة من الانتباه الانعكاسي إلى طريق اللغة نفسها، ذهابًا وإيابًا، الأمر الذي يؤدي إلى إفراغ كلمات بعينها من محتواها المفاهيمي المفترض سلفًا، وهكذا يشارك في حركة لا تكون اللغة فيها مجرد «فعل» منفرد، بل يكون هذا «الفعل» محدّد اللغة الوحيد. إنه فعل انفتاح وتكشّف يمكن معه القول إن «الشكل» و«المحتوى» لا يمكن تمييزهما لولا اقتراب اللغة من فعلها اقترابًا في عملية متجددة باستمرار، من دون توقف ومن دون إغلاق. فالمعلم يقاطع العالم ليحول دون تقييد معنى «الانتظار»، ثم يقاطعه الباحث، وهكذا باستمرار. وفي واقع الحال، يستثمر الحوار بشكل متكرر عملية إرداف، كالتي يؤكد وجودها هيدجر عند فلاسفة ما قبل سقراط. وعلى هذا النحو، يعمل الحوار عند هيدجر بوصفه طريقة في التوليد السقراطي، فاعلة وقت قراءته، كل مرة، فيتجاوز الحوار بذلك حدوده الظاهرة بما هو شكل مكتوب.^{٣٩} وعلى الأقل، ستكون هذه هي القضية المثالية التي سنعود إليها لاحقًا.

لا بد من الاعتراف بوجود حجج قوية تصوغ الشعر الهيدجري بوصفه مظهرًا للغة إما أنها غير موجودة أو قد تُفهم بطريقة جد مختلفة. وفي الواقع، تنشغل بقية هذه الدراسة، بين يدي القارئ، بمثل هذه الحجج. ولكن قبل الانتقال إلى بلانشو ودريدا، من المهم الرد على انتقادين يُوجّهان إلى هيدجر، لا سيما ضد تصوره عن الشعر. ويبدو أن هذين الانتقادين

^{٣٨} In Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works* (London: Faber & Faber, 1986), pp. 7-88.

^{٣٩} *Heidegger's Language and Thinking*, p. 40.

يُعد موجيراور نموذجيًا في وصفه تضمينات شكل الحوار عند هيدجر حيث يقول: «عندما ننضم إلى المحادثة، تكون جارية بالفعل. فالحق أنها تواصل مناقشة كانت قد استمرت لبعض الوقت. (وعلى سبيل المثال، يشير المتحدثون إلى أمور قالوها من قبل). وهذا يدل — أولاً — على أن ما يناقشونه ليس موضوعًا منفصلًا أو غير مترابط، بل هو جانب من موضوع أكبر. كما يدل — ثانيًا — على أن القارئ مطلوب منه أن ينعكس في محادثة تدور، من يدرى كم من الوقت استمرت منذ زمن هيراقليطس؟ ويدل — ثالثًا — على أننا ربما نتوقع أن نهاية هذه المحادثة بعينها لا تعني نهاية المحادثة نفسها» (p. 4).

ليسا دقيقين، غير أنهما يسمحان بإيضاح بعض التمييزات المهمة. الانتقاد الأول مُفاده أن هيدجر لا يفعل شيئاً سوى إعادة صياغة موقف روماني بشأن اللغة الأدبية. أما الانتقاد الثاني فتتضمنه مناقشة جان فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard التي يرى فيها أن ما يطلق عليه هيدجر «الوجود» ليس سوى نتيجة من نتائج سمات شكلية بعينها في الخطاب.

ولنبداً بالانتقاد الأول: تُغري الكثير من الوجوه في الشعر الهيدجري بقراءته على أنه صياغة معدلة لتصور الشعر الروماني طورتها الرومانسية الألمانية. وعلى سبيل المثال، يبدو أن أوجست وفريدريش شليجل August and Friedrich Schlegel قد استبقا هيدجر في دفاعهما عن العودة إلى التصورات اليونانية. فبدلاً، يُفهم الشعر استناداً إلى علاقته بعمليات الخلق التي تنتجها (الخيال، و الشعرية *poesis* بوصفها الخلق نفسه)، لا استناداً إلى محتواه أو مطابقته لنماذج متوارثة. وتؤكد القصيدة بوصفها تجلياً لـ «قصيدة الألوهية الأولى، التي نحن جزء منها وزهرتها اليانعة» (أوجست شليجل).^{٤٠} وترتيباً على ذلك، سيتجاوز الشعر الروماني، بوصفه شعر الشعر *poetry of poetry*، الأنواع الأدبية المستقلة كلها وقيود اللغة، لكي يتحدث عن الجوهر المشترك في تلك الأنواع من حيث هو جوهر العالم نفسه، كما سيفهم الفرق بين العمل الفلسفي والعمل الفني فهماً جديداً أيضاً:

«الأورجانون الفلسفي هو الفكر بوصفه نتاج الشعر أو ثمرته، فالفكر عمل (*Werk*) أو تأليف شعري ... وعلى الفلسفة أن تحقق نفسها، أي تكمل نفسها وتنجزها وتدرجها، بوصفها شعراً»^{٤١}

وفي الغالب، يتغاضى المعلقون المعاصرون على عمل هيدجر عن الاختلاف بينه وبين مواقف الرومانسية الألمانية تلك. وحتى جيرالد برونس، على عكس دراسته السابقة عن هيدجر من منظور الأورفية الرومانسية، يمكنه القول إن «الانتماء إلى اللغة يعني أننا

^{٤٠} From *Lessing's Spirit in his Writings*, translation from Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans. Philip Barnard and Chery Lester (Albany, N.Y.: SUNY Press, 1988), p. 92

^{٤١} Lacoue-Labarthe and Nancy, *The Literary Absolute*, p. 36

نختفي في حدث إخلاء السبيل أمام اللغة بوصفه اختفاءً واعياً في محله، وكأن المشاركة تُذيب المشاهدة، أو كأن فعل الكلام يتحول إلى فعل إنصات، أو كأن الراقص تجمع به الرقصة».^{٤٢} تعني فكرة «إخلاء السبيل» أمام اللغة — كما يصفها برونس — الاقتراب على نحو خطير من الاحتفال الساذج بالوحدة بين القارئ والنص، بين المتفرج والعمل الفني، كما لو أن هيدجر كان يطور نسخة أخرى معدلة من تجاوز الرومانسية لثنائية الذات والموضوع في نشاط أرضيتهما المشتركة.

ثمة عدة نقاط تقترح نفسها رداً على هذه القراءة الرومانسية. إذ يكشف عمل هيدجر «محادثة على طريق القرية بشأن الفكر» عن أن معالجة هيدجر اللغة بـ «إخلاء السبيل» أمامها تقتضي نظاماً دقيقاً وعسيراً. فاللغة أثناء الحوار تتعرض لحركة غير مألوفة تزيحها عن تصورات التمثيل والتواصل، وحتى عن النشاط الانعكاسي أو الوضعي الذي تُفهم اللغة على أساسه عادةً. لا يختفي المتحاورون في حدث اللغة؛ إذ تتطلب مشاركتهم تتبعاً صارماً وغير باتٍ بالضرورة للنطاق غير التمثيلي المؤثر في لغة الحوار نفسها. ومع ذلك، فما دامت اللغة تمحو هذا النطاق أيضاً، فعلى الحوار الذي يمحو نفسه بنفسه تركيبياً أن يجدد نفسه بنفسه على الدوام. وبطريقة مماثلة، ينبغي ألا نتخذ من التفسير الرومانسي لدى برونس في الدراسة نفسها مستنداً، حيث يفسر على نحو رومانسي الاختلاف بين الفكر المفاهيمي وطريقة الانتباه إلى مطالب الشعر. وأما عن الاختفاء المفترض للمفكر في «شق طريق من دون تعليل» فيقول برونس: «لقد ابتدعت الفلسفة لتحول دون هذا بطبيعة الحال» (p. 173). ولكن هيدجر — على العكس من ذلك — قرأ الفلسفة المتعارف عليها بوصفها تجلياً للوجود (في إطباقه). ويعقب تفسير برونس بثنائية الضرورة والحرية «الرومانسية» التي لا تصمد أمام الشكوك.^{٤٣} ولا يفهم هيدجر العلاقة بين الفكر والشعر على هذا النحو؛ فالحوار يلج إلى فضاء العلاقة بينهما ويؤكد تفاعلاً يتطلب العناية الخاصة نفسها التي تتطلبها الفكر، فهو يحرر نفسه ليشق طريق اللغة، فضلاً عن أن الحوار يقاطع نفسه

^{٤٢} Gerald Bruns, *Heidegger's Estrangements: Language, Truth and Poetry* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1989), p. 173.

^{٤٣} ويطور نيد لوكاشير Ned Lukacher تفسيراً مماثلاً وإشكالياً من منظور «المادية» المفترضة للغة بوصفها شعراً في: "Writing on Ashes: Heidegger Fort Derrida," *Diacritics*, 19, no. 2 (Summer 1989), pp. 128–48, 129.

باستمرار ليُبرز الحركة التي يكابدها ويعطيها شكلاً، وتنتهي هذه المقاطعة بنفسها إلى أن تكون طرفاً في الحوار أو طريقاً للغة التي قد يحررها فعل التفكير إلى مدى أبعد.^{٤٤} يوجد ترابط كامل بين الشعر والفكر في هذه الحركة نحو «ذلك الذي يتخذ نطاقاً»، حتى عندما يظنان مختلفين أحدهما عن الآخر بحكم الضرورة. وإن تفريغ اللغة المعنية لهو شكل من أشكال التوقف،^{٤٥} وكلتا الحركتين أساسيتان لسريان التحول الذاتي.

ولننتقل، الآن، إلى الانتقاد الثاني لتصور هيدجر عن الشعر. يظهر أن مقاطع قصيدة توملينسون المعنونة بـ «قصيدة» مصممة لإنتاج الإحالة في حددها الأدنى المطلق. والحاصل تأثير يبدو أنه يؤكد قدرة اللغة على العرض أو الإشارة، على حين لا يُعرض ولا يُكشف أي شيء سوى فضاء الظهور نفسه: «مكان/نافذة/تنظر إلى نفسها». ومن الممكن ربط هذا التأثير بانتقاد هيدجر الذي ألمح إليه بول دي مان في كتابه «أمثولات القراءة».^{٤٦} ففي أحد الهوامش الطموحة يلمح دي مان إلى أن محل الرهان الحقيقي في سؤال الوجود عند هيدجر هو «البلاغة» *rheticity*، أو على نحو أفيد «بنية التمثيل الشكلية».^{٤٧} ومن ثم،

^{٤٤} قارن مناقشة جون ساليس John Sallis بشأن الفكر غير الميتافيزيقي: «سيفكر فيما كان ينبغي على الميتافيزيقا أن تفكر فيه: الوجود بما هو وجود؛ ولكنه لن يفعل ذلك إلا بالانتقال إلى الانفراج الساطع الذي يكتنف الوجود. غير أنه لن يفكر في هذا الانفراج الساطع إلا بالعودة إلى ما يكتنفه، وإلى ما يُشرق داخل فضاء الأليثيا أو الكشف، وإلى ما يبدو على مدى هذا الانغلاق المنفتح.» *Echoes: After Heidegger* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1990), p. 40.

^{٤٥} هذه الضرورة الحتمية للبدء من جديد دائماً والانتظار الدائم هي ما ينقذ هيدجر، بلا ريب، من انتقادات ديفيد وود David Wood الآتية: «يبدو أن هيدجر يهدف إلى تحقيق تزامن مثالي بين ما سيظل يدعوه المتشككون فعل اللغة ومحتواها. ولو كنْتُ مُصيّباً في ذلك فإنه يحقق هذا التزامن من خلال الاستعمال الإنجازي للغة مهما يكن. وذلك هو المثل الأعلى الذي لا يمكن للمادية الخالصة أن تسمح بتحقيقه أبداً. ويُسقط هيدجر على أدائه اللغوي وحدة قديمة خيالية، في رغبة قديمة قدم الفلسفة.» انظر: *Deconstruction of Time* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1989), p. 301.

^{٤٦} Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke* (New Haven, Conn.: and London: Yale University Press, 1979). وأشار هنا إلى هذه المناقشة المحددة فقط. وأما في مواضع أخرى فعلاقة دي مان بهيدجر جد معقدة. انظر على سبيل المثال مقال دريدا: "Acts: The Meaning of a Given Word," trans. Eduardo Cadava, in Derrida, *Memoires: for Paul de Man* (New York, N.Y.: Columbia University Press, 1986).

^{٤٧} de Man, *Allegories of Reading*, p. 175.

يتحول تفسير هيدجر لكانط ضد هيدجر نفسه. ف الشعر سيهتم «لا بشيء مُمثل وإنما ببنية التمثيل الشكلية في حد ذاتها، فهذه البنية الشكلية هي وحدها التي تمكن أي شيء من أن يكون مُمثلاً».^{٤٨}

وثمة مناقشة تشبه إلى حد بعيد مناقشة دي مان اقترحها مؤخراً جان فرنسو ليوتار، يسعى فيها إلى إعادة صياغة «الاختلاف الأنطولوجي» عند هيدجر ضمن حدود نظرية أفعال الكلام. ثم قام ليوتار بتطوير هذه المناقشة تطويراً أكمل في كتابه «الخلاف»،^{٤٩} على الرغم من أنني أستمد اقتباساتي، أحياناً، من تقديم أكثر إيجازاً لهذه القضايا في عمل آخر.^{٥٠}

وتأتي صياغة ليوتار الجديدة من منظور طبيعة العبارات، التي قد تُفهم عموماً على أنها أفعال كلام، على الأقل تماشياً مع أغراض التفسير الحالي. يلح ليوتار على الحد الذي عنده لا تكون العبارات مجرد تعبيرات تشير إلى تعبيرات أخرى، أو إلى معنى أو مشار إليه؛ فالعبارات هي أيضاً أفعال تحدد ضمناً موقع قائلها وسامعها تحديداً دقيقاً بوصفهم قائل الرسالة ومستمعيها. ومن ثم، تضع عبارة من قبيل «ستذهب إلى لندن غداً» المتحدث في موقع السلطة في مواجهة المخاطب. وأما الطريقة التي يتفوه بها الناطقون بأقوالهم اللاحقة فهي إما أن تدعم هذا الموقع أو تعترض عليه (من قبيل مثلاً: «بالتأكيد، طبعاً»، أو: «من أعطاك حق أن تقول لي ما أفعل»، أو: «أمن المؤكد أنها فكرة صائبة؟» ... إلخ). وبهذا الخصوص، لعله من المهم إيراد المثال الذي يضر به ليوتار، حيث يضع الأمر أو الطلب في سياق جديد له طابع هزلي مضحك: «يصيح الضابط: إلى الأمام! ويقفز خارجاً من الخندق، ثم يصيح الجنود متأثرين: أحسن! لكن لا تتزحزح».^{٥١} ليست العبارات، هنا، مجرد رسائل تنتقل من مرسل إلى مستقبل. فكل عبارة منها تقدم في آن عالماً سياقياً كاملاً

^{٤٨} Ibid.

^{٤٩} Lyotard, *Le différend* (Paris: Editions de Minuit, 1983), pp. 101–29. My translations are taken from Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. Van Den Abbeele (Minn.: University Press, 1988).

^{٥٠} Lyotard, "Presentations," in *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore (Cambridge University Press, 1983), pp. 113–35.

^{٥١} Lyotard, "The Differend", p. 30

من الإحالات والمعاني، ويبقى المخاطب والمرسل رهن الطريقة التي تُتلقى بها العبارة. لذا، يتموقع كل طرف من خلال العبارة نفسها — إذا جاز التعبير — إلى درجة أن أحدها لا يقدر على تنصيب المتكلم بوصفه أصل العبارة ومصدرها، فالحاصل هو العكس على الأصح:

«ليست العبارة رسالة تنتقل من مرسل إلى مستقبلين يفصل عنها. فكلاهما يتموقع أو يُوضَع في العالم الذي تقدمه العبارة، مع مرجعها ومعناها. إن تقديم العبارات بوصفها رسائل هو ما تفعله العبارة.»^{٥٢}

طبقاً لهذه المناقشة، ليس الأمر أو الطلب، (بما هو قول إنجازي) في أصله، أمراً بسبب سلطة قائله، بل يمتلك قائله السلطة بقدر ما يلعب كلامه دور الأمر. أي إن منزلته بوصفه أمراً هي وظيفة ارتباطه بقول آخر يحدد موقعه. ثم يتقدم ليوتار ليُخضع مبدأ التقديم presentation في العبارات لحركة الفكر التي تشبه — إذا جاز القول مؤقتاً — نظرية الأنماط. وتركز المشكلة هنا على محاولة إدراك نشاط التقديم أو العرض في أي عبارة، ولا يمكن لأحدنا تحقيق هذا الإدراك إلا عن طريق عبارة أخرى تضع العبارة الأولى موضوعاً لها:

«التقديم أو العرض الذي يحتويه التمثيل في الجملة لا يُقدم في العالم الذي تقدمه الجملة. إنه بلا موقع محدد. ولكن حالة جملة أخرى يمكنها أن تعرضه أو تقدمه في عالم آخر، وبذلك تحدد موقعه.»^{٥٣}

وقد أوضح ليوتار هذه العلاقة بين الوضع والمحو في تفسيره تأمل أرسطو عن الزمن كما هو وارد في كتابه «الطبيعة» Physics, IV.^{٥٤} يقابل ليوتار بين المعضلة المبدئية المتعلقة بحالة الآن أو اللحظة وتعريف أرسطو النهائي للزمن بأنه عدد الحركة من جهة «قبل» و«بعد»؛ بمعنى أنه يرى فكرتنا عن الزمن ناجمة عن قياس التغير الفيزيقي.

^{٥٢} p. 124, "Presentation", Lyotard.

^{٥٣} Ibid., p. 131.

^{٥٤} pp. 72–5, "The Differend", Lyotard.

تُعد هذه المعضلة، في أساسها، إعادة لإحدى مفارقات زينون Zeno الذائعة المتعلقة بالمكان والزمن. تنشأ المعضلة من محاولة التفكير في الزمن على أساس الآن (nun)، أي بوصفه سلسلة من الآتات الحاضرة التي يعقب بعضها بعضًا. ولكن هذا التفكير ينطوي على نتيجة غريبة تستبعد الزمني استبعادًا تامًا: زمنية الزمن لا يمكن أن توجد في الآن نفسه، إذ بقدر ما يزول الآن يفسح الطريق لآن آخر. ولن تعطي أي سلسلة من الآتات المنفصلة شيئًا بوصفه نموذجًا للزمن. أما مفارقة زينون المتعلقة صراحةً بالزمن، ألا وهي مفارقة «السهم»، فتمضي على النحو الآتي: يرى زينون أن السهم في حركته لا بد أن يكون، في حقيقة أمره، ساكنًا دائمًا. فالسهم في حركته من نقطة إلى أخرى يشغل في الهواء حيزًا يعادل طوله، ولا بد عند تلك اللحظة أن يكون السهم غير متحرك. لذا، لا يمكن تصور الحركة، لأن تصورهما يستلزم أمدًا، ولم تعد اللحظة قيد الاعتبار. وينطبق ذلك بالضرورة على كل لحظة. وعليه، لا يوجد موضع يقال عنده إن السهم يتحرك. فالحركة إما أنها لا تحدث، أو تحدث بطريقة ما بين لحظة وأخرى، أي تحدث في اللازمن. ويُقال إن زينون — تلميذ بارمنيدس — قد استعمل هذه الحجة لإثبات أن الزمن والتغير غير حقيقيين وأن كل ما يوجد حقًا هو «الواحد» One. وكانت مشكلة أرسطو إيضاح الموضع الذي تكون الحجة عنده زائفة.

وتُعيد مناقشة ليوتار صياغة حل أرسطو من منظور نظريته عن العبارات وثنائية التقديم أو العرض وتحديد الموقع. «الآن هو، على وجه الدقة، ما لا يُبقي على نفسه».°° ومن ثم، تصبح اللحظة — التي لا توجد أبدًا بأي معنى من معاني الوجود الحاضر — قابلة للتمثّل وفق نموذج التقديم أو العرض عند ليوتار الذي لا يمكن تمثيله من دون طمسه أو تحديد موقعه في الحركة نفسها. هكذا، لا يُقدّم أو يُعرض الحدث تمامًا؛ فهذا الحدث غير الحادث — إذا جاز التعبير — يُلمح بالتبعية أيضًا إلى تصور هيدجر عن الإيرايغينيس^{٥٦}

°° Lyotard, "Le différend", p. 113. My translation

٥٦ يشرح محمد الشيخ كلمة الإيرايغينيس على النحو الآتي: «ما يثير اهتمام الناظر، أن هايدغر لم يختار للدلالة على «البدو الجديد» أو «الإصباح» لفظًا يونانيًا، وإنما اختار لفظًا ألمانيًا، هو لفظ «الإيرايغينيس» (Ereignis). وهذا الاسم مأخوذ من فعل (Er-eignen) الذي اشتق بدوره من (Er-augen) بما هو أفاد دلالة «التملك». ما يوحي بأن «الإيرايغينيس» يفيد معنى «تملك مزدوج» أو «انتماء متثنى متبادل»، وذلك بحيث تَتملك الكينونة كُنْه الإنسان، ويتملك الإنسان كُنْه الكينونة، وينتمي الواحد منهما إلى الآخر، في

بوصفه «الحدث» الذي يهب الوجود مع أنه هو نفسه لا يوجد. كل تقديم أو عرض — أو كل أن يفهم على هذا النحو — سيكون حدثاً فريداً لـ الوجود ربما لا يوضع في تصور أو مفهوم، وانسحابه أصيل فيه. وثانياً، يزيد ليوتار فيقابل بين المعضلات المتعلقة بال لحظة وتعريف أرسطو النهائي للزمن بأنه «عدد حركة». وقد يفهم هذا التعريف على أنه مثال لمجال العبارات بوصفها محدّدة الموقع. في هذا النموذج، تبقى اللحظات بل يُحدّد موقعها في علاقة إحداها بالأخرى على امتداد تسلسل خطي، أي بوصفها مراجع وصف أشمل، وعلى وجه التحديد يُعرّف الزمن بأنه قياس التغيّر.

إن المعنى الضمني في ثنائية ليوتار، التقديم أو العرض وتحديد الموقع، هو أن الاختلاف الأنطولوجي ناتج بتأثير طبيعة العبارات. فما من عرض أو تقديم يمكن تصوّره من دون طمس تلك الحركة نفسها، التي تتولّد إلى أن تكون موضوعاً محدّداً للموقع لتقديم آخر، وهكذا. ويواصل ليوتار قائلاً إن الوجود — كذلك — لا يعرض نفسه أو يقدمها إلا بوصفه موجوداً متعيّناً، ومن الضروري في الوقت نفسه فهم الزمن، لا الموجود المتعين نفسه، بما هو الذي يحجب أو يسحب نفسه في حركة التجلي (اللاتجلي) هذه بوصفه موجوداً متعيّناً:

«يمكن تسمية العرض أو التقديم المتضمن باسم الوجود ... فالتقديم الذي يمكن تقديمه بوصفه مثلاً في عالم العبارة [أي: المحو بوصفه تقديماً] هو: الوجود من حيث هو كائن. ولكن هذه الجملة نفسها تتضمن تقديماً لا يقدمه».^{٥٧}

إطار «انتماء متبادل»، أو قل: «تنام»: كلاهما مُتملّك لا يحقق نفسه إلا بالتخلي عن ملكه لغيره، أو هو لا يملك نفسه إلا بتركها لغيره أو تملكها له، أو هو لا يتحقق التحقق إلا بالانتماء إلى السوى». وعليه، «فقد تحقق، أن ما يعبر عنه «الإيرايغينيس»، هو معنى آخر غير معنى «الحدث» الذي طالما نقل إليه هذا اللفظ. ولئن كانت ثمة «أحداث»، وثبتت وصحت، فإن «حدث الأحداث» هو الكينونة ذاتها؛ فهي الحدث الجسيم. وهذا ما ينسأه الناظرون إلى الأحداث. ذلك أن «حدث الكينونة»، أو قل: «بُذوها» أو «تبدّيها» (Ereignis des Seins)، إن صح هذا التعبير واستقام، هو الحدث الأكبر، لأنه بلا كينونة لا شيء ثمة يكون، ولا حدث بطلاً، ولا كائن يحدث. ولذلك، فإنه لزم التخلي عن الدلالة الجارية لمفهوم «الحدث»، وذلك حين التعبير عن «التمالك» أو «التنامي» الحادث بين الإنسان والكينونة». انظر زيادة تفصيل في: محمد الشيخ: «نقد الحداثة في فكر هيدجر» (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠٠٨م)، ص ٦٨٦، وما بعدها.

(المترجم)

^{٥٧} Lyotard, "Presentation," p. 131.

وعلى هذا، يُعد الوجود إشكالاً متولدًا عن بنية التمثيل عينها. إن «الوجود» اسم آخر لما يسميه دي مان «بنية التمثيل الشكلية»، وهو مفترَض سلفًا في أي محاولة لإدراكه ومحذوف منها في آن.^{٥٨} إنه وَهْم لا يُفترَض وجوده إلا نتيجة علاقة غير قابلة للقياس بين التقديم أو العرض presentation وتحديد الموقع situation.

ثمة أمور على المحك في بعض مؤديات مناقشة ليوتار أكثر مما يبدو للوهلة الأولى. إذا كانت اللغة بوصفها «تقديمًا أو عرضًا»، واللغة بوصفها «تحديد موقع»، غير قابلة للقياس حقًا، وإذا كانت اللغة لا يمكنها أن «تقول» - إذا جاز التعبير - «فعلها» الخاص، فعندئذٍ لن تغدو معظم أعمال هيدجر وحده لغوًا، بل نصوص بلانشو ودريدا أيضًا التي تتناولها هذه الدراسة بين يدي القارئ. إن بلاغة الشعر المزعومة تهتم على وجه الدقة بالطريقة التي قد «تتكلم» بها القوة الفاعلة الأساسية في اللغة ضمن حدود العالم الذي يجعلها ممكنة (See *What is Called Thinking*, p. 186)، ويصادق مشروع بلانشو ودريدا - كلٌّ بطريقته - على ذلك.

ويقترح التحليل المتأني لمناقشة ليوتار أمرين؛ الأول: تبدو نظريته عن العبارات، في كثير من جوانبها، إعادة صياغة لمناقشة هيدجر، وتسد هذه النظرية معرفة واسعة بالفلسفة التحليلية. ولكن محاولته تحديد موقع هيدجر - وهذا هو الأمر الثاني - تنطوي على تبسيطات لا تصمد طويلًا. ولكي نبرهن على هذين الأمرين أقترح العودة إلى النص الذي قدمته سابقًا مثلًا على الشعر عند هيدجر، ألا وهو قصيدة توملينسون المعنونة بـ «قصيدة». ولنتناول افتتاحية القصيدة مرة أخرى:

مكان

نافذة

تنظر إلى نفسها

^{٥٨} ومن الملاحظ أن حجة ليوتار المتطورة في كتابه «الخلاف» *The Differend* ومقاله «تقديمات» «Presentations» تظهر أيضًا في عمله عن «السامي» sublime. وبالنظر أساسًا إلى نظرية إدmond بيرك Edmund Burke التي تجعل من السامي تجربة فقدان، يُعرّف ليوتار السامي بأنه اختزال اللغة أو اللوحة الفنية إلى إبهام العرض أو التقديم اللحظي من دون تحديد موقع، «هل هذا يحدث؟» ذلكم هو الحدث العاري عن الحدث، وانحاء شرط التمثيل. يقول ليوتار عن أي حدث: «قبل إثارة أسئلة عما يكونه الحدث وعن مغزاه أو دلالته، لا بد «أولاً» أن «يحدث» الحدث. فما يحدث «يسبق»، لنقل، السؤال

ثمة سؤال يطرح نفسه فوراً على ليوتار. كم عدد العبارات التي نتعامل معها في هذه الكلمات الخمس؟ عبارة في كل سطر؟ أو عبارة لإجمالي المقطع نفسه أم شيء بين ذلك؟ لا يقدم كتاب ليوتار «الخلاف» أي إجابة عن هذا السؤال. إذ يتحدث ليوتار، على طول كتابه، عن العبارات المنفصلة عن بعضها البعض. أما في هذه الكلمات الخمس فأين تنتهي عبارة، وأين يوجد موضع انحاء تقديم في تقديم آخر، إن كان يوجد مثل هذا الموضع؟ أعتقد أن الإجابة انطلاقاً من كتاب «الخلاف» ستكون أن عدد العبارات هنا لن يحدده إلا عبارة أخرى (في شرح القصيدة أو التعليق عليها) ستحدد موقع العبارة (أو العبارات) محل النظر، وهكذا يتقرر عددها على أساس ما تمليه (وينبغي هنا الانتباه إلى تطابق ذلك مع وصف أرسطو للزمن). ولكن، نظراً إلى أن التأثير الذي تولّده السطور الافتتاحية من قصيدة «قصيدة» هو نوع من التآرجح بين ظاهرتي الكشف/الحجب، فإن السؤال الآتي يقدم نفسه: هل توجد طريقة في القول بعد هذه السطور تتطابق مع فكرة هيدجر عن ترك اللغة تُوجد؟

الحق، ذلکم سؤال قديم عن اللغة الشارحة. وأما عن ليوتار، فبينما قد لا توجد لغة شارحة شاملة ربما تحدد موقع كلية اللغة بأنه موضوع لها، يشغل التمييز بين اللغة واللغة الشارحة — دوماً — في مناقشته بطريقة أدق وأحذق. ويحتفظ التمايز بين العرض أو التقديم وتحديد الموقع بكل من التفرد المتبادل والاختلاف في نوع اللغة واللغة الشارحة. وما يفعله ليوتار، في واقع الحال، هو مضاعفة هذا الفرق، فتغدو مثل هذه الحركة بين العبارة والعبارة الشارحة — من وجهة نظره — لغة دينامية دائبة الحركة. ومع ذلك، يذهب دريدا في إعادة تأكيد مشروطة لهيدجر إلى أن ماهية اللغة «لا يمكن أن تظهر من خلال أي حالة أخرى غير الحالة الخاصة باللغة نفسها، فتُسَمِّيها وتقولها وتهبها للتفكير فيها والحديث عنها». ليست اللغة سلسلة مفتوحة لا تنتهي من العبارات (قياساً على المجموعات الرياضية ذات العلاقات التضمينية المتبادلة)، وإنما على الأصح «تحدث اللغة بنفسها عن نفسها، وذلك أمر يختلف تماماً عن التكرار المأوي الانعكاسي».^{٩٠} فالحال هو حال تحويل لغوي من دون لغة شارحة (See Parages, p. 57).

المتعلق بما يحدث ... الحدث يحدث بوصفه علامة استفهام «قبل» الحدث بوصفه استفهاماً. "The Sublime and the Avant Garde" in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Oxford and Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1989), pp. 196–211, 197.
^{٩٠} Derrida, "Mémoires", pp. 96–7.

ويكشف الفحص الدقيق لنص «قصيدة» عن أن أي فرق بين اللغة واللغة الشارحة — مهما كانت ضالته — يصير حشواً عند ترتيب الكلمات ترتيباً أعقد من أن يتعامل معه ليوتار. «مكان»: إن أثر هذه الكلمة — ككلمة العنوان نفسه (قصيدة) — هو أثر أدنى درجات التحديد والوضوح. فالكلمة لا تحدد شيئاً، بل تعلن صراحةً عن غياب المحتوى، إنها لا تعلن إلا عن مكان. لذا، تغدو الكلمة الثانية — على نحو أسبق — أوقع في الوصف والتخصيص منها في الأحوال العادية. ولو استعملنا مصطلحات ليوتار، فإن العرض أو التقديم الحاصل في السطر الأول لا بد أن يفقد إبهامه من خلال الكلمة الثانية التي تحدد موقعه. ولكن شبه الفراغ في كلمة «مكان» يصبح شفافيةً «ذات بعدين» تحملها كلمة «نافذة». ثم مرة أخرى، يبدو المحتوى المقدم صفراً أو لا شيء في الواقع، كما لو أن شاغل خشبة المسرح الوحيد هو الخشبة نفسها وبنيتها في العرض.

«مكان/نافذة/تنظر إلى نفسها»: «النافذة» — بوصفها وسيطاً — لها جانبان وحدود واضحة (داخل وخارج، مُلاحظ وملحوظ) تتحول في السطر الثالث إلى بُعد ينطوي على «عمق» غير مستقر وبلا مركز. فتحقق كلمة «نافذة» نوعاً من العودة إلى الانفتاح في كلمة «مكان»، ولكنها في الوقت نفسه تُعقد على نحو معتبر بنية هذا الـ «مكان»، كما لو أن هذا الـ «مكان» — إذا جاز التعبير — يوجد «داخل» نفسه، ولا بد من الاعتراف بأن هذا التفسير له أثرٌ محدد، حتى وإن بدا لغواً من الناحية المفاهيمية. ويكاد تأثير السطر الثالث (تنظر إلى نفسها) أن يكون — من ثم — تأثيراً انعكاسياً؛ لأن كلمة «نفسها» لا تعني سوى الحركة الغريبة الموصوفة هنا. والأكثر من هذا أن كلمة «وسيط» غير ملائمة هنا ما دامت كلمة «مكان» هي نفسها وسيط السطر الأخير وموضوعه (المبهم) في آن. فهي توحى بشيء متوسط، شيء يقع موقعاً «بينياً»، وتقريباً لا يوجد مثل هذا الشيء في هذه الحالة. إن الشعرية المتحققة في نص «قصيدة» ليست إذن تقديماً أو عرضاً محوياً عند نهاية كل سطر وبداية سطر آخر، بل هي بالأحرى العلاقة نفسها التي يؤثر عبرها كل سطر في الآخر ويقوّضه في آن، على الأقل بالنظر إلى التمثيل الواضح المحدد. لذا، يحرص السطر الأخير على تجديد إبهام السطر الأول، ويزيد من هذا التأثير المقطع الثاني:

مكان

نافذة

تنظر إلى نفسها

يتواجهان

كلاهما و بكل طريقة

ينجم موطن الضعف في نظرية ليوتار عن تبسيطه الزائد لتفسير هيدجر حدث الانتماء المتبادل في الشعر وهو يؤثر في اللغة. لا يعني الإيراجينيس ظهور تقديرات جديدة باستمرار يمحو كل منها الآخر أو يحدده أو يضعه في سياق بأثر رجعي («الوجود بوصفه كائنًا» طبقًا لصياغة ليوتار الجديدة). الإيراجينيس هو علاقة اختلاف ذاتي مستمرة بين شيء وآخر، بين التقديم أو العرض وتحديد الموقع، يقول هيدجر:

«لا ينجم حدث الانتماء المتبادل عن شيء آخر غيره، ولكن تقبل العطاء بعطائه البادي وحده هو ما يعطينا شيئًا مثل «الكائن»؛ وحتى الوجود نفسه يحتاج إلى هذا «الكائن» لكي يصل إلى نفسه بوصفه حضورًا» (*On the Way to Language*, p. 127).

وليس الشعر طرفًا في الاختلاف الأنطولوجي (الوجود/الموجود)، وإنما هو صدع وتشقق (*rift* (*Riss*) أو علاقة ذلك الاختلاف نفسه. ولذا، تُعد صياغة ليوتار للطبيعة المزدوجة في العبارات (التقديم أو العرض/تحديد الموقع) تجسيدًا للاختلاف الأنطولوجي لا يمكن الجزم بسلامته أو عدم جوازه. فالاختلاف الأنطولوجي — بوصفه ذلك القول الذي يربط العالم بالشيء والشيء بالعالم في تباينهما — يجب تعريفه من جديد بمصطلحات ليوتار بأنه لعبة العبارات أو حركتها.

وما يثير الدهشة، أكثر من هذا، أن نجد ليوتار يستوعب الإيراجينيس الهيدجري في معالجه التفسير الأرسطي للزمن، كما لو أن هذا التفسير لم يكن موضوعًا أساسيًا للنقد منذ كتاب هيدجر «الوجود والزمان» (١٩٢٧م) حتى مقاله «الزمان والوجود» (١٩٦٩م). لا يعني الإيراجينيس تناميًا مستمرًا للتقديرات أو العروض حتى عندما يطمس أحدها الآخر. فـ الإيراجينيس لا يمكن وصفه طبقًا لنموذج خطي سواء أكان تعاقبيًا أم استعاديًا؛ حيث لم يهتم مقال «الزمان والوجود» إلا بتعدد أبعاد بنية الحضور. لا بد من وضع النموذج الخطي الأساسي الذي يقدمه ليوتار كاريكاتوريًا إلى جوار هذه الزمنية المعقدة، وهي مقارنة شاقة لا يمكن إجراؤها هنا. ولكن يكفي القول إن تعاقب العبارات خطيًا، عليه أن يفسح المجال لاحتشاد مواجيد الزمان، وهو احتشاد متعدد الأبعاد لن يلائمه نموذج التعاقب تمامًا.

بالنسبة إلى ليوتار، التقديم أو العرض (١) يعقبه محو بوصفه تحديد موقع تقديم آخر (٢) يُمَحَى من ثم، وهكذا تباعاً. ومع ذلك، أوليست هذه الحالة هي حالة كلمة «مكان» في نص «قصيدة»، فهي تؤثر في كلمة «نافذة» أو تحدد موقع تقديمها، على الأقل بقدر ما تحدد كلمة «نافذة» — بوصفها كلمة إسنادية — موقع كلمة «مكان»، على الرغم من أن كلمة «مكان» تسبقها؟ إن حركة العلاقة نفسها في «بُعديها»، أو في «أبعادها» العديدة، حركة فاعلة عبر نص «قصيدة»، مثلما أنها فاعلة على طول أي مثيل لـ الشعر: «يتواجهان/ كلاهما و/ بكل طريقة». ^{٦٠} ولا يمكن إعمال الفرق بين العبارة والعبارة الشارحة (وهي من ثم عبارة، وهكذا تباعاً) إعمالاً كاملاً هنا. وأما بالنسبة إلى هيدجر، فيؤدي الحضور في اللغة بنيةً زمنية معقدة. الشعر حشد لمواجيد الزمان نحو كشف العالم والشيء. لذا، لا غرابة في أن يصف هيدجر الشعر طبقاً لتصور عن «الإيقاع»، الأمر الذي يؤكد زمنيته. ^{٦١} فاللغة تتطابق مع ماهيتها الشعرية تطابقاً يجعل تدفقها يعود، كرجع الصدى، إلى القول البدئي للانتماء المتبادل نفسه. وعلى سبيل المثال، يغدو «تخلي» جورجيه «تحويلاً لـ القول إلى صدى قول يمكن التعبير عنه، يكاد صوته أن يكون مسموعاً، ويكاد أن يكون كأغنية». ^{٦٢}

إن تصور «الإيقاع» الذي يقدمه هيدجر فيما يتعلق بشعر تراكل، وفي غيره من المواضع، تصور جديد بطبيعة الحال، ويُفهم أفضل ما يُفهم بوصفه شكلاً حوارياً. وعن المكانة الشعرية التي تحتلها أعمال تراكل، والاختلاف الذي يحدد العالم المؤثر على امتداد شعره، يقول هيدجر:

«انطلاقاً من موقع الجملة تنشأ الموجة التي تُحرك في كل لحظة قوله بوصفه قولاً شعرياً. ولكن الموجة في ارتفاعها بدلاً من أن تترك خلفها المكان الذي بدأت منه، تجعل كل حركة يتحركها القول تنساب عائدةً إلى نَبْعِها الأخرى أكثر من ذي قبل». ^{٦٣}

^{٦٠} يذهب ليوتار أيضاً — على خلاف مقاله «تقديمات» — إلى أن «الوجود» عند هيدجر ينطوي على مخاطب محدد، وعلى وجه التحديد البشر. لكن بالنظر إلى النهج الذي لا يمكن معه تجريد الدازين والوجود واللغة من العلاقة أو تغيير الموقع، وهما ما يؤسسان الدازين والوجود واللغة، تبدو كلمة «المُخاطَب» غير ملائمة هنا إطلاقاً.

^{٦١} See inter alia, "Words" (On the Way to Language, p. 149).

^{٦٢} Ibid., p. 150.

^{٦٣} "Language in the Poem" (1953) (On the Way to Language, p. 160).

وختامًا، توظف إعادة صياغة ليوتار للاختلاف الأنطولوجي مناقشة هيدجر عن اللغة بطرائق جديدة، الأمر الذي يفتح بعض الفقرات الرائعة عنده على الفلسفة التحليلية. ولكن ليوتار، في نهاية الأمر، يُبسّط أفكار هيدجر تبسيطاً غير مقبول. ولا يقدم كتابه «الخلاف» ما بدا أنه قد وعد به من نقد لمفهوم الشعر عند هيدجر.

الفصل الثاني

بلانشو: الفضاء الأدبي

الكتابة، «هذه اللعبة المجنونة» (مالارمه).

الكتابة، ضرورة الكتابة: لم تعد الكتابة (تلك الضرورة التي لا يمكن تجنبها) خادمة الكلام أو ما يُسمَّى الفكر المثالي ... فالكتابة التي تبدو مكرسة لنفسها فقط، والتي تظل من دون هوية، والتي تثير تدريجياً إمكاناتٍ طبيعيةٍ أخرى تمامًا، عبر تحرير قوتها الأصلية تحريراً متأنياً (قوة الغياب التصادفية) — هذه الكتابةُ ضربٌ مبهم من الوجود والعلاقة، خاوٍ، مؤجِّل، مبعثر. وبذا، تضع كل شيء موضع المسألة.

من بين الأمور التي يضعها هذا التصور الجذري للكتابة موضع التساؤل أفكارٌ من قبيل: الله، الذات، الفاعل، الحقيقة، الوحدة، وحدة الكتاب أو العمل. ولهذه السلسلة من المزايم المغالية الهائلة صوت يألفه قراء دريدا، مع أن الاقتباس السابق ليس من دريدا، بل من مورييس بلانشو، وعلى وجه التحديد من تمهيد كتابه «محاورة لا تنتهي» *L'entretien infini* (١٩٦٩م). والحق إن معظم جوانب عمل دريدا تجد ما يبدو أنه تشابهات قريبة أو سوابق لها في عمل بلانشو، على الرغم من أن العلاقة بينهما — للحق أيضاً — أعقد بكثير من ذلك.

وتُعد أعمال هيدجر المتأخرة مرجعاً ضرورياً لفهم إنتاج بلانشو النقدي والأدبي على السواء.^١ ويبدو كلاهما، في القراءة الأولى، غامضاً غموضاً لا يمكن اختراقه، وبرغم ذلك

^١ يقول إيمانويل ليفيناس: «قبل كل شيء هناك هيدجر، هيدجر في طوره الأخير». *Sur Maurice*

يمكن إثبات أهمية هيدجر بعدة طرق. ولعل أول ما يمكن تتبعه وصف بلانشو وكيف أصبح الأدبي، في القرنين الأخيرين، فضاءً شَبَّهَ متعالٍ، و«قول الوجود». وقد هَيَأَ هذا التصور الذي يتداخل مع مفهوم الشعر الهيدجري، من دون أن يتطابق معه، السياق الذي أنتج فيه بلانشو عمله الأدبي. إذ يشتبك سرده الأدبي (وهو ما سنعود إليه مع نهاية هذا الفصل) اشتباكاً كاملاً، ينطوي على تحدٍّ تقريباً، بمفهوم الشعر عند هيدجر وإمكان ممارسة جديدة للغة بوصفها نظاماً للفكر تغيرياً.

يرسم كتاب بلانشو «محاورة لا تنتهي» معالم التحولات الرئيسية في التصور الأوروبي السائد عن الأدب منذ القرن الثامن عشر. إذ يمكن العودة بجذور تصور الكتابة الراديكالي، المرتبط بمالارمه، إلى التصورات الرومانسية عن اللغة التي تُعارض نماذج عصر التنوير. كانت اللغة والشعر في ذلك العصر — كما هو معروف جيداً — على ارتباط جد وثيق بتصور الصوت. ولم يكن ذلك ببساطة لأن «الصوت» قد رُبط — على ما يُفترض — بجوانيات الحياة الذاتية، ومن ثم بتصورات الشعر التي تراه تعبيراً عن الذات ... إلخ، وإنما لأن التصور الرومانسي للصوت الشعري قد اندمج، أيضاً، بعناصر غير ذاتية هي ألصق الآن بتصور الكتابة، أعني علاقةً بـ روح حارسة *daimonic* أو بعنصر غير بشري في الشعر. ويؤكد بلانشو تصورات عن الكاتب تراه مصغياً، في عملية الإلهام، إلى صوت يجعل من صوت الكاتب نفسه صوتاً مستعاراً. هذا «الصوت» ليس صوت أحد، بل هو صدى شيء مجهول يسري في الفن برغم ذلك، ولعله يتجلى في حال الجنون (وقد وقف هولدرلن «هاذياً» عند النافذة، في حال من الجنون، لكي ينصت إلى ذلك «الصوت» (*L'entretien infini*, p. 386).

ويعمل هذا الرسم التخطيطي للغاية بوصفه مدخلاً إلى اهتمام بلانشو بالطريقة التي يأتي بها شيء «آخر»، شيء غير ثقافي، ليؤكد نفسه في الأدب. ومن ثم، يصبح الأدب فضاءً يمرح فيه «صوت» مراوغ عابر، يلجأ إليه ليجد أصله وتكونه. قد يفكر أحدنا، مثلاً، في عمل شيلي *Ode to the West Wind* «قصيدة للرياح الغربية»^٢، فالقصيدة في هذا العمل تواجهه — على نحو غير يقيني — الرياح بوصفها صوتاً غير شخصي يمثل برغم

^٢ ode: الأود، قصيدة غنائية تمتاز فيها عاطفة الشاعر بتأملاته في أمور الحياة. والكلمة إغريقية الأصل، كانت تعني الأنشودة التي كانت تؤديها الجوقة جزءاً من الدراما. (المترجم)

ذلك إلهام القصيدة وأصلها وزخمها.^٢ يصبح «الصوت» غير منفصل عن فكرة مصدر العمل باعتباره أكثر ما يرتبط به العمل. وبالنسبة إلى بلانشو، يكمن التحول المتعالي في الأدب الحديث وراء الاهتمام بالنزعة الرمزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. إذ يشير الرمز إلى موقع انفتاح العمل على التعالي transcendence: «يستعيد الرمز قوة المعنى، فالرمز قائم في تعالي المعنى نفسه، وتجاوزه» (L'entretien infini, p. 387). وإحدى نتائج هذه الحركة التي تتجاوز حَرْفِيَّة النص أن ينفصل الأدب عن فُهمه بوصفه تمثيلاً دنيوياً أو نظاماً مرأوياً، فيصبح نظاماً في حد ذاته: «تكف الكتابة عن أن تكون مرآة» (L'entretien infini, p. 387). ومع ملاحظته، لم يعد فضاء النص فضاء صوت، بل فضاء كتابة تتباعد قوتها دائماً عن القيود التمثيلية الضيقة.

وتوجد مزام بلانشو الكبرى عن الكتابة، على نحو فيه مفارقة، جنباً إلى جنب التأييد الصامت لتأكيد هيجل الذائع أن الفن أصبح شيئاً من الماضي.^٣ هذا التأكيد — الذي أُسيء فهمه إساءة كبيرة — كان معمولاً به عن قصد في عصر جوته Goethe وبيتهوفن Beethoven وآخرين. وبرغم ذلك، لا خلاف على أن الفن قد صار محتاجاً الآن إلى الدفاع والتبرير باستمرار. والحق إن زيادة أعداد الكتب والمتاحف والمكتبات وانتشارها جزءاً من هذا التدهور، وكذلك تضخيم صورة الفنان بوصفه «خالقاً» أو شخصية فريدة، وسيادة إضفاء الذاتية على الجمالي في أحوال الشعور، سواء عُبر عنها أو سُلِم بها.^٤ والأكثر من هذا، لا تتلاءم اهتمامات بلانشو مع أي نزعة إنسانية، فهو يتجنب تماماً دراسة الأدب بوصفه «ثقافة» أو «فنّاً» أو «شأنًا اجتماعيًا». فـ «الثقافة»، فيما يقول بلانشو، «قائمة على تصور النزعة الإنسانية، تصور أن الإنسان ينعكس تلقائياً في أعماله، فلا تستقل هذه الأعمال عنه» (Ars Nova, The Siren's Song, p. 189).

^٢ انظر قراءة أنجيلا ليتون Angela Leighton للقصيدة الغنائية ضمن هذه الحدود: Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 101ff.

^٤ See Blanchot, "The Space of Literature", pp. 211–20.

^٥ انظر مناقشة بلانشو المعارضة للهيمنة التي لا تزال تتمتع بها فكرة الإبداع أو الخلق على أفكارنا عن الفن: L'entretien infini, pp. 589–90.

وبرغم حجم عمل بلانشو وصعوبته، من الممكن تتبع حركة الفكر المتواترة على طول أعماله، وإنْ يكن بقدر من المخاطرة. لم يحاول بلانشو الكتابة عن اللغة بأزيد مما كتب هيدجر. فاللغة بالأحرى تنعطف على نفسها — إذا جاز القول — لتتكلم، وحديثها ليس عن أي شيء سوى «ماهية» اللغة نفسها، وإن كان لا بد من إضافة أن «لا ماهيتها» هي السمة الأبرز لهذه «الماهية». ويتوافق هذا الطموح توافقاً تاماً مع وصف بلانشو — في عمله «الكتاب الآتي» (١٩٥٩م) — السمة الشائعة في الأدب الحديث المعاصر:

«يقول فاليري Valéry: «قصائدي هي لي، ولا هم لها سوى أن توحى لي بتأملاتي عن الشاعر»؛ ويقول هوفمانستال Hofmannsthal: «الجوهر الأعظم لماهية الشاعر لا شيء سوى أنه يعرف نفسه بوصفه شاعراً». وكذلك الحال بالنسبة إلى ريلكه Rilke، فلا أحد يسيء تمثيل نفسه ليقول عن شعره إنه نظرية الفعل الشعري في أغنية» (Le livre à venir, p. 269).

لقد آل الأدبُ إلى همه المبدئي. وليس معنى ذلك القول إنه أصبح ينعكس على نفسه بالطريقة التي يتحدث بها الشعر عن الشعر، أو وفق تصور لنزعة شكلية. وإنما يذهب بلانشو بالأحرى إلى أن الشعر قد غدا مجال طريقة متعالية في التساؤل عن شروط إمكانه الخاصة، ف «القصيدة انفتاح عميق على التجربة التي تجعلها ممكنة» (Le livre à venir, p. 269) والأكثر من هذا أن حالة وجود الأدبي ترقى إلى تحدي التصورات المتعارف عليها عن الوجود نفسه. يتجنب بلانشو المدخل الذاتي والتاريخي السائد في التعامل مع الأدب؛ فيجعل من الأدب مجالاً لتأمل طويل الأمد في حدود الفلسفة والدين: «العمل حركة تحملنا إلى نقطة الإلهام الخالص الذي يصدر عنه، ويبدو أنه لا يمكنه الوصول إليه سوى بالتلاشي» (Le livre à venir p. 272).

وتتنطوي هذا الحركة على أوجه شبه واضحة بحركة الوجود وانسحابه كما يقدمها هيدجر في تصوره عن الشعر. ومع ذلك، توجد اختلافات أساسية بينهما. ف الشعر الذي يهتم ببعث الوجود، حتى وإن تحقق أكمل التحقق عند شعراء بعينهم، لن يمكن تعريفه تعريفاً تاماً بأنه لغة في أي معنى متعارف عليه للغة، بل يجب ربطه — إذا توسعنا في القول — بكل ما له أهمية بالنسبة إلى الدايزين. ولكن بلانشو يُظهر اهتماماً دقيقاً بالأدب

في معناه الأضيق. ففي عبارة إيمانويل ليفيناس الآتية عن بلانشو، يمكن أن نضع كلمة «الأدب» مكان كلمة «الفن» من دون أن نفقد شيئاً تقريباً:

«بالنسبة إلى هيدجر، يقدم الفن — بمعناه غير الجمالي — «حقيقة الوجود» وهي تُشرق، ولكنه يفعل هذا على غرار أشكال أخرى من التجربة. وأما بالنسبة إلى بلانشو فنداء الفن لا يضاهيه شيء آخر»^٦.

والأكثر من هذا أن الأدب شأن كتابي خالص: شأن من شئون الكتابة. ليست الكتابة في جوهرها مهنة عند بلانشو، أو حتى «نشاطاً ثقافياً»، بل دعوة تُلاحقها طاقة دينية. وليست هذه الدعوة، في حقيقة أمرها، بأقل من شرط وجودي. ولكن بلانشو يعي تماماً الكثير مما يبدو بعيد المنال في هذا التصور عن الكاتب:

«كيف يمكن تكريس حياة تكريساً كاملاً لمهمة تنظيم عدد معين من الكلمات في نظام معين؟ لعلها مهمة أصعب من أن تُفهم. ولكن فلنُسلم جدلاً بأن هذه هي المهمة، ولنسلم بأن الكتابة، بالنسبة إلى كافكا، ليست سؤالاً جمالياً، وأن هدفه — بغض النظر عن إبداع عمل أدبي قابل للبقاء — هو خلاصه وتحقيق مهمة حياته» (*"Kafka and Literature," The Siren's Song*, p. 31).

ولكن هذا «الخلاص» ليس خلاصاً بأي معنى كان، بل هو نقيض مفاهيم الفن شبه الرومانسية التي تنظر إلى الفن بوصفه تحقيقاً للذات أو تعبيراً عن الذات؛ كلا ولا يمتلك الكاتب أي نوع من البصيرة الدينية فهو ليس بحالم ديني. الحق إن الكاتب بصفته كاتباً ليس أحداً. الكاتب ليس نائباً «عنا» أو عن الطرف الإنساني، فالكاتب ليس ممثلاً «لنا». والكتابة هي مواجهة للعدمية أو اللاشيئية الكامنة خلف الموجودات. وتوجد أوجه شبه بين انحاء ذات الكاتب عند بلانشو وتصور هيدجر لتخلي الشاعر عن اللغة بوصفها أداة. ففي مقال «العزلة الضرورية» *The Essential Solitude* نقرأ:

«إلى درجة أن الكاتب، لكونه كاتباً، منصف تجاه ما تتطلبه الكتابة؛ فلا يمكنه التعبير عن نفسه فيها ثانياً، كلا ولا يمكنه أن يدعوك أو يناشدك أو حتى

^٦ Levinas, "Sur Maurice Blanchot", p. 19

يقدم حديث شخص آخر. حيثما يوجد الكاتب لا يتحدث سوى الوجود وحده؛ وذلك يعني أن اللغة لا تتحدث عن شيء أزيد من أنها توجد ... وتكرس نفسها للنفي الخالص في الوجود» (The Space of Literature, pp. 26-7).

ولكن كلمة «الوجود» being لم تعد — بوصفها مصطلحاً — مهما كان معناها — ملائمة لما يعنيه بلانشو. ويتضح عدم الملاءمة هذا أفضل اتضاح، حين نتأمل الفضاء الذي تحتله الكتابة في فكر بلانشو، عبر مباينتها الملحوظة لما يسميه دريدا نزعة مركزية الصوت عند هيدجر.^٧ ف «الكتابة» تُزيح الشعر في تفسير بلانشو لحركة الظهور بوصفه انسحاباً يشكّل ما يكون مميزاً في الأدبي:

«لا تبدأ الكتابة إلا عندما تتحول اللغة إلى نفسها، فتسِم نفسها وتترك نفسها وتتناش» (L'entretien infini, p. 390).

ولعل جوهر انحراف بلانشو واختلافه عن هيدجر راجع إلى علاقته بحركتين فكريتين متميزتين ظلتا فاعلتين في فرنسا على مدى العقود الأربعة أو الخمسة الماضية، وتميل كنتاجهما إلى إحلال «الكتابة» محل الشعر. فأولاً: كان بلانشو مع صديقه جورج باتاي مشغولاً بتأويل الجدل عند هيجل تأويلاً يسعى إلى استرداد الكثير مما لا يزال مُلحاً في فكر هيجل من دون أن يُعزى إلى نزعته المثالية النسقية. وقد أثمر هذا الانشغال، على مدى أربعينيات القرن العشرين، عن اتجاه بلانشو إلى وصف الفكر واللغة والنزعة التصورية من منظور تصور للكتابة مرتبط بشكل من النفي شُبّه هيجلي. وثانياً: يتطابق هذا التصور الجديد للكتابة مع الكثير من تصورات مالارمه لـ الكتابة الأدبية، فيما يبدو مصادفة ملحوظة. لقد ظهر نوع من التفكير العميق في «الأدب» وفعل الكتابة احتل مكانة رفيعة في قضايا طبيعة الوجود والإنسان.

يبقى الآن أن نكسو هذا الهيكل العظمي ببعض اللحم. بالنسبة إلى بلانشو، توجد أسباب عديدة تجعل النفي مرتبطاً بالكتابة. فالكتابة، باختلافها عن الكلام، تتطوي على علة وجودها بما تقوم به من عمل بعد لحظة نشأتها: يمكن قراءة «الإلياذة» Iliad على الرغم من غياب هوميروس Homer نفسه. فالنص المكتوب ينفي — بحكم الضرورة —

^٧ See Derrida, "Of Grammatology", pp. 20-2

حضور كل من مؤلفه وقارئه بانفتاحه على أفق غير محدود من القراء المستقبليين: «تكسر الكتابة الرابطة التي توحد الكلمة بي، وتدمر العلاقة التي تمنحني دور الحديث ضمن حدود فهمك كلمتي التي أقولها على اعتبار أنني أتوجه إليك أنت بالحديث ... تعني الكتابة انسحاب اللغة من العالم» (The Essential Solitude, The Space of Literature, p. 26). الكتابة تعني الولوج إلى نقيض «التعبير عن الذات». الكتابة تَحُلُّ وهجران. ويظهر هذا المعنى الضمني للكتابة مقترناً بالنفي، ظهوراً عابراً تقريباً، في قسم مبكر من أقسام كتاب هيجل «فينومينولوجيا الروح» (١٨٠٧م)، وهو مرجع لا غنى عنه لأي حديث عن بلانشو.^٨ وكانت المناسبة انتقاد هيجل «اليقين الحسي»، أي الاعتقاد الجازم بأن المعرفة الحقة هي المعرفة التي يشكلها ما نتلقاه مباشرة من خلال حواسنا فقط، مثلاً: اليقين الظاهر الذي يجعلني متأكداً من وجود الكرسي بأن أمد إليه يدي وألمسه هنا والآن. فكل ما يبقى يقيناً هو: هذا *this*، هنا *here*، الآن *now*. ومع ذلك، يمكن امتحان معنى هذه التعبيرات — «هذا»، «هنا»، «الآن» — من خلال أبسط تجارب الفكر. يقول هيجل:

«عن السؤال: «ما الآن؟» فلنُجِبْ مثلاً: «الآن هو الليل». وحسبنا اختبار بسيط لكي نمتحن حقيقة هذا اليقين الحسي. ثم نكتب هذه الحقيقة، ولن تفقد الحقيقة شيئاً حين نكتبها بأكثر مما تفقده حين نحفظها. فإذا كان الآن هو هذا الظاهر فسننظر من جديد في الحقيقة المكتوبة وينبغي علينا حينها القول إنها صارت قديمة».^٩

ومع أن كلمة «الآن» قد تبدو أنها كذلك عند لحظة النطق بها، فهي لا تستمد معناها من اللحظة التي يبدو أنها تنتقيها. «الآن»، بالنسبة إلى هيجل، كلي لا ينفصل معناه — وهنا المفارقة — عن نفي اليقين الحسي الفعلي الذي يبدو أن «الآن» يدل عليه ويستمد نفسه منه على السواء. ف «الآن» ليس هذا ولا ذاك، إنه *a not-this*، ولذا «الآن» كلي.^{١٠}

^٨ Phenomenology of Spirit, trans. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977).

See Andrej Warminski, "Dreadful Reading: Blanchot on Hegel," *Yale French Studies*, 69 (1985), pp. 267-75.

^٩ Ibid., p. 60

^{١٠} Ibid.

واللغة نفسها، كما يظهر من لعبة الكتابة، لا يمكن فصلها عن النفي. اللغة تمنعنا عن قول ما نعينه على وجه الدقة، بإشارتها إلى البيئة المباشرة «ولا يمكن بالنسبة لنا حتى أن نقول أو نعبر بالكلمات عن الوجود الحسي الذي نعينه».^{١١}

وإن النفي الذي يُحوّل كلمات «هنا» و«الآن» و«هذا» لينطبق أيضًا على كلمة «أنا»:

«يخوض اليقين الحسي تجربة الفعل الجدلي نفسها التي خاضها في التجربة السابقة. فأنا — هذه الـ «أنا» — أرى الشجرة، وأجزم أن «هنا» شجرة؛ في حين أن «أنا» مغايرًا يرى البيت ويؤكد أن «هنا» ليس شجرة بل بيتًا».^{١٢}

وينطبق الانحلال نفسه هنا أيضًا. فـ «أنا» ليست هي ما أستشعره نحو «نفسى» «هنا» أو «الآن». الـ «أنا» أيضًا كلية: «حين أقول «أنا» — هذا الـ «أنا» المفرد — أقول بوجه عام كل ما «يكون» أنا؛ فكل أنا منها هي ما أقوله، كلها أنا».^{١٣}

لا تخلق الكتابة هنا، من منظور هيجل، سوى لحظة نفي أساسية لكل من اللغة وتكوين المفهوم. وسيكون الفكر مستحيلًا من دون هذا المركب من الإبعاد والنفي. يقول بلانشو: «ذلك ما بيّنه هيجل: «تبدأ حياة العقل مع الموت»» (The Space of Literature, p. 252). وبرغم ذلك، يُعد النفي عند هيجل لحظة واحدة فقط في حركة الجدل عنده، فإذا ثبت أن اليقين الحسي لا يمكن الدفاع عنه، فإنه لا يُنفَى إلا لصالح تصور أعلى عن المعرفة أقوى إقناعًا. هكذا، يُستعاد النفي الأساسي في اللغة ويضمن في الكلية الناشئة؛ فتغدو الـ «أنا» هي «نحن» [= جمع أنا] العاقلة في كليتها.

من المهم ملاحظة حركة الاستدلال في حجة هيجل، فالأطروحة التي مفادها أن المعرفة هي المباشرة فقط في اليقين الحسي تتناقض مع نفسها عبر فعل الاستدلال الناشئ عنها؛ فالـ *آن* *now* والـ *هذا* *this* يصيران *الآن* *not-now* والـ *هذا* *not-this*. والأكثر من ذا أنه بدلاً من البقاء ضمن عملية الدحض هذه، يرجع الفكر إلى تناول حركة المفاهيم التي مر بها للتو، ويفضي هذا التأمل الذاتي إلى ظهور مفهوم كلي بطريقة جديدة: الـ *آن* والـ *هذا* بوصفهما كلاً. ويتقدم التفكير بوصفه تطوراً ضرورياً لمفاهيم جديدة أشمل،

^{١١} Ibid.

^{١٢} Ibid., 61

^{١٣} Ibid., 62

حددت من خلال انعكاس الفكر على نفسه وهو يتأمل المعاني المضمرة في نشاطه. لذا، الكتابة عند هيجل لحظة مؤقتة في إعادة تحويل النفي إلى إثبات. ولكن هيجل يتغاضى عن حقيقة أن نفيه لكلمات «هنا» و«الآن» و«أنا» ليس في أصله حركة نحو الكلية؛ فالنفي متحقق فعلياً عبر كونها مقروءة أو مكتوبة في «هنا» أو «الآن» أخرى، أو عن طريق «أنا» أخرى. إن عملية التوسط الانعكاسي، التي هي مسار الفكر، تتحرك عبر الكتابة والقراءة، التي لا يُعترف بوضعها الخاص. فالتعبيرات المكتوبة (أو المقروءة) مجدداً تفتح هي نفسها سبيلاً إلى النفي من خلال قراءات/تدوينات مماثلة. وهنا، تظهر طريقة وجود — مجال تشابه أو مجاز — بين الخاص والعام، شيء لا هو هذا ولا هو ذاك (قَارِن بتصور بلانشو عن المحايد *neuter*)، حتى لو كان شرطاً سابقاً لكليهما. ومثالية العلامة، والإشارة المكتوبة، ليست مثالية الكلي، كلا ولا هي بُعدٌ مثالية المعطى الحسي (وإذا جاز القول، فكل قراءة سنواجه بتنوع لا نهاية له من الإشارات لا كلمات معهودة). وتؤسس هذه المادية شبه المثالية، بما فيها من مفارقة، تصور بلانشو عن «الكتابة». إذ بقدر ما تكون الكتابة، هنا، هي ما يجب على الجدل الهيجلي أن ينفيه (حتى لو كانت حركته لا بد أن تستند إلى طريقة وجود ذلك الذي ينفيه) تغدو شكلاً من الأخيرة يشترط — بصفة شرعية حتماً — أفكار النفي والرفع إلى الكلية.

ومن زوايا عديدة، يستبِق تصور الكتابة الذي يطوره بلانشو في هذه المناقشة — إلى حد بعيد — عمل دريدا المتعلق بمثالية العلامة المكتوبة في نهاية خمسينيات القرن العشرين. تركز مقدمة دريدا لكتاب هوسرل «أصل الهندسة»^{١٤} على قضية كيف تجسد اللغة — وتنقل — موضوعات مثالية كلية كحقائق الهندسة. ويذهب دريدا، مع هوسرل وضده، إلى أن الكتابة — أولاً — هي التي تدل على نفي المباشرة وتجعل الكلي ممكناً من خلال قابليتها للنقل، فضلاً عن أنها — ثانياً — بتناهيها وشبه ماديتها، تحول دون أن يرقى الكلي إلى حالة المثالية الخالصة. ويقدم هنري ستاتين التنقيح المفيد الآتي لهذه المناقشة:

«كان هوسرل نفسه واعياً بوجود مستوًى آخر من المثالية بين جوهر العلامة المادي ومعناها، ألا وهو مثالية الدال في «جسديته اللفظية» ... وتكمن حجة

^{١٤} Derrida, "Edmund Husserl's *Origin of Geometry: An Introduction*", trans. J. P. Leavy (Stony Brook, N.Y.: Nicolas Hays, 1978).

دريدا في أن مثالية الدال هذه تجعل من المستحيل عليه تقسيم العلامة إلى جانب دنيوي أو مادي وجانب مثالي، وأنه من ثم لا يمكن أن يوضع وجود العلامة المادي بين قوسين لصالح مثاليته^{١٥}.

وبما أن فكرة الاسترداد الجدلي عند هيجل لم تعد سائغة، فإن كلاً من بلانشو وباتاي يَستيقان دريدا بكتابة وافرة عن «اللاشيء» و«الموت» و«الليل» بوصفها القوى التي تتأبى على الترويض أو التحكم فيها بوضعها في مفهوم (و«الموت» شرط إمكان أي مفهوم).^{١٦} لذا، تغدو «الكتابة» — إلى حد ما — اسماً للنفي الذي لا يمكن التحكم فيه أو إعادة تحويله إلى إثبات، كما تغدو أيضاً طريقة في التعالي غريبة. ومن ثم، ستكون الكتابة ضرورية — في النهاية — لطرح مصطلح «النفي» جانباً، ما دام لم يُعد بالإمكان إطلاقاً تعريفها بمباينتها عما يناقضها. وحين ربط بلانشو الكتابة بـ فقدان لا يمكن استرداده^{١٧} — فقدان الوعي والحضور والمعنى — يكون قد استَبَقَ، في منتصف خمسينيات القرن العشرين، دريدا بخصوص الكتابة والرماد أو الكتابة بوصفها رماداً *ashes*.

ولا شيء جديد في ربط الكتابة بالموت؛ فالاسم المنقوش مقذوف به إلى المستقبل، لذا هو موت مُدْخَر بطريقة من الطرق. غير أن ما يصيب بالحيرة حقاً تصور بلانشو عن «الثقافة» بوصفها إمكاناً تصنعه قوة عَوَزٍ وفقدان لا يمكن التغلب عليها. الكتابة تُلْزَم الكاتب بـ زمن ميت يقع في قلب الاستمرارية، ذلكم هو الانقطاع الجذري الذي لا يمكن تفاديه. فالـ «أنا» التي تكتب لن تكون — بعد هيجل — أي حياة ذاتية نحدسها حدساً مباشراً؛ ولن تكون — بعد باتاي — «أنا» عقلانية كلية (الجميع بصفته عقلانياً). يربط بلانشو أصل الكتابة بضمير الغائب غير الشخصي *il* (أو *it*).^{١٨} كذا، يصبح التعبيران

^{١٥} Staten, "Wittgenstein and Derrida" (Oxford: Blackwell, 1985), p. 49.

^{١٦} See Blanchot on Bataille, *L'entretien infini*, pp. 300–22; also Mark C. Taylor, *Altarity*

(Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987), pp. 219–53.

^{١٧} «أَنْ تكتب يعني معرفة أن الموت يقع حتى وإن لم تجربه»، *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock (Lincoln, Nebr., and London: University of Nebraska Press, 1986), p. 66. See also *L'entretien infini*, pp. 48–50.

^{١٨} See, for example, "The Narrative Voice or the Impersonal He," *The Siren's Song*, pp. 213–24.

هنا والآن مبهمين من دون أن يصبحا كليين («زمن اللازمانية غير جدلي»: *The Siren's Song*, p. 105). وما يبقى هو ما يسميه بلانشو «فضاء الأدب» *space of literature*: «زمن من دون نفي بدلاً من زمن منفي: زمن غير محدد حيث يمكن أن تكون «هنا» في أي مكان، فلا تكون قادرة على الإشارة أصلاً» (*The Siren's Song*, p. 105). يُعد مالارمه مرجعاً متواتراً عند بلانشو.^{١٩} والحق إن تصورات الكتابة والنفي وعلاقة الكاتب المتميزة بالغياب تجد نظائرها في كثير من أعمال مالارمه. يقول بلانشو في عمله «نصيب النار» (١٩٤٩م) ملخصاً مالارمه:

«إلام تميل الكتابة؟ إلى تحريرنا من ذلك الذي يوجد. وذلك الذي يوجد ليس بأقل من كل شيء، بيد أنه في المقام الأول حضور «الأشياء الصلبة الغالبة»، ويدلنا حضور كل شيء على حيز العالم الموضوعي. ويتحقق هذا التحرير بفضل الإمكان الغريب الذي نمتلكه في خلق فراغ من حولنا، في وضع مسافة بيننا وبين الأشياء» (*La part du feu*, p. 46).

ويمثل مالارمه بالنسبة إلى بلانشو ودريدا اسماً يشير إلى كل ما يكون التحدي الأكبر في الأدبي.^{٢٠} فتبدأ مقدمة كتاب «محاورة لا تنتهي» من مالارمه، تجربة الشيء الذي نظل نسميه «أدباً»، والأكثر من هذا أنه يمكن القول مع مالارمه أيضاً إن كلمة «الأدب» تقتضي أن نكتبها بين مزدوجتين (*L'entretien infini*, p. vi). وتغدو الكتابة، في تطوير مالارمه المعقد للرمزية والمضاد للطبيعي والتمثيلي، حرية نفي «ذلك الذي يوجد» لصالح ما يدعوه «المثالي»، وهو مصطلح من الأفضل تركه بلا تعريف عند هذه المرحلة. وتجد هذه الرؤية أصداءً واضحة لها في فكر بلانشو بما يكفي. النفي الأصيل في اللغة الشعرية يمكن عده، عند مالارمه، تطهيراً: «يقول مالارمه ما جدوى أعجوبة تحويل حقيقة من حقائق الطبيعة إلى اهتزازها المتذبذب المشرف على التلاشي، تجاوباً مع لعبة الكلمة، إن لم يكن إلا لكي

^{١٩} من بين مقالات بلانشو المخصصة لمالارمه المقالات الآتية: *La part du feu*, pp. 35–48; “Mallarmé and Literary Space,” *The Siren's Song*, pp. 110–20; “Mallarmé's Experience,” *The Space Literature*, pp. 108–19.

^{٢٠} بخصوص مناقشة دريدا لتصور مالارمه الجذري عن الأدبي، انظر: Rodolphe Gasché, “The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection” (Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1986), pp. 257–8.

تنبثق عنها فكرة خالصة لا يعوقها استدعاء قريب أو ملموس» (requoted from *La part du feu*, p. 37). وبرغم ذلك، لا يوجد عند مالارمه تطهير إلى المثالي. فمظهر الموت يوصف في اللغة بمظهر الشبح والتفُسُّخ. زهرة مالارمه الشعرية ذات الطابع المثالي تدعن لرائحة لَغازر Lazarus بين الحياة والموت.^{٢١} وينشغل دريدا، في كثير من الأحيان، بذلك الجانب من عمل بلانشو: كلمة لا هي غائبة تمامًا، ولا هي حاضرة تمامًا، كلمة تعيش نوعًا من الحياة في الموت.

في إحدى مقالات كتاب «نصيب النار» الأولى، يتبنى بلانشو في تفسيره لغة الخيال تفرقة مالارمه الأساسية بين اللغة اليومية الدنيوية وكتابة الشعر «الخالصة». ومن ناحية أخرى، لا تختلف هذه الثنائية نفسها عن التعارض الذي يقيمه هيدجر بين اللغة اليومية غير الجوهرية بوصفها أداة تواصل، واللغة الجوهرية بوصفها شعرًا. ويتضح مدى قرب بلانشو من مالارمه، هذه المرة، من أن مقاله يركز على قضية الرمز والرمزية.

يبدأ مقال «لغة الخيال» *Le langage de la fiction* بمباينة لغة الحياة اليومية للغة السرد الأدبي. فعبرة تُقال في موقف يومي من قبيل «رئيس المكتب لديه اتصال تليفوني»، تبدو متطابقة مع العبارة نفسها في الفصل الافتتاحي من رواية كافكا «القلعة» *The Castle*. ولكن هذا التطابق في الشكل يخفي وراءه اختلافًا شاسعًا بين طريقتهما في الوجود. ففي المثال الأول الكلمات مضمَّنة في سياق اعتيادي (مكتب، وموظفون، وعلاقات فيما بينهم ... إلخ) تتلاشى فيه الكلمات فورًا. فأنا أعرف مَنْ يكون رئيس المكتب، وما قد يريده مني، وعواقب ذلك بالنسبة لي ... إلخ، ومعرفتي الضمنية لا حدود لها في نهاية الأمر:

«بوصفي قارئًا يعي الكلمات التي لها معنى، لا أفكر في الكلمات التي أقرأها، والتي يتلاشى معناها، كلا ولا في المعنى نفسه الذي لا تقدمه صورة محددة؛ بل في منظومة العلاقات والمقاصد، والانفتاح على تعقيد لم يأت بعد» (*La part du feu*, p. 80).

^{٢١} للاطلاع على إيضاح مفيد، انظر: P. Adams Sitney, "The Terror of the Text," afterword to Blanchot, *The Gaze of Orpheus: and Other Literary Essays*, ed. P. Adams Siteny, trans. Lydia Davis (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1981), pp. 180-1

وبالتباين مع هذه اللغة اليومية التي لا قيمة لها سوى قيمة العلامة (التلاشي أمام ما تمثله العلامة)، تُحدث العبارة نفسها في رواية خواء:

«بوصفي قارئاً الصفحات الأولى من رواية (مهما كانت نوايا المؤلف الواقعية الطبية)، لست مجرد جاهل بكل ما يحدث في العالم المستدعى أمامي جهلاً مطبقاً، وإنما يشكل هذا الجهل جزءاً من طبيعة ذلك العالم» (*La part du feu*, pp. 79-80).

ومن البدهي أن الوسيلة الوحيدة للدخول إلى «عالم» السرد هي السرد نفسه، والمؤديات التي تنطوي عليها هذه الفكرة تغري بلانشو بالعديد من التأملات؛ فهذا الافتقار في السياق أو النقص ليس عارضاً، بل هو جوهر الخيال وماهيته الحقّة فيما يرى بلانشو، الأمر الذي يؤدي إلى نتيجة مزدوجة: أولاً: تعاني معاني الكلمات من نقص أو افتقار، وفي الوقت نفسه تضطلع — ثانياً — بالقوة الوحيدة لإنشاء ما يبدو أنها تمثله. فالكلمات وحدها تنتج ما يبدو أنها تعيد تقديمه ليس إلا.

وحينئذٍ، تبدو لغة الخيال، التي يؤسسها هذا فقدان أو الافتقار، طريقة أوضح للنفي الموجود حقاً في لغة الحياة اليومية. وإلى هذا الحد، قد يُنظر إلى لغة الخيال على أنها تظهر «ماهية» اللغة بأعظم مما تفعل لغة الحديث اليومي.

لعله من الواضح أن بلانشو لا يهتم بالأدب بأي معنى من المعاني التي تكون فيها الكتابة محاكاة. وتلك هي نقطة المقاومة الكبرى في نصوص بلانشو «الأدبية» و«النقدية» على السواء، وأيضاً مقالات هيدجر المعنية بالشعر. فبالنسبة إليهما، ليست النصوص الأدبية في النهاية عن شيء من الأشياء؛ بل هي في حد ذاتها ذلك «الشيء» نفسه. وعلى سبيل المثال، في قراءة بلانشو المتميزة لأسطورة السيرينيات sirens، لا تمثل الأسطورة شيئاً: «الأسطورة ليست أمثلة، فكل السرد يقاوم خفية لقاء السيرينيات وأغنيتهن الغامضة التي تكمن قوتها في تصدعها» (*The Siren's Song*, p. 61).

فهل يصح بعدئذٍ وصف بلانشو بأنه مضاد للمحاكاة؟ ليس تماماً؛ إذ لا بد أن يُفهم تصويره عن الكتابة بين الموقفين الآتين؛ الموقف الأول: ألا وهو «المحاكاة» [بالمعنى الميتافيزيقي] mimetologism، أي تصور أن العمل الأدبي يقلد شيئاً، ويُفهم بالرجوع إلى ذلك الشيء. أما الموقف الثاني فهو «الأدبية» literarity بالمعنى الأول الذي يعزله به الشكلاونيون، أي تصور أن العمل لا يمثل شيئاً، وبرغم ذلك يقدم نفسه بوصفه أثراً

فنيًا كلمةً كلمةً. (وقد يقول قائل إن هذين الموقفين معًا يقعان بوضوح ضمن نطاق تصور التمثيل بمعناه الأكمل الذي عرضه هيدجر بالتفصيل في عمله المعنون بـ «نيتشه: العدمية»). ولا تترك هذه الثنائية أي فرصة لفضاء ثالث واضح. ولكن مثل هذا الفضاء هو الفضاء الذي تحاول «لغة الخيال» رسم معالمه.

يميز بلانشو بين «الأمثولة» allegory و«الأسطورة» myth و«الرمز» symbol. تقدم الأمثولة لغة تخيلية بوصفها علامة أداتية على سلسلة أفكار منفصلة (وفي ذلك عودة في حقيقة الأمر إلى «المثل الأعلى للنثر اليومي»، 83 p.). وأما الأسطورة فلا تفترض انفصالاً بين العلامة والمشار إليه؛ فالمعنى لا يمكن أن ينفصل عن فاعلي السرد الأسطوري، كما لو أن الأسطورة تعيد القارئ — مثاليًا — إلى حالة بدائية لم يتعلم فيها الفكر بُعد حيلة التجرد عن الأشياء المادية. ولكن الرمز هو هم بلانشو الأساسي. هنا، يصبح النفي الذي لا ينفصل عن اللغة أساسياً. إذ المعنى في الرمز يتجاوز معناه السطحي المباشر تجاوزاً واضحاً، لكن ليس على الشاكلة المحددة الواضحة في الأمثولة. ينفي السرد الرمزي خصوصية موضوعاته عن طريق إشباعها بدلالة أشد كلية. المعنى في الرمز «كوني». ولا يقصد بلانشو بذلك «معنى موضوع كذا وكذا، أو إجراء كذا وكذا، مأخوذاً بشكل منفصل عن غيره، بل معنى العالم في كليته والتجربة الإنسانية في كليتها» (La part du feu, p. 83). ولعل هذا الفهم يقودنا إلى مطمح قراءة الخيال الرمزي بوصفه تحقيق «المعنى الأصلي لتجربة الوجود» (La part du feu, p. 84).

وعلى هذا، تجسد الرمزية مظهرًا إضافيًا من مظاهر النفي، بل الأكثر من هذا تضع الوجود الواقعي الذي يشكل اللغة التخيلية بين أقواس. يرجع بلانشو بالرمز إلى تصور سارتر Sartre عن الخيال، الذي يُعد طريقة في النفي خاصة بالإنسان.^{٢٢} لقد فُهم «الخيال» في التقليد التجريبي، عادةً، بوصفه ملكة من ملكات العقل تؤلف بين الصور التي يمكن إعادة تنظيمها بطريقة غير مسبقة مع أنها مستمدة من التجربة. ومن ثَم، يمكن تخيل جسد إنسان وله رأس ديك أو نجم يدور في مدار عطارد، بيد أن

^{٢٢} For Sartre on imagination, see Eugene F. Kaelin, *An Existential Aesthetic: The Theories of Sartre and Merleau-Ponty* (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1962), pp. 19–33. For some differences between Sartre and Blanchot, see Francoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (Paris: Editions Gallimard, 1971), pp. 168–70.

ثمة استمرارية أساسية، في النموذج التجريبي، بين الصورة الأدبية والعالم؛ فالمسألة كلها عبارة عن إعادة تنظيم. وبالنسبة إلى بلانشو، حذفت هذه الرؤية شيئاً جوهرياً، ألا وهو حقيقة أن الخيال يمكن أن يحدث عن طريق القدرة على فصل الواقع عن نفسه إذا جاز التعبير، وبهذه الإزاحة التأسيسية ينفي الخيال الوضع المعطى. تلك هي قوة الوضع بين أقواس، والقدرة على الانحراف عن العالم نفسه. ويصبح هذا التباعد المؤسس للخيال «لعبةً من دونها لن توجد صورة ولا خيال، كلا ولا أدب» (La part du feu, p. 84) لذا، لا يعني «الخيال» القدرة على استحضار صورة «في الذهن» عند غياب الشيء، وإنما:

«تَنْصَب حركته على تتبع — ومحاولة جَعْل نفسه — هذا الغياب بعينه على الإجمال، فلا يجعل من نفسه ذلك الشيء المخصوص الغائب، بل يجعل من نفسه — عبر ذلك الشيء الغائب — الغيابَ الذي يؤسسه، فيجعل من نفسه الخواء الذي يحيط بكل صورة متخيلة، وعلى وجه التحديد يجعل من نفسه العالم الخيالي وتواجد الوجود، بقدر ما يكون نفيًا يقلب العالم الحقيقي في كليته» (La part du feu, p. 84).

ويُلَمَح السرد الرمزي إلى إمكان موقف بين «المحاكاة» [في معناها الميتافيزيقي] و«الأدبية». إذ يمكننا الانتباه إلى شيء في السرد الرمزي لا يُظْهِر نفسه في وَهْم التمثيل، كلا ولا يوجد في طريقة الأثر الفني اللفظي. يمكن النظر إلى الأدبي من منظور الإزاحة التأسيسية نفسها، بوصفه «فضاءً» أدبيًا لا يمكن موضعيته أو تحويله إلى أي ضرب من المعنى. فالفائض الأصيل في الرمز «يتجاوز دائماً كل حقيقة وكل معنى» (La part du feu, p. 85).

وذلكم يجعل من تجربة ملامره عند بلانشو إرهاباً بالتفكيك، وإثباتاً للنفي على نحو يماثل ملاحظة هيليس ميلر عن «تحرر اللغة المتوتر من الواقع» (انظر أعلاه). ويعني فائض الرمز، أيضاً، استحالة أي موضوع بسيط:

«يتضمن الخيال غياباً مطلقاً، عالمًا مقابلاً يحقق في تماميته — إذا جاز التعبير — وجودًا خارج الوجود الواقعي. وما من رمز من دون هذا المطلب. ويحول هذا المطلب، الفاعل خلف كل الاتجاهات السردية، بين الرمز واكتسابه معنى محدداً أو صيرورته ذا معنى وكفى، عبر نفي ناشط باستمرار» (La part du feu, p. 84).

يُقرأ الرمز — وقد غدا سرّاً — بوصفه نفيّاً لإمكان سرد ذي مرجع محدد، وعلى المنوال نفسه بوصفه سرد ذلك النفي: «الرمز سرد، ونفي هذا السرد، وسرد هذا النفي» (*La part du feu*, p. 85) يغدو الرمز بتصوره على هذا النحو لا شيء، فما هو إلا ناقل «نفيه الناشط باستمرار فيه» (*La part du feu*, p. 84) وتكمن المفارقة في كونه شرط إمكان السرد الذي هو أيضاً عجز وعطالة مع رغم ذلك:

«أحياناً، يظهر النفي نفسه بوصفه شرطاً النشاط الكلي في الفن والأدب، ولذا شرط ذلك السرد (narrative (récit، ويظهر في حالات أخرى بوصفه الجملة التي تُعرب عن إخفاقاتها واستحالتها، ما دام النفي لا يسمح لنفسه بالتحقق عبر فعل خاص من أفعال الخيال أو عبر شكل مستقل من أشكال السرد المكتمل» (*La part du feu*, p. 85).

عند هذه النقطة، لعله من الحكمة أخيراً إسقاط مصطلح «النفي» بوصفه مضللاً بعض الشيء.^{٢٢} فالنفي بوصفه مجرد نقيض «الإثبات»، تظل تضميناته جد هيجلية. يقول بلانشو في عمله اللاحق: «لا يزال هذان النقيضان جد قريبين أحدهما من الآخر لكونهما نقيضين فقط» (*L'entretien infini*, p. 8) ويحتاج بلانشو إلى إيجاد مصطلح يوحي بالآخر بوصفه غير متمائل وأقل تشاكلاً: «اللاشيئية أشد جوهرية من اللاشيء نفسه، فراغ بيني، فاصل يصنع تجويفاً باستمرار ويمدد نفسه باستمرار، اللاشيء بوصفه عملاً وحركة» (*L'entretien infini*, p. 8) هذا التصور الجديد للنفي لا يسمي علاقة منطقية بين المفاهيم عند بناء نسق فلسفي، كلا ولا هو النفي في النزعة المادية الجدلية. إذ تظل هاتان الفكرتان — من منظور بلانشو — ضمن الأمور الدنيوية. وباقتراح تعبيرات من قبيل: «ليل أبعد من الليل»، أو (التعبير الأقل غرابية) «المحايد» *neuter* أو الفضاء/التباعد الأدبي *literary space/spacing* — يكون «الآخر» عند بلانشو — كـ«النفي» عند سارتر — مادياً ملموساً لا مجرداً. إنه ضرب من اللاتناهي — أو الأصوب: اللانهائية — لا يحتويه أي نسق أو أي حد مفاهيمي أو تجريبي.

See Collin's discussion of this question in *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*,^{٢٢} pp. 190–221.

يوجد مقال أحدث هو «تجربة مالارمه» (١٩٥٥م) Mallarmé's Experience يمثل بداية الترابط بين الكتابة عند مالارمه والشعر عند هيدجر بطريقة واضحة،^{٢٤} حيث تهتم قراءة بلانشو بتصور العمل *the work*، وهو مصطلح يحظى بقوة كبرى عند مالارمه، وكذلك عند هيدجر في دراسته «أصل العمل الفني» *The Origin of the Work of Art* (1935-6). تتحدد اللغة الشعرية أو الجوهرية عند مالارمه — حالها من حال الشعر — بعدم كونها أداة، وبنيتها شبه المتعالية:

«لم تعد الكلمة الشعرية كلمة أحد. فلا أحد يتحدث من خلالها، وما يتحدث ليس أحدًا. إذ يبدو من الأصوب أن الكلمة وحدها تعلن عن نفسها. حينئذٍ، تتحمل اللغة كل أهميتها، وتغدو جوهرية» (*The Space of Literature*, p. 41).

في مقالة هيدجر، العمل «يقيم نفسه في عمل حقيقة الوجود»، والأكثر من هذا أن العمل «ليس إعادة إنتاج وجود خاص يحدث ليكون حاضرًا في متناول اليد عند أي مرة محددة، بل على الأصح هو تمثيل الطريقة العامة التي يأتي بها هذا الوجود إلى الحضور»،^{٢٥} وأما عند بلانشو، فـ «الشاعر ينتج عملًا لغويًا خالصًا، وتعود اللغة في هذا العمل إلى ماهيتها»، فالعمل قول لازم غير متعدّد. إنه ليس استملاكًا للعالم بل «لغة وجود صامت» (*The Space of Literature*, p. 42). العمل أكثر من مجرد أثر فني، «فلا يعكس شيئًا سوى طبيعة الكلمات» (*The Space of Literature*, p. 42). وفي انعطافاته الداخلية، يهتم العمل اهتمامًا حثيثًا بـ مصدره الخاص وبكونه يعمل. وعندما نضع في الحسبان تصور السرد الرمزي الذي تحدثنا عنه من قبل، يصبح العمل فضاءً يتحقق فيه «اللاشيء»، أو بتعبير أدق فضاء انتقال مستمر بلا توقف من «الكل إلى اللاشيء» (*The Space of Literature*, p. 43). فمن ناحية، يبدو أن الكلمات تجعل ما تستدعيه «ينشأ» بحكم الإحالة، وبرغم ذلك لا تظهر كلية الأشياء إلا «بوصفها أشياء تتلاشى» (*The Space*

^{٢٤} بشأن التغير القوي في عمل بلانشو أوائل خمسينيات القرن العشرين، انظر: Joseph Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1982), p. 241.

^{٢٥} Joseph J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1985), p. 134.

(of Literature, p. 43). وما تلاشيها سوى طريقتها في الحضور «هنا» و«الآن». وعلى هذا، يذهب بلانشو إلى أن الانتقال المستمر — بهذا المعنى — يهيمن على عمل مالارمه المعنون بـ *Igitor*، من خلال موضوعه المتعلق بالانتحار. ومن ثم، تصبح طريقة وجود النص الأدبي قولاً لازماً غريباً، يُثبت نفسه بانتقاله المستمر إلى نفي نفسه بنفسه:

«العمل الأدبي يختزل نفسه إلى الموجود. وتلك هي مهمته: أن يوجد، أن يقدم تلك الكلمات بعينها لكي يوجد ... وفي هذا يكمن كل غموضه» [Mallarmé, letter to Vieie-Griffin, 8 August 1891] غير أنه لا يمكن في الوقت نفسه القول إن العمل ينتمي إلى الموجود، وإنه يوجد. بل على العكس، ما يجب أن يُقال هو أنه لا يوجد على النحو الذي يوجد به شيء أو كائن بوجه عام» (The Space of Literature, p. 43).

يتضمن العمل شيئاً فوق الموجودات يسبقها، من دون إغراء بالتطابق مع مفهوم الشعر عند هيدجر. العمل مجال «تتحقق فيه اللغة تحققاً كاملاً بالتزامن مع تلاشيها ... فكل شيء كلمة، وإن لم تعد الكلمة نفسها أي شيء سوى ظهور ما يتلاشى» (The Space of Literature, p. 44). ويسمى بلانشو هذا المجال «الخيالي، الدائم، وما لا نهاية له» (p. 44). وذلكم مجال يحدث فيه اللاشيء بدلاً من استملاك عالم.

لقد وصفتُ الفضاء الأدبي في هذا الفصل، حتى الآن، بطريقة تخطيطية واستنتاجية أساساً، بمعنى أنني احتفيتُ ببعض الحجج حول طبيعة اللغة وما يلزم عنها من نتائج مباشرة عامة. غير أن بلانشو ينشغل سواء في مقالاته النقدية أو أعماله الأدبية انشغالاً متواتراً بالطريقة التي «يُظهر» بها هذا «الفضاء» الغريب أو هذا «التباعد» نفسه، أو يؤثر في الممارسة الأدبية أو يُقلِّعها. وإذا كان من اللائق وصف عمل بلانشو بأنه تحول شبه متعالٍ تحدث من خلاله اللغة الأدبية عن ماهيتها/لا ماهيتها، فمن اللائق أيضاً إثارة التساؤل عن الكيفية التي قد يحدث بها هذا التحول في حالات بعينها، وكيف يمكن تمييزه. هذا التحول هو الأقوى إشكالية في تلك اللغة غير الواضحة، من حيث المبدأ، بالنسبة إلى بلانشو. إذ كيف تجعل الغياب يتكلم؟ ذلكم هو عذاب لغتنا فيما يقول بلانشو: حين ينقلب حنينها إلى النقص الذي يؤسس — ويا لها من مفارقة! — قدرتها على الكلام (L'entretien infini, p. 50). يبدو أن الكلام أو الكتابة يحوان المجال عينه الذي يسعى أحدنا إلى الحديث عنه. وعلى خلاف قول فيتجنشتاين Wittgenstien الشائع، يذهب نص

حديث من نصوص بلانشو إلى الملاحظة الآتية: «في النهاية، ولكي يكون صامتاً، من الضروري أن يتحدث. لكن بأي كلمات سيتحدث؟»^{٢٦} من الواضح أن الآخر لن يمكن «إدراكه» إلا عبر نوع من تشويش تصورات اللغة المتعارف عليها أو تصديعها.^{٢٧} ويمكن النظر في طريقتي تصديق.

ومرةً أخرى، يبرز مالارمه في هذه القضية. فكما رأينا، يقيم بلانشو نصوص مالارمه بوصفها تحرراً من قيود التمثيل. إذ بدلاً من تسخير طبيعة اللغة الأساسية لغايات المحاكاة أو الإدراك المعرفي، تُحرر لتؤثر في نفسها من خلال فضائها النصي. وما إن يُتجنب التمثيل لن يعود نظام النص محتاجاً إلى الخضوع لجريان الزمن الدنيوي وتعاقبه. يقول بيتر دايان مقارناً مالارمه بالروائي: «في كتابه «دقائق من النقد» *Averses au Critique*، يُعرّف مالارمه أدبه بأنه تجريد وإعادة خلق، فيستعمل الصور والكلمات بما هي صور وكلمات ليحبك نماذجها، فتكتسب أسلوباً بقدر كونها رقصة باليه، على عكس الروائي الذي يكتفي بالإحالة إلى الطبيعة.»^{٢٨} هكذا، يتجنب العمل الأدبي خطية الزمن اليومي الظاهرة، كما يتجنب بطريقة مماثلة أفكار البداية والوسط والنهاية. إن تصور الفضاء الأدبي عند بلانشو — بالإفادة من مالارمه — معناه انفتاحه على بُد مختلف، وانحرافه عن أصول هندسة المكان الفيزيقي؛ فتغدو المحاكاة — من ثم — إبداع «شيء لا يوجد على المستوى الفيزيقي» (Dayan, p. 43).

ويحلل دايان نمط المشار إليه في شعر مالارمه، من منظور تصور مالارمه عن التحويل الشعري. فاللغة لا تتخلّى تماماً عن «الكلمة الواقعية»؛ والتمثيل يُحوّل إلى فضاء آخر. لم تعد الكلمة تشير إلى موضوع في العالم المادي، فلا تبقى إشاريتها إلا بسبب سماتها الإيحائية والإسهام الذي تقدمه الكلمة من خلال صداها الدلالي وخواصها الشكلية. فالكلمة منقوشة في سياق منفتح تلعب فيه، أو بمعنى فضفاض تدخل في علاقات صوتية متشعبة الاتجاهات على نحو متزامن. لذا، سيتجنب الشاعرُ السائر على خطى مالارمه

^{٢٦} Blanchot, "The Unavowable Community," trans. Pierre Joris (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988), p. 56.

^{٢٧} See *L'entretien infini*, p. 254.

^{٢٨} Peter Dayan, *Mallarmé's "Divine Transposition: Real and Apparent Sources of Literary Value* (Oxford: Clarendon Press, 1986), p. 43.

الخطية، ويعطي أهمية غير عادية لتصميم الصفحة في الطباعة والمسافات وعلامات الترقيم ... إلخ.

وإذن، لا يقول الشعر شيئاً أبعد من نفسه. والتحويل، استناداً إلى قراءة بلانشو، هو تحويل المشار إليه تحويلاً يعادل تدميره. فعلى سبيل المثال، تتأبى استعارات مالارمه على الجمود، وتتنمّع على محاولة فك شفرتها: «عالم الصور الشعرية التي يلاحقها مالارمه هو عالم انطلاق؛ نفي الصور بدلاً من إثباتها» (*La part du feu*, p. 40). بهذه الطريقة، تنجح الصور البلاغية في الحيلولة دون قراءتها بوصفها تصويراً لحالة الأشياء. فالشعر يستبدل بالعلاقات التركيبية المتعارف عليها علاقات ذات طبيعة مرهفة تعطي اللغة معنى الحركة أو المسار، وهي حركة يُعد فيها العبور أهم من أي نقطة إقامة (*La part du feu*, p. 41). كذا، يشير دريدا في كتابه «التشتيت» إلى حركات العلامات في نصوص مالارمه بوصفها صوراً في باليه، بما ينطوي عليه الباليه من دورانات كاملة ... إلخ (*Dissemination*, p. 240).

ولو انتقلنا الآن في عجالة إلى عينتنا التجريبية حتى نختبر هذه الأفكار، فلا يصعب رؤية كيف أن قراءة قصيدة توملينسون المعنونة بـ «قصيدة» قد تلفت الانتباه إلى تصديق مماثل للخطية والتمثيل. إذ يبدو أن القصيدة مصممة تعبيرياً لتفتح فضاءً داخل المكان:

مكان

نافذة

تنظر إلى نفسها

إن كلمة «نافذة»، التي من المستحيل أن تنظر إلى نفسها، تُزيح نفسها عن أي قراءة تمثيلية إزاحة عنيفة، وتستسلم لـ «الخيالي» بالمعنى الذي يقصده بلانشو. فالنص الذي تفتقر عباراته إلى أي بنية تركيبية يمكن التعرف عليها بتحديد الفعل الرئيسي فيها مثلاً، يقدم نفسه على نحو مستوٍ، أي بوصفه نوعاً من الاستواء. ويحدد بلانشو تصويره لـ «المحايد»، إلى حد ما، من منظور هيئة اللغة السابقة على هيئتها الخبرية (*L'entretien*, p. 448)؛ بمعنى أن ثمة كلمات لا تُثبت أي شيء عن العالم أو تنفيه، وإنما تُركت لنقدم أنفسها إلى الفضاء الأدبي طبقاً للأصداء الشكلية والدلالية التي تفتحها.^{٢٩} وهناك في

^{٢٩} See Françoise Collins, "Maurice Blanchot et la question de l'écriture", p. 180

الوقت نفسه تباعد spacing وتحييد neutralising في آن: «نقطتان رأسيان/ بين تفاحة خضراء:/ وفازة خضراء». فتبدو القصيدة معلقة في حركتها الفعلية نحو الفضاء الأدبي الذي يجعلها ممكنة:

«ثمة انخلاع عن الزمن، وكذلك انخلاع عن المكان؛ ولكنه لا ينتمي إلى زمن، كلا ولا إلى مكان. ومع هذا الانخلاع ندور في فلك الكتابة»^{٢٠} (Le pas, p. 100).

وبرغم ذلك، فالهَمّ الغالب على أي محاولة تتصدى لمفارقات التحول شبه المتعالي عند بلانشو، بل تصور التغيرات نفسه، لا بد أن يكون ممارسة بلانشو الأدبية، لا سيما نصوصه الغريبة المعروفة بأنها «سرديات»^{٢١} (narratives).

ويشكل التعريف الذي أعطاه بلانشو — في أواسط خمسينيات القرن العشرين — لمصطلح السرد *récit* (وهي كلمة فريدة في الثقافة الأدبية الفرنسية) جانباً من الانشغال المتزايد بأعمال هيدجر المتأخرة في ذلك الوقت. يميز مقال «أغنية السيرينة» (Le livre à venir, pp. 8-9; The Siren's Song, pp. 59-65) بين السرد *récit* والرواية *roman* (novel). يُعرّف المصطلح الأخير بغرضه الهادف إلى التسلية وتحويل «الزمن البشري إلى لعبة» (Siren's Song, p. 61). ويشير بلانشو أيضاً إلى التسلسل في الرواية؛ ففي حالة قصة عوليس Ulysses والسيرينيات Sirens تكون الروائية هي تكشفُ رحلته بوصفها سلسلة متماسكة من الحوادث الأدبية. وسيظل تعريف الرواية على هذا النحو اختزالياً، بل

^{٢٠} يبدو أن ثمة تجربة مشتركة عند الشعراء، إذ يتضمن تأليف قصيدة معنى فريداً وخاصاً للمكان والزمن. فالتأليف ليس نشاطاً إيجابياً كله (فثمة جانب يُعرّف تقليدياً بأنه «إلهام»)، كلا ولا هو سلبي كله (فالشاعر ليس آلة). وبدلاً من ذلك، ثمة نوع من الصوت الوسط يحكم التفاعل بين العالم واللغة والكاتب. يقول توملينسون: «الإيقاع — على النحو المجرب في فعل الكتابة — يدل على خلق استمرارية أو ديمومة، فضاء خيالي توجد فيه الكلمات والذكريات، الموهوب والممكن المجربان معاً يقف أحدهما في مقابل الآخر، برغم تقاطع مساراتهما باستمرار. وبينما يهتم العقل بنقض القصيدة المتنامي، يبدو الأمر كما لو أنه يدخل إلى هذا الفضاء المبتدع ويشارك فيه، فضاء محتشد بدعوات الحركة والصوت، ويبدو في الوقت نفسه منظرًا طبيعيًا وموسيقياً، ولعله موسيقي أكثر منه منظرًا طبيعيًا». Quoted from Kathleen O'Gorman, "Space, Time and Ritual in Tomlinson's Poetry," in Charles Tomlinson: Man and Writer, ed. Kathleen O'Gorman (Columbia, Mo.: University of Missouri Press, 1988), p. 95.

ساذجاً، لا يعارض فكرة السرد معارضة كاملة، بما هو طريقة في اللغة يُفهم أن الرواية تقاومها. ثم يشدد بلانشو على النزعة الإنسانية الأصلية (من منظوره) في تصور الرواية بوصفها حالة «الزمن الإنساني» المهموم بالانفعالات الإنسانية (Siren's Song, p. 61). غير أن السرد عند بلانشو غريب على هذه النزعة الإنسانية. السرد عنده طريقة في الكتابة يمكن وصفها مؤقتاً بأنها «انعكاسية» و«لازمة غير متعددة» على السواء. بذا، يظهر السرد عند بلانشو بوصفه طريقة معدلة من تصور هيدجر لـ الشعر، فيذكرنا بممارسة هيدجر الأدبية في مقالاته المتأخرة.

وينص بلانشو على أن السرد يحكي حكاية حدث واحد (مثلاً، لقاء عوليس غير المتوقع بالسيرينيات أو أهاب مع موبي ديك). وهي حكاية، على الأقل في مستواها الظاهري، «يبدو أنها تتوافق بنوياً مع مجرى السرد بمعناه التقليدي». ولكن الفارق ينشأ من أن الحدث المحكي غير عادي، بل مذهل، ولا يخضع لقوانين الزمن العادي، كلا ولا للواقع العادي («والحق إنه لا يخضع لأي واقع» (Siren's Song, p. 62)). ومن منظور سرديات بلانشو على الأقل، يمكن شرح كلمة «مذهل» بالرجوع إلى ما يسميه بلانشو في كتابه «محاورة لا تنتهي» باسم «التجربة الحد» limit experience؛ وهي تجربة تأخذ الوعي واللغة إلى حدود إمكاناتهما: لقاء غير متوقع، إما جنسي أو صادم، وهو لقاء جد فوري ومباشر بحيث لا يمكن للغة أن تكون وسيطاً فيه، ومن ثم يظل غير متجانس مع السرود التي يحفزها ذلك اللقاء.^{٢١} وبذا، يتميز السرد عن الرواية «التي لا تكرر إلا أحداثاً معتادة يمكن تصديقها [و]تضم الاحتفاظ بسمتها الخيالية» (Siren's Song, p. 62). ويضعنا تمييز بلانشو السرد *récit* عن الخيال *fiction* هنا — على أساس أن الأخير «يضم الاحتفاظ بسمته الخيالية» — في جوهر القضية. فالاعتراض الضمني على أن عوليس وأهـاب يمران بلقاءات في الخيال مردود بأن الحدث الجاري في السرد لا يتميز

^{٢١} See Steven Shavero's study, "Passion and Excess: Blanchot, Bataille and Literary Theory" (Tallahassee, Fla.: Florida State University Press, 1990).

ولا يتجنب كتاب شافيرو، دائماً، مزالق بعينها أثناء مناقشة التأثيري والوجداني في كتابة بلانشو، أعني على وجه التحديد إعادة تأكيد أفكار مثل فقدان الذات في الشغف، تبدو قريبة على نحو خطر من إكليسيات رومانسية متأخرة (بحيث يُقرأ بلانشو كما يتصوره شافيرو مثل دي إتش لورانس D. H. Lawrence في حالته الأخف).

عن جريانه بوصفه سردًا. إذ يتجنب السرد، سواء أكان خياليًا أم لا، تصورات التمثيل، لأنها لا تلائم طريقته اللغوية الخاصة، حاله في ذلك من حال تصور الشعر عند هيدجر:

«سنتفتد مؤشر السرد إذا نحن فهمناه بوصفه علاقة دقيقة بحدث غير عادي قد جرى فعلًا، ونحاول الإخبار به. ليس السرد رواية للحدث بل هو الحدث نفسه، ومحايثته، والموقع الذي سيحدث فيه: إنه الحدث المتعلق بما يحدث، وقوته الجاذبة هي التي تُمكن السرد من أن يحدث» (*The Siren's Song*, p. 62; *Le livre à venir*, p. 14).

يبدو أن السرد، هنا، انعكاسي: إنه الحدث الذي يَسرد، ويؤدي السرد. ولكن الفقرة السابقة والفقرة الآتية تفرضان تعقيدات ومواصفات بعينها:

«لا يتعلق السرد إلا بنفسه. وهذه العلاقة هي التي تنتج ما يتعلق، في الوقت نفسه الذي تجري فيه العلاقة. ولا يكون السرد ممكنًا بوصفه علاقة إلا إذا كان يحقق/يؤدي ما يحدث في هذه العلاقة، ما دام يتضمن المؤشر أو المستوى الذي عنده يندمج من دون انقطاع الواقع الذي يصفه السرد مع واقعه بوصفه سردًا، فيُبره ويَتبر به» (*The Siren's Song*, p. 63; *Le livre à venir*, pp. 14-15).

وتحتل هذه الفقرة — التي هي بالفعل أعقد كثيرًا من بلانشو الذي كتب عن ملامحه والنزعة الرمزية — تحليلًا مسهبًا. فـ السرد في علاقته، يُنتج نفسه بوصفه موضوع نفسه، لكن من الواضح أن «الموضوع» غير مستمك، لأنه ليس أكثر من فعل التعلق نفسه. ومن الوهلة الأولى، يبدو أن ذلك ليس سوى فكرة الأداء، كما لو أن حركة النص تنطوي على ما يشبه حالة الموسيقى في تزامن دالها ومدلولها. ولكن هذا ليس بحاصل هنا. فالفقرة تميل إلى دمج السرد بحدثه المتعلق به ميلًا كبيرًا، كما تُلح — بالقدر نفسه أيضًا — على جعلهما منفصلين عبر علاقة اعتماد أو تأسيس متبادل، «يُبر» من خلالها أحدهما الآخر. وعلى المستوى الطوبولوجي، فالحركة بين هذا السرد وحدثه حركة لولبية متقاربة لا تكف عن الاتجاه نحو الداخل من دون انقطاع. من هنا، أهمية التعبير «من دون انقطاع» sans cesse المحذوف من ترجمة رابينوفيتش Rabinovitch: حركة العلاقة «تتضمن المؤشر أو المستوى الذي عنده يندمج الواقع الذي يصفه السرد من دون انقطاع مع واقعه

بما هو سرد» (التشديد من عندنا). والاندماج من دون انقطاع عملية محايثة لا تنتهي، يندمج فيها السرد بحدته اندماجاً غير تام.

يُقرأ وصف السرد في البداية فقط على أنه عينة انتقائية من النظرية الأدبية إلى حد ما. ولكن هذا الوصف يدخل أيضاً في حوار ضمني مع مفهوم الشعر عند هيدجر، منشغلاً بقضايا أوسع، منها مثلاً أن الفرق بين الأدبي والفلسفي لم يعد فرقاً يمكن الدفاع عنه. إذ تنطوي العلاقة بين السرد وحدثه على تحويل اللغة تحويلاً يشبه التحويل الذي يصفه هيدجر بأنه «انعطاف» عن اللغة التمثيلية. وفيما يرى هيدجر، المجال الذي توجه هذه الخطوة نفسها إليه لا يوجد سلفاً تلك الحركة نفسها، فما يؤدي الخطوة ليس أكثر من التحول الذي يحدث في اللغة.

وبموجب ذلك، تؤسس الزمانية المنطوية على مفارقة الفضاء المنفتح في السرد. فهي تبدو «منشأ» العمل و «نتيجته» في آن. وتنجم المفارقة عن عدم تقبل بلانشو مفاهيم الإبداع الذاتي أو التأليف فيما يتعلق بما يكون الأهم والأقوى أساسية في الأدبي. ويُعد هيدجر مثيلاً واضحاً هنا. فبالنسبة له، يجب النظر إلى الفعل الإبداعي بالاستناد فقط إلى بروز وجود العمل الفني نفسه. فالفنان يستجيب لمشروع أصيل في العمل الظاهر،^{٣٢} وكل كدحه هو ترك مشروع العمل يوجد. هكذا يغدو «الخلق» حركة كشف، يكون فيها دور «الخالق» البشري ضرورياً وإن يكن هامشياً على نحو غريب. ومن الواضح أن النهج السائد في التعامل مع النصوص الأدبية بوصفها رؤى وإنجازاً ومحلاً لمؤلفيها نهج غريب تماماً على مطلب هيدجر هنا.

ويبدو أن بلانشو يؤكد في وصفه، أحياناً، الفضاء المحايد (أو «الزمن الميت») من حيث هو نتيجة العمل المتحقق: «إنه ما يحققه العمل، وطريقة إثباته لنفسه، والفضاء الذي يجب على العمل فيه «ألا يسمح ببرهان منير سوى فعل وجوده» [ملازمه]» (The Space of Literature, p. 44). وفي أحيان أخرى، توصف هذه العطالة المركزية central inertia بأنها منبع العمل ونقطته البائدة: «نقطة تسبق كل نقاط البداية ولا شيء يبدأ منها ... يغدو معها العمل — من خلال الفنان — همّاً وبحثاً بلا نهاية عن أصله ومنبعه» (The Space of Literature, p. 44). ولا تناقض هنا؛ فكما أن العمل المتحقق يقاوم

^{٣٢} للاطلاع على بيان ممتاز لذلك، انظر: Christopher Fynsk, "Heidegger: Thought and History" (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1986), pp. 137–9.

القراءة الخطية (البداية والوسط والنهاية) (انظر أدناه)، فكذا منشؤه حركة لعب،
ينفتح من خلالها الفضاء المحايد عبر اللغة التي تجعله ممكناً:

«السرد حركة نحو نقطة ليست معروفة أو مجهولة أو غريبة فحسب، وإنما يبدو أنه لا يوجد لديه واقع سابق بعيداً عن هذه الحركة، بل هي حركة اضطرارية يعتمد عليها نداء السرد إلى الحد الذي لا يمكنه أن «يبدأها» قبل أن يصل إليها، فهي وحدها السرد، وحركة السرد غير المتوقعة التي تقدم الفضاء الذي تغدو فيه هذه النقطة حقيقية وقوية ومغوية» (The Siren's Song, p. 62).

وبشكل أقوى تحديداً، يقول بلانشو عن رواية هرمان ميلفل «موبي ديك» Herman Melville's *Moby Dick*: «من الصحيح تماماً أن أهاب وحده يقابل موبي ديك في رواية ميلفل، لكنه من الصحيح بالقدر نفسه القول إن هذا اللقاء هو ما يُمكن ميلفل من كتابة روايته» (The Siren's Song, p. 63). العمل ناتج عن وجوده عبر الكاتب، وليس خلقاً يخلقه المؤلف. وتستجيب الكتابة لدافع «يتعلق مهتماً بالعالم عينه الذي تعبر عنه وتمثله وتعرضه» (The Siren's Song, p. 210).

وبالرجوع إلى مقال ليفيناس «الحقيقة وظلها» (١٩٤٨م)،^{٢٢} يمكن إيضاح المزيد من جوانب اختلاف بلانشو عن هيدجر، لا سيما على مستوى استعماله مصطلح «الخيالي». يفصل بلانشو ببراعة الفن عن تصورات الحقيقة والإدراك المعرفي التي لا يزال خاضعاً لها عند هيدجر، ولكن هذا الفصل ليس بجديد؛ فقد ذهب ليفيناس من قبل في نقاشه إلى أن الفن «حدث أنطولوجي مستقل استقلالاً تاماً» (p. 3). الفن عالم من الصور *images* وليس عالماً من المفاهيم *concepts*، فالفن يتحاشى «طرائق الإدراك المعرفي والحقائق العلمية» (p. 3)، كما أنه «لا يتضمن مفهوم هيدجر عن «ترك الشيء يوجد»» (p. 3).

وتستند مناقشة ليفيناس استناداً كبيراً إلى فكرة التشابه التي هي أساس تكوين الصورة الأدبية. ومن الواضح أن التشابه هو الطريقة التي ترتبط من خلالها الصورة بموضوعها. ولكن هذا التشابه لا يُعد إضافة إلى موضوع الصورة، كما لا يُعد اشتقاقاً أنطولوجياً؛ بل يشارك في الموضوع نفسه. التشابه ممكن لأن الموجودات نفسها متأثرة

^{٢٢} Emmanuel Levinas, "Reality and its Shadow," in *Collected Philosophical Papers*, trans.

Alphonso Lingis (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987), pp. 1-13

بنوع من اللاوجود: «الموجود هو ذلك الذي يوجد، ذلك الذي يكشف عن نفسه في حقيقته، وفي الوقت نفسه يشبه نفسه، وهو صورة نفسه» (p. 6). يبدو أن ليفيناس يستدعي مناقشة هيدجر التي مُفادها أن تصور الظاهرة — والظاهرة هنا بمعنى ذلك الذي يَعرّض نفسه — لا بد أن يشمل إمكان الشبيه والمختلف ويتقبلهما بوصفهما محايثين في الظاهرة. وبينما يميل هيدجر إلى الجزم بتعريف الفن بأنه حركة كشف، يربطه ليفيناس بحركة تشابه/تورية لا مفر منها. إن اللاحقيقة «ليست بقية وجود مبهمة، بل هي سمة الوجود الملموسة عينها، وعبرها يوجد التشابه وتوجد الصور في العالم» (p. 7). الخيالي هو أمثلة الحقيقي الذي يحبل الواقع بمظهره، مسافة أصيلة في عالم الأشياء المتقاربة نفسها: «إن الوعي بغياب الموضوع الذي يميز صورة من الصور يعادل بديل وجود الموضوع عينه، حيث تظهر أشكاله الجوهرية بوصفها لباساً يخلعه في الانسحاب» (p. 7). كذا يتيح مقال ليفيناس «الحقيقة وظلها»، إيضاحاً دقيقاً لحركة زمنية تُميز السرد؛ فيتجنب ليفيناس الحديث عن أسبقية الواقع على الفن، أو العكس بالعكس، على أساس أنه كلام غير ملائم («هل يحاكي الفن الطبيعة أم أن الجمال الطبيعي يحاكي الفن؟» (p. 7)) «الصورة» — وهي مجال الفن — شكل من غير الحقيقي في الحقيقي. «لا توجد الصورة أولاً — الصورة بما هي رؤية الموضوع بشكل محايد — وبعدها تختلف عن العلامة أو الرمز لشبهها بالأصل؛ فالحياد الذي يميز وضع الصورة هو على وجه الدقة هذا التشابه» (p. 8). لذا، يعمل التباعد الأصيل في العلامة أو الرمز — عند بلانشو — عمله في الصورة. وترتيباً على ذلك، حين يعود أحدنا إلى تصور السرد في مقال بلانشو عن مارسل بروسـت Marcel Proust، يجد أن ما سُلّم به لبروست — في تجربته المتميزة المتعلقة بالزمن و«الذاكرة» — كان لقاءه (كلقاء عوليس أو أهاب) بالفضاء الخيالي من حيث هو نفسه وجود الأدب: التباعد الأدبي. إذ حين يصف بلانشو وعي بروسـت يربطه بـ:

«تحول الزمن إلى فضاء خيالي (فضاء خاص بالصور)، وإلى غياب دائم التغير لا تراكمه الأحداث تراكمًا منظمًا، كلا ولا تعوقه أشكال الحضور، وإلى خواء يُعاد توليده من دون انقطاع. البعد والمسافة هما الفضاء وأصل التحول، حيث تكون السيكلوجيا بلا فائدة لأنه لا توجد نَفْس هنا، وحيث يصبح ما هو داخلي خارجيًا، يصبح صورة» (The Siren's Song, pp. 68–90).

مَنْ يكتب هو «الآخر كلياً» أكثر من بروسست الشخص: الآخر كلياً من حيث هو «حاجة ماسة إلى الكتابة»، فحركة التباعد الأدبي هي التي تستعمل اسم بروسست لتؤكد نفسها في جاذبيتها المستمرة (Le livre à venir, p. 254). ويتضمن حديث بلانشو عن بروسست مناقشة التحليل النفسي. ففي حين يتحمس بروسست للتحليل النفسي بوصفه شكلاً جذرياً جديداً من أشكال الحوار، يذهب بلانشو إلى أن فرويد وأتباعه متأهبون دوماً لحساب ما لا يقبل الحساب من خلال إيقاف حركة الآخر الدائبة في اللغة الحوارية.

حينئذٍ، يظهر تصور بلانشو لـ السرد بوصفه إعادة صياغة لتصور الشعر، يدين بها — إلى حد ما — لمقال ليفيناس عن التخارج والخيالي. وعلى سبيل المثال، يستدعي حديث بلانشو عن بروسست فكرة ليفيناس عن «تخارج الداخل» التي نجربها بوصفها شكلاً من الاغتراب في عالم الأحلام الخيالي (p. 4).

ولننتقل أخيراً إلى العمل الفذ، «الانتظار النسيان» L'attente l'oubli، وهو عمل سردي كتبه بلانشو عام ١٩٦٣م. وأحد المسارات في هذا النص هو موضوع الحوار، ففي ذلك الوقت — كما رأينا — كان الافتتان بأعمال هيدجر طاغياً. والحق، يمكن القول إن هذا السرد شكل من الممارسة الأدبية التي تنبع — في العديد من نواحيها — عن تجارب هيدجر مع شكل الحوار.

يشير بلانشو في مقاله عام ١٩٦٣م «آثار»^{٣٤} إلى أن الحوار شكل ينطوي، أصالةً، على نوع من العنف فاعل في القيود التي يفرضها على المتحاورين لأنه يلزمهم بالحديث والاستماع تباغاً (ولأحدنا أن يتذكر تراسيماخوس Thrasymachus الذي كان يتصبب عرقاً من شدة الغضب في محاوره أفلاطون «الجمهورية» Republic!). ويؤدي مثل هذا الوصف بالضرورة إلى التساؤل عن إمكان وجود شكل جديد من الحوار يتخلّى عن سياق القوة: «التعبير من دون سلطة، ولننقل، من دون قوة» (p. 477). فهل من الممكن أن تتحقق مثل هذه اللغة السُّلمية irenic language في الحوار أو بوصفها حواراً؟

من الممكن قراءة نص «الانتظار النسيان» كما لو كُتِبَ إجابةً عن هذا التساؤل؛ فهو نفسه ليس حواراً كله بل شيء أعقد، يشكل فيه الحوارُ معظمَ النص، وتحديد موقع الحوار هو المسألة كلها. و«موقعه» هو تبادل كلامي بين شخصيتين محدّدتين أدنى تحديد، من جنسين مختلفين، ويمثل العنفُ الأصيل في الحوار واللغة مشكلةً مستمرة بالنسبة لهما.

٣٤ Blanchot, "Traces," Nouvelle Revue Francaise 129 (September 1963), pp. 472–80

وحال سرد «الانتظار النسيان» من حال السردين اللذين ناقشتهما من قبل؛ فهو أيضًا لقاء يجري في غرفة سكنية كبيرة غير واضحة المعالم إلى حد ما، يسكنها المتحدث الرجل. والعلاقة التي تجمع المتحدثين معًا في هذا المكان المحدود علاقة توتر حاد: علاقة جاذبية ونفور. وإذا كان من الصعب تمييز صوتهما والأصوات الشارحة metavoices الأخرى التي تظهر في النص على هيئة غريبة من التعليق على الذات، فذلك لأن موضوع الخلاف في علاقتهما ليس شيئاً سوى تلك العلاقة نفسها. إنها مسألة اللغة بوصفها أفقاً لكل من القرب والبعد معاً، وأفقاً للتحويلات في تصورات الذات وتصورات العلاقة التي ربما تُكابد في تحول اللغة. وبينما يبدو أن النص ينساق خلف أعنف شكل من أشكال الكشف الخطي من خلال أداء تقلبات هذا التحول، نراه يستعمل مجموعة متميزة من الأزمنة وأشكال تكرار تجعل النص مثالاً على الانحراف الزمني. وأما الحدث الحاصل بين المتحاورين فـ «هو حدث يتعلق بما يحدث، وقوته السحرية هي التي تُمكن السردَ من أن يحدث» (The Siren's Song, p. 62)، حتى لو كان هذا الحدث ليس سوى تحول اللغة الذي هو السرد.^{٣٥}

السرد الذي يمكن قراءته، من دون مبالاة، بوصفه طريقة من طرائق الأدب أو الفلسفة — كحوارات أفلاطون — هو شكل هجين. ويؤدي السرد — على الرغم من أن هذه كلمة مفرطة التبسيط — نقاش بلانشو المعقد مع اثنين من المفكرين المعاصرين هما هيدجر وليفياناس، وهذا الأداء هو الأمر الأقوى اعتباراً؛ ففيه يبدو بلانشو للوهلة الأولى غير متوافق مع هذين المفكرين، وسأتحدث عنهما تباعاً.

أول نموذج واضح بالنسبة إلى هذا السرد حوارات هيدجر، وتقترح فكرته عن التحرير في اللغة ومن خلالها نفسها، أيضاً، بوصفها نوعاً جديداً ممكناً من الحوار الذي رسم معاملة بلانشو في مقاله «آثار». ومن الممكن قراءة البلاغة المعقدة التي ينطوي عليها «الانعطاف» بوصفها نموذجاً نافعاً في علاقة السرد بحدث^{٣٦} عند بلانشو، يعتمد قسم من كتاب «الانتظار النسيان» في بنائه على ورقة بلانشو التي شارك بها في الاحتفال بعيد ميلاد هيدجر السبعين، وهي بعنوان («الانتظار» L'attente).^{٣٦} والحق إن تصور l'attente لا

^{٣٥} للاطلاع على شرح للزمنية الخاصة في كتاب «الانتظار النسيان»، انظر: Derrida, Pas, pp. 27–32.

^{٣٦} Martin Heidegger Zum Siebstigen Geburlstag Festschrift, ed. Günther Neske (Pfullingen: Neske, 1959).

يتميز غالبًا عن تصور *wait* أو *waiting* في محاوره هيدجر «محادثة على طريق القرية بشأن الفكر»، وتؤكد بعض المقتطفات من كتاب «الانتظار النسيان» أنه:

«ما إن يكون الانتظار من أجل شيء، حتى يكون أحدنا منتظرًا أقل القليل» (p. 23).

«الانتظار المتوحد الذي كان فينا وقد عبر الآن إلى الخارج، الانتظار الذي هو انتظارنا من دون أنفسنا، يرغمنا على أن ننتظر إلى ما بعد الانتظار الذي سيكون انتظارنا، فلا يترك لنا شيئًا ننتظره بعد الآن» (p. 31).

إنها مسألة انتظار «ذلك الذي يحجب نفسه مستترًا ولا شيء محبوب يستتر؛ ذلك الذي يؤكد نفسه ولكنه يظل غير مُعَبَّر عنه؛ ذلك الذي يوجد ولكنه منسي» (p. 83). والحق إن مواضع من سرد بلانشو هي، فعليًا، ترجمة فرنسية لشذرات من هيدجر، منها على سبيل المثال عبارة تأملية شعرية وردت في مقال هيدجر «المفكر بوصفه شاعرًا» *The Thinker as Poet* (١٩٤٥م) (Poetry, Language, Thought, pp. 1-14)، ألا وهي: «تغدو كل الأشياء أثناء التفكير معزولة مستوحشة وبطيئة» (*Poetry, Language, Thought*, p. 9)، حيث تظهر مترجمة في ثوب جديد عند بلانشو، وإن يكن بتعديل طفيف، على النحو الآتي: «تغدو كل كلمة أثناء الانتظار معزولة مستوحشة وبطيئة» (p. 53).

كيف يكون السرد، إذن، بخلاف النسخة الفرنسية للحوار الهيدجري، انعطافًا حوارياً يرتد على نفسه، ويحاول إخلاء نفسه من شكله الخبري، ومن ثم يجعل حركته وصولاً للآخر ومجيئه؟ يكشف الفحص الدقيق لـ السرد عن درجة تباعد بلانشو عن هيدجر. ولا يتعلق هذا التباعد بنظرية اللغة مضادة (برغم إمكان العثور على هذه النظرية في مواضع أخرى)، بل يكمن في متطلبات شكل من الممارسة اللغوية تحاكي حركتها حوارات هيدجر، ولكن يبدو أن تحولاتها تعترف بضرورة لم يصرح بها هيدجر.

في كتاب بلانشو «محاورة لا تنتهي»، تجد حركة اللغة التي يُجربها السرد تعريفًا من منظور مفهوم آخر للإيقاع: «في هذا التحول يوجد إيقاع، تتجه فيه الكلمة إلى ذلك الذي يُعْرَض بجانبه وينأى، إلى ذلك الذي يمنع نفسه» (*L'entretien infini*, p. 43). ويمتلئ نص «الانتظار النسيان» بشذرات تشرح مفهوم الإيقاع هذا: «أثناء الانتظار، يعود ذلك الذي يروغ من الفكر إلى الفكر؛ فيغدو الفكر حركةً مراوغته» (p. 81). يُقال في هذه العبارة إن الفكر يفكر في شيء يروغ جوهريًا من أي مدخل إليه، ومن ثم تؤكد العبارة

المراوغة المجرّبة على هذا النحو بوصفها هي نفسها «مادة» يبدو أنها موضوع العبارة، وكذا بوصفها عملية الفكر التي قد تحقّق الآن أنها حركة تلك العبارة نفسها، عبارة بلا موضوع، كما نقرأ أيضاً هذه العبارة: «كان يفكر في ذلك الذي يروغ من فكره، الأمر الذي جعله يفكر في حركة المراوغة تلك في حد ذاتها».

هكذا، يغدو الإيقاع اسم ذلك التركيب الذي يلغي نفسه، كالعبارة التي ترتد على نفسها في طوبولوجيا تشبه شريط موبايوس Moebius. إنها حركة الابتعاد التي تصبح شغل الإيقاع الشاغل. وبهذا المعنى، لا يكرر الإيقاع نفسه إلا في تركيب لولبي يُبطل نفسه باستمرار، ويُبطل تجديد نفسه. ومن ثم، يتوافق الإيقاع مع زمنية منبسطة يكون فيها «موضوع» الانتظار ذلك الذي يأتي دائماً ويمضي دائماً في آن وعلى نحو مطلق، فيعمل عمله على نحو لا يُرد بوصفه الحركة الفعلية لذلك الفكر الذي يسعى إلى جعله ملموساً أو إلى الإمساك به:

«فكر الانتظار: الفكر بوصفه انتظار ذلك الذي لا يترك نفسه للتفكير، الفكر الذي يحمله الانتظار معه، على الرغم من أنه مؤجّل في ذلك الانتظار» (p. 101).

الإيقاع بزمنيته حيث لا ينفصل الانتظار عن النسيان، ومحو النسيان الذي هو انتظار (الانتظار نسياناً)؛ يكشف العلاقة الزمنية المنحرفة التي يعالجها مقال «أغنية السيرينة» The Siren's Song بين السرد والحدث الذي يسرده/يكونه. فما من دمج بينهما، مهما كان ارتباطهما، وإنما الحاصل حركة دوران تأسيسية تُعد مدخلاً إليهما. وفي حركة اللغة هذه، المرتدة على حدثها، تظهر بوصفها ابتعاداً عن ذلك الحدث وبوصفها ذلك الحدث، حتى عندما «تقترب» منه.

وتختلف هذه البنية الشبيهة بـ الأنشودة عن ممارسة هيدجر للغة، ربما فقط في أن الخيوط الأكثر مرونة في محاورته «محاذية على طريق القرية بشأن الفكر» قد شُدت بإحكام. وذلك يعني القول إن بلانشو يتبع بلا هوادة حركة الفكر والتركيب في محاورة هيدجر حتى نهايتها، الأمر الذي أفضى به إلى تجنب بقايا اللغة الفينومينولوجية («عدم الخفاء»: الانفراج الساطع *Lichtung*) التي تظل بارزة عند هيدجر. إذ يفصل كتاب «محاورة لا تنتهي» الذي يقدم تصوراً لحركة الفكر بوصفها اللغة في السرد — يفصل فكرة الحوار صراحة عن كل استعارات الرؤية والتخفي:

«اللغة في تقلبات الإيقاع هي الأوضح في إخفاقاتها نفسها، وتتأثر دوماً على المقاطعة، وتستدعي مساراً جديداً باستمرار، فتجعلنا — من ثم — في حال

من الترتب المتوتر أو التردد بين المرئي وغير المرئي، أو إلى جانبهما معاً»
(*L'entretien infini*, p. 43).

وتقع هذه الحجة الجارية أثناء السرد في قلب زعم بلانشو (وليفيناس) بأن هيدجر لم ينجح في قطيعته مع أشكال الفكر المستقل. وحده الشعر هو الذي يبشر بممارسة حوارية للتغاير.^{٢٧}

ينشغل كتاب «محاورة لا تنتهي» بفرضية قديمة قَدَم الفكر نفسه، اكتسبت «الكتابة» بمقتضاها في النهاية سمعة سيئة. تقول هذه الفرضية إن الكائن في جوهره موحد ومستمر، وبموجبها يُعد الانقطاع والتعددية والغيرية أموراً ثانوية:

«الواحد، الهوية، تظل هي الكلمات الأولى والأخيرة. لماذا هذه الإحالة إلى الواحد بوصفه المرجع النهائي الفريد؟ وبهذا المعنى، ينطوي الديالكتيك والأنطولوجيا ونقد الأنطولوجيا على الفرضية نفسها: كلها ترجع إلى الواحد» (*L'entretien infini*, p. 34).

يزعم بلانشو أن هيدجر لم يفكر تفكيراً حقيقياً في هذه الفرضية أو يسأله، وهو ما أكدته دريدا مرة أخرى في مناقشة عام ١٩٦٨م، فقال إن انجذاباً يسري في نصوص هيدجر، انجذاباً نحو بلاغة العودة إلى البيت والأصالة والانتماء (*Margins of Philosophy*, p. 130).^{٢٨} وعلى سبيل المثال، يقول هيدجر في قراءته هولدرلن القول الآتي: «نحن حوار، وهو ما يعني في الوقت نفسه دائماً: نحن حوار واحد».^{٢٩} كذا يقول إن شعر تراكل يجذبنا إلى موقع فريد في عمل هذا الشاعر.

^{٢٧} See Liberton, *Proximity*, pp. 195–201.

^{٢٨} قارن أيضاً بـ: Derrida, "Interpreting Signatures (Nietzsche/Heidegger): Tow Question," *Philosophy and Literature*, 10 (1986), pp. 246–62. «منذ أرسطو، وعلى الأقل حتى برجسون، تفترض الميتافيزيقا، ويتواتر فيها، أن التفكير والقول يجب أن يعنيا التفكير في شيء واحد وقوله، في شأن واحد وقوله» (p. 257).

^{٢٩} "Hölderlin and the Essence of Poetry" (1986) in *Existence and Being*, ed. Werner Brock (London: Vision Press, 1949), pp. 293–315, 301.

وثمة عنصر متواتر أو موتيف motif على طول كتاب «محاورة لا تنتهي»، لعله مستمد من ليفيناس،^{٤٠} ألا وهو: «القول ليس نظراً». إذ يذهب بلانشو إلى أن وصف اللغة عند هيدجر يظل مثلاً على دمج شامل تقريباً بين اللغة والنظر في الفكر الغربي الذي يُعطي «النظر» امتيازاً في كلامه عن اللغة، وذلك لأن النظر يبدو أنه يمنح شكلاً من أشكال الاتصال من دون وسيط مع العالم:

«النظر يستفيد من الانفصال، لا بوصفه وسيطاً، بل شكلاً مباشراً، غير متوسط. وبهذا المعنى أيضاً تنطوي الرؤية على الخبرة بالاستمرارية من دون انقطاع. وبهذا المعنى أيضاً، يُعد النظر تجربة للشمس المستمرة واحتفاءً بها، وذلك يعني أبعد من الشمس نفسها: الواحد» (L'entretien infini, p. 39).

إنَّ فَهْمَ النظر على هذا النحو يُعد — في حد ذاته — فَهْماً إشكالياً ملتبساً للغاية. وما خلا الحجج التي تُفند إسنادَ المباشرة الساذج إلى الإدراك الحسي، لا بد من الاعتراف بأننا لا نتمكن من رؤية كل شيء ولا كل جوانب الشيء الواحد في أي وقت. ومن ناحية أخرى، يبدو أن اللغة تقدم نفسها بوصفها مجال هذه الحرية على وجه التحديد؛ ففي الكلام نستطيع تجاوز حدود الإدراك الحسي فنحدث عن الجانب المظلم من القمر. تلك هي «الحرية» الحقيقية في اللغة التي تحدثنا عنها سابقاً من جهة النفي. ولكن استعارات النور تهيمن على الطريقة التي يُفهم بها هذا النفي. وتبدو اللغة — بحسبانها إعادة تقديم — ضرباً من الإدراك الحسي من على مسافة: كما لو أن أحداً يتمكن في اللغة — بطريقة ما — من رؤية جوانب المكعب الأربعة في وقت واحد (L'entretien infini, p. 40). نحن نتحدث عن اللغة التي تكشف عن حقيقة الشيء ف «تقوم بجلائه» أو «جعله بديهياً».

وكذا عارض بلانشو النزوع الفينومينولوجي في فكر هيدجر، لا سيما فكرة الأليثيا والحقيقة بوصفها بنية كشف وخفاء (L'entretien infini, p. 41). وتلمح ثنائية الكشف والخفاء إلى إعطاء امتياز لاستعارة النور وفرضية الوحدة المطابقة. ومن جهة أخرى، يعالج بلانشو التباعد أو المسافة في اللغة التي لا هي متجلية ولا هي متخفية.^{٤١} وعليه،

^{٤٠} See Livenas, *Totality and Infinity*, pp. 64–70.

^{٤١} للاطلاع على ملخص عن الاختلافات بين هيدجر وبلانشو، انظر: Collins, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, pp. 72–7, 186, 199.

ينتهي إلى فُهم فكر هيدجر بوصفه تعويقاً لـ المحايد أو تسامياً به (See *L'entretien* (infini, p. 441). فلا مفر من اللادنيوية الجذرية في التباعد الحيايدي عند بلانشو (بين السرد وحدثه أو بوصفه السرد وحدثه).

وقد يُلمح هذا التوافق الظاهر بين بلانشو وليفييناس إلى أن فكر ليفيناس ربما يكون على صلة معتبرة بقراءة السرد. فلننتقل إلى ليفيناس الآن.

لا يتسع المقام الحالي لعرض الملامح العامة التخطيطية لفلسفة ليفيناس، باستثناء ما يتصل منها اتصالاً مباشراً بأسئلة اللغة التي نناقشها هنا. يذهب ليفيناس إلى أن عمل هيدجر، بعيداً عن تأسيسه التغيرات الذي يطمح إليه، ليس سوى تجسيد متأخر آخر لمحو الآخر المتواتر في الفكر الغربي. وذلك إلى درجة أن ليفيناس يذهب — ورأيه فيه نظر — إلى أن فكر هيدجر يستسلم — من ثم — لتراث النزعة الإمبريالية بفجاعتها وخيلائها.^{٤٢} القضية، إذن، قضية الأخلاق ومكانتها في الفلسفة. يرى ليفيناس أن علاقتنا بـ الشخص الآخر لا يمكن أن تحيط بها معرفة أو حقيقة. مسئولية العارف تسبق علاقة المعرفة، بل تجعلها ممكنة. ويذهب ليفيناس إلى أن كل الأسئلة المتعلقة بطبيعة الأشياء أو الكائن بوجه عام، تقع في موقف هو — في المقام الأول — موقف أخلاقي ... فاللغة في أي شكل قولٍ يتعدى إلى الآخر ابتداءً، اللغة انفتاح العلاقة على تعالي الآخر أو تجاوزه. وبمصطلحات ليفيناس، الكلمة قول (لآخر)، وحدث أخلاقي، قبل أن تكون شكلاً مقولاً (محتوى خبرياً).^{٤٣} إن معالجة اللغة من حيث هي حاملة محتوى خبرياً، أي وفق معناها المعتاد فلسفياً، يُعد تعويقاً للعلاقة بالغير والتعالي أو التجاوز. ولا يوسع ليفيناس شكل النزعة التجريبية التي تؤكد أن اللغة تجد نفسها — في حقيقة أمرها دائماً — في موقف أخلاقي؛ وإنما يذهب إلى أن العلاقة الأخلاقية تؤسس البعد الدال في اللغة، حيث تُوجد اللغة. ويسبق إجراء الاتصال أي تواصل محدد ويتجاوزه، بل يجعله ممكناً. وبهذا المعنى،

^{٤٢} للاطلاع على قراءة ليفيناس لهيدجر وردّ دريدا على هذه القراءة، انظر: David Boothroyd, "Responding to Levinas," in *The Provocation of Liveness: Rethinking the Other*, ed. Robert Bernasconi and David Wood (London: Routledge, 1988), pp. 15–31.

^{٤٣} بخصوص مناقشة ممتازة لثنائية ليفيناس القول والمقول، انظر: Jan de Greef, "Skepticism and Reason," in *Face to Face with Levinas*, ed. Richard A. Cohen (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1986), pp. 159–79.

يعلو الآخر على الفكر متجاوزاً إياه، ويفرض مطالب أخلاقية لا تخضع لنظام الإدراك المعرفي.^{٤٤}

وأما بخصوص الشعر نفسه، فكان ليفيناس يميز نفسه بوضوح عن محو التفرد الذي يُقال إنه أصيل في حركة اللغة، ألا وهو محو لصالح معنى العالم أو تقديمه. وبالمثل، قد يُطلب من أحدنا إعادة النظر في الحجة القائلة إن اللغة نفسها هي ما يتحدث أساساً، أو ما ينبغي الإنصات إليه، نظرًا إلى أن مرجع تعبير ليفيناس الأساسي — «الآخر» — هو الشخص الآخر. ويناقش ليفيناس في كتابه «الكلية واللاتناهي» هيدجر على النحو الآتي:

«إن تأكيد أسبقية الوجود على الموجودات يحدد بالفعل ماهية الفلسفة؛ إنه إخضاع العلاقة بشخص، موجود، في علاقة (علاقة أخلاقية) بـ وجود الموجودات التي هي غير شخصية، الأمر الذي يسمح بفهم الموجودات وإدراكها والهيمنة عليها (علاقة المعرفة)» (Totality and Infinity, p. 45).

تُعد الأخلاق — بوصفها علاقة وجهًا لوجه مع الآخر المفترض سلفًا دائمًا في أي فعل تفكير — مجالًا غير تمثيلي، وغير موضوعاتي، يبطن المناقشات الفلسفية المتعلقة بالحقيقة والمعرفة واللغة ... إلخ، حتى لو حُجبت بالضرورة في مثل هذه الموضوعاتية. على أي نحو يتجلى التفاعل بين الذات في عمل هيدجر «محادثة على طريق القرية بشأن الفكر»، أو في كتاب بلانشو «الانتظار النسيان»؟ ليست حركة اللغة من متحاور إلى آخر، في محاورة هيدجر، إلا وظيفة تباعد بعينه، كما لو أن علامة الترقيم تحل تقريبًا محل الانتقال من متحاور إلى آخر. والحق إنه في الاقتباسات التي قدمتها هنا من كتاب «الانتظار النسيان»، نجد أن الانحناء بين العبارات، الحاصل من خلال تبادل المتكلمين الكلام عند هيدجر، يتحقق بدلًا من ذلك عبر تركيب يُبطل نفسه إبطاءً غريبًا. فيعيد بلانشو النظر في التفاعل بين الذات على نحو لم يكن يتخيله هيدجر. إذ ينشغل معظم الحوار — بلازمته المتكررة: «تكلم بطريقة تمكيني من الحديث معك» — بـ استحالة الحوار (p. 26)؛ حيث يُعرف كتاب «محاورة لا تنتهي» الانتظار لا بأنه الانتظار الذي

^{٤٤} «إن وجهًا لوجه هي علاقة نهائية وغير قابلة للاختزال، ولا يمكن لأي مفهوم أن يغطيها من دون المفكر الذي يعتقد أن ذلك المفهوم يجد نفسه على الفور أمام متحدث جديد؛ فهي تجعل التعددية في المجتمع ممكنة» (Totality and Infinity, p. 291).

يقدر مسافة لا تتناهى (*L'entretien infini*, p. 112) «في اللغة فقط، وإنما هو أيضاً الانتظار الذي يقدر المسافة بين المتحاورين» (*L'entretien infini*, p. 108).

ويناسب شكلُ الحوار مناسبة أصيلة كلاً من التحري والتحقيق وأداء مظهر التعدي في اللغة. في الأحوال العادية، يتبادل المتحاوران الكلمات بالإشارة إلى موضوع أو قضية مشتركة. أما في كتاب «الانتظار النسيان» فالهم — بينما يترد الحوار على نفسه متأملاً باستمرار شرط وجوده — هو غالباً مبدأ التعدي في اللغة نفسها، ذلك الانفتاح على تعالي الشخص الآخر بوصفه الغير المحو في تصورات الاعتراف أو التواصل المتوارثة التي تفيد التبادل بين مواقف معروفة أو أشخاص معروفين. ومع ذلك، يختلف نص بلانشو عن أي مما كتبه ليفيناس في ذلك الوقت من حيث كونه مكتوباً بطريقة حوارية أو غير نظرية أو أدائية، وكذا من حيث التعقيد والدقة المرهفة التي يعالج بها عوائق تجاوز اللغة بوصفها تمثيلاً. وما يثير الاهتمام أن ليفيناس لم يستعمل شكل الحوار في أعماله، بل يتواتر عنده الهجوم على أفكار الحوار أو فن التوليد السقراطي التي فُهمت مع أفلاطون على أنها طرائق في التذكر.^{٤٥} وقد يظن أحدهنا — من ثم — أن استعمال شكل الحوار الذي لا يمكنه بطبيعته — عند ليفيناس — سوى إقامة علاقة مقارنة بين متحاورين (مثلاً: أنا والآخر) سيكون بالضرورة استعمالاً لموقع يتجاوز الإدراك المعرفي (أعني: موقع النص المكتوب بوصفه كلاً) بطريقة لا يمكن تقبلها. وحتى حوارات هيدجر مكتنفة برفض هذا الموقع، نظرًا إلى أن هيدجر يعطي أسبقية لحركة المتحاورين معًا نحو نطاق سؤال مشترك، ألا وهو سؤال تمحو مكانته الأنطولوجية تفرّد المتحاورين الأخلاقي.^{٤٦} وإنه على وجه التحديد ذلك الشكل من غياب لغة المرء عن علاقة أخلاقية بالتعالي لا يمكن أن تشملها هو الذي من شأنه أن يمحو البعد القولي أو الكلامي محل النظر. ولكن السرد عند بلانشو سيُنظر إليه على أنه يتعامل مع هذه المشكلة في جوانبها المتعددة، مثلاً بتشظية الحوار، والانحراف به عن أي بداية زمنية كلية، ثم معاودة ضبط الحوار عند الفواصل التي تُعد شكلاً من الاتصال من دون تبادل أو تواصل. ومع ذلك، أعتقد أن نظام السرد

See *Totality and Infinity*, pp. 51, 69, 71, 98; *Otherwise than Being or Beyond Essence*,^{٤٥}

pp. 25, 119

.See *Otherwise than Being or Beyond Essence*, pp. 38–43^{٤٦}

يفرض أيضًا اعترافًا بضرورات في اللغة تُجسد تعقيدًا معتبرًا في ثنائية ليفيناس القول والمقول، وهي ضرورات صاغها بلانشو في كتابه «محاورة لا تنتهي» عام ١٩٦٩م. وإذن، الانتظار نظام من اللغة يسعى عند كل محاورٍ إلى فتح نفسه على غيرة الآخر. فمن خلال الإبطال المستمر للغة المفهومة بوصفها محتوى خبريًا والتصورات الملازمة للتواصل يُوصفه تبادلاً (المقول)، يُفسح النظام مجالاً للحركة الدالة الخالصة نفسها (القول) بما هي شرط اللغة وطبيعتها المراوغة. الانتظار يؤدي باستمرار — عبر سلسلة من استئنافات المقاطعة الذاتية^{٤٧} — صيرورة لغة لازمة غير متعدية بحيث تظل الجملة بمفردها أثر حركتها نحو الآخر، وهي حركة حللها دريدا من خلال كلمة النداء «تعال» *viens* التي تميز سرو بلانشو.^{٤٨} وحينئذٍ، يقترب السرد من حدثه، وهو حدث سيكون آخر الشخص الآخر غير القابل لصياغته في مفهوم، حتى في سياق ما يبدو أنه تقاطع الطرق بمعناه الدنيوي. وينتقل الحوار باستمرار إلى صعوبة نظام اللقاء هذا:

«كل شيء سيتغير لو أننا انتظرنا معًا» — «نعم، لو تشاركنا في الانتظار؟ لو كنا كلانا جزءًا منه؟ لكن ذلك هو ما ننتظره: أن نكون معًا، أليس كذلك؟» —
«الانتظار معًا، لا انتظر شيء بعينه» (L'attente l'oubli, p. 43).

الصعوبة، هنا، صعوبة تجسيد شكل المعية التي لا تتألف مما يُطلق عليه عادةً «علاقة»؛ أعني كلية من نوع يشمل المتحاورين وتؤسس حيادية التعالي أو الآخريّة. المسألة هي مسألة خطاب يدل — لنقل — بلا دلالة أو تمثيل، استعمال شكل من التركيب يحو نفسه بنفسه (كذا من دون كذا) يتواتر عند بلانشو.^{٤٩} والحق إن الإجابة عن السؤال مضمرة بالفعل هنا. فهذا التركيب عينه يجسد في حد ذاته القوة «الأدائية» التي تميز اللغة والتي تؤلف «الفعل» الوحيد في النص، كما هو حاصل في «محادثة» هيدجر. فعبارة «علاقة من دون علاقة» لا تكفي بنفي نفسها، ولنقل إنها تختلف عن التعبير

^{٤٧} يتواتر مفهوم «المقاطعة» interruption في تلك المناقشات المتعلقة بإمكانات جديدة في الحوار، ليسمي إحداث التشقق والانقطاع في اللغة المفهومة على أنها تمثيلية وتواصلية ... إلخ، ومن هنا، حركة المقاطعة الذاتية المتواترة في كتاب «الانتظار النسيان»، انظر: (L'entretien infini, pp. 99, 106–12).

^{٤٨} See Le pas (1975), pp. 19–116, esp., pp. 21–32.

^{٤٩} See ibid., pp. 90–2.

«أ ولا أمّاً»، إذ تترك فائضاً غير دلالي، فالعلاقة ليست أكثر من الحركة عينها أو الحدث نفسه المجرب في التفكير عند قول عبارة من قبيل «علاقة من دون علاقة» أو الأقوال التي أوردناها عن الانتظار سابقاً، «عبر الانتظار، يرجع ذلك الذي يبتعد عن الفكر إلى الفكر، فيغدو الفكر ابتعاداً». ولا يمكن أن يوضع مثل هذا الحدث في إطار مفهوم من المفاهيم، فهو حدث يتكرر جديداً في كل مرة، وما ذاك سوى لأن اللغة التي تسعى إلى قول الانتظار تلتفت إلى استحالتها التفتاً يغدو معه الحدث اللغوي في تقديمه لنفسه (القول) — بطريقة لا مفر منها أيضاً — تمثيله بوصفه اختفاءً. فما يتواتر، هنا، من دون انقطاع هذه الإزاحة الذاتية في اللغة وبوصفها اللغة نفسها من حيث هي انتظار. وبهذا وحده، في إثبات الانفصال والغيرية واللاتجانس، يمكن للمتجاوزين أن يكونوا «معاً» بمعنى من المعاني.

يقدم ليفيناس في كتيب له بعنوان «عن موريس بلانشو» *Sur Maurice Blanchot* (١٩٧٥م) قراءةً لكتاب «الانتظار النسيان» بوصفه دراما للحركة من فكر الاستقلال ولغته إلى فكر ولغة تُرحب بالآخر والتغاير الأصيل. ثم يفسر ليفيناس الموقف «الأولي» للمتجاوزين بأنه تصور للانغلاق والانحباس في طرائق الفكر الاستقلالية المكتفية بنفسها؛ فالغرفة الحديثة — التي يتبادل فيها المتجاوزان الكلام — بلا صفة وإن كانت حميمة، وفي الوقت نفسه تثير رُهاب الاحتجاز بشكل خائق:

«اللغة مغلقة كهذه الغرفة. كيف يختنقان معاً في هذا المكان المنغلق حيث الكلمات التي تتفوه بها المرأة لا تدل على شيء أزيد من هذا الانحباس عينه. وهل كانت المرأة لا تقول سوى: «نحن محبوسان، ولن نخرج من هنا.»» (p. 35).

كذا يتأمل مقال «الظاهرة واللغز» *Phenomenon and Enigma* (١٩٥٧م) قضية اللغة التي يمكن أن ترتبط بالآخر من دون اختزال:

«يعتمد كل شيء على إمكان إيقاع الاهتزاز بالمعنى الذي لا يتزامن مع الكلام، ذلك الكلام الذي يتصيد المعنى ولا يتمكن من إدراجه في نظامه؛ فكل شيء

يعتمد على إمكان الدلالة التي تدل إدلالاً مضطرباً قلقاً على نحو لا يمكن اختزاله أو التقليل منه» (p. 63).

ويمكن لأحدنا القول إنها مسألة خطاب يدل من دون دلالة (ولنلاحظ أن بلانشو وليفيانس يستعملان التعبير «من دون» بطريقة مميزة ليعبران به عن تجاوز مزعوم لتصورات المعنى والتمثيل المتعارف عليها). ويقدم ليفيانس كلمة صارت معروفة على نحو أفضل الآن بعد أن تبناها دريدا، ألا وهي كلمة الأثر *the trace*:

«ما نحتاج إليه سيكون إشارة تكشف انسحابَ المشار إليه، بدلاً من الإحالة التي تضمه مرة أخرى. ذلكم هو الأثر بتأكيده وتدميره» (p. 65).

إذا كان الآخر يقاطع أنظمة التمثيل المتعارف عليها، فلا يمكن أن يكون هو نفسه ممثلاً من دون اختزاله إلى النظام الذي يقاطعه. ومن ثم، يتعلق الأمر بالإبقاء على انفتاح قوة المقاطعة نفسها. ومن حيث التمييز — المقدم أعلاه — بين القول والمقول، يجب على اللغة أن تحاول مطابقة نفسها مع القول كلما أمكنها ذلك. تسعى اللغة إلى «الإشارة، ولكن من دون أي مشار إليه» (Sur Maurice Blanchot, p. 39). وعلى نحو ما رأينا، يؤدي الانتظار باستمرار — عبر سلسلة من استئنافات المقاطعة الذاتية — صيرورة عدم تعدي اللغة ولزومها، ف «تعني» الجملة بمفردها أثر حركتها نحو الآخر. يتحدث ليفيانس عن لغة صامتة بلا كلمات، توجد في حدها الأدنى بوصفها الاتصال الأبسط بين متحاورين، بوصفها شرطاً سابقاً للتواصل من دون الدلالة على شيء بعينه (Sur Maurice Blanchot, p. 41). ويقتبس المقتطف الآتي:

«عندما كانت تتكلم أعطت انطباعاً بعدم معرفتها كيف تصل كلماتها بثناء اللغة المعطاة سلفاً. كانت كلماتها بلا تاريخ، ولا صلة لها بماضي أي منهما، كانت كلماتها بلا علاقة حتى بحياتها الخاصة أو بحياة أي شخص آخر» (p. 24).

على أساس هذه القراءة، فإن الانتظار كلمة تدل على ممارسة التحول الذي تخضع له اللغة لتغيير شكل الإغلاق الأصيل فيها، والتخلي عن القصديّة والذاتية. ولا تمثل كلمتا

بلانشو («الانتظار»، و«النسيان») حالات عقلية بالمعنى المتعارف عليه؛ ذلك أن المتحاورين في عمله مثل الفراشات التي تنبثق من شرنقاتها، ويفصلان نفسيهما عن تصور الذات كما أملتّه الذاتية الديكارتية. ويذهب ليفيناس إلى أنهما بتجنبهما الأنطولوجي لصالح الأخلاقي يتحركان «أبعد من الوجود» فيكشفان عن «باب» (p. 38). إذ يحققان علاقة قرب في الانفصال، علاقة هي اعتراف متبادل بالآخر («انتظار لا شيء»، ونسيان كل شيء؛ على عكس الذاتية») (p. 37). ووفقاً لذلك، نقرأ قرب نهاية السرد:

«عندما لمسها يلمس بنفسه قوة القرب التي تُغريه بالاقتراب منها، وفي هذا الاقتراب ينأى كل شيء ويبتعد» (p. 115).

ويستند دمج بلانشو بين هيدجر وليفيناس إلى مبررات تسوّغه كما سيظهر؛ فثمة تجاوب قوي بين مقتضيات اللغة عند كلا المفكرين مهما كانت الاختلافات التي تُقال بينهما. فمن وجهة نظرهما، المسألة هي حركة اللغة أو الفكر نحو منابع إمكانهما، وما يصاحب ذلك من تخلُّ عن التعدي إلى حالة المفعول في اللغة. ولكن بلانشو في عمله «محاورة لا تنتهي» وفي سرده لا يصادق — في نهاية الأمر — على أفكار هيدجر كلا ولا على أفكار ليفيناس مصادقة كاملة. إذ ينتهي الانتظار إلى فتح حركة ثالثة أعقد للفكر أو اللغة بوصفهما علاقة. وتتضمن هذه الحركة الثالثة هيدجر وليفيناس كليهما، حتى وإن كانت تسائلهما. وقد جرى تغطية هذه المسألة فيما يتعلق بهيدجر، وأما عن ليفيناس فكيف يختلف السرد عن قراءة ليفيناس؟ قد يقول قائل إن اختلافات بلانشو عن ليفيناس تنشأ عن تفكيره في العلاقات التي استوفى ليفيناس مناقشتها، أكثر مما هي ناشئة عن اتخاذه موقفاً مفاهيمياً آخر.

يتألف القسم الأول من كتاب «محاورة لا تنتهي» المعنون بـ «الكلمة المتعددة» من حوار تقليدي نسبياً، على مستوى الشكل، يتسع لمناقشة ليفيناس أثناء تبادل الكلام. ولا يوجد فيه ما يكشف عن خلاف بلانشو مع ليفيناس، ذلك أن بلانشو يتقدم في عمله — كما هو حال هيدجر — انطلاقاً من التفكير في طبيعة العلاقة (علاقة التعالي وعلاقة القرب بوصفه بُعداً) المختلفة عن التركيز على الروابط أو الصلات. ذلك أن «العلاقة» هنا — من حيث هي لغة — تؤكد انفصال الأنا والآخر (وهو انفصال يؤسس اللغة بصفقتها علاقة)، حتى لو مالت العلاقة — بوصفها تواصلاً — إلى أن تبدو دائماً وسيلة لمعادلة ما

لا يقبل القياس. والأكثر من هذا، ما دامت اللغة تتضمن علاقة الآخر بي (بصفتي آخر) وكذلك علاقة أنا بالآخر، فإن العلاقة تمضي في اتجاهين لا يتماثلان (p. 100):

«عندما يتحدث إليَّ الشخص الآخر لا يتحدث إليَّ بوصفي في حالة المفعول به. وعندما أتعلق أنا بـ الآخر فإنني أجيب ذلك الذي لا يتحدث إليَّ من أي موقع محدد، إذ يفصلني عن الآخر فاصل كذلك الذي يُكوّن علاقة الآخر بي، وهذا الفاصل لا هو الثنائية، كلا ولا هو الوحدة، بل هو هذا الصدع — هذه العلاقة بالآخر — الذي نتجاسر على وصفه بأنه مقاطعة الوجود، الأمر الذي يعني الآتي: بين شخص وشخص يوجد فاصل، لا هو وجود، كلا ولا هو غير وجود، يدعمه اختلاف الكلمة، وهو اختلاف يسبق كل شيء مختلف وكل شيء فريد» (L'entretien infini, p. 99).

إن نتيجة التفكير في علاقة التعدي بما هي لغة، واللغة بما هي شرط العلاقة بالآخر، شبيهة بتحويل الحد الفاصل بين الدازاين والوجود واللغة عند هيدجر؛ فالآخر لم يُعد يُسمَّى أيًا من المتحاورين. إنه يُسمَّى العلاقة نفسها بوصفها مبدأ القرب في الانفصال، والاقتراب بما هو بُعد، والمعية من دون علاقة. «فما من شيء سوى العلاقة عينها، حيث تتطلب علاقة شخص بآخر اللاتناهي» (L'entretien infini, p. 105). وبمزيد من التحديد: «الآخر هو — أولاً — علاقة عدم إمكان الوصول إلى الآخر، وفي الوقت نفسه — ثانيًا — الآخر هو الذي أنشأ علاقة عدم إمكان الوصول هذه، وثالثًا حضور الآخر غير الموصول إليه — الشخص من دون أفق — يجعل من نفسه وَصْلَةً ووصولاً في عدم إمكان الوصول نفسه إلى قربه» (L'entretien infini, p. 105).^{٥١}

ويؤدي النظر في حركة التعلق بالحوار، في حد ذاتها، إلى التفكير في أن «الشخص الآخر ليس، في حقيقة أمره، الكلمة التي يرغب المرء في الإبقاء عليها» (L'entretien infini, p. 99). ولأن اللغة بوصفها أفق قُرب في انفصال بين المتحاورين، يفضل بلانشو كلمة

^{٥١} قارن 14-15 Le pas, pp. 14-15: «من الصعب تصور العلاقة بيني وبين الآخر (علاقة قد يرتبط بها المحايد) بسبب حالة الآخر؛ بوصفه أحياناً (وفي الوقت نفسه برغم ذلك) الآخر بما هو نهاية العلاقة، وفي أحيان أخرى (ومرة أخرى أيضاً: في الوقت نفسه برغم ذلك) هو الآخر بوصفه علاقة بلا نهاية، بديل يتجدد على الدوام».

المحايد، ويحرص على عزلها عن تصور التحييد الذي يعني اختزالاً إلى الشيء نفسه، وهو موضوع نقد متكرر عند ليفيناس. يحدد المحايد اللغة في حالة اللاتبادل بين طرفين أو أكثر. فلا توجد معادلة بين أنا وآخر: «لا يُبطل المحاييد لانتهائية العلامة المزدوجة، كلا ولا يحيدها، بل يحافظ عليها بطريقة اللغز» (L'entretien infini, p. 101).

في كتابه «خطوة أبعد» (١٩٧٣م)، يتأمل بلانشو فيما يفيد بوجود علامة مكتوبة باللغة الصينية تعني بالتناوب إما «شخصاً» أو «اثنين»، الأمر الذي يؤكد الحوارية التي لا يمكن فصلها عن الإنسان، فهو دائماً نفسه والآخر في آنٍ. وبرغم ذلك، يستمر تأمل بلانشو على النحو الآتي:

«ولكن من الأقل سهولة، بل الأهم، التفكير في «الشخص» — بمعنى «اثنين» — بوصفه تفككاً يفتقر إلى الوحدة، قفزة من «يا» إلى الثنائية. ومن ثم، يقدم الضمير أنا نفسه بوصفه تبادلاً في الأداء وحالة من البينية» (Le pas au delà, p. 57).

وإذا كان ليفيناس يتجنب شكل الحوار، فإن إثبات بلانشو له وتأكيده بوصفه متناً معتبراً لـ سرده يشير إلى تباين بين مفكري التباين heteronomy. إن ضرورة التفكير في علاقة اللغة نفسها بطريقة ترفض تصور ليفيناس عن الغير المتحرر من العلاقة والرابطة لهُو أمر يؤكد العلاقة نفسها بوصفها تفككاً. وهو ما «يتجاوز نفسه» دائماً فيما سيدعوه دريدا حركة منطق الإكمال.^{٥٢} فهو ليس الغير في الآخرية المتعالية على العلاقة. ومن ثم، تُعاد عند بلانشو كتابة تصور ليفيناس للغة على أنها علاقة بالتعالى من منظور مجال يسميه بلانشو — في موضع آخر — «الكتابة» أو «فضاء الأدب». وثمة، هنا، أيضاً صلاحية ضمنية لوصف ليفيناس للآخر من منظور التعالي المحض.^{٥٣} وعلى النقيض من ذلك، المحاييد هو «علاقة من دون علاقة» (L'entretien infini, p. 104):

«لا يترك الآخر نفسه للتفكير فيه إما من منظور التعالي أو من منظور المحايثة. وهي تجربة يجب على أحدها ألا يقنع معها بالقول إن اللغة لا

^{٥٢} للاطلاع على منطق «الإكمال»، انظر: Derrida, Of Grammatology, pp. 144-52.

^{٥٣} يمكن قراءة كتاب «الانتظار النسيان» و«الكلمة المتعددة» من خلال ربطهما بقراءة دريدا التفكيكية ليفيناس في مقاله «العنف والميتافيزيقا» (Writing and «Violence and Metaphysics» (1964).

تعتبر إلا عنها أو تعكسها، نظرًا إلى أنها لا تنشأ إلا في فضاء اللغة وزمنها»
(*L'entretien infini*, p. 101).

وفي مقالة حديثة عن تكريم ليفيناس، يُعقَّب بلانشو على فكر ليفيناس بتعليق تدميري نوعًا ما، ألا وهو: «لعل كل ذلك يكون هدية الأدب» (*Face to Face*, p. 49). ويلاحظ المرء أيضًا، ببعض التهكم من قراءة ليفيناس، المتمركزة حول الأنا نوعًا ما، لكتاب «الانتظار النسيان» أن موقف المتحاورين في ذلك السرد يتوافق بشكل جد وثيق مع وصف قدمه ليفيناس من قبل لطريقة تجسيد الزمن في رواية:

«ليست الرواية ... طريقة لإعادة إنتاج الزمن؛ فهي تنطوي على زمنها الخاص. الرواية طريقة فريدة لتزمين الزمن ... والشخصيات في الرواية موجودات خرساء مسجونة. لا يصل تاريخها إلى نهاية، بل يظل مستمرًا، ولكنه لا يتحرك إلى الأمام. الرواية تحبس الموجودات في الحظ والنصيب لا في الحرية» (Reality and its Shadow, *Collected Philosophical Papers*, p. 10).

Difference, pp. 79–153). وقد جرت مناقشة هذا المقال كثيرًا، ولكن تبرز سمتان حين نضعه إلى جوار بلانشو. يذهب دريدا إلى أن ليفيناس يخطئ في دمج هيدجر بفلسفة كلية: ليس الوجود سوى الموجود أو الكائن، ومن ثم لا يمكن أن يستوعبه أو يحويه. والأكثر من هذا أن التفكير في الوجود هو شرط التفكير في أي اختلاف، بما في ذلك اختلاف أنا/الآخر.

وعلى فرض أن بلانشو، ومن بعده دريدا، يتقبلان مساءلة ليفيناس لاستعمال هيدجر مفاهيم الوحدة والهوية في وصفه الوجود، فمن الممكن الانتهاء إلى الحجة محل النظر في كتاب «الانتظار النسيان» وقسم «الكلمة المتعددة»: فأولاً، الوجود في حركة اللغة المتعالية متكثراً وفريداً ويختلف عن نفسه، وثانياً هذه الكلمة المتعددة تتيح إمكان آخرية الآخر حتى لو كان هذا الآخر هو نفسه الشرط الوحيد لكفاءة الكلمة المتعددة وفاعليتها. وتلك هي — مرة أخرى — مسألة الزمنية المنحرفة التي من خلالها «لا يدع الآخر نفسه للتفكير سواء من منظور التعالي أو المحايثة» (*L'entretien infini*, p. 61)، والتي من خلالها يحدد الآخر العلاقة بالغير (المتعذر بلوغه)، والغير الذي يجعله هذه العلاقة ممكناً متاحاً، بوصفه ما لا يمكن بلوغه، ودائمًا ما يُعاد تأكيده (See *Ibid.*, p. 105).

للإطلاع على كلام دريدا عن ليفيناس، انظر: David Boothroyd, "Responding to Levinas," in *The Provocation of Levinas*, pp. 15–31; John Llewelyn, "Levinas, Derrida and Other vis-à-vis," in *ibid.*, pp. 136–55; Robert Bernasconi, "Levinas and Derrida: The Question of the Closure of Metaphysics," in *Face to Face*, pp. 181–202.

في ضوء هذا الوصف، يمكن بخفة تقديم تفسير ظريف لكتاب «الانتظار النسيان» مؤداه قلب البعد الأخلاقي عند ليفيناس ونقضه لا تأكيده أو إثباته. إذ يمكننا أن نقرأه بوصفه نصاً تتحدر فيه الشخصيتان، في رهابهما من الأماكن المغلقة، إلى طريقة الوجود الثابتة أو المشلولة التي تميز الشخصيات في رواية. وبرغم ذلك، يتردد ليفيناس بين قراءة السرد بوصفه حكاية رمزية ومطابقة الأدبي البسيطة بـ القول.^{٥٤}

وفي موضع آخر من كتاب «محاورة لا تنتهي»، يستأنف بلانشو تركيز ليفيناس على الكلمة المنطوقة بوصفها حركة نحو التعالي، على حين أن هذه الحركة في اللغة توجد، حقاً، بدرجة أعلى في الكتابة (L'entretien infini, p. 82). والحق إن أحدنا لو عاد إلى السرد فسيجد أن علاقة المتحاورين هي علاقة بالكتابة؛ فالمرأة تُملي على الرجل، وهي أيضاً تكتب عن وصفه. وإن عدم قابلية القياس في اللغة — الظاهر أيضاً في الحوار المنطوق — يتكثف في الفصل بين ما يُقال (ما تقوله المرأة) وبين ما يُكتب (ما يكتبه الرجل)، حتى وإن تكررت الكلمات «نفسها».

حين يقرأ ليفيناس «الانتظار النسيان» بوصفه أداءً لفكره، يميل إلى التغافل عن الأمر الأهم فيه، ألا وهو أنه سرد. وشأن تلك النصوص التي كتبها بلانشو حول السرد بوجه عام (عوليس والسيرينيات، أورفيوس ويوريدكي)، يأتي كتاب «الانتظار النسيان» بوصفه لقاءً. فبالمثل، يوجد الكتاب بوصفه لقاءً «يشير» إليه السرد، فلا يستمد وجوده إلا من كونه مسروداً. ويتجلى ذلك في الطريقة التي يحرف بها النص — المقسم إلى أجزاء منفصلة من التسلسل الزمني غير المؤكد — الزمن السردى عن طريق سلسلة تكرارات تأخذ شكل الاقتباس عن أجزاء أخرى في النص سواء أكانت «سابقة» أم «لاحقة». والتأثير الناتج هو أن الحدث المسرود (أو السرد بوصفه حدثاً) يُمضي ويأتي في آن، متقدماً باستمرار على هذا النحو «المؤجل».

وعلى هذا، يصعب قراءة «الانتظار النسيان» بوصفه مجرد أداء لأي نوع من الفكر، بما في ذلك فكر ليفيناس. فالانتظار نفسه لا يجري تمثيله. ليس الانتظار سوى حركة السرد وهو يلتفت باستمرار إلى انعطاف لغته على نفسها. الانتظار هو نظام اللغة التي

^{٥٤} لاحظ، مثلاً، التعميم غير المدعوم الذي مُفاده أن كل الأدب شكل من المغايرة لا يكتفي بنفسه (p. 39). ويلاحظ بلانشو أن «ليفيناس ينظر بعين الريبة إلى القصائد والنشاط الشعري عمومًا» (L'entretien, p. 76).

فيها تكون حركة العلاقة محجوبة باستمرار، وبالضرورة، في اللغة التي تتوسل بها العلاقة. وفي المقابل، لا تنفصل «الأصوات الشارحة» التي تنشأ من الحوار للتعليق عليه انفصلاً كاملاً عن الأصوات «في» الحوار ولا عن نفسها. الانتظار بوصفه حركة تفكك ذاتي في اللغة هو، على نحو أصيل، حجاب نفسه في التعليق الذاتي. وهذا المنطق من التفكك الذاتي نفسه ينطبق أيضاً على مكان الانتظار. فالأصوات الشارحة تسأل:

«أين ينتظران؟ هنا أم بعيداً عن هنا؟» — «تمسكهما «هنا» بعيداً عن هنا»
 — «في المكان الذي يتحدثان فيه أم في المكان الذي يتحدثان عنه؟» — «وقوة
 الانتظار باستنادها إلى حقيقته تقود المرء أينما ينتظر إلى مكان الانتظار»
 (p. 140).

هكذا، يرتبط تصور بلانشو لـ الانتظار (بوصفه نسياناً) بكل من هيدجر وليفيانس، بطريقة مماثلة.

يفكر بلانشو عبر تصور هيدجر لـ الانتظار في اللغة على نحو يجعله حركة لازمة غير متعدية، فيقاطع نفسه دوماً ويقاطع طريقته في استئناف نفسه، وزمانيته المنحرفة، وفي ذلك شهادة لا على فينومينولوجية «النطاق» region أو الوجود being المراوغة عند هيدجر، بل على ما ض مطلق: القرب بوصفه بُعداً، والانتظار بوصفه نسياناً.

وبنظام من الفكر مماثل، أعني التفكير من خلال طبيعة العلاقة من دون تصور سابق عن الروابط أو الصلات، يمضي بلانشو أبعد من ليفيانس في الاشتغال عبر ديناميات اللغة بوصفها تغايراً، وفي الوقت نفسه يصادق على معظم تفسير ليفيانس لهيدجر. وبينما يصادق بلانشو على قول ليفيانس إن الغير لا يمكن التفكير فيه، بوجه عام، إلا على أساس تجربة الشخص الآخر وحدها، نجد أن تصور بلانشو عن المحايد — بوصفه شرطاً إشكالياً لأي علاقة بالغير (L'entretien infini, p. 103) — ينزع عن الآخر شكل التعالي المحتفظ به في فكر ليفيانس. المحايد: لا هيدجر، كلا ولا ليفيانس.

الفصل الثالث

دريدا والأدبي

لا يزال من الشائع تقديم عمل دريدا إما بوصفه تطرفاً راديكالياً في البنيوية، لا سيما فيما يتعلق بالطبيعة العلائقية للعلامة، أو بوصفه نسخة أوروبية من ثنائية الكلية/النسبية البارزة في الفلسفة الأنجلوسكسونية. كذا لا يزال تعبير «ما بعد البنيوية»، وهو أحد أعراض هذا التلقي، يحجب الطبيعة الدقيقة لمصدر كتابات دريدا في المشهد الفلسفي الأدبي الفرنسي، حيث لا مفر من هيدجر وبلانشو.

يقدم دريدا في مقاله «القوة والدلالة» Force and Signification (١٩٦٣م) (Writing and Difference, pp. 3–30) تفسيراً للنزعة البنيوية، كما يقدم أيضاً تفسيراً متعارضاً للغة الأدبية يتمشى في خطوطه العريضة مع ما جرت مناقشته في الفصلين السابقين. فاللغة الأدبية تتميز بإشارتها إلى مسائل أنطولوجية أساساً. وكما هو حال الشعر عند هيدجر، يتعلق الأدبي تعلقاً خاصاً بأمر يزيد على أي موجود ويتعداه، ألا وهو «اللاشيء الجوهرى الذي يمكن على أساسه لكل شيء أن يظهر ويبرز داخل اللغة» (Writing and Difference, p. 8):

«الكتاب النقي، الكتاب في حد ذاته، بحكم ما لا يمكن الاستغناء عنه فيه، لا بد أن يكون «كتاباً عن اللاشيء» الذي كان يحلم به فلوبير ... ولا بد أن يعترف الناقد بهذا الفراغ بوصفه موقف الأدب ووضعه، وبوصفه ما يؤسس خصوصية موضوعه. ألا وإنه ما يجب أن يتحدث عنه الناقد باستمرار» (Writing and Difference, p. 8).

ولا يمكن تمييز هذه الفقرة، في حد ذاتها، عن كثير من أعمال بلانشو المعاصرة. فالاعتقاد بأن غياب أي كائن قد لا يصبح أبداً موضوعاً لأي تمثيل يجعل الأدبي بنية غريبة لـ الظهور بوصفه انسحاباً. و«نظراً إلى أن اللاشيء ليس موضوعاً»، فعلى الناقد أن يهتم بـ «الطريقة التي يتحد بها هذا اللاشيء نفسه عبر تلاشيه واختفائه» (*Writing and Difference*, p. 8). ومنشأ النص الأدبي هذا في حركة المحو هو ما يسميه دريدا «القوة» *force*. وهي «قوة» تتعارض، من ثَم، مع التركيز على «الشكل» *form* الذي يميز البنيوية بفرضياتها التي تهتم بـ «القوة والدلالة».

ويختلف هذا البيان حتى الآن عن الأوصاف المتداولة لـ «التفكيك». إذ لا يتحدث دريدا مثلاً عن تحليل «الاستبعادات» و«الاندماجات» في النص التي «تجعل النسق معتمداً اعتماداً تأسيسياً على عوامل لا يمكنه توحيدها أو احتواؤها».^١

والأكثر من هذا، تختلف معالجة دريدا لنصوص مالارمه وبلانشو اختلافاً كلياً عن قراءاته للمجازات الفلسفية. فمثلاً، يفحص مقاله «الحضور أصلاً غائباً» ووحدة الكتابة Ousia and Grammé، فحصاً دقيقاً تكوين المفاهيم الفلسفية والعلاقات التبادلية بينها (مفهوم الزمن مثلاً في ذلك المقال) للكشف عن أسبقية اشتغال قانون الخلل الوظيفي في تأسيس المفاهيم الميتافيزيقية. وذلكم وجه من وجوه عمل دريدا يمكن القول إنه قد صار مألوفاً تقريباً، ويشكل مدخلاً — في كتابه «مواقع»^٢ — إلى حالة طريقة في التفكيك (بكل ما تنطوي عليه هذه الفكرة من مخاطر)، أعني شكل الجدل أو الديالكتيك الذي يدين به ديناً كبيراً لهيجل، إلا أنها ترفض استيعاب عمل النفي في الكلي. وتُعد معالجة دريدا لمفهوم «الأدب» مثلاً على هذا الإجراء. فبينما يتأسس مفهوم الأدب بتعارضه — مثلاً — مع الفلسفة ومفاهيمها (الحقيقة/الخيال، الحُرّي/المجازي)، نجد دريدا يقلب أولاً هذه الأسبقية المفترضة للفلسفي بتبيان أن شيئاً «أدبياً» فاعلٌ فعلاً لا محيد عنه في تكوين المفاهيم الفلسفية، الأمر الذي دعاه ثانياً إلى تشكيل حد جديد يمكن بمقتضاه تصور «الأدب» خارج المفهوم الذي كان يشملها سابقاً. وبرغم ذلك، لا تهتم معالجات دريدا لنصوص أدبية بعينها بتشكيل المفهوم أو تكوينه على هذا النحو تماماً.

^١ Samuel Weber, "The Limits of Professionalism," *The Oxford Literary Review*, 5 (1982), pp. 59-70, 60.

^٢ Derrida, "Positions", trans. Alan Bass (Chicago Press, 1971).

يقول جوناثان كالر:

«وتلفتنا مناقشات دريدا للعمل الأدبي إلى مجموعة مشكلات مهمة، مع أنها ليست تفكيكات بالطريقة التي كنا نستعمل بها المصطلح، إذ سيتأثر النقد الأدبي التفكيكي تأثراً أساسياً بقراءاته للأعمال الفلسفية».^٢

ولا يزال هذا الموقف غريباً إلى حد ما؛ فحتى لو كانت إحدى نتائج عمل دريدا رَجَ الخطوط الفاصلة بين الأدبي والفلسفي، فقد غاب المغزى المميز لمقالاته التي تناول فيها شخصيات من أمثال مالارمه Mallarmé، وجويس Joyce، وبونج Ponge، وسيلان Celan ... إلخ — غاب هذا المغزى حتى عن دراسات قيمة مثل كتاب كالر «عن التفكيك». والأكثر من هذا، فمع أن دريدا تقبل عمل بول دي مان بوصفه متمماً لعمله،^٣ فقد اختلفت معالجتهم للنصوص الأدبية اختلافاً ملحوظاً، برغم ميل النقاد إلى دمجهما معاً. والطموح الرئيسي لهذا الفصل رسم معالم الطابع الذي تتميز به معالجة دريدا للأدبي.

^٢ Jonathan Culler, "On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism" (London: Routledge, 1983), p. 213.

^٣ انظر: Derrida, *Memoires: For Paul de Man* (New York, N.Y.: Columbia University Press, 1986). يكمن إجراء دي مان في إظهار اللاتماسك [التفكك] في النص من خلال وضع القراءة الحَرْفِيَّة والبلاغية جنباً إلى جنب، والكشف عن أن المطارحة بين التفسير غير المتوافقة لا تقبل أي حل. لماذا؟ إنها غير قابلة للحل لأنه ما من نص يقدر بنفسه على تقديم معيار للاختلاف بين الحَرْفي والمجازي ضمن حدوده. وأي عنصر من عناصر النص (ثيمات قراءته، إذا جاز التعبير) سيكون محل تساؤل من خلال حالته اللغوية التي تتعرض طبيعتها غير المحددة للحل، بمعنى أن أي ثيمة في القراءة يمكنها استعمال «القراءة» بطريقة مجازية. ويختلف إجراء دي مان — برغم تقديمي له هنا بطريقة إجمالية بسيطة فحسب — اختلافاً واضحاً تماماً (من حيث اهتمامه المبدئي بالمعضلة الإبيستمولوجية) عن إجراء دريدا المهتم اهتماماً غامضاً بعيداً بـ «الأخر» الذي يهب اللغة ويتجاوزها في آن.

وبرغم ذلك، تتشابه مناقشة دي مان في كثير من جوانبها مع فتجنشتاين في طوره الأخير، وتلك مسألة لم يتناولها أحد من قبل على حد علمي. يرى فتجنشتاين — على النقيض من الطموح (الذي لا يزال قوياً هذه الأيام) إلى إضفاء طابع شكلي formalize على الوظيفة الإبيستمية للغة بتقديرات حسابية يمكن التعويل عليها — أن مساق العلامات لا يتضمن في حد ذاته قواعد استعماله في التفسير. إنه يتصرف تصرف إشارة لافتة تفيد بأن كلمة West (= الغرب) سوف تعني West إذا اختار الناس لها أن تعني هذا المعنى، كما لو أنها كانت تعني شيئاً آخر. وبرغم ذلك، لدينا ميل لا يُقاوم نحو قراءة تفسيراتنا للعلامات من خلال طبيعة غامضة أو قاعدة مضمرة في العلامة نفسها، وهكذا نجعل

يشكل مقال «القوة والدلالة» أساس التقارب بين مقالات دريدا عن الأدب ومقالات بلانشو:

فأولاً: «يُحتَفَى» بالكتابة عندهما على قدر تحريرها المعنى من ملابسات السياق المباشر وتوجيهه إلى أفق إمكانات غير متوقعة: «الكتابة تبعد المعنى عبر تنشيطه، وإسلامه إلى النقش والتَّلم والشق، إلى سطح يتميز أساساً بأنه يقبل الانتقال بلا حدود» (*Writing and Difference*, p. 12).

وثانياً: تُعرَّف اللغة «المتحررة» عندهما من منظور استدعاء مباينة مالارمه بين الخطاب الشعري والخطاب اليومي. وأما الكتابة فهي متحررة من التصورات الأدائية عن اللغة، لأن ما يؤسسها هو تعليق الإحالة المباشرة. فكلما تحررت الكتابة من كونها علامة إشارية أو أداة تواصل، تتمكن من أن «تقول ما تكونه العلامة من دون دلالة، عبر إحالتها [الكتابة] إلى نفسها فقط» (*Writing and Difference*, p. 12). لذا، «تُولد الكتابة شأنها شأن اللغة» عبر علاقة جوهرية باللاشيء. «ولقد تحدث هيدجر عن الكلام الخالص الذي لا يمكن تصويره في إطار صرامة «ماهيته» المستندة إلى «طبيعته بوصفه علامة»، «ولا حتى المستندة إلى طبيعته بوصفه دلالة»» (*Writing and Difference*, p. 13). والفكر الأدبي هو فكر ذلك العدم [اللاشيء] التأسيسي الغريب.

وثالثاً: تظهر مرة أخرى مسألة «الآخر». وكما هو الحال مع بلانشو وهيدجر، تُسمى هذه الكلمة الحدث في الشعر، والمعنى والنقش الذي يفلت من أي سيطرة أو تحكم أو توقع بشري. ولسنا هنا بعيدين عن وصف بلانشو لمالارمه فيما يتعلق بالكلام النقي: «لا أحد يتكلم الكلام ولا أحد يكون ما يتكلمه، كما لو أن الكلام يتكلم إلى نفسه» (*The Siren's Song*, p. 113). وكذلك عند دريدا تنطوي الكتابة على «المحل الذي يوجد فيه الآخر» (*Writing and Difference*, p. 11). إذ يشارك الآخر في الكتابة من منظور ثانوية لا مفر منها في المعنى المكتوب، لأنه حتى في كونه منقوشاً يقدم المكتوب نفسه بوصفه مقروءاً في الوقت نفسه عبر صدى الدلالات غير المتوقعة في فعل

أنفسنا غافلين عن طبيعة تفسيراتنا العرضية غير الثابتة في نهاية المطاف. انظر: G. P. Baker and P. M. S. Hacker, *Wittgenstein: Meaning and Understanding: Essays on the Philosophical Investigations* (Oxford: Basil Blackwell, 1984), esp., pp. 57–59.

النقش. وعليه، طبقاً لدريدا «لا يوجد المعنى قبل فعل الكتابة، كلا ولا بعده» (*Writing and Difference*, p. 11). فالآخر يحدد فضاء «التبادل المؤجل بين القراءة والكتابة» (*Writing and Difference*, p. 11). ولعل هذا الآخر مرتبط بما يناقشه دريدا — في موضع آخر — من منظور الصوت الأوسط (*Margins of Philosophy*, p. 9): «الآخر ... يصون كلاً من اليقظة والحركة زهاباً وإياباً، فالحمل بحدوثه بين الكتابة والقراءة يجعل نفسه غير قابل للاختزال» (*Writing and Difference*, p. 11).

وليست الكتابة، هنا، طرفاً صريحاً في نقد نزعة التمرکز الصوتي المميزة للميتافيزيقا الغربية (*see Of Grammatology*, first published 1967). بل ترتبط الكتابة ارتباطاً أساسياً بتصور يناهض أداتية اللغة وما يترتب على ذلك من مسائل تتعلق بطريقة وجود النص الأدبي.^٥ ويسبق هذا التصور الراديكالي عن الكتابة — المدين ديناً كبيراً لبلانشو — كلمات «التفكيك» و«علم أنساق الكتابة» زمنياً، إن لم يكن يسبق الممارسة التي ترسمها تلك الكلمات.

ولعل قدر الإبهام أو الغموض الكبير الذي يحيط بعمل دريدا ناجم عن أن فكرته عن الأدب *littérature* — طبقاً للنهج الذي أوضح معالمه العريضة في كتابه «مواقع» — تكمن في استعماله استعمالاً جديداً.^٦ والحق إن هذه الفكرة — كما يقول دريدا في مقاله «خارج العمل» (*Outwork* ١٩٧٢م) (pp. 3-54) (*Dissemination*) — تتعارض بصفة خاصة مع تصور الأدب المتعارف عليه:

«لماذا ينبغي على «الأدب» أن يظل يشير إلى ما ينفصل بالفعل عنه — عما جرى تصويره والإشارة إليه تحت اسمه — أو عما يدمره تدميراً لا هواده فيه، ولا يكتفي بمجرد الروغان منه؟» (*Dissemination*, p. 3).

^٥ فمثلاً، يتضمن كتاب دريدا *Memoires*، بوصفه مرحلة في المناقشة، إعادة تأكيد الشعر *Dichtung* الآتية: «إنها مسألة ... معرفة حقيقة أن اللغة ليست أداة يمكن للذات المتكلمة أن تتحكم فيها أو توجهها، وأن طبيعتها لا يمكن أن تظهر من خلال أي مثال آخر سوى مثال اللغة نفسها الذي يسميها ويقولها ويعطيها للتفكير ويتكلمها. فنحن لا نستطيع حتى القول إن اللغة توجد أو تفعل شيئاً، كلا ولا حتى «تعمل»؛ فكل هذه القيم (الوجود والفعل والعمل) غير كافية هنا لبناء لغة شارحة لذات اللغة. اللغة تتحدث عن نفسها بنفسها، وذلك أمر مختلف تماماً عن التكرار المأوي» (pp. 96-7).

^٦ أحتفظ بالكلمة الفرنسية للإشارة إلى هذه الحالة الجديدة في الاستعمال.

وكما هو حاصل مع بلانشو وهيدجر برغم ذلك، فهذا الاستعمال الجديد (مثل الشعر أو السرد) يُعَيِّنُ أمرًا يتصل بقضايا الماهية المتجاهلة في المصطلح بمفهومه الأكثر اعتيادًا. لذا، يُسمَّى الأدبُ *littérature* ما يكون «أدبيًا» على نحو راديكالي في الأدب *literature*، بدلًا من ممارسة جديدة في الكتابة كليًا. ومرة أخرى، يلعب اسم مالارمه دورًا في تعيين ظهور هذه الممارسة الراديكالية في الكتابة، فاهتماماته تتجاوز اهتمامات النقد الأدبي. يقدم الأدب «لاموقعًا» يمكن من خلاله الاقتراب من آخر الفلسفة الذي هو الهم الأساسي لدى التفكيك. إنه مصطلح ينطبق على بعض النصوص أكثر من غيرها، وبخاصة أن دريدا يشير «إلى اتجاهات بعينها تعمل حول حدود مفاهيمنا المنطقية، وإلى نصوص بعينها ترج حدود لغتنا». وبعد أن أتى دريدا على ذكر مالارمه في هذا الشأن، أشار إلى «أعمال بلانشو وباتاي وبيكيت».^٧

تُعد قراءة دريدا لعمل مالارمه «محاكاة» *Mimique* نموذجًا على إقحام الأدب ضمن حدود الشعر. وتنطوي على فكرتين رئيسيتين متعارضتين. أولاً: يهتم دريدا بمن كتبوا عن مالارمه، لا سيما جان بيير ريشار Jean-Pierre Richard، في محاولة منه لزرحة مفهوم «المثالي»، المركزي عند مالارمه، عن القراءات الثيمائية والأفلاطونية الجديدة. فيغدو «المثالي» حركة بين النصوص تتعارض بالأحرى مع الأنطولوجيا الإيجابية. وثانيًا: ينشغل نص «محاكاة» بهيدجر عبر مناقشة مستمرة، وإن يكن هذا الانشغال غير واضح تمامًا. فالنص لا يكتفي بمساءلة التصورات المتعارف عليها عن المحاكاة من حيث هي تقليد، وإنما يسائل أيضًا قراءة هيدجر لـ المحاكاة من حيث هي ظهور الكائن؛ أي يسائل باختصار الشعر، وإن لم ينص على ذلك صراحةً.

ولعله من الضروري الآن عرض تلخيص موجز لنص مالارمه. فحوى نص «محاكاة» نقل المونودراما من الإيماء إلى اللغة وتدوينها، وتتألف هذه المونودراما بأكملها من تمثيل صامت mime. فهناك بيرو^٨ الذي يحاكي (على سبيل التذكّر) خطته النهائية التي رسمها لقتل زوجته بدغدغتها حتى الموت.

^٧ Interview with Richard Kearney, "Deconstruction and the Other," in *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* (Manchester: Manchester University Press, 1984), p. 112.

^٨ Pierrot: شخصية في المسرح الإيطالي كانت تحت اسم بيدروليانو. وقد ظهرت لأول مرة في باريس في القرن السادس عشر، ثم حققت نجاحًا في القرن الثامن عشر، قبل أن تصبح شخصية صامتة في التمثيل

يعيد بيرو أداء سلسلة الأحداث محاكيًا أفعال القاتل والضحية على حد سواء. ويركز دريدا، من بعد مالمارمه، على البنية الزمنية الغريبة في كتابة بيرو الإيمائية: «يحاكي بيرو — «في الحاضر» — اقتترافَ جريمة قتل «في ظل مظهر زائف للحاضر» (Dissemination, p. 200). ويشير دريدا، هنا، إلى ثلاث سمات يمكن ملاحظتها في هذا الأداء، السمة الأولى: لا بد من فصل التمثيل الصامت mime عن فهم المحاكاة mimesis الكلاسيكي بما هي تمثيل representation: «فلا تقليد imitation هنا، التمثيل الصامت لا يقلد شيئًا. فبيرو منذ البداية لا يقلد أو يحاكي شيئًا، إذ لا يوجد شيء سابق على كتابة هذه الحركات أو الإيماءات» (Dissemination, p. 194) فهو لا يكرر حاضرًا قد تعين من قبل. التمثيل الصامت «كتابة» أصلية (أو هكذا يبدو)؛ بمعنى أنه إنتاج. ومن ثم، يغدو هذا الرجلُ بتمثيله الصامت المنتجَ والنتاجَ والخشبةَ نفسها أو مشهدَ عملية الإنتاج على نحو شديد الغرابة. «الممثل المسرحي يُنتج نفسه هنا. والصحيح هنا: أنا بذاتي، من تلقاء نفسي، كنت الممثل المسرحي الحقيقي هنا!» (Dissemination, p. 198) والكتيب الذي يصفه مالمارمه بأنه (بيرو قاتل زوجته Pierrot Murderer of his Wife) ليس سيناريو script بل هو تدوين بعد الحدث، تدوين كتابة صامته إيمائية لا تقلد شيئًا. والسمة الثانية: لأن نص «محاكاة» لا يتماشى مع التصور الكلاسيكي عن المحاكاة من حيث هي تقليد، فلا يخضع لمعنى المحاكاة الفينومينولوجي الذي مفاده أنها نزع الحجاب عن مظهر حاضر أو تقديمه. ويقول دريدا إنه «توجد محاكاة إيمائية، دَوْن مالمارمه مخزونه الكبير منها» (Dissemination, p. 206) يحاكي بيرو اقتترافَ جريمة قتل وينوه بها «في ظل مظهر زائف للحاضر». ومن ثم، يستبقي التمثيلُ الصامت في بنيته حركةَ الإحالة التي هي أيضًا حركة إنتاج على نحو ما اتضح في السمة الأولى. وهذه المفارقة الظاهرة تفضي بنا إلى السمة الثالثة، ألا وهي أن نص «محاكاة» يدمج معنيي المحاكاة mimesis كليهما المتعارف عليهما أو يتظاهر بهما أو يلوثهما. فالمحاكاة بوصفها تمثيلًا مُزاحًا في بنية التمثيل الصامت الذي لا شيء يسبقه، والذي هو — من ثم — شكل من الكتابة الأصلية. وفي الوقت نفسه، مع ذلك، فالتمثيل الصامت بوصفه «كتابة أصلية» هو أيضًا بنية تنويه وتقليد. ومن ثم، لم تعد هذه

الأدائي الحركي الصامت في منتصف القرن التاسع عشر، وقد ظهرت على شاشة السينما لأول مرة عام ١٩٤٥م. (المترجم)

الكتابة الإيمائية توصف بأنها «أصلية» على الرغم من أنه لا شيء يسبقها. المحاكاة (في معناها الأول) تتظاهر بـ المحاكاة (في معناها الثاني)، والعكس صحيح. وهذه بنية يسميها مالارمه «تنويه مستمر يترك الثلج ثلجًا والمرآة مرآة من دون تهشيم أو خدش» (كما ورد في: *Dissemination*, p. 206). ويشدد دريدا على السمات البنيوية في هذه العملية:

«وإذن، نحن أمام محاكاة إيمائية لا تحاكي شيئاً، فما نلقاه ازدواجٌ يزدوج — إذا جاز التعبير — على نحو غير بسيط، ازدواجٌ يتوقعه اللاشيء، وهذا اللاشيء ليس هو نفسه على الأقل مزدوجاً بالفعل. الحاصل أنه ما من إحالة بسيطة» (*Dissemination*, p. 206).

المحاكاة لا تحاكي فحسب، وإنما هي نفسها ما يُحاكى. لذا، يصدر نص «محاكاة» شرحٌ هيدجر للغة الشعرية في علاقتها بالاختلاف بين الموجود والوجود. ولا مفر من أن يفقد المعنى الأوّل لـ المحاكاة (ظهور المظهر)، على الأخص، الأسبقية التي يعطيها له هيدجر. إن إزاحة دريدا لبنية الظهور (معنى المحاكاة الأول) بوصفها حركة محو (ذاتي) يمكن تتبعها من منظور السؤال المنكر لـ خشبة المسرح. ويثير هذا النموذج المسرحي — بصورة منظمة — سؤال «الوسط» اللامرئي الذي يصبح من خلاله التقديم ظاهرًا. إذا كانت هندسة خشبة المسرح مربعة، فسيتوقف كل شيء على الجانب الرابع أو المفتوح أو «الناقص». وذلك هو الجانب الذي لا يظهر:

«الانفتاح يمر من دون أن يلاحظه أحد بوصفه انفتاحًا (كُوة وثقبًا)، ولكونه عنصرًا شفافًا يضمن شفافية العبور إلى أي شيء يقدم نفسه. وبينما نبقى منتبهين مأخوذِين مشدودِين إلى ما يعرض نفسه، نكون غير قادرين على رؤية الحضور بحد ذاته، لأن الحضور لا يعرض نفسه، فلا أكثر من رؤية المرئي وسماع المسموع، الوسط أو «الهواء»، الذي يختفي في فعل الإذن بالظهور» (*Dissemination*, pp. 313-14).

ويُعد هذا النموذج المسرحي مصدرًا من مصادر دريدا الأساسية، تقريبًا في كل مقالاته التي يحتل فيها سؤال الأدب مرتبة الصدارة، وهو نموذج بارز في مقالته عن أنتونين آرتو Antonin Artaud (وبصفة خاصة مقالته «مسرح القسوة وإنهاء التمثيل») (*Writing and Difference*, pp. 232-250)؛ وأيضًا مقال «التشتيت» (*Dissemination*).

أُن هذا النموذج متضمن أيضاً في تصانيف دريدا القوية للحوار. تغدو «خشب المسرح» فضاءً فلسفياً، وعلى الأخص هيدجراً، حيث تنشغل بالوجود من حيث وضعه المتبس بين الظهور والدلالة، إذ بينما تقدم الحضور «لا يقدم هذا الحضور نفسه ... يختفي في فعل السماح بالظهور» (Dissemination, p. 314).

إن خشبة المسرح، في نص مالارمه «محاكاة»، هي إعداد غريب على الأخص، لأنها هي بيرو نفسه. ومع ذلك، تغدو العملية المسرحية نفسها هنا — بعيداً عن صيرورة الجانب الرابع غير المرئي في مشهد التمثيل — الشاغل الوحيد لخشب المسرح. وما قد يبدو حضوراً بسيطاً (المحاكاة بالمعنى الأول) «يمثل» نفسه هنا. والأكثر من هذا، فما يجري تمثيله هنا، ويُشار إليه، لا يوجد قبل التمثيل الصامت الذي يؤديه بيرو: فعل الإحالة. وعلى المنوال نفسه، لا يوجد تمثيل، ولا تطابق بين موضوع يوجد سلفاً ودلالته. فالدلالة التي لا محل لها ترسو عنده، تغلف كلية ما يبدو أنه يحدث حتى أثناء إنتاجه. «هذا العاكس لا يعكس الواقع، وإنما ينتج «تأثيرات الواقع» (Dissemination, p. 206). وكل ما يبدو معروضاً هو رؤية المرئي: «فلا شيء سوى تكاثر بريق متعدد الأوجه، هو في حد ذاته ليس شيئاً أبعد من ضوئه المتقطع» (Dissemination, p. 208).

ويلزم عن هذه القراءة أن رؤية المرئي أو حضور الحاضر ليس سوى أثر بنية الطي. حين لا يُعرض شيء سوى خشبة المسرح نفسها، لا بد أن يتبدد وهم العمق المسرحي. وما الجانب الرابع من الخشب المربعة إلا سطح: أثر واقع بنية الإحالة البينية: «حضور الحاضر لا يشكله سوى سطح» (Dissemination, p. 303).

وتغدو فوراً تقديم بيرو أثر بنية الاختلاف. فما من حاضر زمني قد يُثبت حركات الإحالة. فهو يحاكي، «في ظل مظهر زائف للحاضر»، التدبيرات التي أدت إلى جريمة يُفترض أنها ارتكبت في وقت التمثيل الصامت. لذا، يصبح «فعل» القتل نفسه فعلاً مركباً على المستوى الزمني إلى حد استثنائي: توقع ما سيحدث فعلاً، فلا شيء ببساطة في متناول اليد، أو يحدث في اختلاف الأزمنة العديدة لحركات الإحالة في التمثيل الصامت:

«هذا الاختلاف من دون حضور يظهر، أو بالأحرى يحبط الظهور، عن طريق تفكيك أي زمن منتظم في قلب الحاضر. لم يعد الزمن الحاضر صورة الأم التي يجتمع عندها المستقبل (الحاضر) والماضي (الحاضر)، ثم يتمييزان» (Dissemination, p. 210).

ومن ثم، قد تكون خشبة المسرح الغريبة عند مالارمه مرتبطة بمساءلة أعم وأشمل أثارها دريدا بخصوص الزمن عند هيدجر في مقاله «الحضور أصلاً غائياً ووحدة الكتابة».^٩ وعلى سبيل الإيجاز، لا بد أن يُخلي تجميع هيدجر لامتدادات الزمن تجاه حضور الحاضر سبيلاً أمام حركة تأطير زمني لا يمكن اختزاله وآثار بعدية غير متوقعة، وتلك مفارقة. وبينما يصل مقال «الحضور أصلاً غائياً ووحدة الكتابة» إلى نتيجة مماثلة بشأن الزمن عبر تحليل دقيق لمفهوم هيدجر وعلاقته بأرسطو وهيجل، نجد في مقال «جلسة مزدوجة» نتائج مماثلة مُفادها أن خلاً وظيفياً في مفهوم الزمن يعمل بشكل واضح بوصفه طريقة لوجود نص مالارمه.

في التحليل الأولي لمعني المحاكاة *mimesis*، كان من الممكن القول (بعد هيدجر) إن معناها الثاني — ألا وهو إعادة التقديم — مشتق من معناها الأول، ألا وهو الحضور ومظهر الحاضر في ظهوره. ولكن نص مالارمه «محاكاة» *Mimique* لا يكتفي بتحدي هذا الاشتقاق، وإنما يشوش الفرق بين التقديم *presentation* والتمثيل *representation*. ولذا، يسائل نص مالارمه تامين هيدجر للمعنى الأول في مقابل الثاني، كما يسائل ثنائية الشعر والأدب بمعناه المعتاد، وهي الثنائية المضادة للحادثة عند هيدجر. عندما كتب هيدجر عن هولدرلن، قارَن بين مجرد «النسخ والتقليد» من ناحية و«الصورة الأصلية» التي تُعد تنويعات منها. الصور الشعرية تحتفظ بقوة فينومينولوجية مميزة. ف «الصورة الأصلية» «تجعل غير المرئي مرئياً، كما تصور غير المرئي بشيء أجنبي عنه» (*Poetry*), (*Language, Thought*, p. 226). وفي بنية الظهور/الإخفاء هذه، يبرز إلى الوجود شيء. أما في نص مالارمه «محاكاة»، فمن الضروري القول إنه لا شيء يحدث أو يُقدَّم، ويتحدى عمل دريدا «الصورة الأصلية» بوصفها أثر لعبة المرأة ليس إلا. ف «لا حاضر في الحقيقة يعرض نفسه هناك، كلا ولا حتى في شكل إخفاء نفسه» (*Dissemination*, p. 230). وبالنسبة إلى هيدجر، تنطوي اللغة على وظيفة أنطولوجية غير ثابتة في تحقيقها ظهور العالم بوجودها. لذا، تحظى اللغة بامتياز كبير، أقوى فاعلية في الشعر، حين تتيح

^٩ Derrida, "Ousia and Grammé" in *Margins of Philosophy*, pp. 31–67.

وقد حاولت تحليل هيدجر ودريدا فيما يتعلق بالزمن في: "Time after Time: Temporality, Temporalization," *The Oxford Literary Review*, 9 (1987), pp. 119–35.

معنى الوجود، حتى لو كان هذا المعنى بنية مركبة مراوغة كبنية الإخفاء/الكشف التي ناقشناها من قبل.^{١٠} وأما بالنسبة إلى دريدا، فإن الطية:

«لا توجد في الحاضر، فهي لا تنطوي على معنى حَرْفي يلائمها، ولم تعد تُوَلَد من المعنى بحد ذاته، أي المعنى بما هو معنى الوجود. الطية تجعل نفسها متشعبة وليست طية واحدة» (Dissemination, p. 229).

وذلك يفضي إلى جعل الأدب *littérature* شيئاً لا يمكن إخضاعه لأي ميتافيزيقا أو فلسفة أدب *literature* محتملة. وتُعد مناقشة دريدا المناهضة للنقد الثيماتي، في مقاله «جلسة مزدوجة»، أساساً مألوفاً نسبياً، ومن الممكن الحديث عنها بإيجاز هنا. إذا كان الأدب ينأى بجانبه حقاً عن الوجود، وإذا كان لا شيء يُقدَّم ببساطة في بنية لعبة التمثيل الصامت، فإن تحديد مادة الموضوع في النص الأدبي تتقوض بالضرورة لسببين؛ الأول: لا ينجح مثل هذا التحديد إلا بتجاهل البعد الأدبي في النص على وجه التحديد. والثاني: يغدو هذا التحديد، بأفقه القاصر، فعلَ عنف غير علمي بسبب مقاومة المجال المبهم الذي يحتاج إليه المحتوى الثيماتي المحتمل حتى يظهر. «لا توجد ماهية للأدب أو جوهر، كلا ولا حقيقة في الأدب، لا ولا وجود لأدبية الأدب أو وجود أدبي» (Dissemination, p. 233).

وتظل إعادة كتابة دريدا لـ الشعر أبعد من مجرد تناوله حالة ملامرمة الخاصة في نصه «محاكاة». ولعل ما لا يثير الدهشة أن تزودنا مقالات هيدجر بنقطة النقاش الرئيسية هنا.

«اللغة في حد ذاتها شعر بالمعنى الجوهري» (Poetry, Language, Thought, p. 74). لقد صارت هذه العبارة المقتبسة من «أصل العمل الفني» (١٩٣٥م) مألوفاً.

^{١٠} انظر: Derrida, "The Ends of Man" (1968), in *Margins of Philosophy*, pp. 109–36, 134. وقارن أيضاً تفكيك دريدا لحدث الاستملاك الهيدجري في: Barbara Harlow (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1979): «الحقيقة وعدم الحجاب والإنارة لم تعد محسومة في استملاك حقيقة الوجود، وإنما أُلقي بها في مَهْوَاة بلا قرار بوصفها اللاحقيقة والحجاب والخفاء» (p. 119).

ومع ذلك، ما حالة هذه العبارة نفسها؟ من الواضح أنها ليست عبارة شعرية. وأي تفكير في قضية الفرق بين لغة المفكر ولغة الشاعر لا بد أن يصطدم، في النهاية، بقضية حالة لغة هيدجر في أعماله. وفضلاً عن ذلك، تُعد لغته وسطاً (إذا كانت هذه هي الكلمة المناسبة) لا يفتح سؤال الوجود إلا من خلاله.

ولا مفر من الاعتراف بفضل كتاب إيراسموس شوفر «عن لغة هيدجر» (١٩٦٢م)^{١١} عند التفكير في مسألة نصية أعمال هيدجر. إن محاولة الإنصات إلى معنى الوجود (على نحو ما هو حاصل لـ «المعنى» الذي أوجده قصيدة توملينسون «قصيدة») لا تلائم الإجراءات المنطقية المعتادة في النقاش. يحلل شوفر استعمال هيدجر غير العادي للغة، لا سيما «دَوْر الحُجج»، والألفاظ المتناقضة، والإطناب ... إلخ، ومن ثم، يفتح كتاب شوفر نوعاً من الأعمال الأكثر إلحاحاً بشأن هيدجر: صياغة «بلاغة» الشعر بقدر ما تحاول لغة المفكر الدخول إلى هذا الجوهر الشعري في اللغة. وطبقاً لمناقشتي في الفصل الأول، لا مفر من فصل «البلاغة» فصلاً واضحاً عن الإيحاءات المتعارف عليها؛ إذ لا تشغل هذه البلاغة بصياغة مجازات لغوية للإقناع، لأنها لا تعبّر عن ذاتية. ستنطوي «البلاغة» بالأحرى على حركة إيقاعية — وُصفت في الفصل الأول من الكتاب بين يدي القارئ — تتعلق باللغة من حيث هي طريقة استملاك متبادل، فاعلة في «عبارات مفتاحية» عند هيدجر من قبيل: «اللغة منزل الوجود»، «الزمن يتزمن»، «المكان يتماكن»، «وجود اللغة: لغة الوجود». أما المجال الذي يمكن فيه رسم المعالم الأكمل لهذه البلاغة المفترضة فهو مجال «الاستعارة»، كما هو حاصل على الأخص في كتاب بول ريكور «وظيفة الاستعارة» (١٩٧٥م)^{١٢} وبطريقة أشمل في مقال دريدا «انسحاب الاستعارة» The Retrait of Metaphor (١٩٧٨م).

Schöfer, *Die Sprache Heidegger* (Pfullingen: Neske, 1962); see also Schöfer, "Heidegger's Language: Metalogical Forms of Thought and Grammatical Specialities," in *On Heidegger and Language*, ed. Joseph J. Kockelmans (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972), pp. 281–301.

Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language*, trans. Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello (Toronto: University of Toronto Press, 1977), pp. 309–13.

إن عبارة هيدجر المفتاحية المتكررة في أعماله — «اللغة منزل الوجود»^{١٢} — ليست عبارة استعارية بأي معنى متعارف عليه. فالمرء لا يفهم ببساطة غير المعروف (الوجود) عبر مقارنته بمعروف (المنزل)، إذ لا يغدو الوجود أكثر «تعييناً» أو «مباشرة» من خلال علاقته بالمنزل. وأما الوجود بمفرده فيعطي ألفة المنزل بوصفها مادة للفكر، على قدر فعاليته بوصفه قوة اللغة الاستملاكية. غير أن ذلك لا يعني القول إن العلاقة «الاستعارية» بين المنزل والوجود علاقة مقلوبة ببساطة، بمعنى أن الوجود هو ما يتحدث عن المنزل وينيره. ولا يكاد الوجود يغدو أقل غرابة من خلال عملية لغوية غريبة يعمل على أساسها الاستملاك في لغة — إذا جاز القول — تُحْمَل على التعلق بنفسها. وأما العبارات الإطنابية الواضحة ببساطة — من قبيل «اللغة لغة»، «المكان يتماكن»، «الزمن يتزمن» — فلَسَوْف تلعب أيضاً دوراً ضمن حدود طريقة «إيقاع» الاستملاك الغريبة على نحو أوضح قليلاً في عبارة «اللغة منزل الوجود».

ولكن مقال «انسحاب الاستعارة» لا يقتصر على تقديم شرح بسيط لهيدجر؛ إذ يثير أسئلة بعينها — لا سيما المتعلقة بالنصية — على نحو تزداد معه صعوبة استيعابها في عبارات هيدجر عن اللغة. وبدايةً، يتحرك دريدا في هذا الاتجاه بتأكيدهِ المفارقة الناشئة عن الاحتواء المتبادل بين «الاستعارة» و«المتافيزيقا»، متخذاً نقطة البداية حجة هيدجر القائلة إن «الاستعارة» لا توجد إلا ضمن حدود المتافيزيقا وفَهْمها الأدوات للغة.

وثمة نقطتان تفرضان نفسهما؛ الأولى: ما دامت المتافيزيقا ممتدة تاريخياً امتداد نسيان الوجود، أفلا يمكن القول إن كل التعبيرات التي تُعَيَّن بها المتافيزيقا وجود الموجود، فتحدده بوصفه الكائن الأعلى والعلّة الأولى ... إلخ، هي تعبيرات استعارية؛ بمعنى أنها لا تدخل إلا في علاقة مجازية مع ما تمثله (وتخطئ في تمثيله)؟ ثانياً: وبرغم ذلك، لا بد في الوقت نفسه من تأكيد أن كلمتي «مجازي» و«استعاري» تظلان غير ملائمتين تماماً، إذ تنتميان إلى العالم المتافيزيقي نفسه الذي صُمِّمَ لتعيين حدوده. إن الوجود من حيث هو لا شيء، لا يوصف حَرْفياً، كلا ولا استعارياً: «إن الوجود لكونه لا شيء، أي ليس كونه وجوداً، لا يمكن التعبير عنه أو تسميته بطريقة أشد مجازية» (The Retrait of Metaphor, p. 21). والبنية الإيقاعية الموصوفة أعلاه المتعلقة بما يبدو أنه

^{١٢} تتكرر هذه العبارة في مقاله «رسالة في النزعة الإنسانية»: "Letter on Humanism" (1949) in *Basic Writings*, ed. David Krell (New York, N.Y.: Harper & Row, 1977), pp. 193–242.

حالة «استعارية» في عبارة «اللغة منزل الوجود»، لا بد من ثم أن تكون مركبة. وحين يُقر أحدنا بالدرجة التي تؤثر بها تحولات اللغة في الدخول إلى حضور اللغة نفسها، فلا مفر مع ذلك من إقرار أن حركتها غير الملائمة تشهد أيضاً نوعاً من ازدواج الاستعارة.

«ولأن هذا الانسحاب الاستعاري لا يترك مجالاً خالياً لخطاب الحقيقي الشرعي السليم والسالم proper؛ أو الحَرْفي literal؛ فلَسَوْفَ ينطوي في الوقت نفسه على معنى الطي من جديد re-fold (re-*pli*)، على معنى ما يتراجع كموجة على الشاطئ، معنى الرجعة re-turn (re-*tour*)، معنى التكرار المفرط لسمة تكميلية، معنى استعارة أخرى برغم ذلك، معنى سمة ازدواج الاستعارة (إعادة وُسْم/انسحاب re-*trait*)، وإنه لَخطاب لم يَعد حده البلاغي يقبل التحديد طبقاً لخط فاصل بسيط لا ينقسم، طبقاً للخطية وسمة عدم التحلل أو التفكك» (The Retrait of Metaphor, p. 22).

وستكون الإحالة الأوثق صلة هنا إلى نصية مقالات هيدجر نفسها: إلى اللغة عينها التي في محاولتها إرجاع الصدى — بوصفه صمتاً جوهرياً وقول الاستملاك المتبادل في اللغة — لا مفر أمامها لعمل ذلك إلا عبر تكاثر النصوص وعبر القول البشري.^{١٤} وستكون المسألة الملحة هنا مسألة تناهي الوجود، علاقة المتعالي بالتجريبي أو ضرورتها: الحركة بين نص وما يجعله ممكناً حتى عندما يحاول ذلك النص الحديث عنه.

في مقال «جلسة مزدوجة»، يتتبع دريدا ضرورة السمة التكميلية (أي ضرورة المزيد من إعادة التقديم re-presentation حتى في التقديم presentation نفسه) من خلال فكرته اللافتة عن «إعادة الوُسْم» re-mark، وهي فكرة تُسمّى الطريقة التي يجري بها طي مفهومي المحاكاة أحدهما في الآخر طياً يتجنب التعلق بتصورات الحقيقة سواء أكانت ملائمة أم أليثيا (Dissemination, p. 193). وفي مقال «قانون النوع» (١٩٧٩م) توصف إعادة الوُسْم بمزيد من التدقيق عند الحديث عن إجراءات النقد الأدبي. ولعله يمكن مؤكداً تعريف إعادة الوُسْم بأنها واسم تكويني. ويُعرّف مقال «قانون النوع» إعادة الوُسْم بأنها عنصر في النص يميزه بقابلية القراءة والمقروئية بوصفه نصاً من هذا النوع أو ذاك،

^{١٤} انظر تحليل لاكو-لابارت لهذه المسألة الصعبة في معالجة هيدجر لنصية لغة المفكر في: "L'Oblitération" (1973), in *Le sujet de la philosophe: Typographies I* (Paris: Editions Galilée, 1979), pp. 113–84, esp., 170–8

علاوة على وظائف التمثيل أو الدلالة. وهكذا، لإعادة الوسم ضرورية للغاية، ومؤسسة لما ندعوه فناً أو شعراً أو أدباً.

«ويمكن أن تتخذ إعادة الوسم هذه عددًا كبيرًا من الأشكال، ويمكن أن تتعلق في حد ذاتها بأنواع متباينة للغاية. ولا يلزم أن يكون تعييناً أو «ذكرًا» للنوع الموجود أسفل عنوان بعض الكتب (رواية، سرد، دراما)» (The Law of Genre, p. 211).

وتتخلل إعادة وسم النص هذه، بحكم الضرورة، كلية النص الذي نقرأه بوصفه كذا أو كذا. فهي ضرورية دائماً، ما دامت مقروئية النص ممكنة، ولا يلزم أن تكون صريحة. وكما ناقشت أعلاه، يهتم الشعر ببنية الاختلاف الأنطولوجي التي تصبح الأشياء بواسطتها حاضرة بحد ذاتها أو بوصفها كذا *as such*. ويسكن الشعر بل يؤسس تلك الـ «بوصفها» *as*. ومن الممكن أيضاً فهم إعادة الوسم عند دريدا على أساس أنها تهتم بهذه الـ *as*. فتميز نص بوصفه *as* نصاً من نوع بعينه وبوصفه قابلاً للقراءة، يدل على إمكان القراءة أو المقروئية أو التجربة نفسها القابلة للإفصاح. غير أن ميزة إعادة الوسم أو خصوصيتها تكمن في علاقتها بما تُعيّنه:

«ولنضرب مثلاً بتسمية «الرواية». فهي ينبغي أن تُوسم بطريقة أو أخرى، حتى لو لم يظهر الوسم ... بصورة صريحة في عنوان جانبي يحدد النوع، وحتى لو ثبت أنها تسمية مضللة أو ساخرة. هذه التسمية ليست روائية، فهي لا تشارك كلياً أو جزئياً في الجسم الذي تسميه، كلا وليست دخيلة بكل بساطة على هذا الجسم» (The Law of Genre, p. 212).

إن إعادة الوسم، وهي تسم نصاً بوصفه كذا أو كذا، تؤسس «سمة تكميلية وتمييزية؛ علامة انتماء أو احتواء لا تنتمي حقيقة» إلى ذلك الذي تقدمه: «إعادة وسم الانتماء لا تنتمي» (The Law of Genre, p. 212). وفي حالة عدم الانتماء هذه، لا مفر من القطيعة مع تامين هيدجر لـ الشعر. والأكثر من هذا أن الاضطراب أو التفكك الذي يجلبه دريدا إلى بنية الـ «بوصفه» *as* يجسد تصويره لـ الأدب من منظور «اتجاهات بعينها تعمل حول حدود مفاهيمنا المنطقية».^{١٥}

^{١٥} Derrida, "Deconstruction and the Other," in Kearney, *Dialogues*, p. 112

ويبقى أن نعود إلى قصيدة «قصيدة» للمرة الأخيرة، حيث يمكن طرح الأسئلة المتعلقة بإعادة الوسم وإيضاح معناها. وعلى الفور، يلاحظ القارئ المقروئية النسبية في مفتتح النص وعنوانه:

قصيدة

مكان

نافذة

تنظر إلى نفسها

يتواجهان

كلاهما و

بكل طريقة

يتألف النص من سلسلة إسنادات، تسقط — إذا جاز التعبير — من أعلى الصفحة في عمود رأسي، وذلك على النحو الذي يتسع معه «المكان — الإيقاع» (s)pace مع كل سطر جديد. غير أنه كما لاحظنا من قبل، تجد السلسلة رأسها في العنوان ذاته — «قصيدة» — بالقدر نفسه الذي يغدو معه «المكان» هو الإسناد الأول في سلسلة إسنادات الشعر. وبطبيعة الحال، تؤثر هذه البدائل في كل شيء آخر في القصيدة.

وكما ناقشنا في الفصل الأول، من الممكن قراءة القصيدة باعتبارها مؤثرة تأثيراً غير عادي في علاقتها بـ «القول»: أي هيئة اللغة بوصفها عرضاً استملاكياً يتجاهل نفسه تماماً ليحرر ذلك الذي يُعرّض، فيظهر في ظهوره الأصيل» (On the Way to Language, p. 131). ويبدو أن نص «قصيدة» يؤكد اللغة بوصفها شعراً لا بوصفها تمثيلاً لأي كيان ظاهر: يؤكد اللغة بوصفها عالم الظهور نفسه. أما النقطتان الرأسيتان في المقطع الشعري التالي فتتشغلان، على وجه الدقة، بالاستملاك في اللغة نفسها:

نقطتان رأسيّتان

بين تفاحة خضراء:

وفازة خضراء

وكما يظهر الآن، لا يتخذ هذا الوصف هيئة مثالية، حتى عندما يحاول التطابق مع كل ما يكون أشد مراوغة في تصور هيدجر لـ الشعر. يوجد ضرب من إعادة التقديم،

ولا بد من إدراكه — على نحو فيه مفارقة — بوصفه شرطاً لأي تقديم أو عدم خفاء مؤثر في كلمات نص «قصيدة». وتتكرر هنا بعض الحركات النصية المتبعة في نص مالارمه «محاكاة»، ولكنها تتكرر بطريقة تسمح بقدر من التعميم فيما يخص علاقة الأدب *littérature* بالأدب *literature*.^{١٦} إعادة الوَسم المقروءة بوصفها القراءة البديلة المحتملة التي من شأنها أن تتضمن العنوان في أعلى النص، تُغلف مشهد الأليثيا، كما يجب أن تُغلف المقرئية نفسها اللغة في قوتها الإيحائية. وعلى سبيل المثال، يمكن مقارنة النقطتين الرأسيتين في المقطع الشعري الثالث بالنقاط الرأسية التي يناقشها هيدجر عند بارمنيدس أو التي توجد في عباراته المفتاحية من قبيل: «وجود اللغة: لغة الوجود».^{١٧} الاختلاف نفسه هو الذي يُعاد وسمه: ذلك الـ «بين» الذي يؤدي إلى ظهور العالم والشيء، الوجود في الوجود، ولا يوجد منفصلاً برغم ذلك عن الذي يؤدي إليه. وستكون النقطتان الرأسيتان علامة على هذا الاقتران بوصفه انشطاراً واستملاكاً وتجريداً من الملكية. ولكنَّ النقطتين الرأسيتين من حيث هما علامة من علامات الترقيم (:): ليستا مؤثرتين فحسب في نص «قصيدة»، وإنما تتسميان في القصيدة (colon) أيضاً، كما تتسميان في كل تعليقات هيدجر، وإن بطريقة تفترض دوماً إعادة وسمهما من جديد بوصفهما أمراً طارئاً على الاستملاك نفسه. وذلكم ليس مجرد مسألة سيكولوجية: أن أحداً لن ينتبه إلى اللعبة الاستملاكية ما لم يقيم هيدجر بـ إعادة وسمها في تعليق أو قراءة. كلا وليست إعادة الوسم التي يظهر بواسطتها الشعر بوصفه مُمثلاً، سمة نوعية لنصوص كنص «قصيدة» أو نص مالارمه «محاكاة». إعادة الوسم سمة ضرورية لأي نص، وتؤسس النصية بحد ذاتها. وإلى هذا الحد، لا تكتفي إعادة الوسم بكونها حالة الشعر الذي يظهر مُمثلاً، وإنما هي أيضاً حالة الشعر الذي يقيم في نوع بعينه من إعادة التقديم لكي يظهر.

وعلى نحو فيه مفارقة، من الممكن الإلماح إلى أن قصيدة «قصيدة» تقدم سبيلاً يمكن معه مساءلة فَهْم هيدجر للشعر، وعلى وجه التحديد في مداه الذي بدا معه جلياً ظاهراً أو ملائماً لإنشاء مثيل له. أما تأثيره في إبراز قدرة اللغة على العرض أو الإشارة —

^{١٦} المقصود بالكلمة الفرنسية الدالة على الأدب استعمال دريدا الجديد لها انطلاقاً من مالارمه وبلانشو، أما الكلمة الإنجليزية فهي دالة على الأدب بالمعنى السائر المتعارف عليه الذي يفككه دريدا والذي أشار إليه كلارك في مفتتح هذا الفصل. (المترجم)

See Heidegger, "What is Called Thinking," pp. 182–6; "On the Way to Language", ^{١٧}

بينما يكاد ألا يُعرَض أو يُكشَف أي شيء سوى عدم الخفاء نفسه — فلا يُعد شيئاً إن لم يكن إعادة وسم. ما من مظهر غير وسيط في اللغة، عدا الدرجة التي تتأثر فيها مرحلة الظهور نفسها بضرورة إعادة التقديم.

ولعله من المناسب، هنا، الرجوع إلى محاوره هيدجر «محادثة على طريق القرية بشأن الفكر»، وإعادة فتح مسألة طبيعة الحوار الهجينة. ما الذي يحول دون استبعاد هذا الحوار بحجة أنه تفاعل خيالي بين شخصيات خيالية؟ من الواضح أن الحجة ليست سوى أن اللغة نفسها التي تكشف عن نفسها، في حركة التفاف الحوار على الحوار، موجهة بالتساؤل عما يسميها. ومن ثم، تشكل قيود هذا التوجيه تمييزاً دقيقاً، بل حاسماً تماماً، بين (مجرد) الخيال وتقدم اللغة المنضبط في الحوار بدرجة كبيرة. أما سلطة النص الكلية — بتجسيدها شكلاً جديداً من التماسك — فهي تكمن هنا. ومع ذلك، وكما توحى قصيدة «قصيدة»، ينشغل السؤال الموجه ضد هيدجر بالضرورة التي بواسطتها تقتضي حركة اللغة نحو «ذلك الذي يأخذ نطاقاً» شكلاً من الخيال أو ضرباً من التمثيل لكي تصبح نافذة المفعول. يحتاج الحوار إلى سوء استعمال catachresis في عبارة من قبيل «ذلك الذي يأخذ نطاقاً» that which regions أو كلمة «الانتظار» the wait، حتى عندما تقدم نفسها بوصفها إعادة استملاك جوهر اللغة التي ستجعل التصورات المتعارف عليها للاستعارة غير ملائمة في العمل نفسه الذي تقوم به مثل هذه العبارات المنتشرة في بناء الحوار.

لذا، ليس من الدقيق تماماً وصف الشعر — كما فعل هيدجر — بأنه القول الذي ستكون الاستجابة الصحيحة له إنصافاً فينومينولوجياً سيحاول صيانة ما يعطي نفسه قبل أي صياغة مفاهيمية. وإذا كان الشعر ينطوي في داخله على ضرورة كونه مسموعاً، فعندئذٍ سيكون «الإنصات» مصطلحاً أقل دقة من «القراءة» في وصف عنصر العلاقة بـ الشعر. ثم ألن يكون هذا أيضاً دلالة على «سمة الإكمال» التي حللها مقال «انسحاب الاستعارة»؟ والأكثر من هذا، من دون إعادة الوسم بوصفها احتمالاً أساسياً في اللغة، لا يمكن أن توجد أليثيا (= كشف)، كلا ولا تقديم:

«إعادة وسم الانتماء لا تنتمي؛ إنها تنتمي من دون انتماء، وال «من دون» without (أو اللاحقة “-less”) التي تربط الانتماء بعدم الانتماء لا تظهر إلا في زمن طرفة العين اللازمي [Augenblick]. ولحظة انغلاق الجفن هي بالكاد

لحظة بين لحظات، فما ينغلق حقًا ويقينًا هو العين، والرؤية، وضوء النهار.
ولكن من دون هذه المهلة، لن يظهر شيء» (The Law of Genre, p. 212).

ما لا يمكن تجنبه ليس في الأساس اللغة المتعارف عليها، عمومًا، بوصفها تمثيلًا يعكس عالم الأشياء عكسًا مرآويًا، كلا ولا حتى اللغة بوصفها تقديمًا، بل الأخرى إذا جاز القول المرآة التي تواجه الداخل في إعادة الوسم قائلًا: «هذا هو نص من نوع كذا أو كذا». ذلكم هو الشرط السابق لتترك اللغة تُوجَد، بالمعنى الذي يطلبه هيدجر: «الترك — الحقيقة التي ترفع الستارة الحاجبة — يُنظَم بالفعل وفقًا لمرآة» (Dissemination, p. 314). وعلى نحو مشابه، بقدر ما تتخلل إعادة الوسم النص كله أو أي ظاهرة — بوصفها قابليته للقراءة — تؤثر أيضًا على شيء تأسيسي (نقضي) (de)constitutive لا ينقاد لوظيفة إحالية أو فينومينولوجية.

والعديد من حركات الإحالة المميزة المتداولة في مقال «جلسة مزدوجة» تعمل بالفعل في الأقسام الأولى من كتاب «في علم أنساق الكتابة»، لا سيما في القسم المخصص لمسألة الدلالة ومكانتها في أعقاب عمل هيدجر. يلخص دريدا في هذه الصفحات الطريقة التي لا يصير بها الوجود — بصفته هدية الحضور — ثيمة بسيطة في أي لغة، فيقول دريدا إنه لا بد من إزاحة مفهوم التمثيل:

«إن إخفاء معنى الوجود — وهو إخفاء ضروري وأصلي لا يقبل الاختزال — واحتجابه داخل تفتح الحضور وإشراقه ... كل هذا يدل بوضوح على أنه ما من شيء في الأساس يفلت من حركة الدال وأن الاختلاف بين المدلول والدال هو لا شيء في النهاية» (Of Grammatology, p. 22-3).

ولكن عدم الاختلاف بين المدلول والدال لا يعني الحضور البسيط لشيء من الأشياء في حد ذاته. فالإخفاء هو الهم في كتاب دريدا «في علم أنساق الكتابة»، والمحاكاة الإيمائية في نص مالارمه «محاكاة». والأغرب أنه ليس حالة لحضور أي شيء (بالمعنى الأول لـ المحاكاة) أو تمثيله (بالمعنى الثاني)، بل شيء بينهما، ليس أيًا منهما ولا يحتويهما بعد: «ومن ثم، فما يجري إظهاره ليس الاختلاف بل المختلف والخلافات وخارجية الحدود» المختلفة القابلة للحسم» (Dissemination, p. 210). ويستعمل دريدا تعبير «غشاء البكارة» hymen لإبراز بعض المفارقات هنا؛ إذ بينما يدل هذا التعبير على التزاوج وما يصحبه من إيلاج، يدل على الغشاء الأنثوي الذي هو دليل العذرية.

وثمة نتيجتان مؤقتتان هنا؛ الأولى: أنه لا يوجد شعر بالمعنى الذي يطلبه هيدجر، فما يوجد إلا أثره أو الوهم به داخل آلة نصية. وثانيًا — وعلى نحو أكثر استفزازًا ربما: ما من شيء في قصيدة «قصيدة» سوى الشعر. ولا شيء يحدث سوى خشبة المسرح نفسها. والأكثر من هذا وذاك أن هذا (اللا) حدوث يظل عنصرًا ضروريًا في أي نص أو في «التجربة» نفسها. فما من شيء يُقرأ سوى المقروئية نفسها، التي تعادل عدم المقروئية. ولا يمكن للقراءة أن تشمل هذا «الأساس» الذي يجعل من الممكن أن «يوجد» نص، أي قابلية القراءة من دون مدلول (التي سيُقدَّر لها أن تكون عدم قابلية قراءة من خلال انعكاسات الرعب)» (Dissemination, p. 253). إذ وحدها قابلية القراءة هي التي تجعل الأدبي نوعًا بلا نوعية (أو «ليس نوعًا بل كل الأنواع») ^{١٨} يقف في علاقة شبه متعالية مع الأنواع الأخرى رافضًا انغلاقها. ويصوغ دريدا ذلك من منظور الـ «كارت بوستال» postcard، مستفيدًا من أن كروت البوستال أو التلغرافات تظل مفتوحة على القراءة دومًا بأقل محتوى ممكن:

«ما إن تنقسم الضربة الأولى لحرف على نفسها، في ثانية — ولا بد أن تدعم التقسيم لكي تتعرف على نفسها — حتى لا يوجد شيء سوى بطاقات بريدية، شذرات مجهولة بلا أماكن إقامة ثابتة، بلا مرسل إليه محدد، حيث تنفتح الحروف كالسراديب» ^{١٩}.

في الفصل السابق، قدّم بلانشو على أنه يعمل من خلال بعض مضمرات بدهية مُفادها أن الوسيلة الوحيدة للدخول إلى عالم النص الأدبي هي النص نفسه. وهي بدهية تبرز ما يبديه تمثيلًا (فقط). ثم حاولت مقالة بلانشو الإقامة في الفضاء داخل المحاكاة نفسها، فاتحةً مجالاً لا تحيط به المحاكاة بأبعادها الميتافيزيقية كلا ولا النزعة الشكلية. ويماثله في ذلك مماتلة واضحة ملامره كما يفهمه دريدا، إذ يبرز نصه «محاكاة» ما يبديه تمثيلًا وفي الوقت نفسه يمثل ذلك الإبراز. ولذا، يأتي الفضاء داخل الأدبي ليحيط بالنص الأدبي أجمعه، الأمر الذي يؤدي إلى الإيبوخيه [التوقف] epoché أو التعليق. ولعل هذه،

^{١٨} The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond, trans. Alan Bass (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987), p. 48.

^{١٩} Ibid.

إذن، هي الطريقة التي لا يزال بمقدور الأدب *littérature* أن «يدل بها على ما ينفصل بالفعل عن الأدب *literature*، بل «يدمره تدميرًا عنيفًا» (31, *Dissemination*)، حتى عندما يُعَيَّن الشيء الملائم لوجود الأدبي. وبالنسبة إلى دريدا — وهو في ذلك ليس بأقل من بلانشو — ما من اختزال فينومينولوجي إلى المعنى، فما ثمة إلا اختزال المعنى، بما فيه حتى «معنى الوجود» عند هيدجر.

ولنتقل، إذن، إلى مسألة العلاقة المعقدة بين بلانشو ودريدا. فللهولة الأولى، يبدو أن تصور الأدب عند دريدا يختلف عن مفهوم السرد عند بلانشو، على الأخص في نطاقه الصريح المتعلق بالإحالة واهتمام دريدا الأشد منهجيةً بتحدي موروته في الفكر الفلسفي. وكذلك، حين نعود إلى نصوص دريدا الأشهر عن بلانشو — قراءاته لـ «سرود» *récits*، و«جنون النهار» *La Folie du jour* (١٩٧٣م)، ثم «عقوبة الإعدام» *L'arrêt de mort* (١٩٤٨م) — نجد حركة نصية كالتّي رُسِمت معالمها في المناقشة المتعلقة بإعادة الوسم (التي تظهر هي نفسها في مقال عن بلانشو): نجد شكلاً من الانعطاف الهيدجري ينحرف بالفروق بين «الفعل» و«تمثيله» إلى هيئة زمنية منزوعة المركز، لأنه «ينجز» بنفسه الحركة التي تخلى عنها.

ومن الغريب بما يكفي أن يبرز عملُ دريدا المستمر على التحليل النفسي وتحولات اللغة وما يترتب عليها من مفاهيم، بوصفه نقطة اقترابه الأكبر من بلانشو، برغم قلة كتابة بلانشو عن التحليل النفسي وانصرافه الفطن عنه.^{٢١} وأما دريدا فيذهب إلى أن نظرية التحليل النفسي تتخذ طريقة وجود غريبة في سرد بلانشو.

تنشغل دراسة دريدا المعنونة بـ «تأملات: عن فرويد» *Speculations: On Freud*^{٢٢} بالمدى الذي يمكن عنده القول إن محتوى نظرية التحليل النفسي يَسْتَبِقُ التفكيك، وعلى سبيل المثال الكيفية التي ترفض بها فكرة اللاوعي الخضوع لسلطان أي تقييم فلسفي

^{٢٠} "Living on: Borderlines," trans. James Hulbert, in Harold Bloom et al., *Deconstruction and criticism* (London: Routledge 1979), pp. 75–176; "Title (to be specified)," trans. Tom Conley, *Sub-Stance*, 31 (1978), pp. 5–22.

^{٢١} See *L'entretien infini*, pp. 353–4; Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1982), p. 271.

^{٢٢} Derrida, "Post Card", pp. 259–409.

للبدهي الواضح بذاته بوصفه الأساس في الحكم. وعليه، يغدو إشكاليًا تسمية أو تحديد أي ظاهرة نفسية في حد ذاتها أو بوصفها كذا *as such*، لأن كلمة «بوصفها» *as* لا بد أن تكون مركبة؛ فما قد يكون «لذة» بالنسبة إلى اللاوعي ربما يبدو «ألمًا» بالنسبة إلى الوعي. ولكن دريدا — بغض النظر عن هذه التأكيدات — مفتون بمسألة مكانة نظرية التحليل النفسي ذاتها واستشكالها، على طريقة المنتقدين لمزاعمها باحتلال مكانة علمية، الأمر الذي يثير دهشة بما يكفي. ولكن المسألة عند دريدا هي، في نهاية المطاف، إثبات أن تصور النسيان أشد راديكالية من تصور فرويد له.

ولعل مناقشة كارل بوبر تمثل خير هجوم على مزاعم التحليل النفسي بأنه علم.^{٢٢} فهو يرى أن أي نظرية إذا عُدَّت ذات محتوى محدد، فلا بد أن تكون قابلة للاختبار، ومن هنا يمكن دحضها. والحق إنه كلما قدمت النظرية مزاعم محددة تفيد بأنها عرضة من حيث المبدأ للدحض، احتازت النظرية محتوى أو تعددية أو قوة تفسيرية. وبالمقابل، فأي نظرية لا تعترف بالدحض نظرية فارغة. وتلك، على وجه التحديد، مكانة التحليل النفسي فيما يصفه بوبر. والسهولة عينها التي يتغلب بها التحليل النفسي على منتقديه (من خلال إعادة تعريف الظواهر بتعبيراته الخاصة، وتذكيرنا بأن اللاوعي لا ينظر إلى السليبات أو يَعْزُو مقاومة النقاد إلى أشكال من الكبت النفسي) هي، على وجه التحديد، ما يمكن عده موضع إدانته. ولأنه يصوغ دومًا كل اعتراض عليه صياغة جديدة ويرد عليه، فهو دومًا لا يقول شيئًا.

في قراءة دريدا لكتاب فرويد «ما وراء مبدأ اللذة» *Beyond the Pleasure Principle* (١٩٢٠م)، يوجد هذا النوع من الالتباس الكامل فيما يتعلق بالموضوعية التي تربط نص فرويد بـ الأدب، وفي الوقت نفسه مَنْحُه أهمية فريدة يمكن معارضتها في النهاية باستبعاد بوبر له استنادًا إلى فرضيات كفرضيات الوضعية المنطقية. لم يكن هم فرويد في هذا النص تقديم أطروحة، بل التروي فيما إذا كان يوجد أي دليل أو لا يوجد على أن الفكرة الرئيسية في نظرية التحليل النفسي، ألا وهي مبدأ اللذة، يمكن انتهاكها أحيانًا. ويدل استعمال فرويد هنا لتعبير «التروي» على علاقته المتميزة بكل من الفلسفة والملاحظة التجريبية. ولا يعني التروي الانخراط في الفلسفة (وكان ما يبدو مزعجًا لفرويد ميل الفلسفة إلى استباق التحليل النفسي من دون تحقيق خبراته)، كلا ولا يعني مجرد التعليق

^{٢٢} Karl Popper, "The Logic of Scientific Discovery" (London: Hutchinson, 1968)

على الظواهر الملاحظة (p. 381). فهذه الطريقة التأملية في الكتابة وإضفاء الشرعية الذاتية، حتى في عدم قطعيتها، هي التي جلبت فرويد إلى «الأدبي»، إلى العالم الذي لا يمكن دحضه أو تفنيده. ويلاحظ دريدا أن «موقع هذه السيولة المؤقتة يكمن فعلياً في اللغة» (p. 381). والأكثر من هذا، بما أنه لا توجد نتيجة يمكن الوصول إليها، «فلا يمكن اختزال هذه المؤقتة أو التقليل من شأنها».

ويزداد الموقف تعقيداً لاعتبارين؛ الأول: يشير فرويد إلى نظرية التحليل النفسي كما لو أنها متن مقرر ثابت، واضح ومُسلّم به إجمالاً. وذلك يخفي حقيقة أن هذه النظرية لا تزال من إبداعه وأن مكانتها، حتى عندما يكتبها، محل خلاف مستمر. وعليه، ينتبه دريدا إلى التوترات المحيطة بتلك الملاحظات المدونة في كتاب «ما وراء مبدأ اللذة»، ومن المعروف أنها ملاحظات تهتم بحفيد فرويد وابنته، وهما من ارتبط بهما فرويد عاطفياً ارتباطاً قد يبدو معه أنه يضع الموضوعية التي يدعيها السرد موضع التساؤل.

وثانياً: هناك تماثل غريب بين الظواهر الملاحظة وحركات اللغة العلمانية أو التأملية عند فرويد. فالطفل الصغير (ونحن نعرف من يكون إرنست؛ حفيد فرويد) يلاحظ فرويدُ انهماكاً في لعبة يرمي فيها بكرةً، مربوطة بخيط، خارج حافة سريريه، بعيداً عن نظره، ثم يجذبها بتنهيدة متلذذة، وقد تأوّل المشاهدان (فرويد وابنته) الأصوات التي يصدرها إرنست بأنها كلمة *fort* (= ذهب) تتبعها كلمة *da* (= هناك). على نهج هذه اللعبة نفسها، يتحرك تفكير فرويد المتأمل فيما إذا كان مبدأ اللذة يُنتهك أم لا — في هذه اللعبة أو في غيرها من السياقات — فيتحرك إقبالاً وإدباراً في بنية تكرار غير محدود، كالحاصل في لعبة حفيده الطفل. وذلك كما لو أن الخطاب يقع على طرف الخيط، أو أن اللعبة إسقاط على الخطاب. وأي محاولة ممكنة للتفكير في التحليل النفسي على الأرضية نفسها بالإحالة إلى الظواهر تتقوض، على قدر ترابط هاته الظواهر في ديناميات النص. وباختصار، كما تشير تلميحات دريدا العديدة إلى بلانشو (pp. 260, 285)، يمكن الإمساك بتأمل فرويد في حركة اللغة التي يسردها بلانشو من منظور علاقة السرد بحدثه («ذلك الذي يبتعد عن الفكر عائداً إلى الفكر، فيغدو الفكر حركة ابتعاده» (L'attente l'oubli, p. 81)).

وبالنظر إلى حجة دريدا بشأن إعادة الوُسم بوصفها تلاعباً بأنواع الخطاب، فلن يدهشنا ذلك الاستنتاج المتعلق بعدم التحديد الذي يُشرك نظرية التحليل النفسي في محاولتها تعريف نفسها وتأسيسها وإضفاء الشرعية عليها. فالحق، يصبح افتتان التحليل النفسي هو على وجه التحديد مكانته شبه الصريحة، بوصفه، رغمًا عنه، علماً يقف عند هوامش إمكان العلم، وهي مسألة سنتناولها من جديد في الفصل القادم.

يتبع دريدا نصوص هيدجر وبلانشو، التي درسناها أعلاه، من حيث كونها نصوصاً مكتوبة في شكل الحوار، وذلك في معالجته الأولى الأقوى إثارة لبلانشو في كتابه «خطوة-لا» Pas (١٩٥٦م) (Pas, pp. 20-116) وبينما قد يبدو أن هذا الفصل، حتى الآن، يخلص إلى نتيجة مؤداها أن الكثير مما يقوله عن الأدبي «مذكورٌ سلفاً بشكل ضمني عند بلانشو»، فإن أفكار الأصالة والتأثير الضمنية في هذه النتيجة تعمل في كتابه «خطوة-لا» على نحو يغدو معه استسلام دريدا، في حد ذاته، لفتنة بلانشو نوعاً غير مسبوق من الكتابة التغايرية غير المكتفية بنفسها.

محل النظر هو اللغز الآتي: بالنظر إلى أن سرود بلانشو هي نوع من الأداء (السرد بوصفه حدثاً)، فهل من الممكن قراءتها بطريقة تسلم بكونها أداءات غير حاضرة وغير ثيماتية من دون اختزال؟ وكيف يمكن لأحدنا ألا يختزلها إلى أداء فكر أو نسق فلسفي؟ ذلكم هو السؤال الذي ينجذب إليه كتاب دريدا «خطوة-لا». إذ يهتم بشكل عسير إن لم يكن راديكالياً من أشكال المعالجة اللاموضوعية للنص. وتكمن المشكلة في قراءته وصعوبة فهمه بمصطلحات غير تمثيلية (وعلى النقيض من ذلك، مثلاً، مُنظِّرو استجابة القارئ، أو عمل رومان إنجاردن، بنظريتهم عن النص بوصفه موضوعاً قصدياً ينبني إلى حد ما أثناء القراءة). وأما عند هيدجر الذي تصدى للمشكلة نفسها، كما رأينا، فيجب على القراءة نفسها أن تحقق نوعاً من الرجعة أو الانعطاف، حتى تلزم نفسها بشكل جديد من فن التوليد السقراطي. ولكن ماذا عن القراءة في بلانشو أو بمزيد من الالتفاف قراءة بلانشو؟ لا بد أولاً من إيضاح وجيز لهذا الأمر قبل أي بيان لما يفعله دريدا في كتابه «خطوة-لا» الذي هو عبارة عن حوار يدخل إلى — أو «يؤدي» — قراءة بلانشو طبقاً لبلانشو نفسه.

يسائل بلانشو — كما ساءل هيدجر — أعراف القراءة الجارية، أعني القراءة بوصفها تمثلاً ثقافياً أو تفسيرياً أو تقييماً أو القراءة المرتبطة بكتابة تواريخ الأدب ... إلخ، فبدلاً من ذلك، يستقر بلانشو على مقام القراءة في أنطولوجيا العمل، فيخطط لنفسه نطاقاً يتجاهله النشاط الثقافي أو الأدبي السائر المعتاد ويحجبه.

القراءة كما يقدمها كتاب «الفضاء الأدبي» أساسية لتحرير العمل من التصور الأداتي أو التواصل عن اللغة. فالعمل قبل قراءته يظل نتاج مؤلفه فقط. يبدو أن الكتاب يفتقر في صلابته المادية إلى الانفصال الذي يظهر فوراً في أعمال العمارة أو الرسم مثلاً. والقراءة التي تحرر العمل من مؤلفه وتفتحه على أفق المقروئية العامة غير المحدد، هي

التي تمنح العمل هذا الانفصال الضروري: «لا تعني القراءة كتابة الكتاب مرة أخرى، بل السماح للكتاب بأن يوجد» (The Space of Literature, p. 193). فلا يبرز العمل إلى الوجود إلا بوصفه مقروءًا، في انفصاله الأساسي: «القراءة» تجعل» الكتاب، أو العمل، عملاً يتجاوز الشخص الذي أنتجه، ويتجاوز التجربة المُعبر عنها فيه، بل يتجاوز كل المصادر الفنية التي جعله التراث الفني متاحًا من خلالها» (The Space of Literature, p. 194). لذا، القراءة نوع من الأمر *fiat*، أو قُمْ لَعَاذِرْ Lazare veni foras. ولا بد أن يُذكر أحدنا نفسه بأن بلانشو لا يتحدث هنا عن القراءة بوصفها تجربة ذاتية، بل بوصفها هيئة ضرورية لوجود العمل نفسه إذا أراد أن يكون حدثًا يُثبت نفسه بنفسه. فلا مجال هنا لثنائية الذات والموضوع؛ لأن تصور بلانشو عن «العمل» لا يمكن أن يُشمل داخل أي فكرة بسيطة عن كيان موضوعي تضيف القراءة إليه نفسها بوصفها وعيًا ذاتيًا بذلك الكيان نفسه. القراءة «تجعل العمل يصبح عملاً» (The Space of Literature, p. 194). وبينما يُنتج هذا الاعتبار مشكلاته الخاصة، يتجنب مرة واحدة قدرًا كبيرًا من النقاش النقدي المعاصر حول الموضوعية والنسبية في التفسير أو التأويل.

القراءة محل تمزيق عنيف «بين الكتاب الذي يوجد والعمل الذي لا يوجد سلفًا» (The Space of Literature, p. 196). تنتقلنا القراءة من العالم المؤلف المتعلق بنا «حيث يكون لكل شيء معنى كثير أو قليل»، «إلى فضاء — إذا تحدثنا بدقة — لا شيء فيه له معنى بعد، وحيث كل شيء له معنى يرجع مع ذلك إلى أصله» (The Space of Literature, p. 196). والقراءة بتحقيقها اختلافًا بين الألفة وأساسها (لا أساسها) الخفي، تُعيد كتابة الاختلاف الأنطولوجي عند هيدجر، ولعل قائلًا يقول كما لو أن فضاءها هو طوبولوجيا غريبة للعلاقة بين الكائن والدازين أو بوصفه الـ *دازين* في حوارات هيدجر أو في مقاله «عن الحد الفاصل». ويتواتر وصف هذه القراءة بأنها ترحيب، و«نعم»، استجابة لنداء العمل، ف «تجعل من الترحيب سرورًا شاملاً يُعلن العمل عن نفسه من خلاله» (The Space of Literature, p. 196).^{٢٤} والأكثر من هذا أن القراءة تدشينية بدئية، تثبت لعبة

^{٢٤} مرة أخرى، وكما هو الحال مع تعقيد تصور ليفيناس للعلاقة الأخلاقية المؤداة في كتاب «الانتظار النسيان»، توجد فكرة «نعم» أيضًا عند ليفيناس، ولكن بلانشو يوضحها من منظور مفاهيم النصية أقوى إيضاح. يؤكد ليفيناس في مقاله المعنون بـ «على طريقة أخرى سوى الوجود وما وراء الماهية» Otherwise than Being and Beyond Essence قائلًا: «إن عدم مشروطية هذه الـ «نعم» ليست حالة

النفي أو التباعد الأصيل في العلامة الأدبية، وتتيحها. فالمسافة مفتوحة في العمل بالنظر إلى إيجابيته، أو إلى سياق القارئ أو أي سياق محدد. ويذهب بلانشو إلى أن هذه المسافة «تؤسس براءة القراءة»، ولكنها «تحدد مسئوليتها ومخاطبتها» أيضًا (*The Space of Literature*, p. 201)؛ نظرًا إلى أن التباعد الذي تتيحه القراءة مدوّخٌ أيضًا. ويبدو أن ذلك هو منبع الاسترداد المؤسسي للعمل، حيث «يُقال إنه جيد أو رديء من منظور الأخلاق ... غني أو فقير من منظور الثقافة» (*The Space of Literature*, pp. 201-2).

ولكن شيئاً مما يمنعه هذا الاسترداد يثابر على البقاء، بمعنى أن العمل يفلت من الزمن، أو بمعنى «هالة الغياب التي تميز حضور روائع الأعمال» (*The Space of Literature*, p. 203). ومن ثم، تغدو مهمة القارئ عند بلانشو إثبات عدم الراحة الملازمة للعمل الناجح. يجب على القارئ أن يقاوم تلقي العمل من منظور التمثيل وآراء المؤلف ... إلخ، وأن يفتح على تفرد العمل بوصفه «حدثاً» في الوجود: «لا يكف العمل عن الارتباط بأصله ... وتجربة الأصل المستمرة هي شرط وجوده» (*The Space of Literature*, p. 204). يظل العمل «حرة عنيفة»، فهو يتواصل مع نفسه بوصفه إثباتاً «لعمق الأصل الخاوي المتحير» (*The Space of Literature*, p. 204)، «إثباتاً بلا محتوى» (*The Space of Literature*, p. 206).

وإذا كانت القراءة عند بلانشو طريقة في قول «نعم» للعمل — شكلاً من الانعطاف إلى فضائه الخيالي — فليس من المستغرب أن يثبت كتابٌ دريدا «خطوة-لا» قراءة بلانشو بوصفها «نعم» مضاعفة (فالكلمات الأخيرة في الحوار هي: «نعم، نعم»). ولكن التضاعف المقدم هنا تضاعف حاذق، يتعاطى أيضًا مع تصورات ما يكونه التعليق طبقاً لبلانشو. إن «نعم المُثناة» في كتاب «خطوة-لا» تؤدي تصور القراءة الذي أجمله بلانشو في عمله على مفهوم التعليق. لقد تساءل بلانشو: لماذا توجد تعليقات؟ وبهذا السؤال، لا يسأل بلانشو السؤال التجريبي تقريباً، الذي قد تكمن إجابته في أن بعض القراء أفضل من

عَفْوِيّة لامتناهية. إنها التعرض للنقد، التعرض السابق على الموافقة، الأقدم من أي تلقائية بسيطة» (p. 122). (Cf. *Le pas*, p. 162). وانظر أيضًا عمل دريدا عن تصور نيتشه لـ «العودة الأبدية» في: *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, ed. C. Léveque and C. V. McDonald, trans. Peggy Kamuf (New York N.Y.: Schocken, 1975).

غيرهم، أو أن مؤسسات تعليم الأدب مطالبة بإرشاد طلابها وتوجيههم ... إلخ، فالأصح أن السؤال مهموم بـ مفهوم التعليق وما يعنيه ضمناً. لماذا نسعى إلى تكرار العمل؟ ألا توحى هذه المحاولة — على سبيل المفارقة — بأن ما يكرره التعليق هو، بطريقة ما، مفقود من العمل الذي يعلق عليه؟ وكيف يمكن لأحدنا أن يتجاسر على الحديث عن عمل من دون افتراض ضمني بأن العمل نفسه شيء صامت، لا يقدر على الحديث عن نفسه؟ (L'entretien infini, p. 570).

هناك نوع من عدم تطابق العمل مع نفسه، وبذلك يتمكن من أن يظهر. ومن ثم، يعتني التعليق بحركة المنطق الإكمالي التي تحاول بواسطته كلمة جديدة ملء هذا الفضاء الذي يتحدث من خلاله العمل. ولذا، تظهر الحاجة إلى التعليق لكونه ضرورة بنيوية بالنسبة إلى أي عمل، على نحو ما يدل على ذلك ضمناً بلانشو برجوعه إلى الأدب المكتوب في عصر تاريخي مختلف، قبل أن يستنّ المعلقون أنفسهم سلطتهم. ففي الملاحم البطولية العظيمة، مثلاً، يظهر التعليق أيضاً، لكن في داخل العمل نفسه. وفي الغالب تُضَاعَف هذه الأعمال نفسها من الداخل مرات عديدة، على نحو ما تتكرر أو تتمدد الإبيسود^{٢٥} في التراجيديا اليونانية. ليس التعليق ممارسة خارجية على العمل، بل جزء من الاقتصاد النصي داخل العمل نفسه، من خلاله يرتبط العمل بنفسه، ويقدم نفسه، ويبرز إلى الوجود. ويعرف بلانشو، بإيجاز، العمل الفريد بأنه «ذلك الذي لا يكتمل إلا عندما يكون شيء ناقص فيه، ويشكل هذا النقص علاقته غير المحدودة بنفسه؛ تمامه في نقصه» (L'entretien infini, p. 572).

يقدم بلانشو وصفاً لرواية كافكا غير المكتملة، «القلعة» (The Castle ١٩٢٦م). فأحد مظاهر الأدبي الغريبة أن الكتب التي تعلق على نفسها بطريقة رواية «القلعة»، لا تقل حاجتها إلى مزيد من التفسير، بل تزيد — في حقيقة الأمر — حاجتها وتتنضم: «كلما علق العمل على نفسه، استحث مزيداً من التعليقات» (L'entretien infini, p. 572). وكلما انعكس الكتاب على نفسه صار مركزه («نفسه») ملغزاً. وتنطبق هذه الملاحظة، في أقل تقدير، على سرود بلانشو، كما تنطبق على روايات كافكا.

^{٢٥} الإبيسود episodes: هو ذلك الجزء من التراجيديا اليونانية القديمة الواقع بين أغنيتي الكورس. (المترجم)

تدور رواية «القلعة» حول رجل في الثلاثينيات من عمره، اسمه كي K، استدعي بوصفه مساح أراضٍ إلى قرية صغيرة غامضة تحكمها القلعة جغرافياً وسياسياً. وما من سبيل إلى دخول القلعة التي تظل نائية وغير مبررة على نحو يثير الدهشة، مع أن نفوذها ومكائدها يَعْمَانُ القرية الخاضعة لها. وفي القرية، يحاول كي أن يكتشف مهمته على وجه التحديد، أو ما إذا كان قد استدعي في مهمة أو لا؛ وأثناء ذلك يتورط في علاقة زواج. ويشيع في الجو العام درجة من التوتر والقلق والعزلة، عندما تتعاقب الأحداث أحدها وراء الآخر بطريقة غير مفهومة.

وعلى الرغم من أن نص كافكا — الذي لا يشبه مثلاً نص سيرفانتس «دون كيشوته» *Don Quixote* — لا يدور صراحةً عن الكتب والتعليقات، فإن سؤال الكتابة يتخلل بنيته، «لأن الموضوع الرئيسي للسرد — ولنقل الموضوع الرئيسي لرحلة كي الغريبة — لا يتألف من الذهاب من مكان إلى مكان، بل من تفسير إلى تفسير، ومن معلق إلى معلق» (*L'entretien infini*, p. 576). وأي قراءة ممكنة لعلاقة كي «الحقيقية» بالقلعة تظل غير وافية أو نهائية. فالكتاب يبدو غير مكتمل من حيث المبدأ، كما يبدو تصادفياً عارضاً. ها هنا، يعارض بلانشو معارضة حادة رأي هيدجر عن مثالية التعليق التي تكلم عنها عند تحليله هولدرلن. إذ طبقاً لهيدجر: «على الكلام الشارح أن ينفصل في كل مرة عن نفسه وعما يسعى إليه على السواء»، و«كل عرض بما يحمله من شرح يتلاشى في مواجهة وجود القصيدة المحض».^{٢٦} ولا ينصف هذا الوصف ممارسة هيدجر العملية، كلا ولا القضايا التي تثيرها. وأما بلانشو فيرى أن التعليق يدخل إلى الوجود المحايد للعمل. وتلخص جيرترود شتاين Gertrude Stein «بنية» التعليق أو «حركته» في العبارة الآتية: «الوردة هي الوردة هي الوردة». فمن ناحية، يبدو هذا التعليق تكراراً وحشواً، ومن ناحية أخرى يثبت جمال الوردة وتفرداها برفض تعريفها بأي شيء سوى نفسها. وفي الوقت نفسه، الوردة ووجودها (الوردة هي الوردة هي الوردة) معهودٌ بهما إلى الزمن الميت في الفضاء الأدبي بحركته الغريبة في الانعطاف (على نفسه) (*L'entretien infini*, p. 504). وإذن، يجب أن يتخلى كتاب «خطوة-لا»، ضمناً، عن المطامح الأداتية أو التيماتية لصالح نص يتصادى مع (أو يقول «نعم» ل) الوجود المحايد للعمل. وينبغي أن يكون التعليق

^{٢٦} Heidegger, "Remembrance of the Poet" (1943), trans. Douglas Scot, in *Existence and Being* (London: Vision, 1949), pp. 253–10, 255.

شكلاً من الافتتان بالعمل، بالمعنى الفريد الذي حدده كتاب بلانشو لـ «الافتتان» (انظر أدناه).

ومثل مواضع عديدة في كتاب «الانتظار النسيان»، يأتي كتاب «خطوة-لا» في شكل حوار. ثمة صوتان؛ أحدهما صوت رجل وهو صوت تفسيري إلى حد ما، والآخر صوت امرأة وهي الصوت الأكثر تشككاً؛ وكلاهما يتحاوران حول مادة نصوص بلانشو. وينقسم تحليلي إلى ثلاثة أقسام.

I

بقدر ما يجب أن يُفهم السرد بوصفه طريقة في الشعر، فمن السذاجة تماماً قراءته بوصفه تعبيراً عن ذاتية شخصية. ومن غير المقبول أيضاً فكرة التعليق الذي يدع النص «كما هو عليه». التعليق أصيل في حركة السرد نفسه. وكما يلاحظ أحد المتحاورين في كتاب «خطوة-لا»، فيقول: حتى لو اقتبس أحداً كل شيء قاله بلانشو فستظل الحركة الكلية مفقودة. أما في عمل دريدا الحديث فيتزامن مطلب القراءة والعنف الضروري — الذي يجب على أي قراءة أن تجسده — في مفهوم «المقاطعة» interruption. لا توجد لغة سلمية أو مغايرة تماماً. فالتعليق، كما في كتاب «خطوة-لا»، يرافق/يقاطع النص «الأصلي» بطريقة تُضمّن الآخر داخل الشيء نفسه. فلا نص ينطوي على أي صلابة أو تماسك من دون أن يقاطعه الآخر.^{٢٧} يتميز كتاب «خطوة-لا»، وكذلك حوار لاحق عن ليفيناس (انظر أدناه)، بوجود أصوات يقاطع أحدها الآخر على نحو متكرر. (والحق إنه إذا أعدنا النظر فيما مضى، فمن الممكن ملاحظة أن فكرة المقاطعة من هذا النوع تنطبق على الطريقة التي يمارس بها هيدجر الحوار).

«عند الدخول في علاقة مع الآخر، لا بد أن تكون المقاطعة ممكنة؛ ولا بد أن تكون العلاقة علاقة مقاطعة. والمقاطعة، هنا، لا تقاطع العلاقة مع الآخر، بل هي التي تبادر إلى العلاقة معه.» (دريدا)^{٢٨}

^{٢٧} Derrida and Pierre-Jean Labarrière, *Altérités* (Paris: Editions Osiris, 1986), p. 26.

^{٢٨} Ibid., p. 82.

ويضع بلانشو في كتابه «خطوة أبعد» إطاراً لتاريخ فكري تفكيكي، فيثبت أصالة القراءة أو التعليق في تكوين معنى النص «بأثر رجعي»:

«نحن نعرف أن العمل، في ضرورته التاريخية، تُعدّله، وتحوّله، وتتجاوزّه، وتفصله عن نفسه، وتعود به إلى خارجه باستمرار كل الأعمال التي تأتي بعده»
(*Le pas au-delà*, p. 54).

ويمكن قدر كبير من «أصالة» دريدا المتعلقة بالأدبي في قراءات هيدجر وبلانشو اللذين جعلتا عمله يبدو مشتقاً منهما. ومن ثم، تُقرأ المكانة الفعلية لعمله بوصفها نتاج العلاقة بالآخر وفضاء لـ «تبادل مؤجل بين القراءة والكتابة» على حد سواء (*Writing and Difference*, p. 11). وبتعبيرات دريدا الخاصة، لا يحدث التوقيع على النص «حتى» يُقرأ النص. وما تلقّيه سوى ضرورة ومخاطرة أنطولوجية لا مادة تاريخ تجريبي. ومن هنا، يكون النص «منفتحاً» دائماً، ويكون معناه قيد الوصول دائماً، أو المجيء، في عملية تأسيس بأثر رجعي، قيد التشكل دائماً، من خلال مصادفات تُعرض له في «مستقبله». وليس من الضروري أن يُكتب التعليق بعد النص حتى نفهم أنه تعليق على النص. ففي مقاله «مواصلة الحياة»، يقرأ دريدا كتاب بلانشو «عقوبة الإعدام» من خلال مقطوعة شيلي *Shelly* «انتصار الحياة» (*Triumph of Life* ١٨٢٢م)، فيذهب إلى أن «كل نص منهما يقرأ الآخر ... كل نص» هو آلة ذات رءوس قراءة متعددة بالنسبة إلى النصوص الأخرى.» (*Living On*, p. 107) هكذا، يغدو نصاً شيلي وبلانشو شريكين في حوار يكتسب فيه كل نص منهما معناه في علاقته بالنص الآخر، الأمر الذي يؤكد النصية بوصفها «عملية انفتاح/انغلاق لا يمكن اختزالها أو التقليل من شأنها، تُعيد تكوين نفسها من دون كلل.» (*Dissemination*, p. 337) وفي المقابل، يشكل كتاب «خطوة-لا» جزءاً من إعادة تهيئة شكل الحوار الذي انخرط فيه دريدا على مدى سبعينيات القرن العشرين، وقد جاء ترتيب الكتاب بين كتابي «نواقيس» *Glas* (١٩٧٤م) و«بطاقة بريدية» *The Post Card* (١٩٨٠م).

لذا، من الملائم تماماً القول إن كتاب «خطوة-لا» يمثل، من زوايا عديدة، تقليداً لكتاب بلانشو «الانتظار النسيان»، إذ لا تغدو الحركة فيه نحو إثبات الحوارية — الكلمة المتعددة — بوصفها مؤسسة النصية في صورة زمنية منحرفة — موضوع العلاقة بين المتحاورين فقط، وإنما بين «دريدا» و«بلانشو» أيضاً.

يُفتَح كتاب «خطوة-لا»، بالكلمة تعالِي *viens*، التي تمثل دعوة من المحاور الرجل إلى نظيرته المرأة، والتي هي — في الوقت نفسه — كلمة مقتبسة من بلانشو؛ حيث تُحوّل الكلمة — في التأمل — إلى كلمة حوارية أو كلمة تعددية لها اعتبارها في سرود بلانشو. ها هنا، يظهر على الفور التشاكل مع هيدجر:

«لا تتبادل كلمة تعالِي شيئاً، ولا تتواصل، لا تقول شيئاً، كلا ولا تُعرض شيئاً أو تصفه أو تحدده أو تقرره؛ وحتى في اللحظة التي تعلن فيها عن نفسها، لا يوجد شيء أو شخص، كلا ولا ذات أو موضوع.» (Pas, p. 26)

عند هيدجر، يهتم الشعر بذلك بالانفراج الساطع الذي يُوهب به الدازين عالماً ويُحدد في تصويره لنفسه على السواء. وتُعيد كلمة تعالِي، بوصفها صيغة نداء، كتابة هذه الفكرة من منظور قضايا التفرد والأخلاق التي يمكن مطالعتها عند بلانشو (See Pas, p. 79). وفي المقابل، لا ترتبط كلمة تعالِي بتجلي عالمٍ عمومًا. وتماشياً مع مناقشة بلانشو في «الكلمة المتعددة»، فهي بصيغة الجمع «حدث فردي في كل مرة» (Pas, p. 27). على نحو أصيل. وبالمثل، تتضمن عنصرًا أخلاقيًا متعديًا، فترتبط بالخارج والغير («متجاوزة الوجود»، فيما يقول دريدا). إنها علاقة تؤسس أطرافًا مرتبطة من دون تحييد أخرية هذه الأطراف أو تحييد عدم قابليتها للمُعَايرة أو القياس؛ لأن الوجود نفسه فريد في كل مرة. والأكثر من هذا، فإن كلمة تعالِي «أدبية» بطبيعتها واقتباس بالفعل، وذلك تماشيًا مع إزاحة الشعر الهيدجري المتتبع في سرود بلانشو. إنها تنادي «نفسها» في حركة أو طلب التعليق (على نفسها):

«إنها حتى لا تنادي أي شخص يوجد قبل النداء. ولعل الأذيق القول إنها تنادي النداء، وتدعو نفسها، على شرط ألا يفهم أحدنا من ذلك أي نوع من الانعكاس التأملي.» (Pas, p. 26)

وكما يوحي هذا الاقتباس بالفعل، تعمل كلمة تعالِي أيضًا على تسمية دعوة الانتظار المتكررة في كتاب «الانتظار النسيان» وبنيتها الغريبة ذاتية التفريغ. إنها إغراء بقول «نعم» لقراءةٍ تحرر نفسها، حتى عندما يُسلم ذلك الإغراء نفسه لها.^{٢٩}

^{٢٩} See Derrida, *Psyche* (Paris: Editions Galilée, 1987), pp. 645–9.

أما الكلمة الأخرى التي يستعملها دريدا في التأمل حتى يسمي نصية سرود بلانشو فهي كلمة *pas* (= خطوة + لا)، التي يمكن إما أن تدل على النفي («لا») أو على اسم («خطوة»). وتتحرك أصداء هذه الكلمة في اتجاهات عديدة؛ فهي تلامس فكرة «الرجعة» [بمعنى خطوة إلى الخلف] *step back* بوصفها تحويلاً للغة وانحرافاً بها، طبقاً لبنية الانتظار أو بنية كتاب مالمارمه «محاكاة»، في خطوة ليست بخطوة، بل تحييداً. لا توجد حركة، وإنما تمثيل صامت لها فقط.^{٢٠} ويلح كتاب «خطوة-لا» على أن بنية كلمة *pas* ينبغي ألا تُفهم بوصفها أي شكل من اللعب بالكلمة، لأن هذا الفهم معناه الارتداد مرة أخرى إلى قراءة النص بوصفه معالجة ذاتية يقوم بها المؤلف. إن كلمة *pas* — إذا جاز القول — تفرض نفسها، بما يتناسب مع ما يفكر فيه أحدنا عبر التغيرات الذي نحن بصددده. وثمة مفارقة هنا، فالمرء لا يمكنه الاقتراب من الآخر — بما هو آخر — إلا بإثبات غيابه من منظور اقتراب يُكثف بُعدنا عن أي اقتراب منه، «خطوة التباعد وإيقاف التباعد» [خطوة اللامسافة *pas d'é-loignement*] (*Pas*, p. 37). فاللغة، وهي تليي دعوة الآخر التي لا يمكن تمثيلها، لا «تقترب» أو تدنو من الغير إلا بحركة من إزاحة الذات، بها يغدو الحوار «عن» بلانشو شكلاً جديداً من كتابة لا تندرج تحت أي نوع، ولا اسم لها تتسمّى به بعد.

«في خطواتها المزدوجة (خطوة القرب بوصفه ابتعاداً)، يزيح الآخر التعارض بين القريب والبعيد، من دون الخلط بينهما مع ذلك. فهي خطوة تُخضع الحضور الفينومينولوجي لحركتها» (*Pas*, p. 37).

إنها تتعلق بما قد يبدو تناقضاً ذاتياً براجماتياً أو تجسده، الأمر الذي يذكرنا بسجلات قديمة حول حالة «اللاشيء» بوصفه مشاراً إليه؛ كما يذكرنا بنقطة أثرناها

^{٢٠} يذهب روجر لابورت Roger Laporte إلى أن لكلمة *pas*، أو ينبغي أن يكون لها، أربعة معانٍ على الأقل؛ فهي أولاً تُفهم بمعنى «خطوة»، وتفيد ثانياً معنى النفي «لا» أو «ليس بعد»، كما قد تكون ثالثاً مقطوعاً من كلمة *passive* (ومن كلمتي *passion* و *patience*)، وقد تكون رابعاً مقطوعاً من كلمة *past*. تلك هي المعاني الأربعة التي تتصادى مع بعضها البعض في الكتابة وبواسطتها. انظر: Blanchot: *L'ancien*,

L'effroyablement ancien (Paris: Fata Morgana, 1987), p. 44

سابقاً أيضاً فيما يتعلق بـ الشعر، ألا وهي اللافعالية النسبية لأشكال النفي في اللغة الشعرية. وتترك كلمة *pas* في اللغة — من حيث دلالتها مرةً على النفي «لا»، ومرةً على الاسم «خطوة» — أثراً أو أثرَ خطوةٍ اقترابٍ واحدةٍ (عبر النفي) من الآخر. والحاصل من ذلك كلمة مركبة، تتميز حركتها الإجمالية بأنها أعقد من أن تكون إثباتاً أو نفياً. وعليه، لا تعدو كلمة *pas* بدلالاتها المركبة أن تكون مفهوماً يُمسك في آنٍ بحركة القرب والابتعاد المزدوجة، الأمر الذي يَحْرِفُ أفكارَ هيدجر عن الاختلاف الأنطولوجي و«الرجعة» ويزيحها. فكلمة *pas* التي يمكن كتابتها هكذا (p)as، ينبغي ألا تُفهم بوصفها تسمية لأي مفهوم عن الكتابة أو التحييد (25 p. Pas)، بل تؤدي بالأحرى هذا المفهوم. يتتبع المحاور الرجلُ الطريقةَ التي تعمل بها كلمة *pas* في نصوص بلانشو، لا سيما نصه «خطوة أبعد» (١٩٧٣م)، وفي الوقت نفسه نصوصه الأحدث. فيقرأ هذه الكلمة بوصفها وجوداً ملتقاً على نفسه («خطوة-لا خطوة» step-not) في بنية شَلَلٍ يشبه بنية الحيات الفاعلة في استعمال بلانشو التعبير *sans* (= من دون) في عبارات من قبيل: تقرير من دون تقرير *rapport sans rapport*، نحن من دون نحن *nous sans nous* ... إلخ، إن كلمتي *pas* و*sans*، بما هما كلمتان «تفعلان» ما «تصفانه»، أو من حيث هما «حدثان» «يتعلقان» بهما، تتجسدان — من ثَم — في «كلمة» واحدة تجسد فتنَّها حركة السرد بوصفه كلاً، وكذلك الحوار!

ويلزم عن ذلك أن كلمات «تعالى» *viens* و«خطوة-لا» *pas* و«من دون» *sans* تحدد علاقة القراء بنصوص بلانشو على أساس أن فتنَّتها هي التي تجذبنا إلى الفضاء الأدبي، أنشودة القرب المنعقدة بوصفها انفصلاً يضيفي على السرد نفسها قوة جاذبة. و«الفتنة» هي الاسم الذي يسمي به بلانشو حركة الكتابة التي تسحب نفسها من تحديدات الفضاء والزمن المتعارف عليها، والتي تجذب القارئ، بفضل عجزها نفسه، إلى ذلك الآخر أو الفضاء الأدبي؛ ففيه تُثَبِّتُ نفسها «في محيط مبهم من الفتنة» (32 p. The Space of Literature). وتؤكد كلمة *pas* [بدلالاتها على الخطوة ونفيها] أن كلمة تعالى *viens* ربما تُقرأ بوصفها الكلمة المعبرة عن هذه الفتنة: الحاجة إلى التماهي مع جاذبية النص من دون تطابق، ومن هنا، يُعد الانجذاب إلى فتنة هذه النصوص دخولاً في علاقة مع بلانشو ينجذب من خلالها بلانشو والقارئ معاً إلى حوار لا يملكان نفسيهما عنه، كالشخصيتين في سرد بلانشو. وفي المقتبس الآتي من كتاب

«خطوة-لا»، يصير الشخص المخاطب بأنه «أنت» صيرورةً مبهمّةً إلى الصوت الثاني في الحوار و«بلانشو» أيضًا. تفرّف خطوة الاقتراب بين أنت *tu* وهو *il*، بين «أنت» *thou*^{٢١} و«هو» *he*.

«أنت تفتنني، وأنا أحبك. وهذه الفتنة — ولا ننسى أن بلانشو يصفها ويحللها ويشرحها ولا يكف أيضًا عن إنتاجها — ليست فتنته، فالأحرى أنه يفتن ما إن تفتنه الفتنة (مثل «أنا» الواحد الذي لا يجاريني)» (Pas, p. 93).^{٢٢}

وبالطريقة التي أمكن بها قراءة العلاقة بين بلانشو وليفيّناس في كتاب «الانتظار النسيان»، يغدو الحوار نفسه «بين» هذين المفكرين شكلاً من الصداقة «في» فضاء أدبي تبقى فيه الهوية المحددة معلقة. ومن ثم، لا يقوم كتاب «خطوة-لا» بمجرد «إعادة تشكيل سمة ماثرة»^{٢٣} لبلانشو، فهذا شيء لا مبرر له، وإنما يقرأ بلانشو «طبقاً لـ» الطريقة التي يمارس بها بلانشو التعليق والكتابة. ولو ابتغيّا السداد، ليس المقصود بذلك حتى «تطبيق أفكار بلانشو على عمله» أو مجرد تصور حاذق — نوعاً ما — للقراءة الفاحصة، بل المقصود على الأصح افتتاحان بدعوة الآخر أو استجابة له، وهي الدعوة التي تُسلم سرود بلانشو نفسها لها، فتحقق — ومن ثم تمحو أيضًا بلا انقطاع — حركة الرجوع المستأنفة بوصفها تعليقاً (ذاتياً)، والعكس صحيح. إذ يعمل شكل من أشكال التأثير غير الذاتي في نص بلانشو الذي يخضع لقيد صارم أملتّه قوانين تماسكه كأبي حجة حاسمة ترد على حجة أخرى.

^{٢١} Thou: ضمير المخاطب المفرد في أسلوب إنجليزي قديم، كثيراً ما يُستعمل حتى الآن في الابتهاال إلى الله. (المترجم)

^{٢٢} يقارن دريدا علاقة القارئ المفتون ببلانشو بالعلاقة من دون علاقة التي يخوضها المتحدث مع آخر غريب أو نظير في سردية بلانشو وعنوانها: *Celui qui ne m'accompagnait pas* (PARIS: Gallimard, 1953, 1953).

^{٢٣} Donald G. Marshall, "History, Theory and Influence: Yale Critics as Readers of Maurice Blanchot," in *The Yale Critics: Deconstruction in America*, ed. Jonathan Arc, Wlad Godzich and Wallace Martin (Minneapolis: University of Minnesota Press), pp. 90–155, 134.

II

المتحاورون الثلاثة في كتاب هيدجر «محادثة على طريق القرية بشأن الفكر» غير محدّدي الجنس، على الرغم من أن أحدنا يشك في أنهم ذكور. أما كتاب دريدا «خطوة-لا»، ككتاب بلانشو «الانتظار النسيان»، فيتألف من التفاعل بين صوتي رجل وامرأة. ولذا، يجعل كلا النصين من الاختلاف الجنسي مظهرًا من مظاهر اللاتماثل الأصيل في اللغة والحوار لا يمكن اختزاله أو التقليل من شأنه. وعلى النقيض من ذلك هيدجر؛ لأن الدازاين عنده غير متمايز جنسيًا، والاختلاف الجنسي لا يمكن فصله عن الاختلاف الأنطولوجي، بوصفه عنصرًا غير متماثل يجب تأكيده بدلاً من تحييده.^{٢٤} يتماشى كتاب «خطوة-لا» مع مشروع دريدا لـ «إعادة صياغة الخطاب الفلسفي أو النظري جنسيًا».^{٢٥} ولكن قبل تناول هذا الموضوع بالتفصيل، من الضروري الوضع في الحسبان تصورات الجماعة *community* عند بلانشو ودريدا؛ إذ لا ينفصل سؤال الاختلاف الجنسي عن قضية الجماعة التغايرية غير المكتفية بنفسها.

إن إحدى السمات الأكثر تحديًا في شكل الحوار أنه يُعد، بوصفه مسرحية أصوات، أداءً لـ طرائق الجماعة. فيمكن أن يُقرأ بوصفه أداءً لمسائل أو قضايا من النوع التعليمي أو الاجتماعي أو السياسي، والحق إنه على عكس الصورة المتعارف عليها عن نزعة ما بعد البنيوية في العالم الناطق بالإنجليزية، يهتم جانب كبير من أعمال بلانشو بفكرة الجماعة وإمكانها على الأخص، وهي قضية ينشغل بها أيضًا كتاب «خطوة-لا» وغيره من نصوص دريدا اللاحقة عليه. وبالنظر إلى أن كل الخيارات المتاحة — تقريبًا — لصياغة مفهوم عن الاجتماعي أو السياسي، تستند إلى النزعة الإنسانية الميتافيزيقية التي يجب تجاوزها، فإن هذه القضية تظل مُلحة إلحاحًا قويًا. فالمضمّر في نصوص من قبيل «الانتظار النسيان» أو «خطوة-لا» فكرة عن الجماعة ترتبط بما كان قد أجمله بلانشو في نص أحدث نسبيًا كتبه عن باتاي Bataille ومارجريت دوراس Marguerite Duras، تحت عنوان «الجماعة غير المعترف بها» (١٩٨٣م).^{٢٦} وتختلف فكرة «الجماعة» — التي نبحتها هنا — عن

Derrida, "Geschlecht: sexual difference, ontological difference," *Research in Phenomenology*, 13 (1983), pp. 65–83.

Derrida, "Choreographies," *Diacritics*, 12 (1982), pp. 66–76, 75.

Blanchot, "The Unavowable Community", trans. Pierre Joris (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988).

الطرائق التي تفهم الجماعة بوصفها — مثلاً — كياناً في حد ذاته، أو بوصفها — مثلاً — انصهار الأفراد في مجموعة. ما نتحدث عنه «شكل آخر من المجتمع society لا يجرؤ المرء على تسميته «جماعة» community» (p. 3). وتشكل هذه الجماعة التي تؤكد — على نحو فيه مفارقة — استحالة الجماعة، شكلاً من «التجربة الحد»،^{٣٧} يسائل أي موجود «فيها» نفسه من خلال علاقته بأغياره:

«إذا كان الوجود البشري وجوداً يضع نفسه على نحو جذري ومستمر موضع تساؤل، فلا يمكن أن يكون له بمفرده ذلك الإمكان الذي يتجاوزه دائماً، لأن السؤال سيكون مفتقراً دائماً إلى سؤال (من الواضح أن النقد الذاتي ليس سوى رفض النقد الذي يوجهه الآخر)» (p. 8).^{٣٨}

وكما هو الحال في كتاب هيدجر «الوجود والزمان»، فإن الموت هو الذي يضع الوجود البشري العيني موضع السؤال على النحو الأتم الأكمل. ولكن هذه «التجربة الحد» هي عند بلانشو، بالضرورة، موت شخص آخر، صديق مثلاً؛ لأن موت الشخص نفسه ليس شيئاً، ليس تجربة تخصه، إذ لم تعد توجد ذاتٌ تجربه. إن العلاقة التي تُبقي على اللامتناهات والتي تسلم بالإمكان الضروري لاختفاء الآخر، يمكن أن تصبح تحولاً للذات يتجاوز التصورات الإنسانية عن الفرد. يقول بلانشو:

«في الحياة نفسها، لا بد أن نصادف غياب شخص آخر عنا. ومع هذا الغياب — بحضوره الغريب المقلق فهو دائماً قيد تهديد سابق بالاختفاء — تلوذ الصداقة باللعب والفقدان في كل لحظة، علاقة من دون علاقة ... وهكذا، ستكون هذه هي الصداقة التي تكتشف المجهول الذي هو نحن أنفسنا، ولقاءنا بعزلتنا التي لا يمكن أن نجربها بمفردنا ...» (p. 25).

وأما عن دريدا فقد أثار موت صديقه بول دي مان هذا النوع من الأفكار المؤلة وجعلها في بؤرة اهتمامه، الأمر الذي أفضى به إلى أقوال وتأكيدات، لو عبرنا عنها

^{٣٧} See the section of *L'entretien infini* entitled "L'expérience-limite," pp. 117–418.

^{٣٨} من الغريب ألا يربط بلانشو هنا «حوار» الكاتب مع الكتابة بحوار الذات مع الآخر، أو يتأمل في العلاقة المعقدة بينهما على نحو ما فعل في: (La parole plurielle (*L'entretien infini*, pp. 1–116).

بمصطلحات التحليل النفسي، لَبَدَتْ غير متمايضة تقريباً عن أقوال باتاي وبلانشو: «يلهم إمكانُ موت الآخر، ويشكل، أي علاقة بالآخر وتناهي الذاكرة»؛ فضلاً عن أن هذا الإمكان نفسه — سواء سُلِّم بوجوده أم لا — هو الذي يؤسس أثر الغير داخل الهوية التي يمكننا من قول «أنا» أو «نحن» (اللذين نتحدث عنهما ونتولد منهما، ويُحددان على نحو ما تكونهما تجربة الآخر هذه وحدها).^{٣٩}

ومن العسير، بل لعله من غير المرغوب أصلاً، ترجمة هذه الأقوال المتعلقة بالحداد الأساسي، مهما خُففت، إلى مفاهيم عن الفرد المستقل، أو إلى أي شكل من أشكال البرامج الاجتماعية أو السياسية. لذا، من الواضح أن هذه الجماعة «المستحيلة» هي مفهوم متعالٍ من نوع ما، ومن ثَمَّ توجد فعلياً بوصفها شرطاً مهماً للمفاهيم المتعارف عليها عن الجماعات والأفراد والشعوب ... إلخ، ومن ناحية أخرى، ينطوي وصف بلانشو على قوة إلزامية؛ فقولُه يدعو إلى أداء الانتظار الذي من شأنه أن يؤكد أو يصبح تلك الأخوية في العزلة الجوهرية حيث نكون مسئولين فعلياً — عبر علاقة القرب في الانفصال — عن التجديد الدائم للمطالب الأخلاقية في العلاقة. وعلى هذا النحو أيضاً، يقول كتاب «خطوة-لا» إن كلمة تعالى — من حيث هي ضمناً كلمة منقسمة على نفسها وتستشهد بنفسها على نفسها — نداءً منبعه إمكان موت الآخر. وتجذب فتنتها القارئ إلى مجال هوية من دون هوية، يُضخَى فيه بأي وجود إيجابي وضعي.

في مقالة عن سرد مارجريت دوراس، يميز بلانشو تمييزاً واضحاً بين الجماعة التقليدية بوصفها نزوعاً اجتماعياً بحكم الأمر الواقع أو الطبيعة حيث نجد فيها أنفسنا، وبين ما يدعوه الجماعة المنتخبة (Community, p. 46). تلك هي الجماعة التي يختارها أحدنا أو قد يُنشئها فيما يمكن أن يُسمّى «الحياة الخاصة»، وهو تعبير ملائم. وهنا، يبدو شكل من التغاير العملي ممكناً، كجماعة المحبين أو الأصدقاء أو الفنانين، معاً في علاقة متبادلة بخارجها وإن كانت غير تماثلية، فهي جماعة تضع باستمرار تماسكها ووجودها على المحك (مثلاً؛ التساؤل عما إذا كانت هويتها قائمة على استبعاد أخرى ينبغي ألا تتبرأ منها). ويجب أن يكون هذا التغاير تحويلاً ضمناً للمجتمع والمفاهيم المحددة له، لأنه يفتح فضاءً داخل فضاء؛ وذلك هو الحدث على شاكلة ما يجري في

^{٣٩} Derrida, "Memoires", p. 33.

العمل الأدبي: «التخلي عن إبداع عمل، والاكتفاء بالإشارة إلى الفضاء الذي يتردد فيه صدى كلمات خاملة *désœuvrement*، دائماً ما لا تبدأ عملها بعد، بالنسبة إلى الجميع وإلى كل أحد، ومن ثم بالنسبة إلى لا أحد» (*Community*, p. 46).

ومن اليسير إدراك أن فكرة الجماعة التغايرية يمكن تسخيرها لأغراض بعض الظواهر الاجتماعية التاريخية. فالنزعة العرقية، مثلاً، تظهر بوصفها تجلياً وحشياً إطلاقياً لقانون الهوية. ولكن إمكان الفكر التغايري لا يزال يبدو فكراً تخطيطياً مجرداً أكثر مما ينبغي في هذا المجال. ففكر بلانشو ودريدا المدين ديناً كبيراً لتجارب باتاي مع الشيوعية محدود على الأغلب بحدود مناقشة ظاهرة واحدة؛ أعني النزعة الفاشية وأسئلة الهوية اليهودية. ومن المثير للقلق أن مفاهيم الجماعة التغايرية يمكن أن تُقرأ بوصفها مجرد قلب للنزعة الفاشية. وعلى سبيل المثال، عرّف جان لوك نانسي مؤخرًا الفاشية تعريفاً شارحاً من منظور ما أسماه «مذهب الحلول أو المحايثة»، أي: «ظرف تهدف فيه الجماعة البشرية أساساً إلى إنتاج هويتها الخاصة بوصفها شغلها الشاغل، والأكثر من هذا إنتاج هذه الهوية بوصفها هذه الجماعة على وجه التحديد».^{٤٠} ومن الملاحظ أيضاً أنه برغم معارضة تصورات الجماعة التغايرية للفكر الفاشي، فإنها تحتفظ بتمثلها القوي بين الشكل الشيوعي والجمالي، وإن كانت تعيد تعريف الجمالي تعريفاً راديكالياً في هذا السياق الجديد.

بيد أنه بالرجوع إلى قضية الاختلاف الجنسي، نجد أن كلاً من دريدا وبلانشو يؤكدان وجود علاقة جوهرية بين التغير الممكن ونزعة نسوية بعينها. وباعتبار الدازين الهيدجري، فإن جوهر وجوده العيني *existence* ليس فيه هو نفسه، بل في العلاقة بالوجود *being* التي تنزع عنه مركزيته وتؤسسه على حد سواء. فالمتجاوزون في سرود بلانشو، وكذلك المتجاوزون الذين يتكلمون عن بلانشو في كتاب دريدا «خطوة-لا»، يجدون أنفسهم مزاحين — بالطريقة نفسها — عن أي يقين مزعوم قد يفترضون على أساسه وجودهم أو هويتهم الشخصية أو الفردية التي تقول «أنا». فالوقوف الجاري في سرود بلانشو هو الموقف الذي يجد فيه سارد أو صوت مذكر نفسه في علاقة تزيح الهوية

Nancy, quoted from Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger: Art and Politics*, trans. Chris ^{٤٠}

.Turner (Oxford: Basil Blackwell, 1990), p. 68

والسلطة المرجعية. وتحدث هذه الإزاحة أو الخلخلة عبر لقاء الصوت المذكر — في علاقة محايدة — بمحاورة مؤنثة لا تماثله («القانون» *la loi*، «الكلام» *la parole*، «الفكر» *la pensée*، «الصوت» *la voix*).^{٤١} ويشك أحدنا في أن العلاقة الغريبة بين الفكر والشعر عند هيدجر هي ما يجري الانشغال به وتحويله دومًا في هذه اللقاءات.

في مقال «قانون النوع» (١٩٧٩م)، يتكلم دريدا عن العلاقة بين الصوت السردي الذي يوصف بسمات مذكورة ومحايدة ملتبسة، فيَعْلَقُ في حركة السرد («جنون النهار» *La folie du jour*) التي تسرد حدثًا يستحيل سرده، وعنصر مؤنث، ألا وهو القانون (*La loi*). وثمة رموز سلطوية متنوعة يخضع لها السارد تطالبه بتشكيل نفسه بوصفه «أنا» تلك القدرة على إعطاء ما حدث تفسيرًا، ولكن هذا المطلب مستحيل بقدر إحاطة إزاحة الذات وحركة السرد غير المتعدية به وتفكيكها له على حد سواء. وفي العلاقة من دون علاقة، لا يمكن فصل القانون بمطالبه التي أوجدها اسمها^{٤٢} والصوت السردى، عند تمييزهما عبر القرب في الانفصال. وذلك لأن القانون أصبح ممكنًا في قول «نعم» للسرد مضاعفة، في حين أنها تتجاوز جميع المطالب الخاصة بهوية الملاءمة، من رغم حاجتها إلى القانون الذي بموجبه تؤكد نفسها بوصفها ذلك الفائض أو الإزاحة والتفكك.

ولم يُنتَهَك القانون فحسب، وإنما تُجَوَّز وَحُولُ في الحركة عينها التي تنتهكه أيضًا، ولعل الأمر الوثيق الصلة هنا تأمل هيدجر في «الحد». فالحركة عينها التي يُؤكِّد بموجبها أي حد صارم (يخص النوع أو الهوية) هي أيضًا الحركة التي بموجبها يحقق القانون والصوت السردى لاختلافًا غريبًا، «اتصالًا بـ غشاء البكارة» من دون ملامسته» (*The Law of Genre*, p. 226). وفي عدم التحديد هذا، المتعلق بالاختلاف الجنسي، يؤكد دريدا صوتًا تعدديًا يمكن قراءته بوصفه إعادة وَسم جنسي لتصور بلانشو عن الكلمة المتعددة (*him*، *we*، *I*، *her*، النوع المحايد) (*The Law of Genre*, p. 226).

^{٤١} وكما هو واضح، فهذه الكلمات الأربع تأخذ صورة التأنيث في اللغة الفرنسية، فتدخل من هذه الناحية ضمن الطرف المؤنث المشار إليه. (المترجم)

^{٤٢} الضمير المؤنث في كلمة «اسمها» عائد إلى كلمة القانون التي تأخذ علامة تأنيث في اللغة الفرنسية. (المترجم)

في كتاب رينو فيرتانين «أحاديث عن الحوار»^{٤٣} توجد مناقشة مهمة ولافتة عن الغياب النسبي للمُحاورات من النساء في بعض نماذج شكل الحوار. ويلاحظ أحد المتحدثين في نص فيرتانين أن حضور المرأة الذي يقدم «توترات» (p. 41) سيمزق النظام الصارم الضروري للحوار: «حضور المرأة سيغير الحوار إلى دراما حتمًا» (p. 41). وبالإضافة إلى هذا التنبيه إلى أن الحوار هو دائماً حلبة قوة، يعلق متحدث فيرتانين قائلاً إن الحوارات التي تشتمل على وجود نساء لا تهتم عادةً «لا بالميتافيزيقا كلا ولا بالإبستمولوجيا، وإنما بالحب والزواج» (p. 42). ومن الواضح أن كتابي «الانتظار النسيان» و«خطوة-لا»، يحاولان تقديم الاختلاف الجنسي بوصفه اختلافًا مؤكدًا ومتحولًا — في آن — عبر نظام تبادل كلامي قوي. لذا، تسمح عبارة فيرتانين بقراءة أخرى أيضًا: العناصر المؤنثة (كالكلام *la parole* والفكر *la pensée*) في الحوار تعطي السرد شكل غشاء البكارة بين الفلسفة والمسرح، فيجيدهما معًا لصالح كلمة النداء تعال التي تؤدي إليهما. إنها مسألة «حركة أو لحظة أنثوية»، في كتاب «خطوة-لا»:

«تعلن عن ... الاختلاف الجنسي قبل أي تحديدات أخرى، وأي تطابقات أخرى. وبما أن هذا الاختلاف الجنسي^{٤٤} لا يُحدّد أو يُسمّى إلا على أساس كلمة النداء تعال التي تُبرزه وترجع عنه في آن، فإن حركة التباعد في كلمة تعال توجه خطوة الاختلاف الجنسي ونفيها» (Pas, p. 81).

ويقدم دريدا — بشكل تخطيطي — في مقاله «فنون الرقص» Choreographies (١٩٨٢م) — فكرة جماعة يمكن تصورها طبقًا لـ «خطوة الاختلاف الجنسي ونفيها» pas de différence sexuelle التغايرية هذه. وستتألف هذه الجماعة بالأحرى من «عدد غير محدد وطوباوي من أصوات متمازجة مندمجة، تتقلب سماتها الجنسية غير الواضحة تقلبًا سريعًا، فيستولي تراقصها على جسد كل «فرد» ويقسمه ويضاعفه، سواء أكان مصنّفًا بموجب معايير الاستعمال إلى «رجل» أم إلى «امرأة»» (p. 76).

^{٤٣} Virtanen, *Conversations on Dialogue* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1977).

^{٤٤} في الفرنسية تأخذ عبارة «الاختلاف الجنسي» هيئة التأنيث فهي *la différence sexuelle*، والمقصود بكلمة النداء «تعال» منادى مؤنثًا، وهيئة التأنيث التي لا تظهر في الترجمة العربية مهمة في السياق الحالي، فلزم التنبيه. (المترجم)

III

لقد استبق بلانشو الكثير من مضمون كتاب «خطوة-لا» بطرائق عديدة. وبرغم ذلك، فأتناء الحوار، هناك أهمية متزايدة لمفهوم يميز دريدا إلى حد كبير، ولا يزال يشكل الجانب الأقل فُهمًا واستيعابًا من عمله، ألا وهو: «التوقيع» signature. إذ بينما يشير التوقيع عادةً إلى دمغة تدل على السلطة المرجعية والملكية، نجده في كتاب «خطوة-لا» يشكل جانبًا من إعادة تشكيل هذه التصورات بطريقة ارتيابية. يؤكد كتاب «خطوة-لا» أن موضوعه النهائي — وهو يُسلم نفسه إلى الافتتان بنصوص بلانشو — ليس شرح القانون الذي يحكم حركة سرود بلانشو، بل الاقتراب المتأني من «حدث توقيعه» (Pas, p. 43). إن «التوقيع» تعبير يدل على ما قد يُسمَّى قوة العمل وتفرد، فيصبح بموجبه حدث وجود فريد (ويعتقد في تفرد الشعر). وذلك أمر يتعلق بتلك المسألة التي يُزعم غالبًا أن مَنْ يُسمَّون «ما بعد البنيويين» يتجاهلون، ويتعلق بما يجعل نصًا مختلفًا عن غيره، أي قدرته على تحقيق «فرادة» بعينها. ومن ثَم، يشير التوقيع إلى النص بوصفه كلًا، له طبيعة فريدة.

تنص مقدمة كتاب لدريدا عنوانه *Parages*، وهو عمل جماعي «عن» بلانشو نُشر في العام الذي أُعيد فيه نشر كتاب «خطوة-لا» عام ١٩٨٩م، على إمكان قراءة عمل بلانشو بوصفه عملًا مدمومًا من داخله بـ «اسم لم يعد أحدنا يعرف إلام أو إلى مَنْ يرجع، إلى المؤلف أم إلى اللغة» (Pas, p. 17). ويشير عنوان نص دريدا نفسه — *Parages* — إلى أثر التوقيع في عمل بلانشو، وإلى تكرار كلمات تتكون من الحروف الآتية: *Pas, "age, rage, ra, para, par, pa"*, p. 17).

وكما يخبرنا هذا المثال، لا يحتاج «التوقيع» إلى أن يرتبط بحروف اسم العلم (*Les fins de l'homme*, p. 229). (على الرغم من أن بعض أجزاء من كتاب «خطوة-لا» تقوم بهذا الربط): «الاسم الذي نعرفه به يمكن أن يخفي عن عينيه أو أعيننا اسمًا آخر مختلفًا تمامًا يعمل عمله في نصه بصمت» (Pas, p. 113).

فما مصدر هذا المفهوم الغامض؟ يكمن هذا المفهوم — من نواحٍ عديدة — في مقال «جلسة مزدوجة» أثناء الكلام عن مسألة تتكرر غالبًا في التأملات بخصوص الشعر: هل الدال هو الذي يُملئ تقدم النص أم المدلول؟ هل تحدد الضوابط أو القيود الإيقاعية والشكلية «ما يُقال»؟

«يُقال غالباً إن مالارمه قد أنشأ ممارسته الأدبية بأكملها من ضرورات الشعر والقافية من دون أي تجديد حقيقي في هذا المجال على ما يبدو. وهذا معناه أنه قد حول هذين المفهومين وعممهما في الوقت نفسه، فجعلهما صدى الحركة بين الدوال، من دون أن تمليهما أو تقرهما سلفاً قصدياً ثيمائية بأي حال من الأحوال» (Dissemination, p. 277).

وتلك ليست حجة دريدا. إذ قد يبدو للوهلة الأولى أن فصل مظاهر اللغة عن مفاهيم التواصل أو التمثيل الأدائية لا بد أن يفضي إلى الجزم بـ «استقلال الدال». والحق إن مفكرين من أمثال جون كابوتو قدموا هذه الحجة حرفياً.^{٤٥} لكن من الضروري الاعتراف بوجود علاقة وثيقة لا تنفصم بين المفهوم السيميوطيقي لـ «الدال» والتصور الديكارتي عن التمثيل، وهي علاقة على المحك في كتابي هذا من أوله إلى آخره. وعلى سبيل المثال، تنطوي الأقوال الجازمة بـ «استقلال الدال» على انقسام ثنائي إلى المادي والمثالي، وعلى الحاجة بأن الأول منهما (الذي يتخذ هيئة وحدات صوتية أو كتابية) يُحدد ثانيهما غالباً. ولكن تأكيد «حرية لعب الدال» يظل شكلاً من أشكال النزعة الوضعية، وذلك لأن مادية «الدال» نفسه وفعاليته السببية، ومباينته المفترضة للمدلول، لم تُطرح أو توضع في الحسبان. ويؤكد كتاب «خطوة-لا» أن هذا الفرق بين الدال والمدلول «فرق مُهمَل» (Pas, p. 52)؛ نظراً إلى أن «وحدات الكتابة» graphemes التي يتألف منها التوقيع وحدات قبل لغوية prelinguistic تقع على حافة اللغة و«الخطوة» pas الملتفة أبعد منها، كلمة نداء الآخر: تعالي.

إنها مرةً أخرى مسألة «اللاختلاف الغريب» بين الدال والمدلول. ومع أن مقال «جلسة مزدوجة» لا يشتبك صراحةً مع بلانشو، يلاحظ أحدها أن لعبة الاختلاف هذه وغشاء البكارة تشبه العلاقة بين السرد وحدثه. والأكثر من هذا، يمكن صياغة مثالية «الإيقاع» أو «القافية» — التي شرحها دريدا — بوصفها إعادة اقتباس بين العلامات وتغليظها على السواء:

^{٤٥} John Caputo, "The Economy of Signs in Husserl and Derrida: from Uselessness to Full Employment," in *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*, ed. John Sallis (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987), pp. 99–113.

«القافية — وهي القانون العام للتأثيرات النصية — تطوي كلاً من الهوية والاختلاف. فالمادة الخام اللازمة لهذه العملية لم تعد سوى صوت نهاية الكلمة: كل «المواد» (الصوتية والخطية) وكل «الأشكال» يمكن أن ترتبط معاً عند أي مسافة وفي ظل أي قاعدة لكي تنتج نُسخاً جديدة من «خطاب لا يتكلم» (Dissemination, p. 277).

لقد اعتاد مُنظِّرو الشعر على وجود تفاعل بين الجوانب الشكلية والدلالية في نص، يوحي فيه التناظر الشكلي بين تعبيرين مثلاً برنين ثيماتي، ويفرض هذا الرنين من ثم قيوداً شكلية على النص في تقدمه. وما يهمنا هنا العنصر المقوم في هذه العلاقة نفسها: «المجال» غير المحدد الذي لا يمكن أن يُقال معه إن كلاً من «الدال» و«المدلول» هما القوة الحافزة المحركة، استناداً إلى الاختلاف الغريب الفاعل — لنقل — في نص مالارمه «محاكاة»: «في الحالة الأخيرة، الاختلاف بين المدلول والدال هو لا شيء» (Of Grammatology, p. 23). ذلكم هو غشاء البكارة بين الصدفة والضرورة.

وعلى نحو مفيد، لفت هيرمان رابابورت الانتباه إلى سمة أسلوبية في مقالات بلانشو لا يمكن فصلها عن حركة الفكر التي تؤديها، ألا وهي البارانونمازيا *paranomasia* بمعنى تكرار العلامات أو حروف متماثلة في كلمات مختلفة.^{٤٦} ويستشهد رابابورت بعبارات من قبيل العبارة الآتية: *et qu'a la vue qui s'ouvre s'ouvre*؛ مع أن تكرار كلمات مثل الانتظار *l'attente* والفكر *pensée* في كتاب «الانتظار النسيان» يؤدي بالقدر نفسه حركة الفكر في البارانونمازيا التي تحقق زمنية السرد المنحرفة. ويوحي انتباه رابابورت إلى هذه السمة الأسلوبية عند بلانشو بقراءة عمل دريدا عن التوقيع بوصفه امتداداً لهذه الممارسة نفسها، إذ من الممكن افتراض أن فكرة التوقيع هذه، قد تولدت أثناء تأملات دريدا في كتابات بلانشو حتى وإن غابت هذه الفكرة عن عمل بلانشو نفسه.

لعله من الممكن — في المقام الأول — ربط «التوقيع» بتواتر انفصال وجود العمل عن فكرة الذات فاعلة الإبداع. وطبقاً لبلانشو، ما الكتابة في سرد سوى عملية منحرفة زمنياً انحرافاً يجعل من كلمات كـ «الإبداع» و«التمثيل» كلمات خرقاء لا طائل من ورائها.

^{٤٦} Rapaport, Heidegger and Derrida (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1989), pp. 104–74.

وتتجنب هاته الكتابة أيضًا التساؤل عن نقطة البداية في العمل أو أصله البسيط الذي عنه نَبَحَ. ومن ثم، لا يمكن سوى الحديث عن ظهور السرد بوصفه حدثًا والحدث في السرد والحدث بوصفه إبرازًا لـ السرد، من دون خلط بينها. وينفتح الفضاء الأدبي في هذا التفاعل غير الخطي، كما يمكن قراءة فكرة دريدا عن التوقيع بوصفها إضافة بعض الخصوصية على هذا الوصف العام تماشيًا مع فكرة «القافية» العامة عند مالارمه. وبينما يعبر مقال بلانشو الذي يعالج السرد عن المستوى العام نسبيًا في القصة، مثل قصة أهاب وموبي ديك وعوليس والسيرينيات، يعالج دريدا وحدات الكتابة والصوت — شديدة الوضوح وإن كانت أقل ظهورًا — التي يهيئ رنينها المتنامي حركية النص إذا جاز التعبير. إن مقال «جلسة مزدوجة» — الذي يدرس بالتفصيل ظهور ما يُسمَّى تأثيرات التوقيع عند مالارمه — يشير إلى «آثار» الكتابة أو الصوت، «آثار خلفها الصدى، بصمات يتركها دال صوتي على دال آخر، إنتاج المعنى عبر ترجيع الأصداء داخل جدار مزدوج. اثنان ولا أحد» (Dissemination, p. 274). لذا، يوجد التوقيع في النص بوصفه آثار حركته في ظهوره، بوصفه رمزًا على واقع مفروض أو عارض لا يمكن اختزاله في وجود العمل، حيث تنتشر بقايا التوقيع في النص المكتمل. (ومن منظور الوقت الراهن، يُقرأ حدث التوقيع بوصفه حالة أخرى من تأثيرات واسعة النطاق ناجمة عن فرط الحساسية للظروف الأولية).^{٤٧} يؤكد دريدا قائلًا: «ستنتج الكتابة هذا «الاسم» توقيعًا لا يمكن معرفته قبل أن تنتجها الكتابة (حتى وإن كان علامة على تاريخ ذات)» (Les fins de l'homme, p. 229). ولكي يكتمل هذا الفصل، ثمة بعض التساؤلات التشكيكية الأخيرة. كيف تختلف طريقة كتابة دريدا في كتابه «خطوة-لا»، وكما سنرى أيضًا طريقته في مقاله عن الشاعر فرانسيس بونج Francis Ponge، عن كونها مجرد إعادة تشكيل مرتابة أو «لعوبة» ترد شعرية كل كاتب على ممارسته الخاصة، الأمر الذي يثير — من ثم — سلسلة تساؤلات مدوخة تُشبه المفارقات المعروفة في الإحالة الذاتية؟ وبالنظر إلى أن تقدم هذه النصوص يكمن أساسًا في إثبات استحالة الإشارة إلى الآخر الذي يتعلق بها ويجعلها ممكنة، فقد يتجه هذا المتشكك المرتاب إلى فضح زيف الاستنتاج؛ أعني على وجه التحديد أن إثبات

^{٤٧} انظر تأملات مارجریت بودين Margaret Boden حول علاقة «الإبداع» بالتأثيرات واسعة النطاق لأحداث صغيرة في: *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* (London: Wiedefeld and Nicolson, 1990), pp. 217-39.

— لنقل — طريقة المعرفة (الانتظار) بوصفها نسيانَ موضوعها نفسه، وكأنه الطريقة الوحيدة في الوفاء به (النسيان)، لا يزيد عن كونه برهاناً خلف^{٤٨} على نقطة بداية المشروع! إن تصور هيدجر لطبيعة اللغة التي «لا يمكن أن تظهر من خلال أي شاهد آخر سوى شاهد اللغة الذي يُعَيِّنُها»^{٤٩} يظهر أنه — ترتيباً على ذلك — تصور غير متماسك فيما قد يرى هذا المرتاب المتشكك، وما فعلت نصوص بلانشو ودريدا سوى أن أوهمت بأداء هذه المغالطة المعروفة بأنها مصادرة على المطلوب.^{٥٠}

وبما أن نص «إسفنجة العلامة/علامات بونج» — موضوع الفصل الآتي — هو أعقد نصوص دريدا المكتوبة بوصفه أداءً لارتداد اللغة على طبيعتها (تعقيد واضح في عدم الانتباه الكامل تقريباً الذي قبول به)، فسنعيد بشكل موجز الخطوات الأساسية في المناقشة التي تتبعناها حتى الآن، لكي نجيب على متشككن الافتراضي. وقد يتساءل متسائل: كيف بحق السماء وصلنا إلى موقف يبدو معه أن نصاً بهذا الغموض له ما يبرره؟

لقد تحركت طريقة معالجاتي لمسألة التباين في كتابي هذا على النحو الآتي:

(١) الوجود/في/العالم لا يمكن اختزاله أو فهمه من منظور أي موجود. فهو بالأحرى معنى الموجودات التي تصبح منكشفة عبر وجود الدازاين. وما دام لا شيء يمكن فصله عن الموجودات، فإن هذا «الوجود» هو حركة كشف تغدو معها المظاهر قابلة للإفصاح عنها في عالم ذي مغزى.

(٢) اللغة عنصر أساسي في هذه الحركة من كشف العالم. وعليه، لا يمكن فهمها بالطريقة التقليدية التي مفادها أنها كيان أو موضوع في العالم، لأن شرط إمكان تموضع اللغة لا يمكن أن يصبح — بشكل كامل على أقل تقدير — موضوعاً في أي لغة شارحة تمثيلية. وهذه القوة المتعالية في اللغة لا يمكن مقاربتها إلا بواسطة طريقة لغوية تحاول الإنصات إلى منابع اللغة أو أصلها، أو تسعى إلى ترجيع صداها، من دون أن تجعل هذه المعالجة من اللغة موضوعاً، كما لا بد أن تصير اللغة قولاً لازماً غير مُتَعَدٍّ للقول، وهذا المطلب ضروري مهما كانت جدة الإبداعات الأسلوبية.

^{٤٩} Memoires, p. 96.

^{٥٠} المصادرة على المطلوب petitio principii: مغالطة منطقية تجعل المطلوب جزءاً من مقدمات البرهان المراد به إنتاج هذا المطلوب. (المترجم)

(٣) إذا سلّم أحدنا مع ليفيناس وبلانشو بأن رؤية هيدجر لانعطاف اللغة على نفسها — كما هو حاصل في الشعر — لا تنجو من بقايا الفينومينولوجيا (وأعني على وجه التحديد أن العنصر المتعالي في اللغة عند هيدجر لا يزال تحدده بحذق طريقة ظاهرة في العالم)، فلا بد من أن تُصاغ الأليثيا والكشف عند هيدجر بطريقة جديدة بوصفهما حركية اللغة أو إزاحة اللغة في اللغة، ويُعد هذا الانعطاف التركيبي نفسه — ووحده — ماهية (أو لا ماهية) اللغة من حيث هي بناء فضاء غير فينومينولوجي. وما يدعو إلى ضرورة مخالفة هيدجر في ذلك، ضرورة الاستجابة إلى تعالي الآخر بوصفه الشخص الآخر.

(٤) ولذا، فالحاصل هو ممارسة انتظار يسعى — وهو يتجنب بالضرورة اللغة الشارحة بل الحق اللغة نفسها بمعناها المتعارف عليه — إلى «عطف أو ليّ لسان اللغة لتقول الشروط غير اللغوية للغة»،^{٥١} مثبتة نفسها بوصفها الآخر، بوصفها تفككا ذاتيا أو خلخلة ذاتية. والأكثر من هذا أنها وهي تفعل ذلك، لا تكتفي بأن تدع نفسها تُرجع الصدى أو تأتي بحدث اللغة وحده، وإنما لا بد — بالنظر إلى الحالة المتعالية للغة — أن تثبت حركتها وهي تتفكك ذاتيا، وأن تثبت صيرورتها الدائمة إلى آخر، فتهبنا معنى المكان والزمان («هنا» و«الآن») بقدر ما تهب فرادة تعالي.

^{٥١} Derrida, "Me-Psychoanalysis: An Introduction to the translation of "The Shell and the Kernel" by Nicolas Abraham," trans. Richard Klein, *Diacritics*, 9 (1979), pp. 4–12, 10

الفصل الرابع

حدث التوقيع: «عِلْم» الشأن الفريد؟

أحد مراجع دريدا الرئيسية في تصويره عن الأدب فلسفة العلم. والحق إنه توجد ثلاث طرائق (على الأقل) يمكن القول معها إن الأدبي يجسد حدًا لأشكال التمثيل العلمي. فحوى الطريقة الأولى منها، كما رأينا بالفعل، أن الأدب عند دريدا يُعين حركة شُبّه متعالية لا بد أن يمر بها الفكر في تصويره المنطقي أو الموضوعي أو الحسابي. والأكثر من هذا أنه بقدر ما يَحْرِفُ بنية التماهي نفسها (البنية التي بمقتضاها تُعد ب هي ب)، يؤثر بالضرورة في كل ما يتعلق بالمنطق والموضوعية والحساب، فيقيد مجالها الممكن. ولعل اهتمام دريدا بالتحليل النفسي الفرويدي، مثلًا، يرجع على وجه التحديد إلى تورطه الواضح نسبيًا في قضايا التمثيل، الأمر الذي جعله — شئنا أم أبينا — «علمًا» لحدود العلمي. أما ثانية الطرائق الثلاث فتتعلق بأن العناية الحديثة في النظرية العلمية بأمر التعقيد تضمنت انشغالًا بظواهر لا يُتوقع الوصول إلى شرح لها أو تفسير في المدى القريب؛ وهي ظواهر بلغت من التعقيد حالًا لا بد معه من أن يكون أي نموذج مناسب لها على الحال نفسه من التعقيد الذي بلغته هاته الظواهر! وقد بات التفسير من منظور المعادلات أو الخوارزميات أمرًا غير مرغوب أو في حكم المحذور. وتشكل هذه المناقشة سياقًا موحياَ باهتمام دريدا بأعمال جيمس جويس James Joyce، ولا سيما عمله «صحوة فينيغان» *Finnegan's Wake* (١٩٣٩م).^١ اهتم جويس في ممارسته بصقل أكبر قدر ممكن من التزامن (أو التأثير التبادلي المتزامن) بين كل شذرة من نصه، مستعملًا عدة لغات معًا بخطة تفتح

^١ "Two Words for Joyce," trans. Geoff. Bennington, in *Post-Structuralism Joyce*, ed. Derek Attridge and Daniel Ferrer (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 145–59.

فضاءً أدبيًّا لكل من خطية الدلالة في حدها الأدنى ورنين الدلالة في حده الأقصى. وهذه الآلية النصية أعقد من أي كمبيوتر يمكن تصوره، حتى في الوقت الذي يثير فيه التعقيد الهائل لبعض الحسابات سؤالاً مشابهاً حول حدود النمذجة التفسيرية. وبرغم ذلك، لا يشكل تعقيد رواية «صحوة فينيجان» سوى مثال متطرف ينبئ بالأدبي عموماً. وثالثة هذه الطرائق أن دريدا بدأ يثير في عمله بشكل متكرر، منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين، إمكان علم الشأن الفريد.^٢ فهل يرتبط الأدبي بمسألة التفرد الذي يقاوم الخضوع لقوانين عامة؟

ولا ريب في أن الفلسفة والعلم سيواجهان مراجعة أساسية، ما دام تعدد الأساليب الخاصة المتميزة واللهجات واللغة لا يقدم نفسه بوصفه تعددًا يمكن السيطرة عليه، بل بوصفه تعددًا لا يمكن اختزاله أو التقليل من شأنه. ولذا، ليس من المستغرب أن تحتل الترجمة مكانًا لافتًا، عند القول بإمكان علم العَرَضِي والفريد، إما بوصفها ترجمة بين اللغات، أو بوصفها ترجمة من نظام (خاص متميز) إلى نظام آخر (نظام التصورات والمبادئ العامة ... إلخ)، كما هو حاصل في معظم مقال «شيبوليث» [المائز] Schibboleth وكتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» *Signsponge*.

وترتبط هذه المسائل الثلاث المتعلقة بحدود العلم بما يراه دريدا استراتيجية مهيمنة تؤسس معظم الفكر الغربي. وهو ما يوضحه في مقاله «طوبة الأذن» Tympan الذي يُعد تصديرًا لكتابه «هوامش الفلسفة»، وذلك على النحو الآتي: يفترض التفكير تسلسلاً هرميًا بقدر ما «تخضع العلوم الخاصة والأنطولوجيات النطاقية للأنطولوجيا العامة، ثم الأنطولوجيا الأساسية» (*Margins of Philosophy*, p. xix). ويُعد ذلك إحالةً — من بين إحالات أخرى — إلى هيدجر، الذي غدا سؤال الوجود عنده المجال الرئيسي الوحيد، وأصل المجالات الأخرى. وقد يبدو الانشغال في ذاته باستراتيجية الفكر هذه أمرًا غامضًا عويصًا نوعًا ما. وبرغم ذلك، فنظرًا إلى التضمين المشترك بين الميتافيزيقا والعلم التقني فسوف تتسع التشعبات. وعلى سبيل المثال، تستيق مناقشة دريدا هاجس القلق الضمني في كتاب نشره مؤخرًا الكوسمولوجي جون بارو بعنوان «نظريات لكل شيء»، حيث يتأمل فيه

^٢ «ماذا يمكن أن يكونه علم عدم اليقين [الصدفة] alea هذا؟ ... نحن نقف على عتبة هذا العلم، الذي يورط نفسه في علاقة فريدة مع اسم العلم نفسه» (*Signsponge*, p. 116).

تأملًا مرتبًا بإمكان نظرية علمية كلية للكون.^٢ يلاحظ بارو أن الكثير من الإكراه وراء الدافع إلى توحيد الفيزياء [علم الطبيعة]، قد يكون مرتبطًا بتراث التوحيد.^٤ ويقول أيضًا: «من المثير للقلق أن كثيرًا من المفاهيم والأفكار المستعملة في الوصف الرياضياتي الحديث ... صورٌ مصقولة للحدوس البشرية ومقولات الفكر التقليدية» (p. 69).

قد يوصف كتاب دريدا «إسفنج العلامة/علامات بونج»، والكثير من أعماله، من منظور رفض أو تحويل استراتيجية الفكر العريضة التي حدد معالمها في كتابه «هوامش الفلسفة»: تتحدى طريقة وجود طائر السنونو أو الغسالة الكهربائية سلطان أي علم قد ينزع إلى التعميم والشمول!^٥ وليس هذا وحده ما يجعل كتاب «إسفنج العلامة/علامات بونج» قريبًا على نحو خطير من كونه مستغلًا على الفهم (وينبغي الاحتراس من حسابان هذا التناول الخاص لفرانسيس بونج في كتاب «إسفنج العلامة/علامات بونج» نموذجًا لمنهج أعم). وإنما يشكل أيضًا المقاومة الأشد لأي محاولة تسعى إلى صياغة دريدا من منظور نسقي. فمثلًا، اضطلع كتاب رودولف جاشيه «قصدير المرأة»، بدراسة «المرتكزات» المتنوعة في أعمال دريدا («الاختلاف المرجعي»، «إعادة الوسم» ... إلخ) من أجل إيضاح أنها تشكل «وجود نسق قائم».^٦ ومهما تكن قيمة هذا العمل (وما كان للدرس الحالي أن ينهض من دونه)، فإن اختزال أعمال دريدا على هذا النحو التعميمي النسقي الشامل إلى مجالات «أساسية» يُعد أمرًا غريبًا تمامًا، في روحه وراديكاليته، على كتاب ككتاب «إسفنج العلامة/علامات بونج» تتعايش فيه أسئلة الأنطولوجيا مع المناشف الإسفنجية والغسالات الكهربائية والسماذ بطريقة استنفازية. والأكثر من هذا أن هذه

^٢ John Barrow, *Theories of Everything: The Quest for Ultimate Explanation* (Oxford: Oxford University Press, 1991).

^٤ النزعة التوحيدية monotheism: الإيمان بآله واحد في الديانات السماوية. (المترجم)

^٥ يُعد الاختلاف الجنسي المسألة الكبيرة التي عولجت بهذه الطريقة، أعني على وجه التحديد من منظور رفض اندراج المجال النطاقي المفترض في أنطولوجيا عامة، انظر: 12, *Diacritics*, "Choreographies," (1982), pp. 66-76.

^٦ Rodolphe Gasché, *"The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection"* (Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1986), p. 177.

وللاطلاع على انتقاد لهذا العمل على غرار ما قمتُ به، انظر: Mark C. Taylor, "Foiling Reflection," *Diacritics* (Spring 1988), pp. 54-6.

الحالة الخصوصية الفريدة التي لا تقبل الاختزال هي إحدى السمات الأبرز في النص الأدبي.

إن الكثير من المواضع في كتابي «خطوة-لا» و«إسفنجة العلامة/علامات بونج» يحتمل — من منظور تسعينيات القرن العشرين — مقارنة فاتنة بظاهرة الفراكتلات التي تبلورت في نظرية الهولوية.^٧ والفراكتلات هي بنيات طوبولوجية تمثل علاقات رياضية، ومن الملاحظ أنها تُتجاهل في القياس، إنها تشكيل جزء صغير من البنية يُكرَّر أجزاءها الكبيرة ويتوقع في الوقت نفسه تلك الأجزاء على مستويات أصغر، إلى ما لا نهاية من حيث المبدأ. وإحدى المفارقات في الفراكتلات تكمن في طريقتها إزاء تعقيد مفاهيم الحدود، إذ يمكن تصور مكان متناهٍ «محدود» يحده خط قد يمتد طوله عند الفحص امتدادًا غير محدود. وهكذا تبدو الفراكتلات مماثلة على نحو موحٍ لكلمة *pas* في كتاب «خطوة-لا» أو كلمة *ponge* في كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج»، وهي كلمات يُرى معها أن «تركيب» الكتاب أو إيقاعه يعمل من خلال «كلمة» واحدة أو حتى حروفها المكونة لها. وفي المقابل، يظهر الكتاب بوصفه حدث توقيع مكتوب كبير. وعليه، سيمهد مصطلح «الفراكتل»، في هذا الفصل، إلى إلقاء الضوء على المشكلات المرتبطة بمفاهيم ضرب المثل أو إنشاء المثل (كما هو الحال عندما يقال إن تفصيلاً صغيراً في نص تضرب المثل على قضية أوسع). وتأتي قوة استعمال هذا التعبير من أن المرء يتجنب — من ثم — تأكيد ثنائية العَرَضِي أو الخاص في مقابل المفاهيمي أو العام، التي تتأسس عليها فكرة ضرب المثل.

يميل علم الشأن الفريد — ذلك العلم المفترض — إلى اللغة الشعرية بوصفها الموقع الافتراضي الذي من خلاله يؤكد شكل الآخر هذا نفسه. ويُعد عمل هيدجر عن طبيعة الشيء والتفرد مرجعاً ضرورياً للغاية هنا. لقد ذهبنا في الفصل الأول إلى أن المزايم

^٧ الفراكتلات fractals: شكل هندسي يتكون من تكرار نسق معين على مستويات أقل وأقل إلى ملايين المرات، فيبدو للعين المجردة عشوائياً. ويتميز بأنه كسري الأبعاد. وقد تبلور هذا التصور في سياق نظرية الهولوية chaos theory، وذلك على النحو الذي أثر في تطور علم الطبيعة وعلوم أخرى، بالإضافة إلى ما تثيره الفراكتلات من قضايا تتعلق بمشكلة الحدود والتماثل الذاتي. للاطلاع على تفصيلات أزيد، انظر: الفصل الرابع من كتاب جيمس كلايك «الهولوية تصنع علماً جديداً»، ترجمة علي يوسف علي (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠م). (المترجم)

التي ترى في تصور هيدجر عن الأليثيا (وبالتعبية الشعر) تعميمًا فارغًا يمكن تنفيذها بيسر. لا توجد أليثيا واحدة، وذلك على وجه التحديد لأن الأليثيا لا يمكن تجريدتها من خصوصياتها وتفصيلها المائزة التي تشكل ظهورها. وتلقي مناقشة هيدجر المتعلقة بتفرد الأشياء ضوءًا على إمكان تنمية هذه النقطة وتطويرها. يفصل مقال «الشيء» The Thing (١٩٥٤م)^٨ وكتاب «ما الشيء» (١٩٦٧م)^٩ شيئًا الأشياء عن الأوصاف المعطاة لها المعارف عليها. وفي موضع آخر، يُجمل هيدجر هذه الأوصاف قائلاً إنها إما أن تقرر بين الماهيات والسمات، أو بين الشكل والمادة، أو بين تشعب السمات الحسية. إن وصف هيدجر للشيء يضعه من منظور حركة استملاك متبادل هي نفسها غير متمركزة، تأتي بالنطاقات المحيطة بالشيء إلى عدم الخفاء في الوقت الذي تأتي فيه هذه النطاقات بالشيء إلى الحضور. وفي مقاله «البناء السكن الفكر» Building Dwelling Thinking (١٩٥٤م) يضرب هيدجر مثلًا على حركة الاستملاك المتبادل هذه — التي تسمى الشيء — بوصف فينومينولوجي لجسر:

«يمتد الجسر فوق مجرى النهر «بخفة ومتانة». إنه لا يصل بين ضفتين موجودتين قائمتين من قبل فحسب، وإنما الضفتان لا تظهران ضفتين إلا عندما يُعبر الجسر مجرى النهر أيضًا. الجسر يجعلهما ممتدتين تُعبر إحداهما إلى الأخرى. وبفضل الجسر تقوم إحدى الضفتين في مقابل الأخرى. كما لا تمتد الضفتان على طول مجرى النهر بوصفهما حافتين محاذيتين تنسلخان عن الأرض اليابسة. فمع الضفتين، يجلب الجسر إلى المجرى اتساع المنظر الطبيعي الممتد من وراء الضفتين» (Poetry, Language, Thought, p. 152).

يستدعي الجسر بوصفه طريقة ثانوية من طرائق الشعر (ولا يُفهم الشعر كما رأينا بالمعنى اللغوي الضيق)، يستدعي القرب، وهو في ذلك ليس بأقل من الشعر الأصل. يغدو كل شيء في بيان هيدجر شيئًا على نحو ما يغدو الجسر: يغدو طريقة في الكشف وعدم الخفاء. ذلكم هو الشيء الذي يهبنا معنى «المكان» و«العالم» كما يجربه

^٨ Heidegger, in "Poetry, Language, Thought", pp. 163–82.

^٩ Heidegger, "What is a Thing" (lecture of 1935–6), trans. W. B. Barton and Vera Deutsch (Southbend, Ind.: Regency/Gateway, 1967).

الدازايين، وهما عالمان يستمد منهما التقليد الميتافيزيقي تصوراتهما الموضوعية عن المكان والزمان.

ويذهب بلانشو ودريدا إلى أن هيدجر يقاوم، أيضاً، هذا التعدد في الأليثيا الذي لا بد — حقاً وإنصافاً — أن يُرى أصيلاً فيها. وطبقاً لدريدا، فالاسم الذي تُوسم به مقاومة هيدجر هو — إلى حد ما — ما صاغه هيدجر وأطلق عليه «تاريخ الوجود»: الفكرة القائلة إن الميتافيزيقا الغربية التي يمكن تصورها بما هي طريق أساسي متوالٍ «استمر» فيه الوجود منذ اليونانيين، قد آلت فيه الأليثيا إلى معنى التمثيل. وعليه، يتتبع دريدا في مقاله «إرسال: عن التمثيل» Sending: On Representation (١٩٨٢م) الاستراتيجية العامة التي يهتدي بها هيدجر:

«لقد حاولت أن أقتفي من جديد مساراً منفتحاً على فكر الإرسال *envoi* [إرسال الوجود] الذي ... لم يجمع نفسه على نفسه بوصفه إرسال الوجود من خلال الحضور ثم التمثيل»^{١٠}.

ثم يناقش دريدا الاختلاف ما قبل الأنطولوجي على نحو ما حدده من جهة ملامره وبلانشو. يصبح جمع الوجود عند هيدجر متعددًا بالضرورة، يصبح جمعاً لمنشأ غير محدد يتجاوب مع التصور العامل حقاً في كلمة تعالي. يغدو الإرسال *envoi* إرجاعاً *renvoi*:

«كل شيء يبدأ بالإحالة إلى الإرجاع (*par le renvoi*)، أي لا يبدأ. وفي الوقت نفسه، ما إن يفتح هذا الكسر أو يُجزئ هذا الانشطار منذ البداية عينها كل إرجاع، حتى لا يعود ثمة إرجاع واحد، وإنما تعددية إرجاع منذئذٍ» (p. 324).^{١١}

يصف دريدا بهذا التصور لـ الإرجاع حدث الوجود نفسه من منظور تفرد متعدد. فبوجه عام، لا توجد أشياء، بل تعددية أشكال إرجاع. وفي المقابل، يبدو أي تمييز بين المتعالي والتجريبي (المتصور من منظور العلاقة بين «الأساس» و«المظهر» في الفصل الأول) تعددياً يمكن قلبه، ومن هنا عدم تحديده على طريقة «الاختلاف» الغريب الذي قرأه

^{١٠} Derrida, "Sending: On Representation," *Social Research*, 55 (1982), pp. 294–326, 324

^{١١} Ibid. For analogous reading see Nancy, *Le partage des voix* (Paris: Editions Galilée, ١٩٨٢), esp. pp. 81–90.

دريدا في الأدبي (See p. 124). وتعمل هذه المناقشة مع هيدجر عملها في تأكيد دريدا الطابع الخاص المميز أو الفريد للنص الأدبي. ويعالج مقال دريدا «شيبوليث» هذه القضايا من خلال شعر بول سيلان Paul Celan، وربطه الشعر بإحياء الذكرى والأيام (تواريخ الأيام) في تفردهما. وعن تاريخ أحد الأيام بوجه خاص (العشرين من يناير)، يقول سيلان:

«ربما ينبغي لأحدنا القول إن كل قصيدة لها يوم العشرين من يناير الخاص بها محفوراً في داخلها. ولعل الجديد في القصائد المكتوبة اليوم هو هذا على وجه التحديد؛ يسعى أحدنا هنا إلى الانتباه بشكل أوضح لمثل هذه التواريخ» (Schibboleth, p. 310).

وعلى امتداد عمل سيلان «خط الزوال» Meridian ومقال دريدا، لا تندمج كلمة «تاريخ اليوم» date اندماجاً متسرعاً بـ «تقويم الأيام» calendar date. الأخرى أن تاريخ يوم يسم تفرد ما يسميه دريدا الإرجاع. وكما يؤكد كتاب فيليب لاكو-لابارث، يدخل عمل سيلان في حوار دائم مع فكر هيدجر في طوره الأخير.^{١٢} أما مناقشة دريدا مع الضمنية في تحليله فتبدو واضحة بما يكفي: «تاريخ يوم ليس شيئاً يوجد هناك، لأنه ينسحب من أجل أن يظهر» (Schibboleth, p. 315)، ولا يمكن أن يخضع لـ «السؤال المحدد في الشكل «ما هو؟» what is? (Schibboleth, p. 315). ومع ذلك، «قد توجد تواريخ أيام؟» (Schibboleth, p. 315).

في كتابه «إسفنج العلامة/علامات بونج»، يهتم تأكيد الشأن الفريد الخاص المتميز عند دريدا بطبيعة «التوقيع» و«اسم العَلَم». وقبل كتاب «خطوة-لا» بسنة واحدة، قُرئ كتاب «إسفنج العلامة/علامات بونج» بوصفه عملاً دقيقاً وصعباً من خلال فكرة حدث التوقيع الذي يشكل تفرد النص. فلماذا يكتسب فرانسيس بونج، بوجه خاص، هذه الأهمية في هذا السياق؟ لعل عمل بونج يرتبط باتجاهات في فلسفة ما بعد الحرب في فرنسا تتعارض مع وصف هيدجر للشيء بتأكيدها التفرد والجسدية على نحو يصطدم مع هيدجر. وعلى سبيل المثال، يؤكد ليفيناس الحسية البشرية وترحيبها بجسدية العالم في تعابير لا تفهم الأشياء من منظور الإفصاح عن العالم فقط. ومن هنا، يذهب

^{١٢} Lacoue-Labarthe, *La poésie comme experience* (Paris: Christian Bourgeois, 1986)

ليفيناس إلى أن المتعة المقترنة بالحسية البشرية ترتبط بعالم يُفهم على نحو مختلف، يتعلق بـ «مجموعة نهايات مستقلة، تجهل إحداها الأخرى» (*Totality and Infinity*, p. 133).

كما تختلف «شعرية» بونج عن تصورات المحاكاة والكتابة المتعارف عليها، بمطالبتها جوهرياً تمثيل الأشياء بوصفها أشياءً مستحيلة لا تقبل التمثيل. وتنطوي هذه المطالبة على ثلاثة جوانب على الأقل.

I

يمكن قراءة شعرية بونج بوصفها مراجعة لصيغة مبتذلة تهتم فيها المحاكاة بـ «تقليد الأشياء». ويسعى دريدا إلى تحرير هذا الانهمام الوسواسي بالشيء من تبسيطين نقديين سائدين. لم يعد الشيء أسير تصور المحاكاة الذي مفاده أن تقلد الذات موضوعاً: «لا يمثل الشيء امتثالاً كاملاً للقوانين التي تناقشها الأنسا بموضوعية» (*Signsponge*, p. 12). ويمثل هذا المدخل — وهو ما لا يرد ذكره في كتاب «إسفنج العلامة/علامات بونج» — مدخل ليفيناس ورأيه المعارض لهيدجر القائل إن الأشياء تنطوي على وجود فريد، وإنها «لا تعني فقط، ولا تتعلق تبادلياً بالقصد العملي فقط، وإنما [تتأكد] من منظور الرغبة والحسية، وتنتهي إليهما أيضاً» (Alphonso Lingis, introduction to Levinas, *Collected Philosophical Papers*, p. xxviii). وبالمثل، يستدعي تأكيد المتعة عند بونج النهج الذي يحلل به ليفيناس الإيروسى [الشهوانى] بوصفه شكل علاقة تسعى لا إلى استملاك الآخر بل تأكيد الغرابة، أي القرب في الانفصال. وبطريقة مماثلة، ليس بونج فينومينولوجياً يسعى في عمله إلى لفت الانتباه إلى «الأشياء في ذاتها» مطهرة من فرض المعاني البشرية عليها عبر محو الذات. وعلى نحو مرتبط، يجب ألا يفترض أحدنا أن «الأشياء» في نصوص بونج تمر بعملية أنسنة وإسقاط للشأن البشري على خواء «الأشياء» ليس إلا. إذ الحاصل في هذه النصوص خضوعها لما أسماه دريدا «قانون الشيء»، أي مطالبته المستحيلة بتمثيل مستحيل:

«بشكل سابق، الشيء هو الآخر، الآخر في تمامه الذي يُملي القانون أو يكتبه، وليس هذا القانون قانوناً طبيعياً بالمعنى البسيط، بل هو طلب أمر لا يتناهى

إلحاحه، ولا يَكل، بأن عليَّ إخضاع نفسي ... يظل الشيء آخر، يطالب قانونه
بالمستحيل» (Signsponge, pp. 12-14).

ومن ثَم، الشيء هو الأمر الملزم، هو قول تعالى أيها الفريد، أيها الآخر. وتسعى قصائد
بونج إلى تجسيد موقف جذري نحو الأشياء ومعنى «الأشياء» بما هي أشياء في متناول اليد،
نحو «طريقتها في إثقال الفضاء من حولنا، والمجيء إلى الصدارة، أو جَعْلَ نفسها (أو)
ظهورها إلى الوجود) أهم من طريقتنا في النظر إليها». وعلى سبيل المثال، يقتبس دريدا
الفقرة الآتية من عمل بونج «الفريد الغائب» Third person singular، حيث يؤكد بونج
قائلًا:

«على أي حال، المرء لديه حد أدنى من الأفكار النمطية المكونة سلفًا. والأفضل
منها جميعًا تناول الموضوعات المستحيلة، التي هي أيضًا أقرب الموضوعات:
منشفة إسفنجية ... فموضوعات من هذا القبيل لا توجد بشأنها أفكار سابقة،
وإن وُجِدَت فهي غير واضحة» (Signsponge, p. 94).

من الممكن وصف مطالبة بونج باحترام العَرَضِي والفريد احترامًا مطلقًا بأنها مطالبة
مستحيلة حقًا، ما دامت هذه المطالبة لا تُصاغ إلا في اللغة ومن خلالها، بوصفها مجال
نفي وتعميم لا يمكن اختزاله أو التقليل من شأنه. ولعل أحد تعبيرات بونج المبسطة عن
العلاقة بالأشياء تفي بالغرض في هذه المرحلة: محاكاة الفذ الذي لا يمكن تقليده بوصفه
فدًا لا يمكن تقليده. وتلكم هي المطالبة المستحيلة التي تجعل بونج ينخرط في تحويل
اللغة على نحو يربط عمله بخطط التغيرات عند بلانشو ودريدا.

فما طريقة بونج في استجابته لـ «الولع بالتعبير المستحيل» عن الأشياء؟ انطلاقًا
من الرعب الصامت الذي تثيره المسافة الفريدة التي عليها الشيء، لا بد أن يكون الشيء
مسكونًا — إذا جاز التعبير — بالقصيدة، في صلابته التي تذوب في لعبة الخصائص
والصلات والفوارق الدقيقة ... إلخ، والتي توحى بها القصيدة. ولكن ذلك لا يُعد نهجًا
عامًا سائرًا لأنه يتفاوت مع كل موضوع. يقول بونج: «أفضل تقنية واحدة لكل شاعر،
وبحد أقصى تقنية واحدة لكل قصيدة يُملئها موضوعها» (quoted in Signsponge, p. 58). ومن ثَم، كل موضوع هو طريقة في الكتابة تفتقر إلى الدلالة، وأسلوبًا ينبغي أن
يتخلى عن نفسه.

وبما أن الشيء يتخلى عن اللغة، تغدو القصيدة الظاهرة أو «شيء اللغة» هوائياً ومسامياً إلى حد ما، مدفوعاً إلى الخروج عن تصلبه الغريب، حيث توضع زوايا رؤية الأشياء وسياقاتها المتنوعة جنباً إلى جنب في نوع من المونتاج، أو رقصة سمات الشيء المتوافقة على تنوعها، أو يوضع شيء إلى جانب شيء آخر بطريقة تُبرز تفرّد كل منهما. أما الموضوعات التي يفضلها بونج فهي موضوعات من النوع البلوري الصلب المنفصل المتميز المستقل بنفسه. ومن ثم، يفضل بونج تلك الموضوعات أو الأشياء التي لها قوام محدد بارز لا الموضوعات عديمة الشكل؛ فمثلاً لا يفضل الماء موضوعاً وإنما كوب الماء في انتصابه، لا يفضل الطين وإنما الأحجار، فهذه الموضوعات تصبح تأكيداً لسمات محددة من خارج سياق اللاتبلور. وعن الموضوعات من النوع غير المحبب إلى بونج، نجد الإسفنجة *sponge* مثلاً عليها يتواتر في كلام دريدا، ولعل الاقتباس الآتي الأكثر لخطية ضروري في هذه المرحلة:

«الإسفنجة ... تجد نفسها مدانة مُتَهَمَة في مقابل البرتقالة ... لأن الإسفنجة تظل مترددة وغير قابلة للحسم؛ لا لأنها تمتص الفضلات السائلة غير المرغوب فيها بل لأنها مائعة بالقدر الذي يجعلها تمتص ما يُعد فضلات وما ليس كذلك، تمتص السائل العكر وأيضاً السائل الصافي» (*Signsponge*, p. 64).

إن كل التقنيات الصغيرة لجعل شئنا الشيء الملائمة تعلن عن نفسها هي التي تؤسس عملية التحول. وقد وصف جان بيير ريشار هذا التغير الذي يطرأ على الشيء أو الموضوع إلى لعبة/موضوع، مقارناً إياه بحركة التنويع الماهوي في فينومينولوجيا هوسرل، بمعنى عزل الماهية الصحيحة لشيء من الأشياء عن طريق الانتباه إلى ما يبقى ثابتاً في مظاهره المتغيرة التي يبدو عليها.^{١٣}

ولكن المقارنة بالفينومينولوجيا يجب أن تظل مقارنة بعيدة؛ أولاً: لأن الشيء لم يعد — كما رأينا — موضوعاً، ومن ثم لا يمكن أن يكون موضوع وصف بالمرّة. وثانياً: يستعمل بونج «وسيط» التمثيل بطريقة تجعل من النص أي شيء سوى أنه محاكاة تقلد أي شيء. ولعل هذا الأمر يتطلب الآن مزيداً من التفصيل.

Richard, *Onze etudes la poésie moderne* (Paris: Editions de Seuil, 1964), pp. 198–224; ^{١٣}

.*Pages Paysages* (Paris: Editions de Seuil, 1984), pp. 211–32

II

يقتضي تمثيل الشيء في تفردِه التزام النص بأن يغدو الشيءُ فيه متميزًا فريدًا بالقدر اللائق. وعندئذٍ، ستكون القصيدة نفسها شيئًا بهذا المعنى:

«بعد التماس الخصوصية و«الظروف الفريدة» التي تخلق «في اللحظة نفسها»
«الدافع الذي يجعلني أمسك بقلمِي» ... لوصف الأشياء «من منظورها الخاص»،
وذلك لإعطاء «انطباع بخصوصية جديدة مميزة» — نجد بونج يشرح الأحوال
والشروط التي بمقتضاها يمكن النظر لاحقًا إلى «عمل المؤلف المكتمل ... بوصفه
شيئًا من ثَم»، «لا مجرد بلاغة لكل قصيدة» أو «طريقة في كل عام أو في كل
عمل» (Signsponge, pp. 56-8).

تهيمن على كل أعمال بونج المطالبة بالأمر الخاص المتميز proper («الواضح النقي»
وأيضًا «الحَرْفي الصحيح الملائم»). وتعني كلمة proper معنى مزدوجًا هو propriety
[الملاءمة] وproperty [الصفة المائِزة]. يُملي الشيءُ «وصفَ نفسه، أو بالأحرى كتابة
نفسه» (Signsponge, p. 46)، وهو ما يكون مناسبًا تمامًا للشيء. كما ستغدو هذه
الكتابة المائِزة، ثانيًا، سمة الشيء بمعنى تملكه إياها بمطالبتها محاكاته. ستكون الكتابة
من ثَم ملائمة للشيء ومُستملَكة منه في آن؛ فيكون الشيءُ موقعًا وموقعًا عليه، يكون
الموضوعَ ووصفَه. والحق إن بونج يمضي بالبرنامج الموضح في المقدمة إلى نهايته المنطقية،
ألا وهو أن العمل الفني، بتجنبه الفُهم من منظور المفاهيم، يفرض بتفردِه الخاص طريقةً
تَلقُ ثلاثمه ومشاركته في طريقة وجوده بوصفه شكلًا من المعرفة الخاصة الاستثنائية غير
الخبرية، معرفة تنطوي على تغيير في مفهوم المعرفة نفسه.

ويؤدي هذا المنهاج إلى ممارسة راديكالية على مستوى ما يُسمى عادةً «الأسلوب»؛
ويؤكد بونج العديدَ من تلك الجوانب في اللغة التي تُعد — خارج عمل التمثيل والمعنى
— شيئًا عاديًا. فاللغة نفسها موضوع، ويعالج نص بونج اللغة دائمًا بوصفها شيئًا
من الأشياء التي يجب أن توصف بدقة (في اللغة). وحقيقة الأمر أن جيران جينيت
يقرأ بونج بوصفه طريقة متطورة من الكراتيلية^{١٤} تُنتج تأثيرَ الملاءمة أو المناسبة بين

^{١٤} الكراتيلية cratyism: تنسب إلى كراتيليوس التي جاءت إحدى محاورات أفلاطون على اسمه، وكان
كراتيليوس يرى أن هناك علاقة طبيعية بين الكلمات ومعانيها. (المترجم)

الأشياء ومحاكاتها في الكلمات التي يُنظر إليها بوصفها أشياء.^{١٥} ومن المدهش أن هذه المناسبة التي يُظن أنها تعني في العادة مادية اللغة نادرًا ما تشغل بـ المحاكاة الصوتية^{١٦} والمحاكاة الصوتية عند بونج. وبالأحرى ترتبط الأشياء بوصفها كتابة عديمة الدلالة — أولًا — بالصورة الخطية للكلمات (مثلًا الحرف العمودي I في كلمة PIN، شجرة الصنوبر the pine tree). وعلى هذا، تغدو العلامة الفرنسية [^] في قصيدة «المحار» L'Huître الموضوعة فوق الحرف «î» لتحديد طريقة نطقه جزءًا من أيقونية غريبة، ومن كثافة نسيج القصيدة عبر محاكاة طريفة في جدتها. كما ترتبط الأشياء — ثانيًا — بالكثافة الدلالية للكلمات، وترتيلها في المعجم.

ويقتضي تحويل الموضوع إلى لعبة موضوع، أيضًا، استثمارًا لعوبًا لاشتقاق الألفاظ. وذلكم (سواء كان مصطنعًا أو غير ذلك) يُمكن من تسهيل طبيعة الشيء الحقيقية وحلها. وشأن غَسالة الملابس في أحد نصوصه، فالعملية عند بونج مدارها استخلاص الكلمات الملائمة المتميزة، أي الكلمات التي تبدو «صحيحة أو ملائمة» لما تسميه. الشعر يجسد معرفة خاصة. ومن هنا، تصبح أسماء الأعلام معبرة عن مزيد من الملاءمة والتميز. ويستقصي جيرار جينيت هذا الأمر (p. 378). وعلى نحو مماثل، تنفتح الأسماء النكرات وأسماء الأعلام على مروحة الجنس التصحيفي. فمثلًا، تغدو كلمة Hirondelle (= طائر السنونو أو عصفور الجنة) ahurie donzelle، أو horizondelle، أو horizon d'ailes، (p. 379). وبهذه الطريقة، يمكن أن يصبح رسم الاسم ووصفه أجنحةً تحلق عبر سماء النص (عبر صفحة النص).

يَنج عن هذه الممارسة الخاصة في الكتابة سلسلة نصوص — ليست بأقل من نصوص مالارمه — تتجنب أي ثيماتية بسيطة. وأما التمييز بين الدال والمدلول، والشكل والمحتوى، فيغدو تمييزًا غير مناسب للمقام. يقول سيرج جافرونسكي:

«يُعد عزل المدلول وإفراده انحيازًا تاريخيًا (أيديولوجيًا)؛ أما تأكيد الدال بوصفه المحدد البارز لأدبية النص فيُعد موازنة بنيوية مقابلة يحل فيها نموذجُ مناظر هو نموذج الدال محل نموذج المدلول عبر عملية استبدال على المحور

^{١٥} Gérard Genette, "Mimetologies" (Paris: Editions de Seuil, 1976), pp. 377–81.

^{١٦} المحاكاة الصوتية onomatopoeia: تسمية الأشياء أو الأفعال بحكاية أصواتها، على أساس تقليد الأصوات الخاصة بها أو استعمال الكلمات التي يوحي لفظها بمعناها. (المترجم)

الرأسي ... [إن نص بونج] شكل جديد من الكتابة، يطلق عليه هنري ميشونيك
Henri Meschonnic الشكل-المعنى «[أو معنى الشكل]»^{١٧}

ويقرأ جينيت — متبعًا جيرار فاراس Gérard Farasse — قصيدة بونج «١٤ يوليو»
14 Juliet من منظور هذا البرنامج الكراتيلي في دمج الأشياء بأسمائها.^{١٨} وينتج عن
ذلك عدم حسم ما إذا كان النص ينشغل حقًا بالشيء أو اسمه أو كليهما. فللوهلة الأولى،
تبدو قصيدة «١٤ يوليو» وصفًا لأحد المشاهد الاحتفالية كتلك التي قد يتوقع أحدنا أن
يجدها في يوم الباستيل.^{١٩} وبرغم ذلك، ربما يهيئ هذا «الوصف» قراءة تسترشد بالشكل
الجرافياتي للعنوان نفسه، بالإضافة إلى الكثير من الجناسات الناقصة واشتقاقات الألفاظ.
ومن هنا، يصبح شكل الرقم «1» من رقمي يوم «14» رمحًا، كما يصبح شكل الرقم
«4» عَلَمًا ملفوفًا على حَرَبَةٍ ... إلخ، ومن ثم، تدور القصيدة كذلك «عن» عنوانها بطريقة
تُستثمر من خلالها استثمارًا غير عادي طبقات في العمل غير إشارية أو «مفتقدة الدلالة».
وحين تركز القصيدة «على» نهر السين، نقرأ السطر الآتي: «دعونا ندمج ... تلك الأفكار
عن النهر والكتاب! ... وليختلط بلا حرج نهر السين والكتاب الذي ينبغي أن يصبح
نهرًا!» (Signsponge, p. 136).

إن قصيدة بونج التي تقع — كما يقول جافرونسكي — في المسافة الواصلة^{٢٠} بين
الدال والمدلول، تتأرجح أو ترفرف بين حالة اسم العَلَم وحالة الوصف. وكلما أثقل النص
نفسه بوحداث حروفية مفتقدة الدلالة وجناسات تصحيفية واشتقاقات ألفاظ غريبة ...
إلخ؛ تَجَنَّبَ أو نجا من تعميم اللغة المفاهيمي، وتحرك نحو حالة الشيئية في اسم العَلَم،
بإحالتها الفريدة المحتملة. وفي الوقت نفسه، فحتى يظل النص قابلاً للقراءة، لا بد من
وجود قدر ضروري من التعميم الذي ربما يُقرأ على أنه وصف. ولكن الكتابة طبقًا

^{١٧} Serge Gavronsky, introduction to Francis Ponge, "The Sun Placed in the Abyss," trans. ^{١٧}
Gavronsky (New York, N.Y.: SUNY Press, 1977), p. 23

^{١٨} Genette, "Mimetologies", p. 381

^{١٩} يوم الباستيل: حادثة اقتحام الباستيل في باريس يوم ١٤ يوليو ١٧٨٩ م أثناء أحداث الثورة الفرنسية.
(المترجم)

^{٢٠} المسافة الواصلة hyphen: علامة وَصَل أو شرطة صغيرة بين كلمتين لإدماجهما معًا أو تركيبهما في
اللغات الأوروبية. (المترجم)

للبرنامج الذي بمقتضاه لا يكف الاسم والشيء عن إعادة وَسْم أحدهما الآخر، تجعلنا غير قادرين — ربما — على الممايزة بين القصيدة ووصف اسمها (اسم الشيء)، كما هو حاصل في قصيدة «١٤ يوليو» 14 JUILLET. الاسم والوصف، وصف الشيء ووصف اسم الشيء، يندمجان في أعماق كتابة النص اللامتناهية:

«يضع بونج قناعاً على كل اسم عَلم فيبدو كأنه وصف، وعلى كل وصف فيبدو كأنه اسم عَلم، فُيرينا بهذه الحيلة أن هذا الإمكان المنفتح دوماً هو مؤسس الكتابة، إلى درجة أن الأدب يعمل عليه بشتى السبل. فأنت لا تعرف ما إذا كان بونج يُسمَّى أو يصف، كلا ولا ما إذا كان الشيء الذي يصفه/يسميه هو الشيء أو الاسم، وما إذا كان اسم نكرة أو اسم عَلم» (Signsponge, p. 118).

III

لا يكتفي النص بتمثيل الشيء تمثيلاً ملائماً في خصوصيته الفريدة المائزة (المستحيلة)، بل يحمل في الوقت نفسه خصوصية مؤلفه الفريدة. فلا بد أن نص بونج قد كتبه بونج حقاً وصدقاً، ولا ريب في أنه نصه:

«سيتكهن بونج بأنه لا يوجد شخص آخر ملائم، سواء لكتابة نصه أو للتوقيع عليه. لم يعد يوجد ذلك التمييز — ضمن حدود الشأن الخاص المتميز — بين جذعي الملاءمة والصفة المائزة» (Signsponge, p. 28).

ولا يُعد هذا التكهن نزوعاً نرسيئياً، أو حتى طموحاً إلى «تَرْك علامة مائزة» أو «إنشائها» بالمعنى السطحي، بل خضوعاً زائداً لقانون الشيء على طريقته الخاصة. تعني الكتابة «الخاصة المتميزة» إنتاج نصوص يكون المرء على استعداد لنشرها باسمه. وهذا التشديد على الخصوصية المائزة يكمن وراء الجزم بأن فلاسفة من أمثال هيجل لا يكتبون نصوصاً خاصة، أي غير مستعدين للتوقيع عليها باسمهم بدلاً من التعميمات والكليات، كـ «الحقيقة» مثلاً على حد فرضهم:

«يتنكر كل فيلسوف للخصوصية المميزة لاسمه، كما يتنكر لخصوصية لغته وظروفه، فيتحدث باسم المفاهيم والتعميمات التي لا تخصه وحده بالضرورة» (Signsponge, p. 32).

ومن ثَم، تصبح الكتابة الأدبية الخاصة المتميزة غير قابلة للفصل عن عملية التوقيع الخاصة المتميزة، لا بمعنى الكتابة باسم المؤلف الخاص فقط، وإنما بمعنى تأكيد المصادفات أو العوارض التي يمكنها أن تُؤلف في مجموعها تفرد الشأن الخصوصي المتميز أيضًا. ومن هنا، أولًا: تأكيد مصادفة حيازة اسم بعينه (اسم «فرانسيس بونج») لا اسم آخر؛ ثم ثانيًا: تأكيد الكتابة في لغة بعينها؛ وأخيرًا، ثالثًا: في زمان ومكان (فتأريخ العمل هو أيضًا توقيع). والأكثر من هذا، فبدلًا من الحديث عن الكاتب الذي «يحوز» هذه المصادفات أو العوارض، لعله من الأدق الحديث عن الخصوصية المائزة للاسم واللغة والزمان والمكان ... إلخ.

ومن بين هذه المصادفات أو العوارض المؤكدة باسم الخصوصية المميزة، فأول ما يظهر بوجه خاص في كتاب «إسفنج العلامة/علامات بونج» علاقة الكاتب ونصوصه باسم العَلَم. فإذا كان بونج يتمتع بقدر من الامتياز في هذه الأمور، فربما لأن شعريته المائزة تؤكد عَرَضِيَّتَها (مثلًا، مصادفة حيازته اسمًا بعينه) بوصفها — وهنا المفارقة — سمة جوهرية لنصوصه الشعرية. وعليه، فإن إعادة وَسْم أسماء الأعلام بميسم الأوصاف، والعكس بالعكس — وهو ما لاحظناه في القسم السابق المتعلق بالشيء — ينطبق بالقدر نفسه، وفي الوقت نفسه، على العلاقة بين «فرانسيس بونج» والنص. ويشهد الاهتمام بالحروف والجناسات التصحيفية وما أشبه — في مجموع أعماله — على تأكيد توقيع الكاتب في كل موضع من أعماله. ولا يعني ذلك طريقةً في التعبير عن نزعة نَرْسِيسِيَّة غير متمركزة أو غريبة الأطوار، وإنما هو جزء من برنامج أداء الشأن الخاص المميز أو اسم العَلَم وتُلَم الأسلوب الخاص المائز. ومن منظور المناقشة الواردة في نهاية الفصل السابق، قد يقول قائل إن بونج يطمح إلى جعل توقيعهِ — بالمعنى المتعارف عليه — توقيعًا يعبر عن تفرد العمل بأقوى التفرد وأعلاه.

إن تأكيد المصادفات أو العوارض التي تشكل الخصوصية المميزة يَرْقَى — في النهاية — إلى برنامج التوقيع مرتين؛ أي لا يُكتَفَى بوضع الاسم في قاعدة النص وأساسه بل جَعَلَ هَيْئَتَهُ المادية شأنًا من شئونه دون مراء، بسماته الخاصة المائزة، ومن ثَم الاستغناء عن الحاجة إلى التوقيع بالمعنى الأول. وأما عن اسم العَلَم فيصبح التوقيع به مَخْلَدًا بوصفه النص، وبرغم ذلك، «هل يكسب التوقيع أم يخسر بصيرورته شيئًا؟» (*Signsponge*), (p. 26).

من الممكن لأحدنا أن يرى بالفعل التعقيد الذي يضفر المحاكاة في هذا الأداء المتعدد؛ فأولًا: الشيء الذي يُمثل في تفردهِ في نص، وقد أَسْلَمَ نفسَه إلى هذا المطلب، يصبح هو

نفسه — ثانيًا — «شيئًا» (آخر)، بالمعنى نفسه حتى عندما يحمل — ثالثًا — علامة بصمة مؤلفه الفريدة وخصوصيته الماثرة له.

ومن الممكن إعادة بيان ذلك من منظور فعل التوقيع والتوقيعات، واضعين في الحسبان «التوقيع» بالمعنى المعتاد لإنشاء علامة فريدة محل ثقة:

«سيعلمنا بونج كل الطرائق ... وكل العمليات التي يمكن بها لأحدنا إنشاء توقيعه على نص، وإنشاء نصه شيئًا، وإنشاء توقيعه شيئًا والشيء توقيعه» (Signsponge, p. 20).

وعندئذٍ، سيجعل هذا البرنامجُ الشيءَ يوقع على نفسه في النص وبوصفه النص، وبرغم ذلك وفي الوقت نفسه، إنشاء النص/الشيء في توقيعه. ولا بد من الاعتراف بأن هذا البرنامج المعقد مستحيل. فبخصوص الأمر الأول، يغدو كل حديث عن «إنشاء توقيع الشيء» حديثًا إشكاليًا غامضًا. فالحق، يصبح الشيء la chose «عشيقه فظيعة، والأشد استبدادًا أن تظل صامتة، حين يكون عليَّ أن أعطيها الأمرَ نفسه الذي تعطينيه» (Signsponge, p. 16). وفي التقابل بين بونج والشيء، يظل الشيء غير ملتزم حتى بالأمر «المتلقَّى» عنه. والأكثر من هذا، فبقدر ما يكون بونج هو «شيء» التفرد نفسه في أي لحظة، فهو ليس أكثر انخراطًا من الشيء. فما مشروع بونج هنا سوى «شبه هُلوسة محاكائية»، ومحاولة «لمواءمة الآخر مع نفسه بتركه يكون كما يكون»، «تركه يوقع على نفسه وهو يوقع في مكانه باسمه» (Signsponge, p. 138).

سيبدو الأمر، منذ البداية، أمر استيلاء على توقيع الشيء بواسطة التوقيع عليه وتأسيسه وتشكيله «بنحوٍ خصوصي مائز، في كتابة جديدة» (Signsponge, p. 132). وعلى سبيل التمثيل، يستشهد دريدا بسطور من عمل بونج «طيور السنونو» The Swallows أو بأسلوب طيور السنونو:

«ريشة مسنونة ذات رأس فولاذي، مغموسة في مداد أزرق وأسود، اكتبْ نفسك بسرعة! ... / كل طائر يطير في الفضاء مندفعًا، يقضي أطيب أوقاته يوقع على الفضاء. [...] ترحل الطيور عنا ولا ترحل عنا: لا وَهْم في ذلك أو خداع» (Signsponge, p. 132-4).

ومع ذلك، لا يحقق طائر السنونو، كلا ولا بونج، تقديمًا خاصًا مائزًا هنا، لأسباب سأشرحها على النحو الآتي. من الناحية التخطيطية، يتعلق عدم حدوث الأمر الخاص المميز — الذي يبدو أنه يخيب رجاء منهاج بونج — كما أوضحت في الفصل السابق — بعدم إمكان فصل المحاكاة عن مَهْوَاة الانعكاس التكراري *mise-en-abyme*.

وما تحتله المحاكاة من كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج»، بوصفها سؤالًا، لا يقل عما تحتله في مقال «جلسة مزدوجة». ف «الشيء» الذي نوقش يُلْزَمُ المرءَ «بإعادة التفكير في المحاكاة من جميع جوانبها ...» (Signsponge, p. 4).

وفي موضع متأخر نسبيًا من قراءة دريدا، يقدم دريدا نص بونج «حكاية خيالية» Fable، الذي يتكون من سطرين شعريين فقط، ولكنه النص الذي «يصلح لتبديد كل شيء على نحو سري لا يمكن الاستعاضة عنه بغيره» (Signsponge, p. 102)، هذان السطران هما: «بالكلمة يبدأ هذا النص لذا/سطره الأول يقول الحقيقة» (Signsponge, p. 102). ويمكن لأحدنا أن يتعرف، هنا، على حركة إحالة معمرة كالتّي ظهرت في نص مالارمه «محاكاة» في الفصل السابق، أي إزاحة المحاكاة بِكلّ معنيها: معنى التقليد/التمثيل، وبالمعنى الفينومينولوجي الذي قوامه عَرْض ما يكون ظاهرًا والتقديم (الذاتي).

ويمكن رسم هذه الحركة من جديد إلى ما لا نهاية في نص «حكاية خيالية» بطريقة تخطيطية («بالكلمة يبدأ هذا النص لذا/سطره الأول يقول الحقيقة»). فأولًا، تؤدي القصيدة ما تقوله، فهي تفعل ما تدعيه، أي تبدأ بالكلمة by. وثانيًا، تمثل القصيدة أيضًا ما تفعله، فتشير إلى نفسها بتسمية (ذاتية)، يبدو أنها تؤسسه مع ذلك. وثالثًا، لم يعد أحدنا بقادر — من ثم — على الزعم بأنها «تفعل» تمامًا ما تقوله، لأن ما يُفَعَل ليس إلا تمثيل الفعل. ولكن هذا الفعل الممثل ليس موضوع التقليد بوصفه تسمية خارجية. فالقصيدة لا تمثل شيئًا أو تعيد تقديمه، بل إنها لا «توجد» إلا بوصفها ذلك الانتقال المتردد بين «الفعل» و«تمثيله» من دون تمييز بينهما. ومن ثم، يغدو المُحال إليه — المقلد أو المُحاكي — عميقًا بلا قاع من دون مشار إليه. ولا تنعكس القصيدة على نفسها؛ لأنها ليست هي «نفسُها» بوصفها مشارًا إليه؛ فما طريقتها في الوجود إلا هذه الحركة السريعة من دون تمييز أو تطابق بين «الفعل» و«التمثيل» الذي يشكلها (يفككها) في المقام الأول. تعلن قصيدة «حكاية خيالية» — وإن كانت تتكون من سطرين شعريين فقط — عن «بنية» أو «حركة» تتحكم في الهلوسة المُحاكية في شعر بونج: المطالبة بتمثيل مستحيل، وتوقيع خاص مميز، وقبل ذلك المطالبة بطريقة تُسَلِّم فيها اللغة نفسها للشيء كي تنقل

طبيعته الخاصة المائزة، التي هي أيضًا بلا مفر لغة تصف أو تنهض بهذا التحول (كما يحدث تمامًا عند هيدجر، ف الشعر لا يمكنه سوى أن يصبح شعر الشعر). ويعطي دريدا هذه الحركة العميقة بلا قرار اسم «الفتنة» *allure*، وهي حركة تنتجها الكتابة حتى عندما تشكل الصعوبة الحقيقية في الكتابة (قارن ذلك بـ «الفتنة» *fascination* عند بلانشو). وعن المنشفة الإسفنجية *sponge-towel* بوصفها النموذج المولد [البراداييم] لـ «الشيء المتعذر والموضوع المستحيل»، نقرأ الآتي:

«قصة المنشفة الإسفنجية ... هي حكاية خيالية حقًا ... محاكاة لواقع بلا أصل وتأثير من تأثيرات اللغة (حكاية رمزية)، غير أنه بذلك، وبه وحده، يمكن للشيء بوصفه آخر وبوصفه شيئًا آخر أن يحدث بفتنة حدث غير قابل للاستملاك والمواءمة (البُذو الجديد في مَهْوَاة). حكاية الفتنة الخيالية (وأنا أُسمي باسم «الفتنة» سلوك الشيء الذي يأتي من دون إتيان، الشيء الذي يهمننا في هذا الحدث الغريب)، حيث لا شيء يحدث سوى ما يحدث في قصيدة «حكاية خيالية»» (*Signsponge*, p. 102).

لقد آل الشعر الهيدجري، هنا، إلى حركة لغة خارقة لا وصف لها أو عميقة بلا قرار، يجري فيها تأكيد تفرد الشيء — الآخر — بوصفه سرد استحالة وجوده. وتبقى القصيدة بما هي أثر فريد لهذه الخطوة—*pas*. وعلى سبيل المثال، ما طائر السنونو سوى أسلوب في الوجود هو نفسه أسلوب في الكتابة: «لا يني كل طائر من طيور السنونو عن دفع نفسه — وبذل نفسه من دون إبطاء — عبر فعل التوقيع على السماوات، طبقًا لنوعه» (*Signsponge*, p. 132). وما يأتي الشيء إلا ليعيد وُسْمَ نفسه بوصفه كتابة، والكتابة تحاول وُسْمَ نفسها بخصوصية طائر السنونو الفريدة. ولا يصبح طيران الطائر نشاطًا «مصورًا» بوصفه كتابة توقيعية^{٢١} عبر السماء فقط، وإنما كتابة القصيدة مصورة في طيران الطائر أيضًا. إذ يتداخل الحدث وسرده في هلوسة محاكاتية، فيعيد كل منهما وُسْمَ الآخر وُسْمًا عميقًا. ولم يعد معنى القصيدة مرجعًا مأمونًا (طائر السنونو «الواقعي» أو «الخيالي») خارج النص. ولا يمكن أن يتناسب هذا الفيض من التوقيع

^{٢١} توقيعية أو بارف *paraph*: ذيل زخرفي يُخْتَم به التوقيع تجميلًا له، أو منعًا لتزويره. (المترجم)

مع أي قراءة شكلية. فنص «١٤ يوليو» لا يدور «عن» اسمه فقط، ولا يكمن «معناه» في حركة انعكاسه على نفسه، أو في «نفسه»، أو في «الكتابة». ولا يشير النص إلى شيء آخر، كلا ولا إلى نفسه، وإنما يشير إلى نفسه بوصفها ذلك الآخر، في حركة مكوكية من «الاختلاف» الغريب. ومن هنا، فهذا الشيء/الاشياء الهلوسي هو طريقة وجود طيور السنونو أو بأسلوب طيور السنونو. ولأن هذه الطيور تكتب نفسها في السماء، وعبر الصفحة، فليس من الممكن تحديد محل إحالة هذه الكتابة:

«إن الضمير t' الراجع على الفاعل [في العبارة tu t'écris vite!] يرجع على نفسه، مشيراً إلى نفسه، ويدل بوضوح أن عليه القيام بالتوقيع على النص، وبرغم ذلك تطير الإحالة بعيداً في هذه الحركة الجوية، في وضع الشيء خطياً في مدار» (Signsponge, p. 132).

ويمكن لأحدنا الحديث عن استبعاد المعنى في النص، لا بسبب بعض القصور أو التباس أو إيماء إلى ما لا يمكن وصفه، بل الأخرى بسبب فائض المعنى في الخصوصية الدلالية للقصيدة، الذي يعادل تقريباً استبعاده.^{٢٢} والأكثر من هذا، فلأن قصيدة بونج تسكن في الشكل الخطي للأشياء وأسمائها، بعدد من الجناسات التصحيفية المتنوعة واشتقاقات الألفاظ (التخيلية) ... إلخ، نجد هذا الاختلاف الغريب يستر الفرق بين الأسماء والأشياء (كما في نص «١٤ يوليو»): «أنت لا تعرف ما إذا كان يُسمَّى أو يصف، كلا ولا ما إذا كان الشيء الذي يصفه/يسميه هو الشيء أو الاسم، اسم نكرة أو اسم عَلَم» (Signsponge, p. 118).

هكذا، لا يمكن فصل ممارسة بونج الشعرية عن السقوط إلى مَهْوَاة الانعكاس التكراري وسيكون التوقيع الخالص — سواء أكان توقيع الكاتب أم الشيء — حدثاً فريداً لتسمية (ذاتية) غير قابلة للتكرار، وبالضرورة «عديمة المعنى» لأنها لا تصلح إلا لـ هذا-الشيء-الآن. وهذا التوقيع المساوي للطبيعة مستحيل. ومطلب التفرد مستحيل أيضاً. ومهما كانت محاولة الانتباه إلى تفرد الشيء فإن عنصر التعميم لا مهرب منه. إذ من شأن الحدث الفريد أن يُضَرَبَ به المثل فيُستعمل في إيضاح حدثٍ غيره وشرحه. وذلكم معناه أن الحدث الفريد — من حيث كونه يُضَرَبَ به المثل — يُلْمَح إلى احتمال مناقض

^{٢٢} See Richard, *Onze études*, p. 222

للحدث الفريد بوجه عام. والحق إن الشيء يعاني في هذه الناحية من مأزق مزدوج؛ فأولاً: ينبع تفرد الشيء من تَمَنُّعه على التعميم وأن يغدو مضرب المثل. لذا، قد يقول قائل إن الشيء يصون قوته برفضه أن يُضْرَبَ به المثل، وثانياً؛ أمكن القول بالقدر نفسه، برغم ذلك، إن تفرد الشيء ينبع من طريقته المغالية في أن يكون مضرب المثل. إذ كلما تَمَنَع على أن يُضْرَبَ به المثل صار أدعى إلى أن يُضْرَبَ بتفرده المثل. وكلما ضُرِبَ بتفرده المثل قلَّ التفرد، والعكس صحيح. فيبدو الأمر كما لو أن بنية فراكتيلية غير منطقية تكرر نفسها على مستوى مجالها الأصغر والأكبر كليهما.

وإن من شأن الأشياء:

«أن ... تكون دائماً أمثلة من دون مثال على التفرد نفسه، ضرورة الأمر الاعتباري التصادي العارض، شأن كل نصوص بونج وكل توقعاته، دائماً فريدة، من دون مثال، ومع ذلك تكرر الشيء (نفسه)، هو نفسه، بلا كلل»

(Signsponge, p. 90).

مشهد التوقيع هو مشهد «الشيء نفسه في عدم تطابقه مع نفسه»، مشهد البُذو الجديد في مَهْوَاة: «ما التوقيع إلا تثبيت في مَهْوَاة (الشأن الخاص المميز) نفسها: نزع الاستملاك» (Signsponge, p. 132). ودريدا حريص، في الوقت نفسه، على فصل هذا الارتباط المزدوج في توقيع الشيء عن «ميتافيزيقا الخاص المميز، أو ميتافيزيقا القرب، أو مرةً أخرى ميتافيزيقا الحضور» (Signsponge, p. 98). وبالأحرى، يعني الشيء، في سلسلة من التلميحات إلى هيدجر شبه تهكمية، «الشيء الأقرب بما هو الشيء المستحيل، الأكثر إتاحة والأكثر نكراناً، الشيء الآخر دائماً أو شيء الآخر الذي يجعل من الشيء شيئاً، أو فلنقل شيئية الشيء» (Signsponge, p. 92).

وإذن، يوحى «نزع الاستملاك» بالرباط المزدوج في لا حدث الإيرايجينيس في مَهْوَاة. فلا شيء يقع على نحو خاص متميز بمعنى الشأن الفريد الخالص أو العام الخالص. ولربما يتصور أحدنا الآن كيف يمكن أن تؤدي إعادة التفكير في «الشيء» إلى تفسير يضع هيدجر في مَهْوَاة؛ فأنحاء أي شيء «هنا/هنا/الآن» في تفرده لم تعد تعكس عكساً استملاكياً ما قاله هيدجر عنها في مقاله «الشيء». فالشيء لن يكون ممكناً إلا في الفتنة، وقد حُدِدت بالفعل الـ pas (الخطوة/الوقفة).

و«إزاحة» هيدجر هذه، هي السياق الذي يُعَيَّن موقع أهمية ممارسة بونج الشعرية:

«يبدو لي أن بنية التثبيت في مَهْوَاة، كالتي يمارسها بونج، تكرر هذا المشهد في كل مرة: كل مرة، ولكن كل مرة بأسلوب خاص متميز بالضرورة» (Signsponge, p. 50).

في مقاله «الموضوع هو الشعرية» The Object is Poetics (١٩٦٧م)، يؤكد بونج بالمثل أن كل شيء هو في حد ذاته حدث وجود فريد («ولكن ما الذي يوجد، أولاً وأخيراً، لحسن الحظ؟ التعاقب في طرائق الوجود ليس إلا. هناك الكثير والكثير من الأشياء، على عدد ما شئت من إغماض طرف العين»)^{٢٣}. وإذن، تهتم طريقة الكتابة الخاصة عند بونج بـ «الحدث» النصي الذي يهيئ، في عذاب بنية مَهْوَاة الانعكاس التكراري، انفتاحاً على تفرد الآخر في قوة تدخله، حتى عندما يمحو هذا التدخل نفسه مكانته الفريدة (المطلقة). لا يمكن أن يوجد الآخر الخالص. والأكثر من هذا، بقدر ما تكون اللغة شرط إثبات الآخر يمكن لأحدنا القول إن الآخر لا بد أن يغدو مشوباً غير محض عبر عملية التعميم التي تجري لإظهاره. ومن الجائز القول إن الخاص المميز هو تأثير ذلك الذي يبدو أنه يتجاوزته. تقول إيرين هيرفي إن «الخاص المميز المحض أو الخالص» مفهوم تَشَكُّل فيما بعد، «ولعله يشير إلى ما يتجاوز اللغة وليس العودة إليها ... ولذا فهو نتاج اللغة، وإن يكن مجاوزاً لها»^{٢٤}. لذا، لا تنفصل شعرية بونج أيضاً عن مَهْوَاة الانعكاس التكراري؛ لأن التوقيع يعيد الوَسْم من جديد حتماً، ولكن هذا الجانب من النص يُقدم بشكل مفيد للغاية في مقالاته اللاحقة عن تأريخات الأيام.

إن تأريخ يوم، حاله من حال اسم العَلَم أو التوقيع، فريد وخاص مميز. ولكنه حتى يكون قابلاً للقراءة أصلاً، لا بد أن يمحو — إذا جاز التعبير — تفرد المزعوم بقابليته للتكرار في التقويم. ويُعد التضاد بين الفريد والعام صارخاً في حالة تأريخات الأيام على الأخص؛ فتكرارها منقوش فيها بفضل وظيفتها في دورة التقويم. فيظهر تأريخ يوم بوصفه نفيًا لما يسميه في تفرد، بالضرورة. هذه هي بنية قابليته للقراءة، ومن دون تلك

^{٢٣} Ponge, "The Sun Placed in the Abyss", p. 36

^{٢٤} Irene Harvey, *Derrida and the Economy of Difference* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1986), p. 139

البنية، لن يكون تأريخ اليوم أكثر من إشارة أو علامة مُطلَسمة لا تُفك شفرتها، وليس تأريخ يوم إطلاقاً:

«يمحو تأريخ اليوم نفسه في قابليته للقراءة عينها، إذ لا بد أن يمحو في حد ذاته قدرًا من سمة تفرد له لكي يُديم في القصيدة ما يخلد ذكره؛ وفي ذلك تكمن فرصة ضمان عودته الشبحية. ولأن هذا الإلغاء عبر حلقات العودة من أخص لوازم حركة تأريخ اليوم عينه، فما يجب أن يحتفل بنفسه من الآن فصاعدًا هو اندثار تأريخ اليوم أو فنائه، وذلك نوع من اللاشيء أو الرماد» (*Schibboleth*, p. 318).

ولكن هذا «الرماد» أبعد من أن يكون عدمية محضة في تأريخ اليوم. إذ تعني قابلية الإعادة التي تشكل تأريخ يوم من الأيام أن تفرد الفاعل بشكل خادع في يوم «الثالث والعشرين من فبراير» يُخلي السبيل لا إلى إخفاء عام للهوية، بل إلى تأريخ اليوم «نفسه»، إلى «ثالث وعشرين من فبراير» آخر في أعوام سابقة ولاحقة. وبفضل قابليته للتكرار الأصلية فيه، يحشد تأريخ يوم «واحد» إمكان الاحتفال بأكثر من حدث واحد: هل يوجد «الثالث والعشرون من فبراير» واحد أو الكثير منه، حتى لو تحدث أحدنا عن السنة نفسها؟ إن قصيدة سيلان Celan «الكل في واحد» *In Eins*، باحتوائها أربع لغات تتعلق بتأريخ يوم «واحد»، تفتح تأريخ هذا اليوم على احتمال أن يكون مثل هذا التعدد «في أماكن متفرقة ... وفترات زمنية مختلفة، ولغات أجنبية متميزة، مقتراً بإحياء الذكرى السنوية نفسها»:

الكل في واحد

الثالث عشر من فبراير. وفي

شغاف القلب

عادة دارجة مميزة مستيقظة. معك

أهل

باريس

ولا مرور.

(*Schibboleth*, p. 319)

ويؤدي هذا التعدد الذي لا يُحصَى ضمن حدود تأريخ يوم إلى تعليق السياق المحدد. وتصبح الخصوصية الشعرية — كتأريخ يوم — متميزة بهذين المظهرين الآخرين من مظاهر الأدبي المشروحين إجمالاً في مفتتح هذا الفصل؛ فتأريخ يوم — بوصفه إعادة وَسْم لـ «نفسه» غير قابلة للحسم — يكتسب تعقيداً لا يمكن أبداً نَمذجته:

«إنه يحشد معاً ... اندماجاً واضحاً وسرياً، إلى حد ما، للتفردات التي تشارك فيه وتتقاسمه؛ وفي المستقبل ستستمر في تشارك التاريخ نفسه وتقاسمه»
(Schibboleth, p. 326).

يبدو أن تأريخ يوم عالقٌ بين طريقتين هما الرماد أو العدمية؛ فأولاً هذه «الإحالة إلى الرماد» الكامنة في صيرورته فريداً تماماً ومن ثم غير قابل للقراءة ولا التكرار؛ وثانياً العدمية غير القابلة للانفصال عن قابليته للتكرار والقراءة. وتتحرك قصائد سيلان في الفضاء بين هذين الطرفين. وإذا أمكن إعادة وَسْم التفرد بواسطة إمكانه الإحالة عدداً لا يُحصَى من المرات إلى تأريخات أخرى ... إلخ، فهي تظل مع ذلك «إعادة وَسْم فريدة»
(Schibboleth, p. 314):

«لعلنا نقول إن الكتابة الشعرية تأريخ بكل ما في الكلمة من معنى، فنضفي عليها راديكالية وتعميماً بلا فطنة. وتلك هي كل شفرة التفرد التي تعطيها قدرها وتستدعيه، تعطيها زمنها وتستدعيه مع المخاطرة بفقد ذلك كله في تعميم هولوكوستي لتكرار المفهوم وقابلية قراءته، في يوم الذكرى السنوية وفي تكرار ما لا يقبل التكرار» (Schibboleth, p. 20).

وهذا الاقتصاد نفسه المتعلق بالفريد والعام، الذي فيه يُمحى تفرد الحدث على الرغم من أنه يُصان أيضاً في غيرية جديدة غير خالصة، يعمل في اقتران التوقعات وضمها معاً في ممارسة بونج الشعرية. وقد كان منهاجه، كما رأينا أعلاه، «أن يجعل توقيعه نصاً، ونصه شيئاً، والشيء توقيعه» (Signsponge, p. 20).

يبدو، للوهلة الأولى، أن توقيع الشيء، في ظروف ظهوره عينها، قد مُحيت بالضرورة في تعميم اللغة، ولكن لم يَعد بمستطاع أحدنا الحديث بدقة عن «تعميم اللغة» أو عن اللغة بوجه عام، وليس السبب الوحيد في ذلك أن فحوى نص بونج تنحو بأكملها إلى الخصوصية وعدم قابلية التكرار، إذ بعد اعتبار الإيرايجينيس في مَهواة، لم يَعد بالمستطاع الحديث عن اللغة بوجه عام بأكثر من الحديث عن «الوجود بوجه عام»؛ فالحق إنه ربما

تكن، ها هنا، السمة الأشد راديكالية لاهتمام بونج بالتفرد؛ إذ يغدو الإيرايجينيس، غير المستملك، غير متمايز عن حدث الشأن الفريد في رباطه المزدوج.

وما يبدو أنه يمحو توقيع الشيء/الكاتب، لا يمكن أن يكون تعميم اللغة بل توقيع آخر، توقيع الآخر المتأثر بمضاجعته التوقيع الأول، والحق إن كليهما يتأثر بآخره. وتكمن خصوصية الحدث النصي (إذ يعيد الشيء واسم العلم واسم أحدهما الآخر) فيما يُسمى «المصادقة على التوقيع» حيث يرسم كلا التوقيعين ويُمحيان (توقيع الكاتب وتوقيع الشيء). أو الأخرى، لأن هذا «المحو» يُعد شرط ظهورهما عينه فإن التباين بين الشيء والكاتب هو التباين الذي فيه «لا يكون ما يُتبادل شيءٌ محدد يُوقع عليه في النهاية، بل يحدث كل شيء بواسطة التوقيع نفسه» (Signsponge, p. 126). وعندئذ، تغدو المصادقة على التوقيع اسم النص نفسه، وخصوصيته غير النقية.

ولما كان كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» نصاً نظرياً، فبالمستطاع التوقف عند هذه المرحلة من التحليل بعد تتبع المناقشة المعقدة حول البنية ومنشأ ذلك الغشاء *hymen* المقاوم من الفريد والعام الذي يشكل نصاً أدبياً، والخلوص إلى الآتي:

«عندما يؤمن كل نص مصادقة توقيع من الشيء الآخر، وحين يضمن كل نص المصادقة على توقيع الشيء الآخر، يجد نفسه مزوداً بخصوصيته غير القابلة للاستبدال، ومن ثم مزوداً بتوقيع منفصل عن الاسم الدائم للمؤلف «العام» (Signsponge, p. 128).

والحاصل أن كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» لا يكتفي بالتنظير لإمكان علم الشأن الفريد، وإنما يحاول أيضاً ممارسته.

ويظهر علم العَرَضِي المكن بوصفه علماً للحدود بالضرورة. وفي هذا الصدد، من المناسب النظر بإيجاز في مفهوم الحدود في فلسفة العلم.

كثيراً ما كان الافتراض في فلسفة العلم، وفي الممارسة العلمية، أن الظواهر يمكن تفسيرها اختزالياً^{٢٥} بمعنى أنه يجوز من حيث المبدأ، في يوم من الأيام، تفسير السيكلوجيا

^{٢٥} الاختزالية reductionism: محاولة تفسير جميع العمليات البيولوجية بالنواميس الطبيعية وغيرها من التعليقات التي يصطنعها علماء الكيمياء والفيزياء في تفسيرهم المادة غير الحية؛ أو اختزال الظواهر المعقدة إلى حدود بسيطة. (المترجم)

من منظور البيولوجيا، والبيولوجيا من منظور الكيمياء، والكيمياء من منظور الفيزياء. وتتعرض هذه الفرضية،^{٢٦} المعروفة أيضًا بأنها «وحدة العلم»، لكثير من النقاش مؤخرًا. وعلى سبيل المثال، تحدى هيلاري بوتنام تحديًا مقنعًا النزعة الاختزالية، فذهب إلى أنه برغم إمكان استنتاج ظواهر المستوى الأعلى، في بعض الحالات، من مستوى أدنى، فإنه لا يمكن تفسيرها على هذا النحو.^{٢٧} فمثلًا، قد يسعى «تفسير» على المستوى الذري إلى إيضاح السبب في أن سداة لا يمكنها المرور من ثقب دائري صغير، ولكنها يمكن أن تمر من خلال ثقب أكبر. وبرغم ذلك، فمثل هذا التفسير سيناقض اسمه عند تبني قدر من التفاصيل من شأنه دفن الفهم «في كتلة من المعلومات غير ذات صلة». ومن ناحية أخرى، يشير التفسير إلى «أن الكائنين الكبيرين صلبان تقريبًا، وأن أحد الثقبين كبير بما يكفي لمرور السداة وأن الآخر ليس كذلك» (p. 206).

والأكثر من هذا، فحتى استنتاج ظواهر المستوى الأعلى من مستوى أدنى غالبًا ما يكون مستحيلًا في ذاته:

«وبالنظر إلى البنية الصغرى للسداة واللوح، فمن الممكن استنتاج الصلابة. ولكن بالنظر إلى البنية الصغرى للدماغ والجهاز العصبي، ليس من الممكن استنتاج أن علاقات الإنتاج الرأسمالي ستوجد. فالموجودات نفسها يمكن أن توجد في الإنتاج السلعي السابق على الرأسمالية، أو في الإقطاعية، أو في الاشتراكية، أو بطرائق أخرى» (Putnam, p. 209).

الاستنتاج، هنا، مستحيل بسبب ما يسميه بوتنام «شروط الحد»، بمعنى أن الرأسمالية تستند في وجودها إلى شروط عَرَضِيَّة من وجهة نظر الفيزياء. وعليه، «تتمتع قوانين الرأسمالية ببعض الاستقلالية مقابل قوانين الفيزياء» (p. 209). فما

^{٢٦} الفرضية hypothesis: تُعد الفرضية أول تعميم يُطرح في عملية البحث العلمي الطويلة، بهدف تعليل معطيات قائمة، أو الاسترشاد بها في جمع هذه المعطيات. فإذا أيدت الوقائع فرضية من الفرضيات، على نحو خالٍ من الثغرات المهمة، أصبحت تلك الفرضية نظرية theory. وإذا قام الدليل القطعي على صحتها بحيث يتعذر الطلوع بأي نظرية أخرى قادرة على تعليل المعطيات نفسها فعندئذٍ تصبح قانونًا law. (المترجم)

^{٢٧} Putnam, "Reductionism and the Nature of Philosophy," in *Mind Design: Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence*, ed. John Haugeland (Cambridge, Mass. And London: MIT Press, 1981), pp. 205–19.

يكون «عَرَضِيًّا» في مجال يصبح جوهريًّا بل تشكيليًّا في مجال آخر: «يستند التطور إلى نتيجة البنية الصغرى (التغاير في النمط الجيني)، ولكنه يقوم أيضًا على الظروف (وجود الأكسجين ... إلخ) التي هي ظروف عَرَضِيَّة من وجهة نظر الفيزياء والكيمياء» (p. 209). من الواضح أن هناك مسألة كيف تُحدد «شروط الحد»، ولأي غرض، في المجالات النطاقية المتنوعة التي تؤسسها جزئيًّا. ولأن هدف بوتنام الأساسي مسألة النزعة الاختزالية من جوانبها المختلفة فهو لا يضع في الحسبان مسألة أين يتوقف «العَرَضِي»، أو كيف يمكن تعريفه، أو كيف يخضع للتحويل إلى أمر غير عَرَضِي في أي مجال معين. تلك هي الفجوة أو الثغرة المثمرة التي يتموضع فيها علم الشأن العَرَضِي المفترَض عند دريدا. ويجب أن يكون الجانب البارز في هذا العلم المفترَض هو الاهتمام بالحدود والتكميلات *parerga*: «الحدود أو التخوم» بالمعنى الغالب للمصطلح عند بوتنام. ولأن «العلم» — كما يُفهم عادةً — لا ينفصل عن رفع الفريد إلى العام، فليس من المستغرب أن يكون «الحد» الأوضح في الاعتبار هو الحد بين التفرد والتعميم. وقد تتبعنا بالفعل في كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» اقتصاد العلاقات الذي يظهر بمقتضاه التفرد والتعميم. فإذا كانت الفلسفة والنقد الأدبي والأفكار المتوارثة عن اللغة غير منفصلة، على ما يبدو، عن محو التفرد، فلا بد أن يؤكد أحدنا بالقدر نفسه من الضرورة أيضًا أن «الفلسفة والهرمنيوطيقا والشعرية لا يمكن إنتاجها إلا ضمن حدود خصوصيات متميزة ولغات [مختلفة]، وضمن نطاق مجموعة من الأحداث وتاريخ الأيام» (*Schibboleth*, p. 337). كذلك، «يُورخ القول دائمًا، سواء عرف أحدنا هذا أو لم يعرف، وسواء اعترف بذلك أو أخفاه» (*Schibboleth*, p. 313). وتشكل هذه الحجة أساس الكثير من المعرفة التاريخية والنصية الفاحصة (غالبًا من أفضل نوع تقليدي) التي يكرسها دريدا، في كثير من الأحيان، لتلك النصوص التي يقرؤها. وعلى سبيل المثال، ما يلاحظه دريدا من أن مشاعر فرويد العائلية وطموحاته تختلط في كتابه «ما وراء مبدأ اللذة» *Beyond the Pleasure Principle* بتأملاته الفكرية اختلاطًا لا ينفصم، وبطريقة لا تعمل على النيل من فرويد فحسب، وإنما تثير التساؤل عن المدى الذي يمكن معه قراءة التحليل النفسي بوصفه علمًا للتأثيرات الفردية أيضًا. سيكون التحليل النفسي مؤرخًا، بمعنى غير ازدرائي من شأنه أن يشكل على وجه التحديد اهتمامه بتحدي التصورات السائدة عن العلم، والحق إن أحد الإمكانات الأقوى إثارة التي يفتحها لنا كتاب دريدا «إسفنجة العلامة/علامات بونج»، هو إمكان دراسة أصل النظريات العلمية وظروف تكوينها بالنظر إلى تأريخها بهذا المعنى، أي التفكير العميق في دور ما أسماه بوتنام «شروط الحد».

من هذه الناحية، يبدو عمل دريدا «إسفنجة العلامة/علامات بونج» تأملًا تفكيكيًا في الحدود، لنقل الحدود بين «الحياة» و«الكتابة»، بين «الصدفة العارضة» و«الحمية اللازمة»، وبطبيعة الحال بين «الكلمة» (أو الاسم) و«الشيء». يسعى كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» — حاله في ذلك من حال كتاب «خطوة-لا» في تناوله بلانشو — إلى مقارنة حدث التوقيع الذي يشكل عمل بونج. وبوصفه طورًا من أطوار علم الشأن الفريد، المفترض، يسعى كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» إلى التحقيق في الصلة «بين نص محدد، وما يُسمى مؤلف محدد، واسمه المحدد بوصفه اسم عَلَم» (Signsponge, p. 24). وبكلمات أخرى، لِسَائِلُ أَنْ يتساءل: ما الآثار التي يمكن افتراضها من المصادفة التي تجعل شخصًا يَتَسَمَّى باسم محدد دون اسم آخر؟ تبدأ السيرة الأدبية بعد «حدث التوقيع»، ولا تتساءل عن وضعية التوقيع، لا تتساءل عن العلاقة بين النص والتوقيع والكاَتِب الذي يدَّعي أن النص بـ «اسمه». فبدلًا من مجرد افتراض أن النص كذا ينتمي إلى المؤلف فلان، شرع دريدا في استكشاف تعقيدات هذا الانتماء نفسه. ولا يعني ذلك إنكار أن فرانسيس بونج مثلًا هو مؤلف — لنقل — «تغرب الشمس في مَهْوَاة» Le soleil place en abîme، بالمعنى المعتاد لكون هذا النص نصه. النقدُ النصي أو تحقيق النصوص شأنٌ تجريبي يستبعد — بحكم طبيعته — المجال الذي ينشغل به دريدا: مجال بنية اللانتماء وعدم الملكية، الذي يؤثر في أي توقيع ممكن أو انتماء خاص مميز، والذي يؤلف قوته واستمراريته، فيما يقول دريدا. ونتناول هنا فكرة «حدث التوقيع» كما تبلورت في كتاب «خطوة-لا». يقول دريدا عن محققي النصوص:

«قد يتساءلون عما إذا كانت قطعة معينة من الكتابة قابلة حَقًّا لتعيين مؤلف بعينه؛ وأما بخصوص حدث التوقيع، والآلية الغائرة لهذه العملية، والمبادلة بين المؤلف المذكور واسمه الحقيقي ... فلا يوجد أي تخصص من التخصصات التي تهتم بالنصوص المعروفة بأنها أدبية يثير هذا النوع من الأسئلة» (Signsponge, pp. 24–6).

وفي مقال لاحق (عنوانه «تفسير التوقيعات» [١٩٨١])،^{٢٨} يناقش دريدا تفسير هيدجر لاسم العَلَم «نيتشه»، بوصفه «ليس سوى اسم لفكره» (p. 250)، أو إيماءة

^{٢٨} Derrida, "Interpreting Signatures," *Philosophy and Literature*, 10 (1986), pp. 246–62.

كلاسيكية «تفصل شأن الحياة أو شأن اسم العلم عن شأن الفكر» (p. 250). ذلكم، على وجه التحديد، افتراض وجود حدود محكمة (بين الكتابة و«الحياة» هنا)، وذلكم موضع شك دريدا. ويؤكد بونج، على عكس هيدجر، عدم جوهرية الاسم أو عَرَضِيَّة الظاهرة. فالاسم، في حقيقته، لا ينفصل عن ثلْم معين في الأسلوب («ذلكم قانون الخصوصية المميزة ونمطيتها»، [Signsponge, p. 20]:

«فيما أرى، لقد عرف فرانسيس بونج، أولاً وقبل كل شيء، أن المرء عليه الانشغال بنفسه، وأن يترك نفسه مشغولاً بها، حتى يعرف ما يستمر من الاسم والشيء ... وهو إذ ينشغل باسمه يضع في حسابه انهماك بهوصفه كاتِّباً ذاته في اللغة، وأن هذا أمر يجري بالفعل» (Signsponge, p. 26).

ومن هنا، يأتي اهتمام دريدا على طول كتابه «إسفنج العلامة/علامات بونج» بالتوقيع المخلد: الخصوصية المائِزة المنقوشة في النص، وبعثرة حروف الاسمين «فرانسيس» و«بونج» في ثنايا أعمال فرانسيس بونج. ويلاحظ المرء أن اسم العلم والشيء يحتملان تشابهاً حاسماً منذ البداية. فكلاهما طريقتان في كتابة تفتقر إلى الدلالة. ولعل فكرة بونج التي مُفادها أن الطبيعة نقش غير دال مهمة هنا. والأكثر من هذا، يتضح على الفور أن اسم العلم نفسه يحتل هذه الوضعية؛ فهو بنموذجيته الفريدة في الإحالة يقع بشكل حاسم خارج عمومية المعنى التي تشكل اقتصاد اللغة. وفي مقال دريدا «أبراج بابل»، نقرأ:

«ينتمي الاسم pierre [= حجر] إلى اللغة الفرنسية، وترجمته إلى لغة أجنبية لا بد أن تنقل في الأساس معناه. لكن الأمر ليس كذلك مع اسم العلم بيير Pierre، الذي يُعد انتماءؤه إلى اللغة الفرنسية غير مؤكد».^{٢٩}

فالاسم بافتقاره إلى الدلالة (إذ لا تُترجم إ حالته الفريدة إلى لغة أخرى) يؤسس وضعيته الخاصة. وبرغم ذلك، ثمة أيضاً «عدم يقين أو مصادفة ... بين اسم العلم واللغة الأم» (Signsponge, p. 116)؛ بمعنى أن وجود اسم العلم في لغة من اللغات يعطيه دوماً

^{٢٩} Derrida, "Des Tours de Babel," in *Difference in Translation*, ed. Joseph F. Graham (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1985), pp. 165–207, 172–3.

قدرة معينة على أن يعني (مصادفةً)، من خلال الجناسات الصحفية والتوريات ... إلخ، فيتنقل عبر الحد المفترض بين الصدفة والدالة. ويتحرك في ذلك النطاق الذي يلعب فيه بونج، مؤكداً عَرَضِيَّةَ اسمه داخل الشكل الخطي للنص. وعلى سبيل المثال، يلاحظ دريدا «دراما كاملة بين تلفظات المقطع *pon*، الذي يتكاثر في معجمه وكأنه أختام عديدة أو توقيعات مختصرة مبتورة مكثفة» (Signsponge, p. 96). وهنا، يسكن تفرد اسم العَلَم في حدث التوقيع الذي يميز نصاً من النصوص.

ومن ثَمَّ، يفيض توقيع بونج وينتشر في ثنايا النص وَفَقاً لمنهاج أو توقيع خاص (الدال على نفسه بافتقاره إلى الدلالة): «سيعيد فرانسيس بونج وَسَمَ نفسه». وللوهلة الأولى، يبدو أن هذه العبارة المتكررة — «سيعيد فرانسيس بونج وَسَمَ نفسه» (Signsponge, p. 8) — تُسَمِّي مظهرًا صريحًا في نصوص بونج، ألا وهو رغبته في ألا يكتب سوى من خلال اسمه، وأن ينتج نصوصًا تخصه هو وحده. ولكن هذه الرغبة تنطوي على تعقيد إذا أعدنا التفكير في كلمة «نفسه» himself في هذه العبارة، حيث تتجلى خصوصية هذه الكلمة بقدر أكبر في الضمير الفرنسي se: Francis Ponge se sera Remarque. فالضمير *se* يمكن أن يكون هو الاسم «فرانسيس بونج»، معبرًا عنه بتوقيع هائل متناثر في كل أعماله. ولربما يؤدي ذلك كله بالمرء — في النهاية — إلى التفكير في الاسم بوصفه موضوع تعليق. فمن بين تأثيرات عمل بونج عدمُ الحسم بين ما إذا كان يقوم بتسمية الشيء أو وصفه، أو اسم الشيء. يشير الاسم إلى نفسه طيلة الوقت في فائض التوقيع الغائر، وهي قراءة ليست أقل تسويغًا من غيرها، ما دامت العَرَضِيَّةُ الأصيلية في علاقة حروف الاسم باللغة الأم أمرًا يخضع له الكاتب.

كيف يمكن لأحدنا أن يمارس علم التفرد أو يطبقه؟ وَفَقاً للضرورة التي نوقشت بالفعل في كتاب «خطوة-لا» (تجنب اللغة الشارحة)، فإن ممارسة دريدا لـ «علم التفرد»، وهو يقرأ عمل بونج، هي أيضًا محاكاة لا مفر منها لبونج نفسه، فمارسته هي برنامج عملي من هذا النوع الفريد. نص دريدا نفسه يحاكي نسخة بونج الخاصة لـ المحاكاة. وذلكم يعني القول إن بونج/«بونج» Ponge/«Ponge» قد غدا مركز نوع من التأمل الشعري الذي يوجهه بونج نفسه إلى الأشياء والأسماء.^{٣٠} ومن ثَمَّ، لا «تناقش»

^{٣٠} تمضي فكرة التعليق على بونج وَفَقَ المنطق الإكمالي نفسه الذي حدث عند تناول بلانشو؛ لأن نصوص بونج نصوص إرشادية *didactic* تعلق على نفسها، ومن هنا فهي مثال يتوافق مع الحركة الغائرة التي أرسم معالمها في هذا الفصل.

قراءة دريدا علاقة القصيدة بالشيء من أجل بونج، بل الخضوع نفسه لقانون الشيء في حالة بونج-الشيء *Ponge-thing* (أي: علاقة القصيدة بالشيء عند بونج). ويصبح كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» المثال الأشد تركيزاً وإبهاماً حتى الآن لمعالجة قضية فلسفية أو أدبية في وضع أدائي، مع الانخراط مرةً واحدةً في كل طريقة من الطرائق الثلاث التي يشكل بها الأدبي حدّاً داخليّاً لتصورات العلم النظرية.

يعني تقليد بونج، أولاً وقبل كل شيء، الخضوع للتفرد ولغيرية شيء بونج بطريقة تنتج نصّاً يستملك بونج وحده خصوصيته الماثرة: «ينبغي عليّ الخضوع لقانون اسمه بطريقة ما، وأياً كان ما يمكنني قوله» (Signsponge, p. 18). وإذا كانت القراءة تُعد حدثاً من هذا النوع، فعندئذٍ:

«يجب عليّ التوقيع، الـ «أنا» لا بد أن توقّع، ولذا لا بد لـ «أنا» أن تتصرف بوصفها آخر، بوصفها هو. وبكلمات أخرى، لا بد أن تعطي «أنا» نصي شكلاً فريداً خصوصياً ماثراً على نحو مطلق» (Signsponge, p. 25).

ومن ثمّ، يصبح كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» محاولة لجعل «شيء فرانسيس بونج» Francis-Ponge thing يوقع على نفسه بوصفه النص الخاص الماثّر لشيئته، حتى عندما يعترف دريدا بكونه خصوصية بونج المميزة له حتماً. لذا، يأتي عنوان الكتاب — *Signséponge* — الذي سيكون التعبير Signedponge ترجمةً أخرى له. وكما هو حاصل مع بونج، سيتجه النص المنتج نحو حالة من اسم العلم مستحيلة: مَسْرحة لإحالة فريدة.

وبرغم ذلك، فإن تقليد المحاكاة البونجية، هذه المحاولة، هذا الحدث، هو بالفعل في مَهْوَاة لا مفر منها. ومن ثمّ، يلعب دريدا، في عدة مناسبات، (كما فعل مع نص مالارمه «محاكاة»)، باحتمال أنه لا شيء يحدث في الافتتان بِمَسْرحة الافتتان. ومثلما اهتم بونج بماليرب Malherbe أو بيكاسو Picasso من خلال اللعب بأسمائهما على أنها أشياء فَوْسَمَ تفردهما عبر ترميز لعب، كذلك يفكر دريدا في اسم «فرانسيس بونج». ولا تؤكد محاكاته لبونج عَرَضِيَّةَ أسلوب بونج واحتمالاته فحسب، قارئاً نصوصه بوصفها توقيعاً يُشَتَّت حروف اسمه *Fr s Pon s* ... إلخ، وإنما يفتح أيضاً على «علم عدم اليقين» المتقلب أو علم الاحتمال العَرَضِي.

وأما بالنسبة إلى الاسم، فيمكن تناول «فرانسيس» أولاً. كيف تُؤكّد خصوصية الشيء وعَرَضِيَّته، الذي يحمل اسماً بعينه له شكل محدد في كتابة دريدا المحاكاتية؟ الاسم

«فرانسيس» Francis ينتمي إلى كل القيم المرتبطة بالرغبة في الصحيح الملائم المتميز: على سبيل المثال بكلمات مثل: frankness [الصراحة والمجاهرة]؛ freshness [العذوبة والنضارة]؛ francity؛ والعديد من الكلمات الأخرى (علاقتها بـ Francis [فرانسيس] في اللغة الإنجليزية مماثلة). وتصبح الكلمة Francifying مرتبطة بالإعراب عن النقي أو الصحيح الملائم المتميز. ومن ثَم، فهي اسم لـ فعل الكتابة نفسه طبقاً لمنهاج بونج، ألا وهو ثَلَم الأسلوب الخاص المائز: «أن يدل على نفسه بافتقاره إلى الدلالة (خارج المعنى أو المفهوم)، أوليس ذلك هو الشيء نفسه بوصفه توقيعاً؟» (Signsponge, p. 40).

وحقيقة الأمر أن الحرفين fr يؤكدان في ظهورهما عينه عدم يقين احتمال اسم بعينه أو مصادفته، وبذلك يؤيدان — بافتقادهما الدلالة — الخصوصية المميزة التي يمثلان منهاجها. وبالفعل يمكن رؤية النص، هنا، إذ «يفعل» ما «يُمثله» بالطريقة الإشكالية لـ «حكاية خيالية»، يجذب العملية بأكملها إلى مَهْوَاة (أخرى)، حتى في المحاكاة أو التظاهر بها. بل إن أكثر الإشارات «المفتقرة إلى الدلالة» تنطوي على بنية شبيهة بـ نعم المزدوجة التي حللناها في الفصل السابق. فلا يكاد يُكْتَب أو يُنْقَش حرف واحد حتى تؤكد إمكانات المعنى نفسها. وتفرد الظاهر — بقدر ما يمكن تحديده، ومن هنا قابليته للتكرار — لا يكاد يتأكد حتى يتضاعف ويتغير شكله. وكما رأينا في الفصل الثالث، ليس الشأن مسألة «مادية الدال» بل مادية ذلك الاختلاف الغريب بين الدال والمدلول الذي بمقتضاه تقبل أي إشارة التكرار تلقائياً، وذلك إعادة وَسْمها.

يُعاد أداء كل التشابك المعقد للتوقيعات المذكورة من قبل، ويُعاد وَسْمها على نحو فريد بطريقة ترميزية، إذا جاز التعبير في شيء دريدا، الإسفنجة l'éponge، وهي اسم الشيء الأقرب في صورته إلى اسم العَلَم «بونج» Ponge. ذلكم هو ما يُقدم تقديمًا واضحًا بوصفه ما يؤسس «الحدث هنا والصدفة والفُسْحَة في هذا الحدث» (Signsponge, p. 64):

«العلامة تَمْتَص التوقيع The sign sponges the signature.

العلامة تَمْتَص، فيما يمكن عُدّه صفقة، بوصفها المَوْعُج أدناه، بعدة طرائق. [١]
العلامة تَمْتَص The sign sponges عملَ العلامة، على أساس أن sponges
فعل مضارع، تَمْتَص «علامة» الذات بقدر ما تَمْتَص (الشيء والتوقيع). [٢]
إسفنجات العلامة The sign sponges، على أساس أن «sponges» اسم جمع،
ويمكنك وضْعُه بين علامتي تنصيص إذا شئت، «إسفنجات» العلامة؛ [٣ من
ثم] اسم الإسفنجة الذي هو علامة، واسم العلامة الذي هو أيضًا — كما

أوضحنا — إسفنجة. اسمُ الإسفنجة علامةً، والإسفنجةُ علامةٌ. [٤]، ثم أيضًا، بونج العلامة [الإسفنجة هي بونج *éponge-est Ponge*]، اسمُ عِلْمِ المَوْجَعِ والصديق هنا يُقدِّمان مُسندَ العلامةِ ويؤولان إليه ...» (*Signsponge*, p. 100).

الاقتراس مقطوع الأوصال هنا، برغم وجود المزيد من هذه الحركة الدورانية المدوّخة التي تحاول فيها اللغة الالتفافَ على نفسها لتقولَ، بشكل مستحيل، العلاقةَ الفريدة التي تُثير فتنتها حركةُ اللغة. والكثير مما يحدث هنا له علاقة بشيء-فرانسيس-بونج الذي يصعب معرفة من أين يبدأ. عند تناول الجملة المشار إليها بـ [1] في المقتبس أعلاه — «العلامة تَمْتَص» — نجد أنها تؤسس إعادة إثبات حالة النص بوصفه ما يجعل توقيعَ الشيء (أو الكاتب) غيرَ متميز ولا ملائمًا له، كلا ولا هو بالنقي أيضًا. كلاهما «مُمتَص»، ولكن الامتصاص هنا ليس معناه المحو. فالجانب غير المتميز من الإسفنجة *sponge* (وهي بونج *Ponge* في «حالة انحطاطه» إلى إسفنجة)، ألا وإنها شيء يمتص الماء بنوعيه النظيف والوسخ، هذا الجانب منها ليس متميزًا تمامًا كلا ولا غير متميز تمامًا. وينسحب الأمر نفسه بصورة متلازمة على كلمة «إسفنجة» *sponge* التي تحتوي اسمَ العِلْمِ «بونج» *Ponge* بوصفه — فقط — توقيعًا «امتصه» *sponged* أو تَشَرَّبَ الاسمُ النكرة، أي علامة الإسفنجة *sponge*. الغريبُ أن تغدو جوانبُ الشيء، هنا، أمثولةً أو تمثيلًا كنائيًا— عند بونج — لحالة اسم الشيء. ومن هنا، لا نتيقن مما إذا كان دريدا — وهو يُمثل بونج محاكيًا إياه — يتحدث عن الشيء أم عن اسم الشيء؛ نظرًا إلى أن كليهما في هذا الحدث النصي يمثل أحدهما الآخرَ تمثيلًا غائرًا: «اسمُ الإسفنجة علامة»، والعكس أيضًا «الإسفنجة علامة».

إن الإسفنجة، و«إسفنجة» العلامة، والإسفنجة *sponge* بما هي «بونج» *Ponge*، في لعبة علاقاتها التي لا تنفصم، لا تصبح مثالًا على الحدث النصي نفسه بقدر ما يكون شيئًا يحمل معه علاقة فراكتيلية بمقاييس أوسع. فكلهما موسومان بحدث التوقييع نفسه. الكلمة الواحدة تجسد مشهدَ مَهْوَاةِ التوقييع (التوقيعات) الغائر، مشهدًا خارج الاستملاك. لذا، «لا تؤسس الإسفنجةُ حدًا للقياس فقط (أمثولة أو تمثيلًا كنائيًا أو استعارة)، بل تؤسس الوسط الفعلي لكل صور التشبيه ومبدأ الاستعارة نفسه» (*Signsponge*, p. 72). وبالنظر إلى هذه الفقرات الدورانية المدوّخة — نوعًا ما — عن كلمة *sponge*، تكون النتيجة الطبيعية لتصور علم الشأن الفريد هي تجنب المصطلحات المفاهيمية التعميمية. فبدلًا منها، وإنصافًا لتفرد الشيء الذي نحن بصدد، يتعلق الأمر بالاستسلام لمطالب الغير

أو الآخر، حتى يضطلع أحدنا بكتابته الخاصة، وإذا جاز التعبير بفعل مستمر من أفعال إعادة التعريف وعدم التطابق: «اسمُ الإسفنجة علامة، والإسفنجة علامة» (*Signsponge*), (p. 100). معنى الإسفنجة في حالة سيلان بحكم التركيب نفسه المتحقق في كل جملة، إذ يتحول المعنى ويَتَخَصَّص في آنٍ، على نحو يُبَيِّن اللغة بلا معنى تقريباً بالنسبة إلى مَنْ يَأْتِيها بارداً. وبقيناً، كَفَّت كل الفروق المتعارف عليها بين الحَرْفي والاستعاري عن العمل منذ فترة طويلة.

كذا، تُلَخَّص الإسفنجة في حد ذاتها (بوصفها مشهد التوقيع) الرابطة المزدوجة التي يتضمنها الشأن الفريد الذي حللناه من قبل. الإسفنجة (الشيء) تجري مَسْرَحَتها في تحليل دريدا لمشهد التلوث والتداخل المتبادل بين الصحيح الملائم والخطأ غير الملائم. ومن ثَم، تبدو «الإسفنجة» (العلامة) مثلاً على ما تُسمِّيه، على الشيء الذي يُعرفه بونج تعريفاً دقيقاً بقدرته على امتصاص الماء النظيف والوسخ، الصحيح الملائم والخطأ غير الملائم، وبرغم ذلك فأن تغدو الإسفنجة مثلاً بهذه الطريقة النقية البارة، فذلكم يجعلها الاستثناء الوحيد لما تمثله (التمزيق الغائر للصحيح الملائم)، لأنها سَتُسمَّى عندئذٍ بطريقة غير إسفنجية، وسيبدو أنها تدمج ما تفعله بما تسميه أو تمثله، ومع ذلك، فهي تمثل الإسفنجية التي — لهذا السبب — تضرب مثلاً بطريقة غير صحيحة ولا ملائمة بالقدر نفسه؛ لأنها على وجه التحديد تضرب مثلاً جيداً للغاية، ويصبح التعبير «جيداً للغاية» هو نفسه «سيئاً للغاية»، وهكذا: ما من نهاية تنتهي إليها الالتفافات أو الانكماشات الفراكتالية لهذا المثال من دون مثال، الذي تتول إليه الإسفنجة، ومن ثَم، تتخذ محاكاة دريدا التمثيلية لشيء الإسفنجة *the ponge-thing* شكلَ علاقة فراكتالية مع ممارسة بونج *Ponge* لـ المحاكاة. والحق إن الالتفافات أو الانكماشات لن تَتَكَثَف إلا بالاعتبار الذي بدأنا به، ألا وهو أن الإسفنجة تُلَخَّص في ذاتها الرابطة المزدوجة التي يتضمنها الشأن الفريد الذي حللناه بالفعل. فهي نفسها صورة لرابطة التفرد العامة على طول أعمال بونج، بصيرورتها هي نفسها فعلياً «مثلاً من دون مثال» لكل الأمثلة الأخرى التي بلا مثال، وهكذا، يَتَكشَف الفراكتل، مرة أخرى، بمقاييس مختلفة عن ذي قبل:

«تفيض الإسفنجة بالنشاط بين لا أحد. تفيض بالنشاط بين الشخص واسم العلم واسم الشيء واسم عَلَم الشيء أو الاسم النكرة لشخص» (*Signsponge*), (p. 80).

ودريدا، إذ يُسلم نصه لدعوة الآخر، يبدأ في تعيين قانون شيء-فرانسييس-بونج the Francis-Ponge-thing من منظور اسم «فرانسييس بونج» نفسه. «فرانسييس» (الذي يرتبط بقيم الحزم، والرغبة في الصحيح الملائم، وتُلم الأسلوب) «مقترن» بكل التعقيدات المصاحبة لـ sponge من حيث كونها Ponge. وتجد الرغبة في تلم التوقيع الصحيح الملائم نفسها في مواجهة الضرورة التمثيلية للإسفنجة بوصفها مثلاً على الحركة خارج الاستملاك:

«فرانسييس وبونج، قرأناً محظوظ بلا شك. لكن هذا الزوج، كأي بيت سعيد، له تاريخ ويقضي وقته في عمل مَشَاهِد» (Signsponge, p. 68).

ولا تحتاج هذه المشاهد إلى أن يُعاد إنتاجها هنا (فتعقيدها مثبّط). وبرغم ذلك، يمكن استنتاج عدة نقاط؛ حين أسلم دريدا نفسه لقانون نصوص بونج، جعل اسم بونج الملاءمة الأغرب. فهو يعين بشكل جد غريب ومقلق (ولقائل أن يقول بشبه هُلوسة محاكاتية) اقتصاداً شعرية بونج: «هل سأكون قد اكتشفت المجرى الكامل لعمله من صدفة اسمه؟» (Signsponge, p. 116).

وهذا الإمكان يُعدّل على الفور؛ إذ يجري تأكيد تفرد بونج وتقديره على السواء. ويمكن لأحدنا أن يقول عن أداء دريدا: «أنت لا تعرف ما إذا كان بونج يُسمّى أم يصف، كلا ولا ما إذا كان الشيء الذي يصفه/يعيّنه هو الشيء أم الاسم...» (Signsponge, p. 118). والأكثر من هذا، ليس اسم العلم سوى اسم من عدد كبير من المتغيرات والعوامل التي تشكل خصوصية النص المائز له. والحق إن كتاب دريدا «إسفنجة العلامة/علامات بونج» يشتمل على العديد من التحفظات التي تشير إلى أن هذه العلاقة بين اسم الكاتب والنص (النصوص) ينبغي ألا تُعمم بهذا القدر من التسرع الذي يتجاوز مشروعات فرانسييس بونج المائز له. ففي موضع آخر، يتهم دريدا من موضوعة راجت في الفكر الفرنسي مؤخراً لا هم لها سوى اكتشاف «دوافع» أفكار الكاتب وتفسيرها من خلال اسمه وصورته الخطية.^{٣١} وما راجت هذه الموضوعة إلا انطلاقاً من التحليل النفسي الفرنسي في الأساس. ولعل أحدنا لا يخلط بين كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» وذلك النقاش الساعي إلى افتراض وجود دافع عند الكاتب يدفعه إلى نقش صورة اسمه بهيئة مخصوصة

^{٣١} Derrida, "Interpreting Signatures," p. 248.

في عمله. فما أسخف النظر في عمل من أعمال الكاتب بقصد الإشارة إلى حروف اسمه المنتشرة في ثناياه وأعطافه.

يظهر كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج» بوصفه أداءً فائقاً لما قد يبدو عليه علم الشأن العَرَضِي الممكن. فمن خلال «كلمة» الإسفنجة sponge يجري استقصاء بنية فراكتيلية تؤدي بطريقة فريدة البنية الشاملة للرابطة المزدوجة التي تُشكّل الحدث في عمل بونج. وبالطريقة نفسها، تؤدي التفكك الضروري لأي محاولة تسعى إلى تأسيس شأن صحيح ملائم خاص متميز: فما كان عمل بونج حدثاً فريداً إلا بفضل حده الفراككتيلي — («إسفنجيته») — الذي يُحرّف العلاقات بين ما هو نفسه وما هو الآخر، بين الصحيح الملائم والخاطئ غير الملائم، بين الفريد والعام. وعلى هذا، يُعد العمل نفسه، كما يقرأه كتاب «إسفنجة العلامة/علامات بونج»، مثلاً على الحدث نفسه الذي يحمل علاقة فراكتيلية إلى موضوعات ممكنة أخرى في علم الصدفة أو علم عدم اليقين، أكثر منه مثلاً على علم الشأن العَرَضِي الممكن.

حاشية: مسئوليات

ينشغل أحدث عمل كتّبه دريدا في شكل حوار (على حد علمي) بقضية المسؤولية، التي هي همّ متواتر عند بلانشو وفي أعمال دريدا على امتداد ثمانينيات القرن العشرين. ولعله من الضروري، الآن، الحديث عن تصور المسؤولية بقدر من التفصيل، سواء في الأخلاق أو السياسة أو (إذا تجاسر أحدنا على القول) في النقد الأدبي، وهو تصور لا يقوم على تنحية مفاهيم الذات أو التمثيل لسبب أو لآخر.

جاءت خلفية محاورة هيدجر المعنونة بـ «محادثة على طريق القرية بشأن الفكر»، وكذلك كتاب بلانشو «الانتظار النسيان» (فالخلفية هي طريق القرية عند هيدجر، وغرفة عصرية بلا ملامح عند بلانشو) — جاءت خلفية هاتين المحاورتين في حدها الأدنى؛ الأمر الذي أفسح المجال أمام خلفية غير واضحة تمامًا في محاورة دريدا بشأن هذه القضايا: «ها أنا ذا، في هذه اللحظة عينها من هذا الكتاب» (١٩٨٠م).^١ غير أن هذا النقص ليس إلا نقصًا ظاهريًا، فـ «الخلفية» (كما كانت من قبل ضمنية) هي «أنت» أيها القارئ في عملية القراءة الجارية «الآن». وذلك أمر يشهد عليه تواتر انعكاسات الإشارة («هنا»، «أنا»، «الآن») في ثنايا المحاورة أو في عنوانها نفسه.

وكما سنرى، ينشغل الحوار بجوانب فكر ليفيناس، كالتي انشغل بها دريدا من قبل عند قراءة كتاب بلانشو «الانتظار النسيان». يجري الحوار بين صوتين موسومين بسمات مذكّرة ومؤنثة على التوالي، وينتهي بنقش محفور بحروف لاتينية كبيرة تجسد تداخل الصوتين المتبادل.

^١ In *Psyche* (Paris: Editions Galilée, 1987), pp. 159–202; originally published in *Texts pour Emmanuel Levinas* (Paris: J. M. Place, 1980).

القضية البارزة في عمل ليفيناس المعنون بـ «على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية»^٢ هي ما يبدو تناقضاً تداولياً في هذا العمل، ألا وهو أن ليفيناس يكتب في واقع الحال كتباً. إذ كيف يمكن التعبير عن فكر المسؤولية نحو التفرد وغيرية الآخر بأسلوب الفرضية الفلسفية من دون أن يغدو هذا التعبير هو نفسه — بحكم أسلوب الفرضية الفلسفية — غير مستوٍ واختزالياً؟ رداً على هذا المأزق، يهتم المحاور المذكر نفسه، في حوار دريدا، بتكرار لحظات من الإحالة إلى الذات (على ما يبدو) في نص ليفيناس، مثل الآتي:

«ولكن هل ينجح العقل في تمييز العدالة، والدولة، وتقديم منطق موضوعي، والمعالجة التزامنية، وإعادة التقديم، واللوجوس logos، فيستوعب في تماسكها المترابط جلاءً القرب الذي يتكشف فيها؟ أفلا يخضع القرب للعقلنة، بما أن المناقشة عينها التي نتعقبها في هذه اللحظة تكتسب أهمية بفضل مَقولها، لأننا في تعلقنا بموضوع الكلام نتناول بالتزامن العبارات، ونشكل نسقاً فيما بينها، ونستعمل فعل الكينونة ...» (Otherwise than Being or Beyond Essence, p. 167, cited in Psyche, p. 171; Derrida's (emphasis).

ها هنا، لا يقتصر ليفيناس على الدعوة إلى نفي الذات وأداء هذا النفي بل يحققه ويؤديه عملياً، مؤكداً أن خطابه عن الآخر والقول يعبر بالضرورة عن إطباقهما عينه! ولكن ما يقاوم هذا الالتفاف، وهذا الكسوف الكلي لـ القول le Dire في المَقول le Dit، حقيقةً بسيطة مُفادها أن «اللغة الشارحة لا يمكنها أبداً إعطاء خطاب عما يجري في هذه اللحظة عينها في عملية التعبير» (Otherwise than Being or Beyond Essence, p. 171). وبالمثل، «انعكاس الخطاب على نفسه لا يشمل نفسه في حد ذاتها» (Otherwise than Being or Beyond Essence, p. 171). وذلكم يتيح طريقة أخرى لقراءة لحظات الإحالة إلى الذات (البادية) في النص:

See especially the section entitled "Scepticism and Reason," pp. 165–71. For another ^٢ account of this issue see Jan de Greef, "Skepticism and Reason," in *Face to Face with Levinas*, ed. Richard A. Cohen (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1986), pp. 159–79.

«ولا أزال أقاطع الخطاب الذي فيه تُصاغ كل الخطابات، في قوله إلى مَنْ يستمع إليه، إلى مَنْ يتموضع خارج المَقول الذي يقوله الخطاب، خارج كل ما يشملها الخطاب. وذلك ينطبق على المناقشة التي أُجريها في هذه اللحظة عينها. فهذه الإحالة إلى مُحاورٍ، تخترق باستمرار النص الذي يزعم الخطاب أنه ينسجه ناظرًا في موضوعات ومستقصيًا كل شيء» (Otherwise than Being or Beyond Essence), p. 170.

يجب أن يكون البعد التخاطبي [وجود مخاطب] في أي لغة، قد وجّه نفسه ومطلبه إليك برغم كل شيء، سواء اعترف بذلك أم لا. وهكذا، تفتتح إستراتيجية ليفيناس، بتجنبها شكل الحوار نفسه، نوعًا واضح التقليدية من اللغة الشارحة، وتشير إلى البعد الأخلاقي أو الأبعاد الأخلاقية التي تكتنف اللغة الشارحة فتَقْضُ تمرّكزها ببراءة. وبهذه الطريقة، يتولّ نظام الذاتية الصارم الذي قد يبدو سمة الحوار إلى مطالبة بالمسئولية عن الآخر المؤكّد بوصفه بعدًا متعالياً في أي نص، وإن كان بعدًا متجاهلاً في العادة.

يهتم الصوت المذكر في محاوره دريدا بمشكلات الكتابة عن عنصر المفعولية أكثر من اهتمامه بالعنصر نفسه؛ فيلاحظ دريدا أن ليفيناس مجبر على الإفصاح عنه عبر سلسلة من المقاطعات أو لحظات الإحالة إلى الذات. فمرةً يقرّؤه بوصفه تأكيدًا ظاهريًا فيما يبدو أنه قمع حتمي للقول في مَقول أي خطاب («المناقشة عينها التي نتابعها في هذه اللحظة مهمة بفضل مَقولها») (Otherwise than Being or Beyond Essence, p. 178)؛ ثم يقرّؤه مرةً أخرى بوصفه شكلاً من برهان الخُلف على القوة الكلية لموضوع الكلام (فالإحالة إلى مُحاورٍ «تنطبق»، بالضرورة، «على المناقشة التي أُجريها في هذه اللحظة عينها» (Otherwise than Being or Beyond Essence, p. 170)). ولكن، كما

يجادل دريدا فيما يتعلق بهذا النص، هناك حدثان لا بد منهما على التوالي.

في هذه الفكرة عن التسلسل، يُفهم دريدا ضرورةً (المقاطعة) التي سبق أن أشرت إليها في نصوص هيدجر وبلانشو الحوارية. سيتوافق «التسلسل» — أولاً — مع حركة كلمة «الانتظار» أو انعطافها على نفسها أثناء حديث المتحاورين المختلفين في «محادثة» هيدجر، وهي ممارسة يجري فيها تحويل اللغة نفسها. ثم يتوافق — ثانياً — مع بناء كتاب «الانتظار النسيان» الذي يلغي نفسه بنفسه، حيث تتحول كلمة الانتظار إلى حدث خاص لظهور لازم غير متعدد. وعندئذٍ، ربما يُقرأ هذا التسلسل بأثر رجعي، إما عند هيدجر في ضرورة التكرار والمقاطعة وتغيير المتكلم باستمرار، أو عند بلانشو في شكل البناء الذي

يفكك أي قراءة من منظور المحتوى الخبري بإثبات عباراتها ونفيها على التوالي. وبرغم ذلك، تشير كلمة التسلسل عند دريدا إلى تقدم طفيف على السرد عند بلانشو، بفضل تفصيل إيضاحي للنهج الدقيق الذي يحتاج فيه الحدث التغييري — بوصفه أيضاً حدثاً يتجاوز اللغة مع ذلك — إلى النظام عينه الذي يتجاوزه (التمثيل) ليسجل قوته ويعلن عن نفسه على أية حال. تلکم هي مسألة التلوث الضروري لطرائق اللغة وتداخلها الحتمي، وعلى سبيل المثال، يمكن لأحدنا أن يقرأ هذه النصوص دائماً بطريقة تنكر الأبعاد الأدائية فيها، الأمر الذي يجعل من نصوص هيدجر شكلاً من اللعب الشارد بالكلمة يهيم على وجهه (وهي نظرة لا تزال مسموعة)، ومن نصوص بلانشو سلسلة من الشعوذات الفارغة أو الحيل يمارسها السحرة في ألعابهم، ومن نصوص ليفيناس مجرد بلاغة نفي للذات أو (بالقدر نفسه من الإدانة وعلى قدم المساواة) بلاغة تحقيق للذات. إن التسلسل بوصفه المخاطرة بالاستتار ضروري، ولا بد أن يدعن له الآخر كي يمكن تصوره أو الدخول معه في علاقة على أي حال.

ويجسد استعمال دريدا شكل الحوار هذا التلوث والتداخل الضروري في صوته الثاني المؤنث: قارئة ليفيناس التي تصر على قراءته بطريقة أخرى، أعني من منظور الغير الذي يحكم النص بعبارات تنكرها فكرة ليفيناس عن قول الآخر الخالص. فإذا كان على القول بوصفه التماس الآخر/وقوله في كليته أن يغامر بالانمحاء في دعوته عينها للآخر، فعندئذ ستغدو هذه المخاطرة عينها أو التلوث والتداخل غيراً، يتوجب عليه — وهنا المفارقة — أن يمحو نفسه ويطمسها لصالح الآخر المحض أو الآخر في كليته. لذا، من الغريب أن يُقرأ غير الآخر عند ليفيناس بوصفه حالة ذاتية واقتصاداً للهوية، بدلاً من أن يكون تغييراً حقيقياً! وتذهب المحاوراة الأنثى إلى أن هذا الغير المتجاهل المشوب متضمن في معالجة الاختلاف الجنسي في تصور ليفيناس للأخلاقي.

ويُعد شكل محاورة دريدا — كونها حواراً بين أصوات تُوسم بسمات مذكورة ومؤنثة على التوالي — تأكيداً فعلياً للاختلاف الجنسي، في مقابل، مثلاً، التحييد الفاعل في محاورة هيدجر «محادثة على طريق القرية بشأن الفكر». ويستدعي دريدا، هنا، لفظة نادرة عن ليفيناس، ألا وهي أن ليفيناس يكتب بكل وضوح بوصفه رجلاً، ومن ثم يرفض الحيادية التي يُزعم أنها المعيار الفلسفي. وبرغم ذلك، يؤكد الصوت المؤنث في الحوار عدم التجانس الذي يقال إن ليفيناس ينكره. يقول الصوت المؤنث:

«يبدو لي أن عمل ليفيناس يضع الأخيرة بوصفها اختلافاً جنسياً وضعا ثانوياً أو يجعلها مشتقة، ويُخضع سمة الاختلاف الجنسي لأخرية آخر كلي من دون

سمات جنسية. ليست المرأة أو السمات المؤنثة هي التي تحتل مرتبة ثانوية أو مشتقة أو مرتبة الخاضع بل الاختلاف الجنسي» (Psyche, p. 194).

ومع ذلك، يعني إخضاع الاختلاف الجنسي نفسه السماح بطريقة حميمة لهيمنة الحيادية التي تُوسَم بأنها مذكرة، لا سيما في اللغة الفرنسية: [it: "il avant il/elle..." (= he) before he/she]. (Psyche, p. 194). ومن ثم، يظهر المؤنث — بوصفه الكلمة الحيادية — بوصفه آخر الآخر عند ليفيناس: «الآخر بوصفه مؤنثاً (في)، بعيداً عن كونه مشتقاً أو ثانوياً، سيغدو آخر قول الآخر في كليته» (Psyche, p. 197).

لذا، يُعد هذا التأنيث الإكمالي — بوصفه غيراً ينكره تصور الآخر المحض — شكلاً من عدم الملاءمة التي تحتل موقع تلك المخاطرة بالتلوث والتداخل، أو ضرورة التسلسل، التي يُؤكّد بالفعل أنها حتمية إذا كان القول مقروءاً. وأما الخطأ فهو بالضرورة أحد أبعاد أي نص من شأنه أن يقول — أو يؤدي — موضوعاً غير موضوع الكلام أو ما لا يمكن حسابه:

«سيقع الخطأ دائماً: منذ اللحظة عينها التي أجعل فيها موضوع كلام ذلك العنصر في عمله الذي يتجاوز أي موضوع كلام ممكن. ولنكن متأكدين من أن هناك تلوثاً وتداخلاً في عمله بالفعل، فيما يجعله موضوع كلام بشأن ما لا يمكن أن يكون موضوع كلام، حتى «في هذه اللحظة»» (Psyche, p. 200).

وإذن، في قراءة ليفيناس «على طريقة أخرى...» لا يهدف الصوت المؤنث إلى قراءة مختلفة للغير: الصوت المؤنث يجسده بوصفه إمكان التلوث والتداخل بواسطة فعله عينه: «موضوع الكلام الذي لا يمكن قمعه، ألُوْثُه بالتداخل معه» (Psyche, p. 200). وبهذه الطريقة، و«في هذه اللحظة»، وباستعمال شكل الحوار، تجسد المرأة من ثم تعددية الصوت والالتباس الذي لم تتمكن إستراتيجية ليفيناس من احتوائهما. وقبل كل شيء، تؤدي المحاورة المؤنثة ما قد يُعد شكلاً يُضرب به المثل على قراءة مسئولة (على الرغم من أن فكرة مضرب المثل المستعملة، هنا، تحتاج إلى التعديل على نحو ما اتضح من قبل). ولنفحص ما يجري في هذا الحوار، أو بوصفه هذا الحوار. يستجيب الصوت المؤنث عند ليفيناس لدعوة الغير، الذي يعتقد أن كتابته متاحة ومحتجبة في آن. فهي تقرأ بطريقة — وعلى وجه التحديد لكونها مخلصاً لليفيناس — تعبر بها بإخلاص (وعدم إخلاص) عن

الآخر الذي لا يستطيع ليفيناس إفساح محل له أو تهيئة مجيئه، والذي بإقصائه يمنح نصّه تماسكه. وليس معنى ذلك القول إن المرأة — الصوت المؤنث — تكتشف تناقضاً، يرتاب في ليفيناس أو «يدحضه»: الإطار الذي لا يزال أحدنا يعتقد معه أن أفكاراً مثل التناقض أو التفنيد والاحض بمعزل عن اللعبة الجارية هنا. بل الأخرى أن المرأة تحول نص ليفيناس وتوسّعه وتنشّطه من جديد بإخضاعه إلى الغير المشوب الذي يخترقه («ذلك الغير الذي يتجاوز اللغة والذي يستدعي اللغة») (Kearney, "Dialogues", p. 123).

يمكن أن تكون إعادة صياغة ليفيناس مرتبطة بفكرة التسلسل *sériature*. إذ بينما يظل من الممكن تماماً قراءة هيدجر وبلانشو وليفيناس من منظور طرائق اللغة عينها التي يسألونها، ستلتفت القراءة المسئولة — وتصغي — إلى *تعالى* *viens* الفريدة (الآخر داخل الذات)، ذلك النداء الفريد الذي يحرك كل نص ويؤسس فتنته وسحره. القراءة المسئولة قراءة تسعى إلى تأكيد كل ما يتجاوز في النص إغلاقات التمثيل. وتكمن مسؤوليتها — التي يؤكد مفهوم التسلسل — في أن أي فائض يخاطر بالانمحاء بوصفه شرط ظهوره. ومن هنا، «تحمّل المسؤولية معها — ولا بد أن تحمل — إفراطاً وفيضاً أساسياً»^٢. وهو ما لا يمكن حسابه سلفاً. وذلك على وجه التحديد لأن المسؤولية تتعلق بالآخر بوصفه غير القابل للحساب الذي تنطوي المسؤولية على *حسمه*. ولا يمكن أن تتحقق هذه المسؤولية نتيجة أي نسق أو منهاج عام، فهي فريدة دوماً. المسؤولية فراكتيلية وليست نموذجية.

هل يمكن ربط أفكار المسؤولية هذه بما قد اعتدنا أن نطلق عليه قضايا القيمة الأدبية؟ في نص حديث بعنوان «القابل للانحلال» (١٩٨٩م)^٤ — يخصصه دريدا أساساً للدفاع عن بول دي مان — يرتبط «حدث التوقيع» (p. 845) — كالذي جرى تتبعه عند بلانشو وبونج — بمسألة قوة النص أو ثرائه، التي يمكن قياسها بقابليته للبقاء وقدرته المستمرة على جذب التفسير. ويمكن قراءة دريدا بوصفه واضع حدث التوقيع

^٢ "Eating Well," or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques Derrida, in *Who Comes After the Subject*, ed. Wduardo Cadava, Peter Connor and Jean-Luc Nancy (London: Routledge, 1991), pp. 96–119, 108.

^٤ "Biodegradables: Seven Diary Fragments," trans. Peggy Kamuf, *Critical Inquiry*, 15 (1989), 812–73.

داخل اقتصاد نصي يتميز بطرفي نقيض: (أ) تفرد الكامل وعدم قابليته للترجمة، عندما يتجاوز النص تصورات المعنى المتوارثة ببساطة لعدم انطوائه على أي منها، فيغدو من ثم غير مفهوم [أو عصياً على القراءة]. (ب) قابليته الكاملة للترجمة، كأن يكون معنى النص بسيطاً بساطة لا خلاف عليها؛ وفي هذه الحالة، تكون قراءة شذرة نيتشه «لقد نسيت مظلتي» غير قابلة للتفسير تقريباً، لأنها تفتقر إلى خصوصية سياق يضيئها، الأمر الذي يجعلها مثلاً على شكل من «الفقر مَرْدُهُ أحادية المعنى» (Living On, p. 90). ويؤكد مقال «حدود فاصلة» Borderlines (١٩٧٩م) أن أي نص لا بد أن يتخذ موقعاً بين هذين القطبين. أما مقال «القابل للانحلال» فيذهب إلى حد القول إن هناك علاقة اقتصادية بعينها بين هذين القطبين يمكن اكتشافها في النصوص ذات القدرة الأعظم أو البقاء: «ما الذي يجعل أعمالاً عظيمة»، لنقل مثلاً أعمال أفلاطون وشكسبير وهوجو ومالارمه وجيمس جويس وكافكا وهيدجر وبنيامين وبلانشو وسيلان تقاوم الدثور؟» (p. 845). فهذه النصوص تحتل مكانة مرموقة، لأنها تعمل على تخصيب السياقات الثقافية التي تُنقل إليها، على الرغم من أنها في الوقت نفسه تقاوم هذه السياقات وتُشكك فيها. وأخيراً، ففي اجتماع النقيضين الذي يجب أن يميل إليه التباين، نجد هذه النصوص قابلة للاستيعاب «بوصفها غير قابلة للاستيعاب، وباقية في الاتجاه العكسي، وغير قابلة للنسيان لأنها غير مفهومة، وقادرة على إحداث المعنى من دون أن يستنفدها المعنى» (p. 845). وبرغم ذلك، فكما توحى كلمة biodegradable [= «القابل للانحلال»]، ليس استنفاد النص بالأمر غير المتناهي.

تُرَبِّط قابلية الاستيعاب بوصفها عدم قابلية استيعاب، ربطاً غامضاً نسبياً، بحدث التوقيع بوصفه ذلك الحدث في النص الذي لا ينتمي إلى نظام المعنى، فلا يستملكه أحد، ومن ثم «يقرن الثراء الكلي لـ «الرسالة» بتفرد غير مفهوم». ويبادر دريدا مضيفاً أن ذلك لا يعني تأكيد مجرد انعدام المعنى أو استعصاء النص على الفهم، بل الأحرى أن «المعنى يجب أن يرتبط على نحو ما بما يتجاوزه» (p. 846). وعلى سبيل المثال، قد يضيف أحدنا قائلاً إن صعوبة نصوص بلانشو لا ترجع إلى اللعب بالكلمة أو الالتباس. بل على العكس، تمتلك هذه النصوص ما يمكن أن يُسمّى، على سبيل التناقض، الوضوح المقاوم. لا تقوم طبيعة هذه النصوص ببساطة على كسر تلك القواعد التي تحدد المعنى والنسق والحسم، لا ولا على تعطيلها أو تشويشها ... إلخ، بل على «ثني تلك القواعد

بالنظر إلى هذه القواعد نفسها، من أجل السماح للآخر بالمجيء أو الإعلان عن مجيئه في انفتاح هذا التشقق^٥. ويعين «حدث التوقيع» هذا الإجراء في شكله الخاص المتميز. إن المناقشة التي يقدمها مقال «القابل للانحلال»، والتي تربط حدث التوقيع بقوة النص، تظل موحية أكثر منها مقنعة في هذه المرحلة من صياغتها؛ فالصفة المائتة — «القابل للاستيعاب بوصفه غير قابل للاستيعاب» — تقدم على سبيل المثال وصفًا ممتازًا لحالة القضايا المعروفة أنها «مشكلات الفلسفة» (مشكلة العقل/الجسد، مسألة الإرادة الحرة، مفارقات زينون، وما إلى ذلك). وتظل هذه القضايا، حتى لو جرى الاستخفاف بها، حوافز مثمرة للعمل الفكري، نظرًا إلى أنه إما يستحيل الإجابة عنها أو مداواة العقل من إلحاحها عليه. وبرغم ذلك، يتطلب حدث التوقيع، في السياق الحالي، إطارًا مفاهيميًا يعمل على تقدير تعقيد الحدود التي تتبعناها بين الفكري والجمالي حق قدره. يعقد دريدا المقارنة الآتية بالموسيقى:

«يمكن للموسيقى أيضًا، في حالات بعينها، أن تقاوم المحو إلى حد أنها — بفضل شكلها عينه — لا تدع نفسها تتحلل هكذا بسهولة إلى المبدأ العام للمعنى في الخطاب. ومن وجهة النظر هذه على أي حال، ستكون الموسيقى أقل «قبولاً للانحلال» من الخطاب وحتى من فن الخطاب» (p. 847).

ومن ثم، يُعد حدث التوقيع تعبيرًا محددًا عن النصية «بوصفها عملية انفتاح/انغلاق غير قابلة للحسم تُعيد تشكيل نفسها من دون توقف» (Dissemination, p. 337)، وهو كذلك فيما يتعلق بالتفرد الخاص لما يعطي المعنى ويتجاوزه في الآن نفسه. ولعل دريدا يشير إلى الاقتصاد الفاعل هنا من منظور غشاء بكارة *hymen* بين الصدفة والضرورة فاعل في كلمة *pas* والمقطع *ra* عند بلانشو، أو في رسم حروف اسم Ponge. إن النص بما هو أثر هذه التأثيرات بين العناصر الصوتية والخطية، يعطي معنى ويتجاوز المعنى، وهو دائمًا آتٍ، على أساس «تنظيم «شكلي» لا ينطوي على معنى في حد ذاته، وهذا لا يعني أنه إما اللامعنى أو عذابات اللامعقول التي تنتاب النزعة الإنسانية الميتافيزيقية» (Margins of Philosophy, p. 134).

^٥ "Psyche: Inventions of the Other," trans. Catherine Porter, in *Reading de Man Reading*, ed. Lindsay Waters and Wlad Godzich (Minneapolis, Mo.: University of Minnesota Press, 1989), pp. 25–65, 59–60.

يتوافق قدر كبير من الحركة شبه المتعالية للغة التي تنعطف على نفسها عند هيدجر وبلانشو ودريدا مع تعريف كريستوفر فينسك للنص المسئول بأنه «فعل كلامي يتخذ شكلاً، ويؤسس نفسه في انعكاسه على أدائه».^٦ ها هنا، يقترح الحوار السقراطي نفسه، مرة أخرى، بوصفه النموذج؛ الأمر الذي ينبهنا أيضاً إلى أن التركيز على قضايا الماهية والصفة المائزة لهاته النصوص التي ناقشناها هنا لا يعني بالضرورة تنحية الشئون السياسية أو الاجتماعية العامة. فالحق إن النص المسئول من شأنه أن يشكل بحكم التعريف تأملاً في ظروف منشأه وتكوينه، فيثير هذه القضايا بوصفها قضايا الأطر التأسيسية للكتابة، وطريقة تجسيده لأشكال جديدة من من الجماعة أو الفكر بطرق أخرى، والأهم من هذا وذاك أنه بوصفه تغاييراً يعاني عوزاً ضرورياً، ويتشكك في كل مرة في مفسريه ومعايير التفسير. «كلما علق العمل على نفسه استدعى التعليقات» (Blanchot, *L'entretien infini*, p. 572). وبطريقة مماثلة، ستنتبه القراءة المسؤولة إلى حدث التوقيع الذي يشكل النص، وستقرأ النص بوصفه نصاً مؤرخاً ومنفتحاً وآتياً في آن، متقبلةً مخاطرة التعليق التي لا مفر منها.

وفي هذا الصدد، تجدر الإشارة إلى أن كتابي دريدا «خطوة-لا» و«إسفنجة العلامة/علامات بونج» بقدر ما هما عن الصعوبة والالتفاف، يكون دريدا مستعداً لممارسة أسلوب الأداء (أو الحوار). أما مقال «النفس: اختراعات الآخر» - *Psyche: Inventions of the Other* - المخصص بدرجة كبيرة لنص بونج «حكاية خيالية» - فهو مكتوب على هيئة درس تقليدي يهتم فيه دريدا بقضايا التصنيف المؤسسي للنصوص وحقوق الملكية وقانون براءة الاختراع ومفهوم الاختراع وحدود التحكم أو التوقع العلمي التقني. وبالمثل، تنطبق هنا قضية تفرد الأدب على نقاشات معاصرة بشأن حالة الأنساق الشكلية وطبيعة الكمبيوترات وحدودها بوصفها أنساقاً شكلية أوتوماتيكية. ففيما يخص فكرة الاختراع مثلاً، يلاحظ دريدا أنه بينما نشأت الاختراعات في الماضي بوصفها مصادفة عارضة أو نتيجة مهارة، فهي الآن قائمة على مؤسسات عالمية ضخمة مخصصة لبرمجة احتمالات الاختراع وحسابها، ثم استغلالها والتحكم فيها.^٧ ومن ناحية أخرى، ينبغي على

^٦ Fynsk, Heidegger: *Thought and Historicity* (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1986), p. 196.

^٧ "The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils," trans. Catherine Porter and Edward P. Morris, *Diacritics*, 13 (Fall 1983), pp. 6-20.

التفكيك أن يصبح «اختراعاً للآخر». أو الأخرى، لأن الآخر، بوصفه الطارئ غير المتوقع، فلا يمكن في حد ذاته أن يكون مخترعاً، إنها مسألة إسلام النفس لتأثيرات غير القابل للحساب، مسألة إعطاء «فرصة» للآخر.

وما كانت حكاية بونج الخيالية سوى هذا الاختراع:

«لا يخلق عمل بونج «حكاية خيالية» Fable شيئاً، بالمعنى اللاهوتي لكلمة يخلق (تلك هي الحالة فيما يبدو على الأقل)، فهو لا يخترع إلا بالجوء إلى المعجم وقواعد النحو والشفرة السائدة، وإلى الأعراف التي يخضع لها بطريقة معينة. ولكن العمل يؤدي إلى ظهور حدث، ويحكي قصة خيالية، وينتج نظاماً آلياً حين يمهد إلى التباين أو الفجوة في الاستعمال العادي للكلام ... إنه يفتتح بداية جديدة» (Psyche, p. 43).

إن سهولة تلقي عمل بونج «حكاية خيالية» أو سلاسته في القراءة، وكذلك إلى حد ما العديد من دروس دريدا الأحدث، يدل على أن النص المسؤول ليس من الضروري فيه أن يكون نصاً صعباً صعوبة كتابي «خطوة-لا» و«إسفنجة العلامة/علامات بونج»؛ وبرغم ذلك، فالفكر التحريضي الذي يتخذ «مظهرًا بسيطًا» بساطة عمل بونج «حكاية خيالية» أو مقال دريدا «النفس: اختراعات الآخر» قد يأتي في النهاية.

ولعل إحدى النتائج المترتبة على هذه المناقشة، وعلى حركة الفكر الفاعلة في نصوص مثل «إسفنجة العلامة/علامات بونج» و«خطوة-لا»، هي أن كلمة تفكيك قد غدت إشكالية على نحو أزيد. ما الذي تشير إليه هذه الكلمة أو تسميه؟ يجب عمل دريدا «رسالة إلى صديق ياباني» عن هذا السؤال بعبارات بعيدة تمامًا عن الخطوط العريضة للنهج التفكيكي الواردة في كتابه «مواقع» Positions الصادر في أوائل سبعينيات القرن العشرين.^٨ تبدو فكرة التفكيك بوصفه نهجاً فكرةً مضللة خادعة، حالها في ذلك من حال إثبات الآخر ما دام الآخر ليس مفهوماً concept، أو نتيجة بناء ذاتي. ففي هذا النص، يلح دريدا على أن التفكيك ليس نهجاً أو موقفًا فكرياً، كلا ولا هو «حتى فعلاً أو عملية»:

^٨ "Letter to a Japanese Friend," in *Derrida & Difference*, ed. David Wood and Robert Bernasconi (University of Warwick: Parousia Press, 1985), pp. 1-8

«التفكير يحدث، وإنه حَدَثٌ لا ينتظر تداولاً أو وعياً أو تنظيماً من ذات [فاعلة]، أو حتى من الحادثة. [فما من حال سوى أن] هذا يُفكك نفسه، [وما من قول سوى إن] هذا يَتَفكك» (p. 5, "Letter to a Japanese Friend").

إن عبارة «هذا يَتَفكك» التي ربما تُقرأ بوصفها إزاحة لعبارة هيدجر المفتاحية «ثمة الكينونة أو انوهاب الوجود»،^٩ لا تشير هنا سوى إلى ما يشبه طريقة الوجود الإشكالية (الرؤيوية) في أي مشهد انتظار، إلى ما يمكن تأكيده أو قمعه. وبما أن التفكير لا يمكن توقعه سلفاً أو برمجته، فهو مستحيل حقاً، بالمعنى الدقيق لعدم الوقوع في نطاق الممكن أو القابل للحساب. هل هناك من ثم خطر في أن يصبح التفكير غير ممكن تمييزه تقريباً عن تقوى هيدجر المشلولة نوعاً ما في طوره الأخير، حين رأى أنه ما من برنامج عمل يمكنه افتتاح علاقة جديدة بالوجود، فقال: («لن ينقذنا سوى إله. فالإمكان الوحيد المتاح أمامنا هو الإعداد لنوع من التأهب»)^{١٠} ولحسن الحظ، ثمة اختلاف قطعي بين موقف هيدجر ومناقشة دريدا الماثلة؛ أعني أنه لا يمكننا سوى تهئية أنفسنا لمجيء الآخر. وفكرة دريدا عن هذا التأهب أو هذه التهئية فكرة مسئولة مسئولية كاملة، لأنها تقتضي نوعاً من التحويل الذي رأيناه — مثلاً — في عمل بونج «حكاية خيالية»، ذلك التحويل الذي يمهد إلى «فجوة في الاستعمال العادي للكلام» بفضل سبر جديد غير عادي لحدود اللغة المتوارثة. ولا يضع هذا الافتتاح — أو البدء الجديد — موضع التنفيذ سوى ممارسة علم التفرد والحدود في آن، بما ينطوي عليه من مفارقة ظاهرة.

وذلكم يقودنا إلى وجه ثانٍ من وجوه المسؤولية. فالترحيب بالطارئ غير المتوقع يقتضي حتماً إعادة نظر كاملة في الموقع الذي يتحدث أحدنا انطلاقاً منه. إذ ينبغي ألا ينفصل فعل التفكير عن المخاطرة. ويُلَمَح دريدا إلى أن ذلك، على وجه التحديد، ما نسيه هيدجر عندما احتضن فكره بعض مظاهر النازية. ويعلن رفض المخاطرة الجوهرية في فعل التفكير عن نفسه أيضاً في أي استسلام إلى استسهال تقديم الذات أو الاستنتاج.

^٩ بخصوص هذه العبارة «ثمة الكينونة أو انوهاب الوجود» es gibt Sein، انظر شرحاً لها في كتاب محمد الشيخ: «نقد الحادثة في فكر هيدجر» (سبق ذكره)، ص ١٦١-١٦٢. (المترجم)

^{١٠} "Only a God can Save Us," *Der Spiegel*, interview with Martin Heidegger, *Philosophy*

Today (1976), pp. 267-84, 272

لقد نشر دريدا مؤخرًا مقالة عن هيدجر تكلم فيها عن «تلك المخاطرة غير المحسوبة بالنسبة إلى الفكر ولكل من يخضع للفكر، بقدر ما يخضع له. ألا هل يمكن تخيل فكر من دون هذه المخاطرة؟» (Comment Donner Raison, “How to Concede with Reasons,” 1989).^{١١} ويؤكد دريدا أنه يكتب حتى يصل إلى موضع لا يعود عنده بقادر على توقُّع الجهة التي يمضي إليها أو التنبؤ بها، وقد يحسب أحدنا هذا التأكيد نوعًا من عدم المسؤولية. كلا، إنها استراتيجية صارمة محكمة تسعى إلى تحقيق شكل من المسؤولية في حدها الأقصى.

^{١١} .Diacritics, 19 (1989), pp. 4–9, 6

قائمة المصادر

Heidegger

- (1) *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- (2) Conversation on a Country Path about Thinking, in *Discourse on Thinking*, trans. John M. Anderson and E. Hans Freund. New York, N.Y.: Harper & Row, 1966, pp. 58–90.
- (3) *Nietzsche: Vol. One: The Will to Power as Art*, trans. David Farrell Krell. London: Routledge, 1981.
- (4) *Nietzsche: Vol. Four: Nihilism*, trans. Frank A. Capuzzi. New York, N. Y.: Harper & Row, 1982.
- (5) *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz. San Francisco, Calif.: Harper & Row, 1971.
- (6) *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter. New York, N.Y.: Harper & Row, 1971.
- (7) *What is Called Thinking*, trans. J. Glenn Gray. New York, N.Y.: Harper & Row, 1968.

Blanchot

- (1) *L'attente l'oubli*, Paris: Edition Gallimard, 1964.
- (2) *L'entretien infini*, Paris: Editions Gallimard, 1969.

- (3) *Le livre à venir*, Paris: Editions Gallimard, 1959.
- (4) *Le part du feu*, Paris: Editions Gallimard, 1949.
- (5) *Le pas au-delà*, Paris: Editions Gallimard, 1973.
- (6) *The Space of Literature*, trans. Ann Smock. Lincoln, Nebr. And London: University of Nebraska Press, 1982.
- (7) *The Siren's Song: Selected Essays by Maurice Blanchot*, trans. Sacha Rabinovitch, ed. Gabriel Josipovici, Sussex: Harvester, 1982.

Derrida

- (1) *Dissemination*, trans. Barbara Johnson. Chicago, Ill.: University of Chicago Press and London: Athlone Press, 1981.
- (2) *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak. Baltimore, Md., and London: Johns Hopkins University Press, 1974.
- (3) *Les fins de l'homme; à partir du travail de Jacques Derrida*. Paris: Editions Galilée, 1981.
- (4) The Law of Genre, trans. Avital Ronell. *Glyp*. 7 (1980), pp. 202–32.
- (5) Living On, trans. James Hulbert, in Harold Bloom *et al.*, *Deconstruction and Criticism*. London: Routledge, 1979, pp. 75–176.
- (6) *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass. Chicago, Ill. University of Chicago Press and Sussex: Harvester, 1982.
- (7) *Parages*. Paris: Editions Galilée, 1986.
- (8) The Retrait of Metaphor, trans. F. Gasdner *et al.*, *Enclitic* 2, 2 (1978).
- (9) *Signsponge*, trans. Richard Rand. New York, N.Y.: Columbia University Press, 1984.
- (10) Schibboleth, trans. Joshua Wilner, in *Midrash and Literature*, ed. Stanley Budick and Geoffrey Hartman. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1986.
- (11) *Writing and Difference*, trans. Alan Bass. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1978.

Levinas

(1) *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh, Pa.: Duquesne University Press, 1969.

(2) *Otherwise than Being or Beyond Essence*, trans. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1981.

مَسْرَد مصطلحات

a letting-be of language	تَرُك اللغة تُوجَد
accidents	مصادفات
alea	عدم يقين، صدفة
alethia	أليثيا = كشف، انكشاف
alienation	اغتراب
allusion	تنويه
aporia	معضلة
apparentness	ظهور
autonomy	استقلال، اكتفاء ذاتي
central inertia	عطالة مركزية
close reading	قراءة فاحصة
coherence	تماسك، ترابط
common sense	حس مشترك، منطق سليم
communism	الشيوعية
contamination	تلوث وتداخل
contingent	العَرَضِي الممكن، الاحتمال العارض
countersignature	مصادقة على التوقيع
cultural assimilation	تمثل ثقافي
deathliness	مظهر الموت
decay	تُفسخ

deconstruction	تفكيك
diacritical	علائقية
dialectical materialism	مادية جدلية
dichtung	شعر
différance	اختلاف مرجئ
différence	اختلاف
effacement	محو
eidetic variation	تنويع ماهوي
emblematisation	ترميز
empiricism	نزعة تجريبية
emptiness	فراغ
enactment	أداء
enlightenment	عصر التنوير
epiphenomenon	ظاهرة مصاحبة
epoché=suspension	إيبوخيه: توقف، تعليق الحكم
ereignis=appropriation	إيرايجينيس: بُدُو جديد، استملاك متبادل، انتماء متبادل
erotic	إيروسِي، شهواني
essence	جوهر، ماهية
essential mourning	جِدَاد أساسي
essential nature	طبيعة جوهرية
excess of meaning	فائض المعنى
excess of symbol	فائض الرمز
exemplification	ضرب المثال
extra-aesthetic	غير جمالي، خارج الجمالي
extra-literary	غير أدبي، خارج الأدبي
fable	حكاية خيالية، أو رمزية
fascism	فاشية
feminism	نزعة نسوية

footprint	أثر خطوة
formalism	نزعة شكلية
fraternity or sorority	أخوية
generality	تعميم
genetic marker	وَأَسْم تَكْوِينِي
German Romantics	الرومانسية الألمانية
ghostliness	مظهر الشبح
grammatology	علم أنساق الكتابة
Hegel's dialectic	جدل هيجلي
Heideggerian poetics	شعرية هيدجرية
heteronomic	تغاييري، غير مكتفٍ بنفسه
heteronomic community	جماعة تغايرية (غير مكتفية بنفسها)
heteronomic writing	كتابة تغايرية (لا تكتفي بنفسها)
heteronomy	تغاير، عدم اكتفاء بالذات
holism	نزعة كلية
hymen	غشاء بكاراة
imitation	تقليد
immanence	محايثة، حلول
imperialism	نزعة إمبريالية/استعمارية
incineration	إحالة إلى رماد
incision	تَلْم
individuation	تفرد، فرادة
inductivism	نزعة استقرائية
insignificant	مفتقر إلى الدلالة
instantiation	إنشاء المثل
interruption	مقاطعة، تدخل (أثناء الحديث)
intersubjectivity	تفاعل بين الذوات
intra-worldly	ضمن الأمور الدنيوية

iterability	قابلية الإعادة
jewish identity	هُوية يهودية
lacuna	ثغرة، فجوة
letting-go	إخلاء السبيل
lichtung=clearing	انفراج ساطع
literary object	الموضوع الأدبي
literary text	النص الأدبي
littérature	أدب
locutions	عبارات
logical positivists	وضعيون منطقة
maieutics	فن التوليد السقراطي
meta-language	لغة شارحة، منعكسة على نفسها
metavoices	أصوات شارحة
mime	تمثيل صامت، إيماء
mimesis	محاكاة
mimetic quasi-hallucination	شبه هَلُوسة محاكائية
mimetologism	المحاكاة بأبعادها الميتافيزيقية (دريدا)
mimicry	محاكاة إيمائية
mise-en-abyme	مَهْوَاة الانعكاس التكراري (دريدا)
modes of community	طرائق الجماعة
negativity	نفي
neuter	محايد
new historicism	تاريخية جديدة
new pragmatist critics	النقاد التداوليون الجدد
non-difference	اللااختلاف
non-lieu or u-topos	لاموقع
ontic	موجودي، يتعلق بالموجود
ontological	وجودي [أنطولوجي]، يتعلق بالوجود

مُسرد مصطلحات

open region	نطاق منفتح
parody	محاكاة ساخرة
particulars	خصوصيات، تفاصيل مائزة
performance	أداء
phonocentrism	نزعة مركزية الصوت
positivism	نزعة وضعية
positivistic assumptions	فرضيات وضعية
post-structuralism	ما بعد البنيوية
practical involvement	مشاركة عملية
presentation	تقديم، عرض
proposition	عبارة خبرية، قضية تحتمل الصدق أو الكذب
quidditas	طبيعة حقيقية للشيء
racism	نزعة عرقية
readability	مقروئية، قابلية القراءة
readiness-to-hand	في متناول اليد
récit=narrative	سرد
relativism	نزعة نسبية
renunciation	التخلي
re-presentation	إعادة تقديم
representation	تمثيل
resemblance	تشابه
romantic aesthetics	جماليات رومانسية
romantic orphism	الأورفية الرومانسية
scepticism	نزعة شكية
science of contingent	علم العَرَضِي الممكن
science of singularity	علم التفرد
science of the alea	علم عدم اليقين أو الصدفة
science of the singular	علم الشأن الفريد

scientific representation	تمثيل علمي
selective observation	ملاحظة انتقائية
self-evident	بدهي، واضح بذاته
sense-data	معطى حسي
sensuous certainty	يقين حسي
singular	فريد
singularity	تفرد
something-in-order-to	شيء من أجل ...
spectral return	عودة شبحية
speech-acts	أفعال الكلام
style	أسلوب
sufficient reason	سبب كافٍ
symbol	رمز
symbolic narrative	سرد رمزي
symbolism	نزعة رمزية
textual criticism	نقد نصي، تحقيق نصوص
textuality	نصية
theory	نظرية
theory of locutions	نظرية العبارات (ليوتار)
theory of types	نظرية الأنماط
thingness	شيئية
thinking over	التروي
trace	أثر
transcendence	تعالٍ
transcendental idealism	مثالية متعالية
unforeseen	طارئ غير متوقع
universal	كلي
unreadability	عدم مقروئية، عدم قابلية للقراءة

