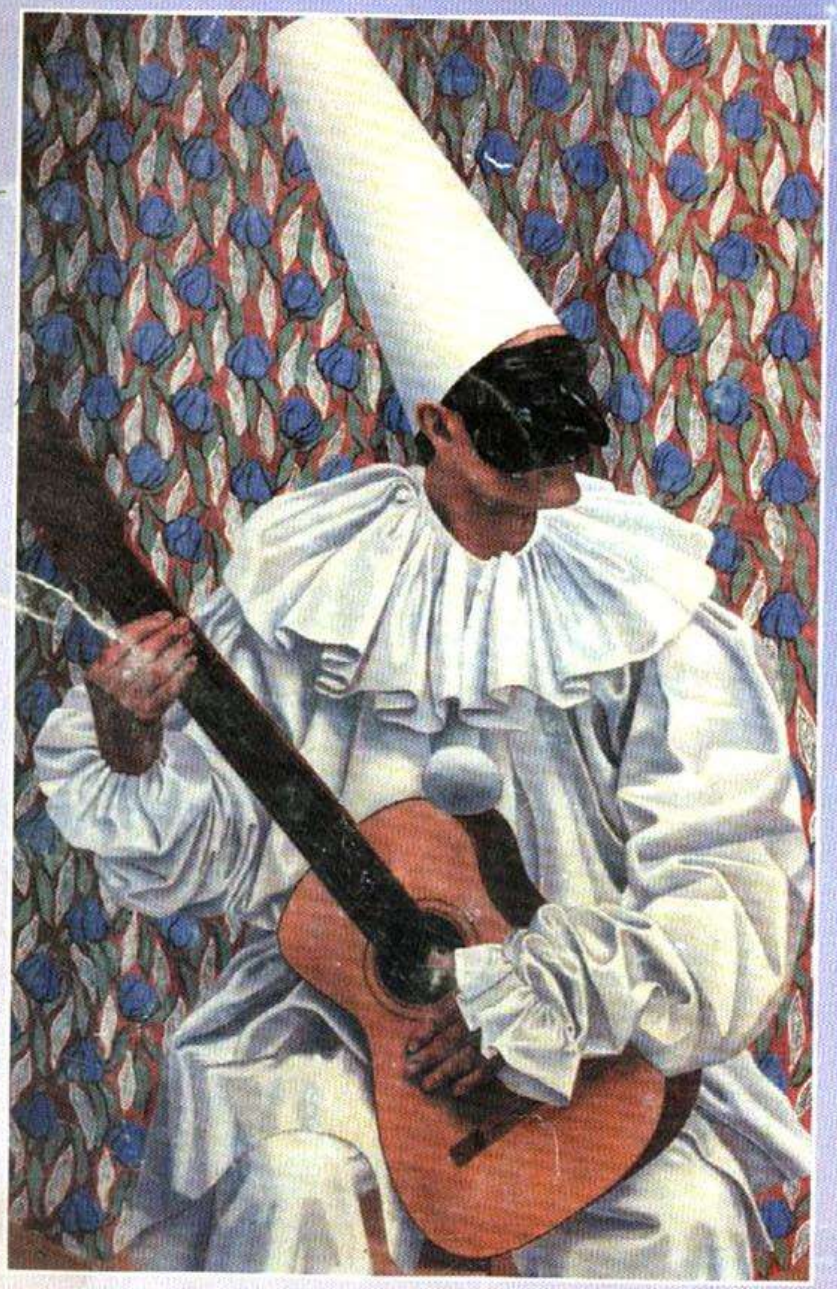
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



دوجلاس كيلنر
المشقفون والتكنولوچيا الجديدة
دونالد جاردنر
اعادة إختراع الوجه الانسانى فى المسرح
جيكوب وامبرج
إبداع فن تصوير المنظر
جولى فان كامب
الإنسانيات ونقد الرقص
جون ر. كوفاتش
تفكيك الثنائية الموسيقية
جورج بالوندييه
ثراء الثقافات الشعبية
مايك بيكوف
نهايه الفلسفة وازدهار الافلام
الياندرو باريكو
نص مسرحية العازف والبحر

العدد الثانى - خريف ٢٠٠٠

لوحة "بييرو العازف" (١٩٢٤) للفنان چنيو سيڤيريني (١٨٨٣ - ١٩٦٦)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتارية التحرير د . محمد مهران

عادل عبد الحميد

هشام عبد العزيز

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد أردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

* كلمة التحرير ٦

مسرح

* إعادة قراءة مسرح أ. آرتو، ت: أ. د. نبيل راغب، مراجعة: أ. د. محمد عنانى ١١

* إعادة اختراع الوجه الإنسانى، ت: د. سحر فراج، مراجعة: د. سامى صلاح ٣٩

* عن المسرح والحقيقة، ت: أ. د. أمين الرباط، مراجعة: أ. د. عبد الحميد حسين ٧٥

سينما

* دولوز والسينما، ت: د. محمد لطفى نوفل، مراجعة: أ د. يحيى عزمى ١١٩

* نهاية الفلسفة والسينما، ت: د. محمد السيد، مراجعة: أ د. هشام أبو النصر ١٥٣

موسيقى

* التعقيد الموسيقى، ت: أ. د. حمادة إبراهيم، مراجعة: أ د. مارسيل متى ١٩٥

* تفكيك الثنائية فى الموسيقى، ت: محمد الجندى، مراجعة: د. عزة مدين ٢٠٩

رقص

* حركة الكتابة وكلمات الرقص، ت: هبة نبيل، مراجعة أ. كريمة منصور ٢٢٧

* الإنسانيات ونقد الرقص، ت: أ. د. نهاد صليحة، مراجعة أ. د. ماجدة عز ٢٤٧

فنون شعبية

* تقاليد إحدى أسر فرجينيا، ت: د. سمية مظلوم، مراجعة: أ. صفوت كمال ٢٩٥

* ثـراء الثقـافـات الشعبيـة، ت: سها يحيى نجم، مـراجعة أ. د. محمد الجوهرى ٣٢٧

فن تشكيلى

* ابداع فـن تصوير المنظـر، ت: سـالـى محمد إمام، مـراجعة: أحمد فؤاد سليم ٣٤٥

* فـلـسـفـة اللـون، ت: د. فـيـفـى فـريد، مـراجـعـة: أ. د. أحمد إبراهيم ٣٧٣

النظرية النقدية

* مـن البنيـة إلـى البلاغـة، ت: د. خـالد سـالـم، مـراجعـة: د. حسن عطية ٣٨٥

* أشـبـاح الـنـقـد، ت: أ. د. شـاكـر عـبـد الحميد، مراجعة: أ.د. نبيل راغب ٣٩٩

النظرية الثقافية

* المثقفون والتكنولوجيا الجديدة، ت: سـامـح فـكـرى، مراجعة: سامى خشبة ٤٤٧

* الـحـوار الأوروبى، ت: د. حـامـد غانـم، مـراجـعـة: أ. د. باهـر الجـوهـرى ٤٩٣

* السـيـاسـة الحضاريـة، ت: د. سهير الجمل، مراجـعـة: أ. د. حمادة إبراهيم ٥٠٥

الإبداع

* الـعـازف والبـحـر، ت: أمـانـى فـوزى حبشـى، مـراجعـة: أ. سعد أردش ٥٢١

مصطلحات

*ثقافة التعليم، ت:سامح فكرى ت: محمد الجندى، مراجعة: أ. د. صلاح قنصوه ٥٧٣

كلمة التحرير

صدر العدد الأول من "مجلة الفن المعاصر" كمجلة أكاديمية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون والثقافة فى صيف عام ٢٠٠٠ ، فإذ بها تنفذ بعد صدورها بوقت وجيز، وسجل النقاد أن صدورها علامة لافتة فى الحركة الفنية والفكرية للتعريف بعلوم وتيارات الفنون الرفيعة عالميًا.

وأسرة المجلة تتقدم بشكرها للترحيب الذى أبداه قطاع عريض من المثقفين والمبدعين والنقاد والمهتمين بشئون الفن في الوسط الثقافى المصرى بصدور المجلة ، كما تذكر لهم بالتقدير العميق تعاونهم مع أسرة المجلة فى أداء رسالتها من خلال التنبيه الرفيع إلى اقتراحات وملاحظات وآراء طيبة تستهدف تطويرها، مثل اقتراح نقد ومحاورة الباحثين العالميين - نحاول وفق صيغة أولية أن نحققه إبتداء من هذا العدد ، ونطمح إلى الإستكمال بصيغة أفضل فى العدد القادم - وأيضًا اقتراح نشر مختلف الإبداعات الأجنبية إلى جانب الدراسات - بدأنا بالفعل فى إصدارنا الثانى تحقيق هذا الإقتراح - ثم طلب الكثيرون تحويلها من مجلة فصلية إلى شهرية حتى يتواصل القارىء مع الثقافة العالمية بشكل أقرب زمنيًا ، وهو ما يحتاج إلى جهود ضخمة ، لانخشاها ولا نجتنبها لأننا نؤمن أن ما يشق مولده يشق موته أيضًا ، ولأننا منذ صدور العدد الأول حرصنا على أن نحلم مع القراء الجادين والدارسين بأن تكون المجلة فى المستقبل

مرجعًا ومصدرًا لمن يسعى وراء التحليل الجديد والبحث الجاد فى الفنون والثقافة وباتصال فورى ودون إنقطاع زمنى يفتقد العزلة وعندئذ يستحيل الحوار، إن المجلة تدرك مسئوليتها وتحاول أن تشارك فى سد فراغ هائل فى البحث العلمى فى الفنون والثقافة فى مصر بترجمة البحوث العالمية والدراسات الأجنبية والمقالات المتعمقة من مختلف أرجاء المعمورة ومن مختلف لغات الأرض، وتدرك مسئوليتها، وتدرك كذلك أنها ليست وحدها ولن تكون وحدها، لكنها ستسعى دائمًا لأن تستنفر كل إمكاناتها لتوسع فضاء الفكر كى لا يُلجم العقل ويبقى حبيسًا ففى ذلك الخطر كل الخطر ، إذ الثقافة التى تتكفىء على نفسها تموت.

التحرير

الترجمة حوار حضارى *

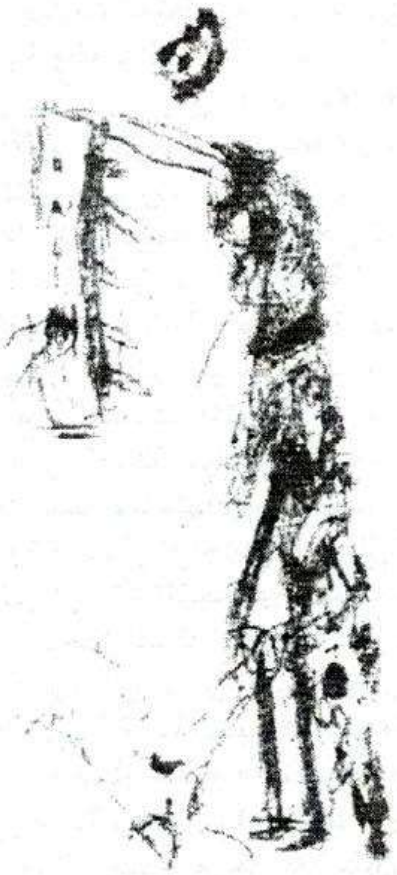
فى الثامن من نيسان إبريل ١٥٠٦ وجّه الكاهن جاك انتيكاريو Jacques Antiquario الذى عرف بسعة علمه ورعايته للآداب ، رسالة من ميلانو . دبجها باللغة اللاتينية إلى الراهب الدومنيكانى باولو غويستينيانى Paolo Guistiniani ضمنها تحية تقدير له بمناسبة إصداره لكتاب المزامير بخمس لغات متجاورة إلى بعضها على الصفحة المزدوجة الواحدة . قال انتيكاريو فى رسالته :

"إن إعجابى لا ينقضى . فكيف استطعت وبأية وسيلة تمكنت، رغم أشغالك الكثيرة، من أن تتقن اليونانية والعبرانية والكلدانية والعربية حتى لجعلت هذه اللغات أداة جديدة. فقد كان عندنا الإنجيل باللاتينية. أما الآن وقد جمعت لغات الشعوب نفسها ، فقد صار الإنجيل فى منال كل مخلوق وفقا لمشيئة الخالق. ذلك أنك فى كتاب واحد متعدد اللغات قد وفرت المعرفة للراغبين فيها وجعلت نفسك رائدًا وقائدًا، فى هذه الأعمال التى تجمع بين الزينة والفائدة". تكاد هذه الرسالة تختصر المنهج المتبع فى معالجة السمات الأساسية لحركة الترجمة وأثرها فى الحوار بين الشعوب . فالإعجاب أولا نابع عن التقدير العميق لإتقان اللغات الأربع المشار إليها إلى جانب اللغة اللاتينية ، وذلك أمر نادر فى مطالع القرن السادس عشر . ونابع أيضًا من الأهداف المتوخاة من تلك الترجمة بحيث تحترم "لغات الشعوب نفسها" ، وتوفير المعرفة للراغبين فيها. ورغم الإشارة العابرة إلى فن تزيين الكتب والمخطوطات عند طباعتها فإن الفائدة الروحية كانت فى أساس انتيكاريو بالكتاب الجديد "فقد صار الإنجيل فى منال كل مخلوق وفقا لمشيئة الخالق". ويصل الإعجاب إلى درجته القصوى بوصف عمل غويستينيانى بأنه جعل صاحبه "رائدًا وقائدًا" . فهل هناك وصف أكثر دقة للترجمة من هاتين السمتين: "الريادة والقيادة"؟ إنها الركيزتان الأساسيتان لفهم الحوار الحضارى الدائم بين الشعوب عبر الترجمة بالمفهوم الواسع والشمولى لهذا اللفظ . فالترجمة تعبير عن أبعاد حضارية قابلة للتعميم والانتشار تمت فى إطار علاقات متبادلة بين شعوب حية وذات إبداع خالد فى مختلف مجالات الفكر والثقافة والفن والعلوم. وبدون الترجمة لم يكن بالإمكان حفظ الكثير من التراث الثقافى العالمى الذى تعرض للضياع والتلف بسبب كثرة الحروب والغزوات والعوامل الطبيعية المدمرة .

بقلم : د. مسعود ضاهر

---

* من مقال: د. مسعود ضاهر "الاتجاهات الأساسية لحركة الترجمة فى لبنان والوطن العربى"، فى مجلة الوحدة العدد أكتوبر / نوفمبر ١٩٨٩ ، ص ٤٥ .



رسم لأنطونان آرتو (١٩٤٧)

النظرية النقدية

شهد مجال الصور من مجالات علم العلامات أو السميوطيقا، خلال العشرين سنة الأخيرة تطوراً سريعًا وخصبًا ، ومكننا من الأخذ بعين الاعتبار بوجود علم صور حقيقى، له طروحاته وطرقه ونماذجه، أسفر إلى جانب ذلك عن نتائج مؤكدة نسبيًا (عن التصوير وعن اللغة التشكيلية إلخ)، مع أنه لايزال هناك الكثير الذى يفتقر إلى الإثبات. والدراسة التى نقدم لها هنا "من البنية إلى البلاغة في العلامات المرئية" لمؤلفها جوران سونسون يلقي الضوء على هذا التطور الجديد.

الترجمة والايديولوجية*

اعلمْ أن ما يجعل الأيديولوچية صفة قائمة بالترجمة هو أن التصور السائد عن الترجمة يرجع إلى "التأثير الديني"، ويتجلى هذا التأثير فى أمرين اثنين: أحدهما "قصة برج بابل فى التوراة"، والثانى "ترجمة الإنجيل". يعود مجمل هذه القصة إلى أن أولاد سام بن نوح نزلوا بعد الطوفان أرضا فيما بين النهرين، فأقاموا بها مدينة يزينها برج عال أرادوا أن يبلغ عنان السماء، حتى يطّلعوا منه على أسبابها، فعوقبوا بأن أحبط الإله أعمالهم وفرق شملهم ولَبَّس عليهم لسانهم، حتى أضحوا لا يدركون مقاصدهم فيما بينهم؛ ومن ثم صارت قصة "بابل" فى التراث اليهودى المسيحى ترمز إلى اختلاط اللسان؛ ولا يبعد أن يكون الأصل فى استعمال الفعل العربي: "بلبل"، الذى يفيد معنى "أوقع فى الاضطراب" راجعا إلى أشتقاقه من اسم "بابل" ومستندا إلى هذه القصة العجيبة التى تنقلها التوراة. وقد يقع الاعتبار بهذه القصة التوراتية من الوجهين التاليين: لم تعد الحقيقة وقفا على لغة واحدة تنقل عقلا واحدا وتجمع بين أفراد مجتمع واحد، بل صارت ملكا مشاعا بين لغات متباينة تحمل مدارك متفاوتة، وتتكلمها مجتمعات متباعدة؛ وحيثما تقررت المباينة، تعثرت الإبانة، فاللسان الذى يختلف عن غيره من الألسنة من وجوه مخصوصة، يخفى عليها من هذه الوجوه، فيكون الاختلاف اللغوى بذلك سببا فى الخفاء المعنوي. لما انقسمت الأمة الواحدة إلى شعوب مختلفة بافتراق لسانها الواحد إلى ألسن متعددة، فقد صارت حاجة هذه الشعوب ماسة إلى التفاهم فيما بينها وإن كان هذا التفاهم المطلوب لا يضاهى التفاهم بين أفراد الشعب الواحد، فهذا تفاهم قريب ييسره الاجتماع على لغة مشتركة، وذلك تفاهم بعيد يعترضه الاختلاف بين لغات متباينة فى مبانيها ومعانيها؛ ولا سبيل إلى هذا التفاهم البعيد إلا بسلوك طريق الترجمة التى سوف تتولى تهذيب الفروق في المباني وتذليل الخفاء في المعاني.

د. طه عبد الرحمن

---

* من كتاب : د. طه عبد الرحمن، فقة الفلسفة،١، الفلسفة والترجمة، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافى العربي، ١٩٩٥، ص ٦١ - ٦٣

لم يذكر دانتى أليجيرى في "الكوميديا الإلهية" (الجحيم،٧٩-٩١) اسم صاحب الصوت الذي قال : "مجدوا الشاعر الأعظم : إن شبحه يعود و كان قد ارتحل". وبعد أن توقف الصوت و سكت، رأى أشباح عظماء أربعة قادمين نحونا، ولم يكن مظهر الحزن و لا البشر. وبدأ أستاذه الطيب يقول : "أنظر إلى من حمل بيده ذلك السيف، و يأتى أمام ثلاثة كأنه السيد. ذلك هو هوميروس أمير الشعراء صاحب الإلياذة و الأوديسة، أكبر آثار الإغريق في الشعر. و الآخر الذي يأتي من بعده هو هوراتيوس الشاعر اللاتيني الساخر ، و الثالث أوفيديوس الشاعر اللاتيني صاحب "مسخ الكائنات" و الأخير لوكانوس الشاعر اللاتيني صاحب "فارساليا". كذلك درج الشاعر العربي القديم أن يستحضر الأطياف عند ابتداء قصيدته. كانت إما لحظة تذكره لهؤلاء الذين مضوا عنه إلى حيث لا يعلم فيروح يقف على أطلالهم أو لحظة إحساسه بالشيب فيذهب إلى بكاء الشباب و تذكر أيامه. وكان الطيف و الخيال من قبيل هذه اللحظات التي ينطلق منها الشاعر في بناء قصيدته. فكان الشاعر يقول إن طيفا ما قد ألم به أو إن خيال حبيبته قد زاره ويمضى إلى تأمل هذا الخيال أو ذلك الطيف في نسيب القصيدة ثم ينتقل إلى الجزء الثاني منها. ولكنه لا ينسى ما بدأ به وإن كان ظاهر الأمر يوحي بهذا. بعد ذلك بقى الموضوع مطروحا للتذوق وحده كما لو كان كل شئ فيه واضحا لمن يتناوله. فان القليل الذي ذكر به لم يتجاوز محاولات تكاد لا ترتفع إلى مستوى النقد أو البحث. لذلك نقدم هنا لدراسة "أشباح النقد و التفكيكية" لمؤلفها بجي كموف. وهى دراسة كانت متن محاضرة ألقاها في المؤتمر الذي نظمه ج. بنينجتون في يوليو من عام ١٩٩٨ في جامعة ساسكس حول محور "النقد والتفكيك". و هي تدور على تحليل مفردات الطيف من مسرح شكسبير إلى تفكيكية جاك دير يدا للكتابة. وقد كتب المقال الذى نقدم له هنا كما أسلفنا من قبل أول مرة أمام المؤتمر الذى نظمه چيف بنينجتون Geof Bennigton فى يوليو ١٩٩٨ فى جامعة ساسكس Sussex . وقد كان الموضوع الرئيس لذلك المؤتمر هو "النقد والتفكيكية" . وتظل هناك آثار بارزة لتلك المناسبة الأولى على هذه النسخة ، من هذا المقال ، التى أعاد الباحث كتابتها بشكل جديد، إلى حد ما ، إعتمادًا على النسخة الأصلية الأولى .

أشباح النقد والتفكيكية *

بقلم : بيجى كاموف ترجمة : أ . د . شاكر عبد الحميد مراجعة: أ د . نبيل راغب

إن مثل هذه المقدمة سالفة الذكر تدفعنى إلى أن أحدد عنوانًا للموضوع الذى أكتب عنه ، كما أن عليه، أيضًا، ان أشير إلى أن عنوان مقالى هذا يتضمن صيغة جمع غامضة. وإذا اعتمدنا قواعد النحو فقط، وقمنا بعزل الموضوع عن سياقه الخاص، سيكون من الصعوبة بمكان بالنسبة للمرء أن يقرر ما إذا كان عليه أن يقرأ صيغة الجمع هذه الموجودة فى العنوان "أشباح" على أنها تشير إلى الشبحين الخاصين بكل من "النقد" و"التفكيكية"، باعتبارهما لهما أشباحهما الخاصة، أو حتى باعتبارهما ، هما فى ذاتهما، بمثابة الأشباح . أو أنه ، من ناحية أخرى ، قد يكون عليه أن يقرأ صيغة الجمع هذه الواردة فى العنوان وتشير إلى الجمع المتعدد أو جمع الجمع، وهنا قد يشتمل كل من النقد والتفكيكية ، فى ذاتهما ، على أكثر من شبح ، بل وعلى أكثر من نوع من الأشباح . إن كلا النوعين من صيغ الجمع ممكن ، مما يشير إلى أنه لا يوجد ، حتى الآن، نوع ثالث من صيغ الجمع كان ينبغى أن نضعه فى اعتبارنا عند قيامنا بالصياغة الخاصة لعنوان هذا المقال :

ونقصد بذلك صيغة تصلح لأنواع

---

* هذه ترجمة عربية للبحث : THE GHOSTS OF CRITIQUE AND DECONSTRUCTION لمؤلفه : Peggy Kamuf المنقول من شبكة الإنترنت العالمية : http//:www.usc.edu/dept/complit/tympanum/2/kamuf1.html.

الجموع المتعددة بدلاً من تلك الصيغ التى تقوم على أساس مجرد الجمع لكيانات فردية منفصلة قابلة للتحديد. قد تكون هناك صيغة جمع محتملة لا تشير إلى حالة خاصة من تعدد أشكال وصيغ - أو حالات - الجمع : إنها صيغة تتجاوز الصيغ الأخرى التى تتجاوز بدورها المفرد وتتعداه .

هناك تعبير فى اللغة الفرنسية، يدل فى الوقت نفسه على ما هو أكثر من الواحد المفرد وما هو مختلف عن الواحد المفرد ، إنه التعبير "plus d'un". ويعتمد المعنى ما إذا المرء ينطق الحرف S أو لا ينطقه , "plus plus," ويحوّل هذا التعبير قدرته الصوتية من حالة يكون قادرًا فيها على الحصر(أو العد أو الإحصاء) من خلال الإشارة إلى الآحاد ، إلى حالة أخر ى، يقوم عندها بالحصر دون أن تشير إلى الرقم واحد، أى حالة يقوم عندها بالحصر أو الإحصاء من طريق وضع كل ما يتجاوز الواحد المفرد فقط فى الاعتبار . إذن يمكن فى اللغة الفرنسية، قول ذلك كله فى الوقت نفسه ، كما يمكن كتابته أيضًا، وذلك لأن هذه الكثرة - أو هذا التعدد - يكون لها تأثيرها الواضح فقط إذا تم خفض الصوت أو اسكاته وذلك من أجل الإرجاء أو الإيقاف المؤقت لظهور الحرف "S" الخاص بالكلمتين : Plus التى ينطق فيها هذا الحرف وتشير إلى إضافة أرقام محددة ، و Plus التى لا ينطق فيها هذا الحرف وتشير إلى الكثرة (دون تحديد لرقم معين) هنا يحدث إيقاف مؤقت أو إرجاء لظهور هذا الحرف عبر تلك المسافة المرهفة التى تفصل بين الإحتمالين الخاصين بإمكانية نطقه أو عدم نطقه .

لقد استفاد "جاك وريدا" كثيرًا من هذه الاحتمالية المبهجة (أو الموفقة) الموجودة فى العبارات الاصطدامية الخاصة باللغة الفرنسية . وربما كان

ذلك نفسه هو أحد مصادر العذاب الدائمة التى يعانى منها مترجمو نصوصه . لكن ، فى مقابل ذلك، هناك أيضًا تلك الفرصة الطيبة التى تمنحها نصوصه لنشاط الترجمة فيما بين اللغات والعبارات الاصطلاحية المختلفة . إنها الفرصة الخاصة بإمكانية حدوث تعدد والكثرة فى جوانب عديدة من اللغة الأخرى التى يتم نقل نصوصه إليها . إننا نجد هنا، كذلك، فرصة طيبة، لأن نقارب ، على نحو متزامن ، ذلك الزمن الآخر الذى يختفى أو لا يمكن حصره - عندما نتحدث عن الواحد المفرد فقط.

فى الصفحات الأولى من كتاب "أشباح ماركس" The Spectres of Marx، مثلاً، وهو الكتاب الذى يشتمل على أكثر درجات التأمل العقلى تركيزًا لدى دريدا وخاصة فيما يتعلق بتلك التعددية الخاصة للأشباح ، يتكرر - فى هذا الكتاب - ظهور العبارة : "زائد واحد / الأكثر من الواحد" Plus d'un / Plus d'un" على نحو إيقاعى منظم . وعندما تظهر مثل هذه الخصائص اللغوية المتزامنة داخل النص ، تحاول عمليات الترجمة أن تتعامل معها بشكل جيد ، أو أن تبرز على نحو واضح ، تلك الكثرة أو هذا التعدد المفاجىء فى الخصائص والذى ينبغى أن تعكسه فى النص المترجم الجديد ، ويتم ذلك من خلال كل الفروق الاصطلاحية الممكنة فى اللغة التى يتم النقل إليها . وتكون هناك على نحو مباشر أكثر من ترجمة واحدة مطلوبة للنص الواحد.

وينبغى علىّ أن أشرح أولاً، لماذا أعتقد أن مؤتمرًا عنوانه "النقد والتفكيك" مؤتمر قدم لى أفضل فرصة ممكنة لمراجعة الصفحات الأولى من "أشباح ماركس" وقراءتها، كذلك ، كما لو كنت أقرأها لأول مرة. لقد كنت أرتاب دائمًا فى وجود المعنى

المحدد لكلمة "نقد" خاصة إذا تم تمييزها عن التفكيكية . ويرجع هذا، دون شك ، إلى نقص فى دراستى الفلسفية المنهجية . ولدى إعتقاد أن النقد قد وقع على نحو سريع تحت ظلال تلك المنطقة غير المتمايزة المسماة "النقد الفنى" ومن ثم، بالضرورة ، تحت ظلال ما يسمى "النقد الأدبى".

ولا يوجد بالطبع "شىء" أقل تمايزًا، فى جوهره ، من النقد الأدبى، فأى شىء وكل شىء ، تقريبًا ، تمت كتابته على مقربة من الأدب T يمكن أن يسمى "نقدًا" . وهناك بالطبع، فيما يتعلق بـ "الأدب" حدود خاصة ، لكنها حدود أقل تحديدًا من تلك الحدود الخاصة بالنقد . وما أعرفه ، أنا نفسى ، يتعلق أكثر بالنقد بالمعنى الذى استخدمه "كانت" Kant به : إنه أمر يتعلق بإرساء الحدود الواضحة بين الأشياء[1] . لذلك علىّ أن أفترض أن النقد Critique بهذا المعنى ينبغى ألا يكون معادلاً فقط للنقد الفنى ، ولا، بالتأكيد النقد الأدبى .

وهكذا ، ورغم أننى أعرف أن عنوانًا مثل "النقد والتفكيكية" لابد أن يثير بعض التساؤلات الفلسفية المباشرة ، فإننى سأقوم بالاستشهاد بخطاب النقد (الفنى هنا) على ما فيه من عدم ترابط ، وذلك لأن لهذا النوع من النقد ميزة ما ، على الأقل، ينبغى ذكرها ؛ إنه مألوف أكثر من غيره ، وهو كذلك لم يحصر نفسه بين صفحات المطبوعات الفلسفية ولا بين جدران الفصول الدراسية التى يقدم التعليم الفلسفى الرسمى داخلها. إنه، بدلاً من ذلك ، خطاب يتجلى عبر صحف ومجلات سيارة يتم توزيعها على نطاق واسع، وعلى شاكلة صفحات مراجعة الكتب فى ملاحق جريدة "الصاندى" مثلاً .

واضافة إلى ما سبق ، فإنه من اليسير على أى أمرىء فى هذه الدائرة الثقافية الكبيرة أن يلاحظ أن التفكيكية قد تم تمثلها على نحو متكرر فى الخطاب الخاص بالنقد (الفنى والأدبى) لقد تكرر ، كثيرًا، القول إن التفكيكية هى نوع من النقد الأدبى ، بل تم اعتبارها فرعًا من فروع علوم قراءة النصوص وتأويلها ، ولعل هذا هو السبب ذاته ، كما أخبرونا، الذى أدىّ إلى استحضار التفكيكية على نحو مكثف فى أقسام الأدب فى جامعاتنا .

ومن الممكن لأى فرد يكون قد حصل على خبرة حديثة فى هذه الأقسام أن يخبرك أن ذلك الجزم السابق ليس ، ببساطة، صادقًا، ولا ببساطة، كاذبًا؛ إنه يحاول أن يحقق ذاته ويؤكدها من خلال تلك القوة الخاصة التى يكرر نفسه من خلالها، إنه يحاول ، من طريق ذلك ، أن يؤدى بهذه الطريقة لتأكيد صدقه الخاص ولإنتاج هذا الصدق أيضًا . إن أحد الأشياء التى يمكن أن نلحظها بخصوص هذا الخطاب هو أن ذلك التأكيد الواضح لإعتبار التفكيكية نوعًا من النقد (الفني والأدبى) غالبًا ما يكون مصحوبًا بإعلان واضح ، لذلك بأن التفكيكية سالفة الذكر هذه قد أصبحت الآن ميتة ثم تم دفنها فى أقسام الأدب هذه نفسها ، أو فى أية أقسام أخرى يرغب المرء فى أن يشيِّد مقابر التفكيكية فيها .

على كل حال ، فإن مثل هذا الخطاب يظل ، فى جوهره ، خطابًا لا يتسم ببساطة، بالصدق ولا بالكذب. مما يعنى أنه يظل خطابًا لا يتقدم على نحو مطرِّد متتابع أو فريد ، إنه خطاب أدائى يستمد قوته من تكراره الخاص، أى من تلك الضرورة الملحة التى تجعل

صاحبها يقوم بالأداء المتكرر للسلوك الذى لا يحمل فى داخله نوعًا من الحقيقة المؤكدة . إن هذا الأمر ، فى جوهره بمثابة نوع ما من التأكيد المتكرر وإعادة التأكيد لموت التفكيكية مع محاولة مستمرة دائمة للتحقق من ذلك.

وتمثل عملية إستحضار (أو الإستشهاد) منطق الظواهر الطيفية Spectrality طريقة معينة لفهم هذه الضرورة الملحة ، كما لو كان هناك أثر ما يرتبط باستحضار الأرواح يمكن ملاحظته فى الخطاب الخاص الذى يعتبر التفكيكية نوعًا من النقد . إن الأمر يبدو هنا ، كما لو كان على النقد أن يقوم دائمًا ، وعلى نحو متكرر، بطرد أحد الأشباح أو مطاردته ، بل وحتى ذلك الشبح الذى يتم التعرف عليه على أنه شبح النقد الخاص .

ولننظر كمثال على ذلك فى مقال ظهر فى ٢٥ يونيه ١٩٩٨ فى مجلة New York Review of Books مجلة "نيويورك لعرض الكتب" وهى مجلة تظهر فيها بعض المقالات النقدية بمعدل مرتين فى الشهر ، مثلها فى ذلك مثل بعض الأشباح التى تعاود ظهورها على نحو متكرر بمعدل معين.

فى تلك المقالة نشرت هذه المجلة تقريرًا لأحد كتابها والذى تم تكليفه بقراءة بعض كتب دريدا الحديثة، وذلك كى تبدو تلك الشائعات التى مازالت تتردد وتقول إن الأشباح مازالت حية تتجول بيننا . وقد قام "مارك ليلا" Mark Lilla وهو صائد الأشباح الذى تم تكليفه بهذا - بمهمته على خير وجه ، لكن دون أصالة كبيرة تُذكر. وإذا توفر للمرء الوقت كي يقرأ ما كتبه فإنه لابد أنه سيرى على نحو مباغت كيف قام هذا الكاتب بعملية نظم محكمة لكل صيغ التعاويذ المعروفة والخاصة بالمطاردة النقدية للتفكيكية : "إن التفكيكية - كنقد - قد

حصرت نفسها - فى - أقسام - الأدب - حيث - أصبحت - الآن - ميتة".

هكذا حصل "ليلا" على أجره من خلال تأكيده أن التفكيكية مازالت مدفونة هناك فى تلك الأقسام ، أى فى مقابر الجامعة . إذا إقترب إمرؤ من السجلات الخاصة بهذه المجلة، فإنه سيلاحظ أنها اعتادت أن تنشر مقالات مماثلة على نحو متكرر، مقالات تقوم بالدور نفسه تقريبًا ، وأن ذلك يتم على فترات منتظمة ، كل أربع أو خمس سنوات مثلاً . وفى كل مناسبة من هذه المناسبات يتم استدعاء أفضل طاردى الأشباح الممكنين من فلاسفة السياسة وغيرهم من فلاسفة النشاطات اللفظية الأخرى ، لكن الشىء المطارد يظل يحوم فى المكان ويعاود الظهور مرة أخرى ، وتظل الشائعات تعاود الظهور فى نيويورك ، عاصمة المضاربة على المال، وعاصمة النقد الزاخر بالشكوك كذلك. حيث تقول هذه الشائعات دائمًا " إن ذلك الشىء قد عاود، الليلة، الظهور مرة أخرى ". وطوال عشرين أو خمس وعشرين سنة يبدو أن هذه المجلة نفسها قد طوردت أيضًا ، من خلال شبح ما ، لكنها كانت تعرف دومًا شخصًا ما يكون عليه أن يخرجها من ورطتها ، إذا توفرت لديه القدرة على القيام بذلك وربما لا تكون هذه القدرة ، على كل حال ، قدرة خاصة مطلوبة تمكن طاردى الأشباح من تخليص النقد من التفكيكية التى قامت بمطاردته ، لكنها قد تكون قدرة خاصة بإمكانية ما أو احتمالية ما تكون متاحة من خلال ذلك المنطق الخاص بالأشباح ، وبشكل خاص من خلال ما أطلق عليه بين دفتى كتاب "أشباح ماركس" إسم hauntology أو "علم ظهور الأشباح" . وهو بالطبع ليس أحد علوم الوجود (الانطولوجيا)

لأنه لا يبدأ من خلال طرح خاص محدد للوجود الانطولوجى للأشباح. ينبغى على المرء هنا ألا تتوفر له فقط الوسائل المناسبة لتفسير ظاهرة التكرار الإجبارى أو القسرى هذه الموجودة فى مجلة نيويورك لمراجعة الكتب ولكن ينبغى عليه أن يكون قادرًا أيضًا على مخاطبة تلك الشخصية التى يتم إستحضارها أو مطاردتها دون أن يقع فى براثن ذلك الخوف الذى يجمد الحركة والذى ينجم عن الشعور الخاص بأن هذه الشخصية موجودة فعلاً فى مكان ما .

هكذا قد يكون من اللياقة أن نخضع مقالة "ليلا" لتحليل ما ينتمى إلى علم ظهور الأشباح لكن مثل هذا الأمر سيكون شيئًا باعثًا على الضجر. فغالبًا ما يماثل مثل هذا النوع من الخطاب النقدى تلك الكتابة الصحفية الغثة الرديئة . وأيا ما تكون عليه الفكرة العامة المتكررة فى الخطاب النقدى من تفكك ، فإننا مازلنا نعتقد أنه ينبغى التمييز بين الصحافة وبين النقد المدرسى . ان هذه الفئة النقدية "المدرسية" هى التى تسمح لنا بعودة ما زاخرة بالآمال إلى "أشباح ماركس"، وإلى فكرة تعددية الأشباح أو كثرتها أيضًا . وعلينا أن نقوم ، فى البداية بالتفاف طويل نوعًا ما ، داخل ذلك المسار الغامض الخاص بالنقد، وبشكل خاص داخل مجال النقد المدرسى.

ما الذى نعنيه ، عمومًا ، بالنقد المدرسى / أننا لا نقصد بذلك أكثر من الإشارة إلى ذلك النقد الذى يمارس من خلال مدرسة معينة ، ومن ثم يكون نقدًا مصحوبًا بنصائح معينة للتعليم والدراسة . وقد تقوم مثل هذه النصائح ، بطريقة ما بتحديد الموضع الأدائى الفعال الذى ينبغى أن يقوم به هذا النقد المدرسى .

قد يكون النقد الصحفى ، واقعًا تحت ضغط تكرارى قهرى آخر ، وقد

كان هذا الضغط ممثلاً في الأمثلة التى ذكرناها فى محاولة مطاردة التفكيكية إما من أجل قتلها أو إعلان موتها . أما النقد المدرسى ، وعلى الأقل من الناحية النظرية ، فيقوم بالأداء تحت إلحاح التوصية الخاصة بضرورة دراسة التفكيكية أو ضرورة عدم القيام بذلك . من السهل علينا هنا أن نحدد مواضع عديدة تتقاطع فيها مثل هذه النصائح والإيماءات مع بعضها البعض بحيث لا يمكن التمييز بينها .

ولذلك فإن أفضل ما يمكننا القيام به هو أن نحاول صياغة هذا التمييز عند حده الأدنى المحدد .

فالنقد المدرسى ، كما ينبغى أن نقول ، نقد مدعوم بأجهزة المدرسة، بما تشتمل عليه من غرف التدريس وقاعات الندوات ومواقع المطبوعات والبحوث المدرسية وقد يكون جهاز المدرسة (المقصود هنا أيضًا أعرافها وتقاليدها) هو ذلك الجهاز الذى يستضيف الروح أو الفكرة الخاصة بالنقد المدرسى أو يأويها ، انه يشبه أجهزة الجسم التعويضية أو الترقيعية، ومن ثم يكون المبرر الخاص به هو أنه يكشف عن الأعراض الخاصة بهذه المدرسة عند مستويات أو سطوح متنوعة تعمل بدورها على تأييد مثل هذه الكتابة النقدية . ويتم تنظيم الطرائق المختلفة التى تتبدى من خلالها أعراض هذا الجسد ويعاد تنظيمها بطرائق وعلامات عديدة ، سعيًا من أجل الوصول إلى الهيئة الخاصة بجسد منظم يمتد من الرأس إلى القدمين ومن أعلى إلى أسفل .

وتجسيد هذه المدرسة ذاتها فى نوع من التمايز المنظم على أساس التدريج الهرمى ، وبشكل أكثر ميلاً ، غالبًا، نحو التصلب .

ويصعب استبعاد مثل هذه السمة، هذه الأسباب من ذلك النقد المدرسى

الذى أنتجته أجهزته الخاصة وساندته. وقد تكون الطريقة التى أصبحت من خلالها خاصة الترتيب الهرمى المتدرج بارزة فى أعمال النقد المدرسى ، قد تكون منطقة واسعة للاستقصاء والدراسة ، وقد تكون كذلك مثيرة للاهتمام إذا تم إخضاعها للبحث دون أن نضع فى اعتبارنا تلك الافتراضات المسبقة التى يطرحها علم الإجتماع بشأنها وخاصة على طريقة بورديو Bourdieu أو أسلوبه الذى لا يسمح باحتمالات متعددة للتحليل بمعزل عن طريقته الخاصة فى التحليل.

ان ذلك التحليل الذى يجد نقطة إنطلاقه فى "علم ظهور الأشباح" قد يكون عليه أن يتجه نحو تلك الاحتمالية الخاصة القائلة إن هذا الترتيب الهرمى التدريجى الخاص بجسد المدرسة المرقع قد يكون هو الأثر الذى نجم عن عملية ما من عمليات المطاردة قد قامت بها روح ما للنقد المدرسى . أى روح ؟ وروح من؟ وهل هذه الروح من الأشباح؟.

يشبه النقد المدرسى النقد الصحفى - الذى يظهر فى مجلة "نيويورك لعرض الكتب" فى أنه يتعلق بالطيف الخاص بالروح ، بالطيف أكثر من الروح . لكن هل هو طيف أم شبح؟ وسواء أكان هذا النقد يتعلق بطيف أو بشبح ، فإن هذا الشىء الذى يتعلق به النقد ، طيفًا أو شبحًا ، غالبًا ما يتجسد ، فعلاً ، فى عالم الظواهر المحسوسة ، ويكون الجسد الذى يتخذه أو يتشكل به هو أيضًا جسد شخص ما ، جسد فرد ما . وهذا هو الفارق الذى نستطيع أن نطرحه بين الروح والطيف [٢] ، فالروح لا توجد فى جسد شخص ما ، لاتوجد فى جسد واحد ، إنها روح الكل فى حالتها الجمعية المميزة ، إنها الروح الخاصة بالأمة ، واللغة ، والأدب والتاريخ،

والفلسفة ، والنقد ، وماشابه ذلك . بل إننا قد نتحدث أيضًا عن روح مدرسة ما على كل حال ، وهو ما ينبغى على النقد المدرسى أن يعترف به ، فإنه أولاً، وقبل كل شىء ، نقد يتعلق بالطيف الخاص بالروح وليس بالروح نفسها، ولذلك فهو نقد ينشط من أجل الإجابة عن سؤال مثل : طيف أى روح هذا الطيف ؟ شبح مَنْ ذلك الذى تطارده روح النقد أو تستحضره؟

لقد أخذ دريدا على عاتقه فى "أشباح ماركس" وكما سأبين ذلك توا، تلك المهمة الخاصة بالنقد ونظر إليها باعتبارها مهمة تستدعى نوعًا معينًا من التفكيك لتلك الروح الشبحية (الطيفية) التى ترك النقد نفسه لها كى تقوده .

ويحدث تفكيك النقد - فى نص دريدا - ليس باعتباره نوعًا من التخلى عن هذه الفكرة العامة ، بل اعتباره نوعًا من الوراثة لها ، أى باعتباره وريثًا شرعيًا لها . فهناك نوع من التأكيد لضرورة الوراثة ، وللوريث بشكل إيجابى ، ومن خلال كل أشكال الاختيار والتمايز التى تبرز - وينبغى وراثتها - بين كل تلك الأشكال المختلفة التى يعرض الجسم القابل للوراثة نفسه من خلالها . وقد كان دريدا يقصد من إيماءاته هذه إلى الوراثة أن يبين ضرورة أن نرث من النقد أسئلة مثل : روح من هذه ؟ وجسد من؟ وشبح من ؟ وأيضًا ، وبناء على ذلك، أن يتم التمسك بهذا الإرث على نحو موجب ، أى على نحو تفكيكى ، أى من خلال القيام بتحويل للافتراضات الأساسية المسبقة المرتبطة بمثل هذه الأسئلة . ولأن السؤال "شبح مَنْ هذا؟" يتضمن الإشارة إلى وجود شبح واحد فقط من هذه الأشباح ، فإنه سؤال يفترض مسبقًا وجود هوية أو كينونة

فردية فى الأصل ، وهى كينونة تحدد بالضرورة شكل السؤال .

لكن دريدا يتساءل دومًا عما إذا كان من غير الممكن الحديث إلى أشباح، أى إلى أكثر من واحد منها، إضافة إلى الحديث إليها دون طرح الأسئلة عليها .

وقد حاولت فى موضع آخر تحليل الدلالة الخاصة بتعليق أو إرجاء نشاط الإستنطامة أو الاستفهام - هذا فى "أشباح ماركس" [٣] ومن أجل أهدافنا الخاصة فى هذا المقال ، فإننى سأؤكد، ببساطة ، مرة أخرى ، أن تعليق أى سؤال يمكن أن يوجه إلى الشبح أو تقويسه (أى وضعه بين قوسين) هو فى جوهره الإيماءة النهائية التى يوميء بها هذا الكتاب لنا.

فى السطر الأخير من "أشباح ماركس" يستشهد دريدا مرة أخرى، بالكلمات التى وجهها "مَرْسيلُس Marcellus" إلى هوراشيو فى الفصل الأول ، المشهد الثانى من "هاملت" ذلك الباحث (أو الدارس أو العليم) ، عندما كانا يقفان معًا عند السياج المحكم + للقلعة + فى مواجهة الشبح . فقد تحول "مَرسيلُس" نحو هوراشيو وقال له فيما يشبه الأمر "أنت فقيه يا هوراشيو ، خاطبه".

وفى المسرحية يضيف مرسيلس التعبير "إسأله ، يا هوراشيو" لكن دريدا حذف هذا التعبير من المقطع الذى استشهد به من المسرحية ، فلم يكرر هذا الأمر الخاص بضرورة طرح الأسئلة على الشبح . يستطيع أى إمرىء ، الآن ، أن يستشهد بـ "هاملت" والملايين يفعلون ذلك كل يوم .

ولذلك قد لا تكون هناك دلالة معينة ينبغى ذكرها عندما يختار باحث آخر نفس المقطع ويستشهد به

ويجتزىء منه نفس النقطة التى حذفها دريدا كي يستخلص منها مقالاً حول أشباح معينة موجودة فى الأدب، ومنها مثلاً ، ذلك الشبح الموجود فى "هاملت" على كل حال ، فإن المقال الذى أتساءل عنه هنا هو ذلك المقال الذى كتبه ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt بعنوان ما تاريخ الأدب ؟ What is the history of literature ? وهو مقال يعرض للعديد من الجوانب الأخرى التى تماثل ما كتبه دريدا، على الأقل ما يتعلق منه بظهور الأشباح أو استحضارها وكذلك الرقى أو التعاويذالمرتبطة بها ، وباعتبار ذلك كله أشكالاً خاصة لعلاقتنا بالأدب يمكن القول أن هذين الباحثين قد إنطلقا ، معًا ، من نقطة البداية نفسها التى تعترف ، ابتداء ، أن هذه العلاقة الخاصة مع الأدب علاقته طيفية، وليست علاقة روحية.

وعلى كل حال ، تظل جوانب التماثل ، بين هذين الباحثين ، علاقة احتمالية ، فرغم أن مقال "جرينبلات" المختصر على نحو واضح قد ظهر عقب كتاب دريدا ، فإن صاحبه لم يشر أدنى إشارة إلى هذا الكتاب، ويعد هذا الحذف فى حد ذاته مخيبًا للآمال خاصة بالنسبة لأى امرىء يرغب فى أن يفهم من خلال مصطلحات "جرينبلات" ما الفرق الذى يقترحه ، ان وجد ، بين أشباح الأدب التي يتحدث عنها أو إليها هذا الباحث وبين الأشباح التي استضافها دريدا فى كتابه.

تبدو الأشباح التى تحدث عنها أو إليها ، هذان الباحثان ، للوهلة الأولى، مختلفة فيما بينها ، لكنها أشباح، تبدو كذلك متآلفة ومستمدة، فى روحها، على نحو غريب . ان الحذف الذى قام

هاملت لشكسبير

به "جرينبلات" حذف محير ، وذلك لأنه يبدو من غير المحتمل أنه قد حدث على سبيل المصادفة، ومن ثم "كلية" دون نية مسبقة تدعمه. ان هذا الغياب الذى يحدث عندما يتوقع المرء شيئًا ما غير ذلك وعلى نحو له ما يبرره ، يطرح ، على الأقل، احتمالية أن جرينبلات - وأيا ما كان يريد أن يفعله فى فعله هذا، كان يريد أن يفك كل تلك الأواصر أو العلاقات التي تربطه بخطاب دريدا أو بالتفكيكية. إنه ، لذلك ، لم يهتم بأدنى مخاطرة تتعلق بسوء الفهم لما قام به عند هذه النقطة ومن ثم فقد ذهب بعيدًا جدًا ، فأسقط من حساباته أية إشارة مرجعية إلى "أشباح ماركس" . مع أنه كان من الممكن أن يجد فيه الكثير مما يمكن أن يدعم - بشكل ايجابى أو سلبى - تفكيره الخاص حول الأشباح، والأدب وهاملت والتاريخ والفرق بين الروح والطيف ، وغير ذلك من الأمور.

اننا نعرف جميعًا مدى ما يمكن أن ينتابنا من ضيق عندما نعرف أن شخصًا ما آخر كان يعمل فى النقطة

نفسها التى نعمل نحن فيها ، وربما، حتى ، على النصوص نفسها. ان آخر شىء يمكن أن نفكر فيه هو أن نرغب فى قراءة أعماله ، لكن هذه القراءة قد تكون ، بالطبع ، أيضًا ، هى أول شىء نقوم به عندما تسنح لنا الفرصة. وعندما يكون العمل الذى ينبغى أن نقرأه على شاكلة كتاب دريدا ، فإننا قد نقوم بتسليح أنفسنا مقدمًا لمواجهته ، ما دمنا نخشى القوى الخاصة بقضاياه أو قراءاته . وربما كان هذا هو ما حدث لـ "جرينبلات" وقد كان أمام "جرينبلات" أكثر من سنتين كي يقرأ كتاب دريدا وكما تشير إلى ذلك تواريخ نشر هذين العملين (الكتاب والمقال) ، ما لم يكن غير راغب فى قراءة ما كان ينبغى أن يقرأه، وحيث أن "جرينبلات" ليس ذلك الشخص الكسول ، فمن الصعب أن نعتقد أنه قد نسى ، بكل بساطة ، أن يقوم بجهده البحثى المطلوب . ولعل هذا هو ما يتركنا فى حالة نحاول خلالها أن نستبعد هذا الإحساس المحير الناجح عن هذا الغياب الملحوظ لهذا الكتاب الذى كان كل ما فعله جرينبلات وكان مرتبطًا به هو أن استشهد فى نهاية مقاله بنفس السطر المأخوذ من نفس المسرحية " أنت فقيه يا هوراشيو ، خاطبه" .

من خلال هذا الحذف أو الإستبعاد يكون على المرء أن يحدد بنفسه دلالة هذه الإيماءة، من خلال تلك الطريقة التى تم نقشها بها على سطح الجهاز المدرس، ذلك الجهاز الخاص بـ "المدرسة" ، تلك المدرسة التى تعرِّف نفسها من خلال التنافس مع المدارس النقدية الأخرى. وفى ضوء الجهاز المدرسي تكون هذه الإيماء قادرة على الإشارة إليه بشكل محدد ومميز على أنه جهاز : غير تفكيكى . ويعنى هذا أنه بالنسبة للمدرسة التى يكون التفكيك بالنسبة لها رسمًا لمدرسة أخرى فى النقد يكون حذف إسمها أو أى إسم يرتبط بها أمر له دلالته هنا.

سنعتبر من هذا الحذف الذى قام به "جرينبلات" ميزة نتحدث من

هاملت لشكسبير

خلالها عن هذا المقال باعتباره يمكن أن يجسد ذلك الشيء السلبى الذى هو - النقد - ولكن - ليس - التفكيك.

من المشكوك فيه أن يقبل "جرينبلات" أن يوصف ما يقوم به على أنه "نقد" لكن ما يهم هنا ، لأغراضنا الخاصة الحالية ، هو أنه قد استبعد ما يقوم به على نحو واضح من نطاق التفكيكية أو مجالها.

ويمكننى أن أقترح ، على نحو أكثر تحديدًا ، أنه قد استبعد عمله من نطاق التفكيكية وحاول أن يبعده كذلك عن نطاق وجهة النظر المرتبطة بقراءة "دريدا" لـ"هاملت" و"ماركس" كما تجلت فى "أشباح ماركس" . هذا الإقتران (أو التوحيد) بين هاملت وماركس، وبخاصة جانب ما بين ماركس أو شكل ما من الماركسية يتمنى المرء أن يرثه من ماركس ، هو الجانب المشترك الذى نشط عليه قطاع كبير من النقد الذى أطلق عليه ، بشكل عام ، إسم "التاريخية الجديدة" أو كما يفضل جرينبلات أن يسميها : الجماليات الثقافية (أو البويطيقا الثقافية). فمن خلال تلك الروح الخاصة بأحد تجليات ماركس ، بدى أنقاذ شكسبير، على نحو واضح ، فى الوراثة من جديد، أو فى الإبتكار من جديد للإرث

الخـــاص بكل الأدب المكتـــوب بالإنجليزية.

ومن خـلال ذلك المحك الخـاص المرتبط بعمليات الترقيع التى حدثت فى جسد هذه المدرسة النقد ، وكذلك فى النظام الرتبى للقيمة بداخلها، ينبغى أن نقوم بتجديد معالم هذه التاريخية (أو التاريخانية) الجديدة أو البويطيقا الثقافية وباعتبارها مدرسة منافسة ضمن إطار تلك المدرسة العامة ذات الروح النقدية وباعتبارها أيضًا إحدى المدارس التى تتنافس معًا من أجل تحديد المصطلحات الخاصة بهذه الروح النقدية . وربما كان الحذف المميز لمقال جرينبلات سالف الذكر ، هو، هكذا، سمة مميزة، توظف نفسها هنا، هكذا كحالة خاصة من حالات المنافسة التى تتم داخل هذه الأرض الكبيرة المتحدرة من نفس الأرواح العليا الخاصة بـ "شكسبير" أو "ماركس" .

قد يكون وضع رأس جسد الباحث مشدودًا بأوتاد قوية ، لكننا عندما نصل إلى الرأس نفسه لا يحاول صاحبه من خلال مثاله أن يقتل غريمه الذى احتشد له على نحو غير بارع، أو حتى يقوم بمجرد الإعلان أن التفكيكية قد ماتت ، انه ، بدلا من ذلك ، يتقدم بطريقة جديرة بعالم أو فقيه ، رغم ما قد يناله من مخاطر ناتجة عن قيامه بحذف ما كان يتمنى ألا يلحظه أحد وينتقص من قدر العلم الخاص بصاحبه . أيًا ما كان الأمر، وإذا كان هناك مثل هذا الدافع الغلاب للتنافس والذى أملى صمته الخاص على مقال "جرينبلات"، فإنه لابد، وبالضربة نفسها قد تنصل من قيامه بهذه المهمة ، وذلك لأن روح النقد المدرسي ، كما نعتقد ، ليس لها علاقة بمثل هذه الدوافع الملحة الغلاّبة ، ومن ثم فليست هناك حاجة للاقرار بوجودها عند هذه النقطة ، ينبغى أن أشير إلى أن هذه البنية ذات العلامة

الفارقة تطبع بميسمها نفسه نص دريدا أيضًا ، وبشكل لا يقل فداحة عما فعله جرينبلات . فالحقيقة هنا، هى أن "أشباح ماركس" لا يقوم ، وعلى الشاكلة نفسها، بأية إشارة مرجعية إلى أى شىء كتبه "جرينبلات" وبخاصة أى شىء كتبه عن شكسبير ، وقد كتب حقًا الكثير عنه، لكنه - أيّ دريدا - لم يقم بأية إحالة مرجعية ولو صغيرة إلى ما كتبه نقاد شكسبير الأخرون قبل جرينبلات أو حتى منذ بدايات كتاباته ، وهو قدر من الكتابات يتسم بوفرة لا يمكن إنكارها . وهكذا ، فإن دريدا ، مثله فى ذلك مثل جرينبلات، قد قام فى كتاباته بنفس عمليات الحذف المنظمة لكتابات الآخرين أيضًا . ويحتاج الأمر هنا لبعض الوقت (وقليلاً من الصبر) كى نشرح السبب الذى نعتقد من أجله أنه لا ينبغى فهم عمليات الحذف هذه باعتبارها إنعكاسات مرآوية لبعضها البعض ، أى باعتبارها عمليات إنكار وإستبعاد متبادلة لمدرستين متنافستين من مدارس النقد . ان الفرق بينهما ، على كل حال ، لا يماثل البتة خط الحدود الذى يمكن تحديده أو الإشارة إليه أو الكشف عنه، فإن ما أحاول أن أبينه هو أن ذلك الفارق المميز بينهما إنما هو فارق يتصل بعمليات التحريك أو التمويل لشبح هاملت لدى كل منهما ، ومن ثم للأدب كما تعاملت معه كل مدرسة منهما ، ويتصل هذا الفارق بتلك النقطة التى يتقاطع عندها التراث المختلف أو المتميز لكل منهما . باختصار : فإن ما أحاول إيضاحه هنا هو ما يلى : لما كان النقد ، بسؤاله غير التفكيكى الذى يتصل بهوية الشبح، قد عمل على الحفاظ على حياة خاصة بروح معينة محددة ضمن نطاق ذلك النزاع الذى يدور حول الصفة المميزة للشبح ، فإن التفكيكية تتحرك ، على العكس من ذلك ، نحو إيجاد حالة من التعددية أو الكثرة لهذه الروح ، من خلال قيامها بالبحث عن الحالات

المتعددة للشبح ، وبالتالى عن تلك التعددية المحتملة للمشاهد التى يمكن وراثتها من خلاله . لكى نصف النقد والتفكيكية أنهما طريقتان مختلفتان أو حتى متعارضتان ومتنافستان فى طرائق الحصول على ميراثهما ، - ومما قد يترتب عليه - اختزالهما أو تمثلهما داخل الروح النقدية نفسها، على المرء أن يستبعد احتمالية أن حالة تعددية السؤال فى التفكيكية تتضمن أو ترغب في أن تحوى بداخلها ذلك الميراث النقدى، إنها لو فعلت ذلك لن تكون متعارضة معه . ولكن حيث أن التفكيكية تتحرك فى إتجاه حالة من التعددية للروح ذاتها ، يمكن للمرء أن يحصل من خلالها أو باسمها - على إرثه الخاص ؛ فإنها قد سعت أيضًا من أجل إزاحة هذه المعرفة الممكنة بعيدًا عن أى وحدة أو هوية كلية واحدة، وسعيًا وراء إدراك المراحل المتعددة. لنحاول ، إذن ، أن نطرح حججنا من خلال بعض المشاهد المأخوذة من هاملت كما تعامل معها كل من جرينبلات ودريدا . إن منطقًا معينًا للاقتباس لا أستطيع تلخيصه هنا [٤] قد قاد جرينبلات فى الصفحات الأخيرة من مقاله نحو ذلك المثال الأعلى المأخوذ من "هاملت" ، أى نحو ذلك الشبح الموجود فى :هاملت"، والذى هو الشبح الأول أو الرئيس فى الأدب المكتوب بالإنجليزية . وعندما يعترف مقال جرينبلات بالأهمية الكبيرة لهذا المثال المعلى فيه ، قبل صفحتين من نهايته ، فإنه يفعل ذلك من خلال مصطلحات مروعة تندفع بقوة هائلة رهيبة . فبعد أن استشهد جرينبلات بذلك السطر الذى يبدأ الشبح ، من خلاله ، مناجاته مع هاملت ، فى الفصل الأول ، المشهد الخامس ، والذى يقول فيه له "أنا روح أبيك" . هنا كتب :جرينبلات" يقول "ليست هناك دعوى أشد قوة فى

الأدب ، تتم من خلال شكل آسر تمامًا للاهتمام ، وتستثمر ، على نحو مطلق، تلك الحالة الخاصة من الإعتقاد غير الحاسم أو غير اليقينى ، من حكاية هذا الملك الميت والتى تدور حـــول طريقة موته الخاصة" [٥] . فهنا نجد، وعلى نحو مثير للاهتمام ، فى هذا القول ، تأكيدًا مزدوجًا ، وتتبع القوة الخاصة المثيرة للإهتمام حد حبس الانفاس فى الجملة السابقة من استحالة قيامنا بتحديد الاحتمال المقصود أكثر من غيره من بين الزعمين اللذين تحويهما ؛ هل هو ذلك الزعم الذى قيل حول حكاية الملك الميت فيما يتعلق بطريقة موته الخاصة" أم هو ، بدلاً من ذلك ، ذلك الزعم الآخر الذى يؤدى هنا يقول إن الزعم الآخر الخاص بوجود شبح ما، والذى يتم تكرار الإشارة إليه هو أكثر المزاعم أو الدعاوى "قوة فى الأدب، وأسرًا للاهتمام واستثمارًا لذلك الإعتقاد غير الحاسم أو المتشكك حول قصة ذلك الملك .. إلخ".

هل يمكن ، كذلك ، الفصل بين هذين النوعين من الدعاوى أو الأداء؟ إن ما يدعى به هنا هو أن تلك الحكاية حول موت الأب تحتوى على قوة خاصة بها ، من خلال هذه القوة السلطة الكامنة فيها تستطيع هذه الحكاية أن ترجىء (أو توقف مؤقتًا) حالة عدم التصديق التى قد تتولد بداخلنا. والشىء المثير للاهتمام أننا نعتقد حقًا بوجود تأثير تام لهذين النوعين من الدعاوى في اهتمامنا أو انتباهنا، وقد لا نستطيع مقاومة النداء الخاص بكل منهما .

وتحت تأثير مزاعمه الخاصة ، لن يتركنا جرينبلات دون دعوة للنزال أو التحدى ، لقد تقدم مباشرة فى الجملة التالية ، نحو تحليل خاص للأساس

البلاغى الذى يجتذب الشبح من خلاله انتباهنا ، وحيث يكشف مقاله هذا على نحو متعمق عن مكنون ذلك السطر الذى يشرح الشبح من خلاله كيفية ظهوره القلِّق (أو غير المستقر) هذا من هؤلاء الذين لم يموتوا بعد ولم يدفنوا بعد ، لقد كان هذا الشبح، ومازال ، وكما صاغ شكسبير هذه المسألة" ، "مدفونا دون قداس ، دون اعتراف ، ولا قربان ، ودون مسح للمواضع السبعة من جسده بالزيت المقدس" .

ويسترجع "جرينبلات" كل أشكال الاستخدام التاريخية غير البلاغية لهذه المصطلحات فى الطقوس الكنسية التى تهيمن على عمليات العبور إلى مملكة الموتى ، والتى قد تكون هي مملكة الروح ، لا مملكة الأشباح ، فقط فى ضوء عمليات الدفن المناسبة المنظمة لأجساد الموتى.

ثم يذكر جرينبلات بعد ذلك الملاحظة التالية "أن الطقوس التى تحكم عملية عبور شخص ما من عالم الحياة إلى عالم الموت" قد تغيرت، فإن الكلمات الدّالة على هذه الطقوس لم تكن قط ثابتة، وهذا جعل من هذه الطقوس موضوعًا للصراع الطويل والدموى" . لقد أصبحت هذه الطقوس فى "هاملت" مقطوعة من الشعر الشبحى Spectral Poetry ، أى مقطعًا شعريًا سحريًا خماسى التفاعيل يتفوه به شبح مثير للريبة والشك والتساؤل" (المرجع السابق الإنجليزى نفسه) إن الدارس لانجلترا فى عصر النهضة، والذى يستطيع أن يقرأ هذا المقطع الشعرى فى ضوء تلك الخلفية الخاصة "بالصراع الدموى الطويل" المتعلق بتاريخ انجلترا ، لابد أن يرتاب فى اعتبار "هذا الشبح المثير للشك" الممثل الصادق أو الأصلى للدعوى التى

يقدمها أصحاب مذهب يقوم على أساس الإيمان الدينى . إن هذه الممارسة الفيلولوجية (الخاصة بفقه اللغة) والتى تجرد الشبح من دعواه أو من قوة مزاعمه هى ممارسة يتم أداؤها فى ضوء التراث الراقى نفسه الذى ينتمى إلى عصر التنوير ، بل إلى عصر التنوير "الكانتى" Kantian (نسبة إلى الفيلسوف كانت) وقد وصف جرينبلات نفسه هذا التعليق الفيلولوجى على أنه "شكل من أشكال التصريف للأفعال" (٤٨١) يتم من خلاله استبعاد الشبح أو إبعاده من خلال تقويض أساس الإيمان الدينى الذى يحتكم إليه هذا الشبح .

على كل حال ، فإن هذا النقد ما بعد التنويرى ، ما بعد "الكانتى" ، لا يقوم فقط بإستبعاد دعاوى الإيمان الدينى أو تفريغها من مضمونها ، لكنه يعيد تأكيد أهمية ما أسماه جرينبلات "سلطة الخيال" . وفى ضوء ذلك، ينطبق مثل هذا النقد الأدبى أو التأريخ الأدبى (لأنه ليس من المؤكد أن باحثًا مثل جرينبلات قد يفرق بينهما) بطريقة معينة كى يرث الشبح، ومن خلال ذلك الشبح يستدعي الأدب . واستشهد هنا بما ذكره "جرينبلات" فى قراءته الخاصة حول الشبح الوارد فى "هاملت" حين قال "إن الشبح الوارد فى هاملت هو روح الأدب الحارسة التى ظهرت من أجل إثارة دهشة مؤرخ الأدب فيما يتعلق بقوة الخيال أو قدرته على الإبتكار وعلى خلخلة الواقع المستقر ومن عبور الحدود من عالم الموت إلى عالم الحياة" (٤٨١) .

تعزى قوة الأشباح إذن أو تتحكم فيها تلك الطاقة التى نسميها الخيال، وهى طاقة أو قدرة من المكن أن نقول عنها إنها ذات بنية مرآوية لا معة برّاقة . إنها تلك البنية التى تتحكم فى المشهد الخاص بوراثة الأبناء المباشرة للأدب من آبائهم ، كما أنها تمعن النظر فى هذا المشهد أيضًا ، إنه ذلك المشهد الذى يستدعيه جرينبلات ويدعونا لأن نجدده [٦] لكن ، ألا يمكن

هاملت لشكسبير

تنشيط هذه الوراثة ومن ثم هذا الأرث على نحو مختلف ؛ أى بشكل أكثر نقدية وأكثر إيجابية وأكثر تفكيكية؟ وربما ، كما قد يضيف المرء أكثر تاريخية؟ .

إن المرء قد يصدم بسهولة من تلك الطريقة التى يستحضر "جرينبلات" من خلالها قوة الخيال ، هنا تحدث نقلة فورية إلى ذلك التاريخ (أى التراث) الخاص بالرومانتيكية، وبشكل يجعل إسهام جرينبلات هنا ضئيلاً أو غير موجود على الإطلاق. إن ما قدمه ينتمى ، أولاً وقبل كل شىء، إلى تراث الرومانتيكية ، وإلى تلك الصورة الخاصة التى قدمتها حول الأدب بإعتباره طاقة أو قوة مميزة للخيال . ويفعل جرينبلات ذلك بشكل عفوى ، كما لو كان الأمر ، دون شك، بمثابة مشهد يتم تعميده فيه كإبن أو وريث شرعى لعالم الرومانتيكية.

إن النقد يكون "لا تاريخيًا" عند المدى الذى يكف عنده عن التساؤل أو الشك فى المشهد الخاص بتراثه أو إرثه الخاص . ومن الممكن أن يكون هذا الإرث مثلاً ، منتميًا إلى الخيال الرومانتيكى . فإذا لم يتوفر للمرء الدافع الملح للقيام بذلك فربما كان هذا راجعًا إلى أن اهتماماته النقدية، فيما يخص الجسد والروح ، يتم الوفاء بها وتحقيقها على نحو أفضل من خلال حالة ما تقوم على أساس عدم التشكك أو عدم تقديم الأسئلة الجوهرية حول المصدر والأصل ، أو حول الهوية المميزة للشبح الذى يكون هذا الشخص أو من على شاكلته هم الوارثون له ، أو قد يزعمون أنهم كذلك.

ولما كان جرينبلات ، ذلك الباحث التاريخى المتخصص فى فقه اللغة قد دحض بسهولة مزاعم الملك فى هاملت بأنه قد دفن "دون قداس ، دون اعتراف ، ولا قربان" فإنه مع ذلك قد قبل بسهولة أيضًا زعم ذلك الملك أنه "روح أبيك" عندما كان يخاطب هاملت. وذلك لأن هذا الزعم المتعلق بالهوية، هوية الروح أقصد ، يتم قبوله بناء على "صدقه الظاهرى" أو الواضح فقط ، وبحيث تكون له قوته التى لاحظها جرينبلات وأكدها وأكسبها فاعلية من خلال قوله المتكرر "ليست هناك دعوى أشد قسوة فى الأدب، تتم من خلال شكل آسر تمامًا للاهتمام، وتستثمر على نحو مطلق تلك الحالة الخاصة من الإعتقاد غير الحاسم أو غير اليقينى من حكاية هذا الملك الميت والتى تدور حول طريقة موته الخاصة".

وكما يمكننا ، الآن ، أن نرى ، فإن القوة المثيرة للاهتمام فى هذا الزعم المزدوج إنما تكمن فى تلك القوة التى يعتقد من خلالها الابن (هاملت) أنه تتم مخاطبته من خلال روح أبيه . وقد تتمثل العدة (الجهاز المدرس) التاريخية والفقه - لغوية (الفيلولوجية) التى ينشرها هذا الباحث هنا على نحو مباشر فى مواجهة هذا الإعتقاد ومن جانب الابن فى القول إن الأب قد مات حقًا ودفن، ومن ثم فليس على الابن أن يخشى هذه الروح التى يراها أو يطالعها أمامه ، إنه ليس عليه ألا يخشاها فقط ، بل إن وجودها علامة على قوته أيضًا ، أنها بمثابة الطاقة أو القوة الخاصة بخياله، ومن ثم لا يكون مثل هذا الأب المخيف، إلى حد ما ، عاملاً فعالاً يعمل على إخصاء الابن بل يكون عاملاً فعالاً قادرًا على إحداث الإثارة الملخاصة بداخله "إن شبح هاملت هو روح الأدب الحارسة ، التى ظهرت من أجل إثارة دهشة مؤرخ الأدب فيما يتعلق بقوة الخيال أو قدرته على الإبتكار وخلخلة الواقع المستقر وعبور الحدود من عالم الموت إلى عالم الحياة".

على أن أشـيـر إلى أن مـثل هذا المبحث التاريخى لم يصبح تاريخيًا ، أو لم يتـحـول بعـد إلى مـبـحث تاريخى بدرجة كـافية ، وذلك لأنه يرفع تُرسه فى مـواجـهـة الموجـود أو ضـد أو فى عـملية رفض لقـبـول تلك الاسـتـحـالة الخاصة بإمكانية معرفة شبح من ذلك الذى يخـاطبنا . وينبـغى فـهم هذه الإسـتـحـالة التى تنطق عند الحـدود الخاصة بالتاريخ أنها معرفة تاريخية، أنهـا مـعـرفـة من الممكن أن نعـرفـهـا، يومـامـا ، أمـا عندمـا يكون المبـحث التـاريخى مـحـصـورًا ، بهـذه الطريقـة، ضـمن الحـدود الخـاصـة بما يمكنه أن يعرفه فقط ، فإنه ينبغى علينا أن ننكر على إصـــحـــابه أى فـــهم مناسب للاحتمالية الخاصة بالتاريخ ذلك ، أى لذلك الجـانب المتـحـول الخـاص من التـاريخ المتعلق بالصيـرورة والتـحـول والذى لا يمكن للمرء أن يعـرفـه إلا إذا حدث حدوثًا حقيقيًا.

مشهد من مسرحية هاملت لشكسبير

ان صـاحب المبحث التاريخى يكون هنا فى حـالة إنكار لضـرورة التـفكيـر فى المسـتـحـيل بإعـتـبـاره ممكنًا ، أو بإعتباره أحد الاحتمالات المكنة ، إنه، هكذا ، يحـيط المحـتـمل بسـيـاج من الحماية ويعطيه فرصة كبيرة . عندما يرفع هذا الإتجـــاه المدرس ترســـه، وعندما يسلم درع الجسد المرقع قيادة لصاحبه ، فإن هذا يكون فى مواجهة - أو ضـد - ضـــرورة التـــفكيـــر فى الاحـتـمـالات الأخرى ، الاحـتـمـالات

الخاصة بتواريخ أخرى ، ذات تجليات أخرى متعددة ، بل يكون كذلك ضد التفكير فى الاحتمالية الخاصة بالتعدد ذاته .

وتتمثل إيماءة الحذف أو النفى الجوهرية فى الإتجاه المدرسي وتظهر فى مكان ما منه باعتباره نوعًا من الحماية له ضد كل قوى المجاز المرتبطة بالتعدد ، أى ليس ضد كل ما هو "أكثر من" الواحد فقط ، ولكن، أيضًا ، ضد كل ما هو "مختلف عن" الواحد المفرد. والقضية ، إذن ، هى ما إذا كان هناك اتجاه آخر فى الدرس، أو حتى دارس آخر، دارس يمكنه أن يعرض تُرسا مختلفًا ، ترسا على غير شاكلة ترس "جيسون" (الشخصية الأسطورية) لا يعكس فقط صورة الشخص الذى يحمله ولا يستبعد على نحو فورى إمكانية النظر نحو احتمالات متعددة ، إنه لا ينبغى أن يكون مرآة ، بل ينبغى أن يقى التعددية القوية ويحميها. ومن ثم من الممكن أن تكون هذه التعددية متعددة التروس .

ماذا ينبغى أن يكون عليه كيان هذا الإتجاه فى الدرس ؟ ما نوع بنيانه العضوى الذى يمكن أن يظهر به ويكون قادرًا على أن يشد بعضه بعضًا ، أو يكون موجودًا كما ينبغى للجسد أن يكون ؟ جسد من ؟ وشبح أى جسد، أو روح من ينبغى أن تكون هذه الروح ! على نحو مبكر ، وفى الفصل الأول من "أشباح ماركس" وبعد أن استشهد دريدا لأول مرة بنصيحة "مَرسيلُس" لهوراشيو (الفقيه أو الدارس أو العليم) . تساءل دريدا حول احتمالية وجود مثل هذا الجسد أو الكيان الآخر. وقام بتكرار ورود لذلك المشهد الذى حدث بين "مرسيلس" "وهوراشيو" ووجه انتباه القارىء بقوة نحو ما أطلق عليه اسم عقدة مرسيلس Marcellus complex ، تلك العقدة التى يقوم خلالها صاحب عين سريعة التصديق والذى يشهد واقعة غير مسبوقة باللجوء إلى دارس (فقيه أو عليم) كي

مشهد من مسرحية هاملت لشكسبير

يصدق ما يراه صاحب العين سريعة التصديق أو يؤكده ، ذلك لأن العلماء فقط - فى رأى غير العلماء هم فقط القادرون على القيام بهذه المهمة ان زعم "مرسيلس" و"هوراشيو" أنهما قد رأيا "نفس هيئة الملك المتوفى". زعم يحتاج إلى التصديق عليه من دارس يؤمر أن "يخاطبه" وبشكل أكثر تحديدًا أن يسأله. لقد استدعى "مرسيلس" غير العليم (أو الجاهل) شاهدًا ما ليطلب منه أن يطالب الشبح أن يحدد نفسه أو يعرفها . وقد يتضمن هذا القول إن المعرفة هي القدرة على الحديث إلى أشباح الموتى ، وبمعنى آخر ، فإن قدرة المرء على سماع نفسه فى حالة خطاب مع الموتى قد تكون علامة على علمه أو موهبته .

لقد اشتمل علم هوراشيو ، على كل حال ، على قدرة ما على حث الشبح على التصريح بإسمه أمام محكمة العقل . ويصف دريدا فى "أشباح ماركس" هذا المشهد على النحو التالى: "أنت فقيه يا هوراشيو . خاطبه" هكذا نطق مرسيلس هذا الأمر بعفوية، كما

لو كان مشاركًا فى مؤتمر أو فى حلقة دراسية . لقد لجأ إلى العارف أو إلى المثقف الضليع المتبحر ، إلى رجل الثقافة بإعتباره مشاهدًا يمكنه أن يفهم أكثر من غيره كيف تكون تلك المسافة الضرورية مع الأشباح، أو كيف يجد الكلمات المناسبة لمناجاة الشبح ، كلمات تكون مناسبة فى الوقت نفسه للنطق بلغة الملوك أو بلغة الموتى" (P.12).

ويغرينا هذا الأمر بقراءة هذه السطور بل وقراءة كتاب "أشباح ماركس" كله تقريبًا، أنه عبارة عن عمليات إخراج خاصة على خشبة المسرح لتحقيق من أجل إنجاز عملية إعادة عرض معينة لهذا المشهد المأخوذ من "هاملت" وإذا أسلم المرء نفسه لمثل هذا الإغراء الخاص بالقراءة ، فإنه لابد أن يعرف أيضًا أن تحليل دريدا نفسه هذا يشارك فعلاً فى المشهد الذى يصفه ، يشارك فيه بإعتباره مخرجًا ، وبإعتباره ممثلاً أيضًا ، إنه يلعب تقريبًا كل الأدوار، إنها حالة خاصة من تعدد الأدوار داخل المشهد الواحد . إن ما تم استدعاء الدارس الفقيه من أجله من جانب صاحبه الساذج هو أن يؤكد أو يصدق على أن هذه التعددية المشهدية من الممكن إختزالها فى مشهد واحد، فى جسد واحد ، هو "جسد الملك الذى مات" . ولكن ، عندما يقف هذا الدارس العليم على خشبة المسرح، يقوم هذا المشهد بتطويق أو الإحاطة بمشهد آخر بداخله ، إن مسرحية أخرى تولد داخل هذه المسرحية التى يتم أداؤها لقد كان "مرسيلس" يتحدث، كما لاحظ دريدا ، كما لو كان فى مؤتمر أو حلقة دراسية . ونحن نتذكر هنا ، أن "أشباح ماركس" قد لعب دوره الأول خلال مشاركة صاحبه فى حلقة دراسية .. وقد تحدث هوراشيو - الذى هو الممثل الوحيد

للعلماء أو الباحثين هنا - أخيرًا إلى ذلك الشيء عندما عاود الظهور مرة أخرى ، لكن حديثه إليه كان من خلال حمله على الكلام وعلى النطق بإسمه "أحلفّك بالسماء أن تتكلم". لقد ناشد هذا العليم ، بإسم السماء ، ذلك الشبح وطالبه أن يعرِّف نفسه أو أن يحددها . وطالبه فى الوقت نفسه أن يوقف تلك التعددية المخيفة المرتبطة باحتمال وجود أشباح أخرى معه ، أى بإحتمال وجود ذلك الحشد من الأشباح الذى يتوالد على المسرح بفعل قوة المجاز، ومن خلال هيئة الملك هذه "انها الهيئة نفسها التى تشبه هيئة الملك المتوفى".

إن مهمة الباحثين أو العلماء هنا، كما أثارها هوراشيو أو حددها ، هى أن يستنطقوا الشبح أو يصوغوا أسئلة كى يكونوا قادرين على معرفته. ومرة أخرى تكون توجيهات الإخراج التى يقدمها دريدا على خشبة المسرح هنا شديدة الدقة وذلك لأن "هوراشيو من خلال مناشدته الشبح لأن يتحدث ، كان يريد أن يفحص ويُثبِّتْ ويقبض على ذلك الطيف المرتبط بكلام هذا الشبح". ثم ان دريد يستشهد بعد ذلك بالسطر الذى يحاول من خلاله هوراشيو جاهدًا أن يوقف رحيل الشبح "قف ، وتكلم!" وذلك قبل أن يتحول - هوراشيو - سريعًا فى اتجاه "مرسيلس" ويطلب منه أن يتدخل " أوقفه ، يا مرسيلس!" ومن خلال توزيع دريدا للأدوار على خشبة المسرح يعطى هذا القول أمرًا بالتدخل بالقوة لإيقاف هذا الشبح المتراجع . ومع ذلك، فإن هذه الطريقة فى إعادة توزيع الأدوار على خشبة المسرح تغرى - على الأقل من خلال التساؤل - حول ما إذا كان ثمة طريقة ممكنة أقرب للأداء .

ماذا لو كان "هوراشيو" ، أو أيّ شخص يقوم بدوره ، كان يقصد أن

يقـول ، ومن خـلال نغـمـة تدل على الضيق "أوقفه ، يا مـرسيلس ! ، إنك تثير أعصابى من خلال عدم اهتمامك بتلك القوة التى يريد الملوك - الآباء أن يمارسوا الحكم من خلالها حتى من وراء جدران مقابرهم . وليس كل شبح يتحول أمامك أو على مقربة منك هو شـــبح ملك - أب ، صنع ذلك فى تلافيف عقلك السميك وأعرفه، وأعرف كيف تتعايش معه" ، وتعلم كيف تعيش مع الأشباح الأخرى، مع أشباحك الخاصة ، وأعرف أن كل شبح هو ، على نحو كلى ، شبح آخر، أو أشباح أخرى ، هذا ما ينبغى أن أعلمك إياه ، لأنك مازلت ، بعد قليل العلم ، ومن ثم لا تستطيع أن ترى ذلك الفارق بين جسد ما وبين ما طرأ عليه من عمليات ترقيع ، بين جسد ما ، أيا كان ، وجسد الأدب على نحو خاص". وليس هذا المشهد الخاص بدارس عليم غضوب يواجه تلميذه الجاهل بليد الفهم هو المشهد الوحيد ، على أية حال ، الذى تسمح عملية إعادة توزيع الأدوار على خشبة المسرح ، من خلاله ، بتشيط خيال القراء بطريقة دريدا هذه . وذلك لأن "دريدا" نفسه قد تساءل عما إذا كان ممكنًا أيضًا (أم لا) أن نستمع إلى "مرسيلس" ومن خلال العقوبة نفسها التى كان عليها وهو يطلب من دارس عليم آخر أن يأتى ، وبحيث لا يكون على شاكلة ذلك الدارس أو الباحث العليم الغضوب الملحاح القامع الكابح المناشد المطارد الذى هو "هوراشيو" .

إن مرسيلس الذى ترك له دريدا فى محاضرته الكلمة الأخيرة - كما فعل ذلك جرينبلات أيضًا - قد توقع وفقًا لما قاله دريدا أن يجىء دارس آخر - أو فقيه آخر ، ذات يوم ، أو ذات ليلة ، أو حتى بعد مرور القرون، وقد يكون قادرًا فى النهاية على الذهاب إلى ما وراء هذا التعارض بين

الحضور والغياب ، والتحقق والعجز، والحياة والموت ، وقادرًا على التفكير فى الاحتمال الخاص بوجود الطيف، فى الطيف باعتباره إحتمالاً، كما أنه سيعرف ، فى كل الظروف والأحوال، كيف يخاطب الأرواح، إنه سيعرف أن مثل هذا الخطاب لم يكن فعلاً ممكنًا من قبل ، لكنه كان دائمًا، وفى كل الأزمنة ، خطابًا مشروطًا فى ذاته، بشكل عام هنا يمكن أن يكون لدينا شخص مجنون بدرجة كافية، يتسلح بالأمل الخاص لفض مغاليق الاحتمالية الخاصة بهذا الخطاب" (ibid) :

ان دريدا يشير هنا ، وكما فعل فى موقف آخر مماثل ، إلى ذلك الموقف الذى يقوم فيه شخص ما بإلقاء ما يُسمى بالخطاب الرئيسى (أو الافتتاحى) فى مؤتمر ما أو فى حلقة دراسية ما . ومن خلال ذلك يشير مرة أخرى إلى ذلك المشهد الذى يصفه أو يتوقعه ، وعلى المرء ألا يندفع هنا فيستنتج من ذلك نوع من الإحالة الذاتية البسيطة التى تظهر هنا أو هناك (والتى قد يشير من خلالها دريدا ، مثلاً ، إلى نفسه) . فالعبارة "هنا يكون لدينا شخص مجنون بدرجة كافية" هى التى ترجم إليها المترجم العبارة : "Voila en Taut Cas quelqu'un d'assez fou" وكلمة Voila يمكن دائمًا ترجمتها أنها المقابل لكلمة "هنا" أو كلمة "هناك" لكن المرء غالبًا ما يسمعها باعتبارها أداة لا تشير إلى المكان الذى يتحدث المرء منه، ومن ثم ليس إلى ذاته ، قبل كل شىء ، بل تشير إلى مكان آخر ؛ إلى مكان خاص بشخص آخر يوجد هناك. أما من خلال ترجمة هذه الأداة أنها تقابل أو تعنى ما تعنيه كلمة "هنا"، فربما أراد المترجم من خلال ذلك أن يوهمنا أن دريدا كان يتحدث عن نفسه، ومن ثم يعلن وصوله الخاص

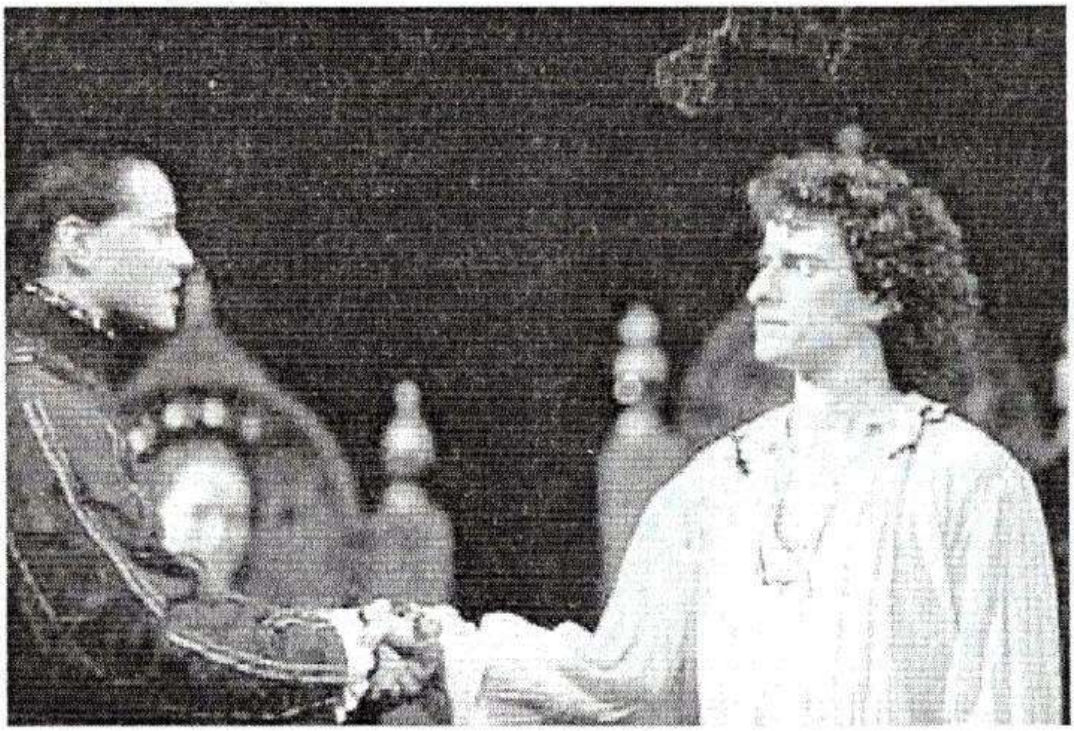
إلى ذلك الدارس العليم الآخر ، وذلك المجنون بدرجة كافية بحيث يعتقد أنه استطاع أن يحصل على المفتاح الذى سيتمكن من خلاله من فتح مغاليق الاحتمالية الخاصة بكل احتمالات الخطاب.

وإذا كان الأمر كذلك ، فإنه سيكون من قبيل الخطأ الفادح ، من جانب المترجم ، وذلك لأنه قد كبح بذلك جماح إمكانية تعدد الأشباح ، ومن ثم قام بتقييدها فى ظل شخص واحد وقام من خلال ذلك أيضًا بالمنع أو التقييد للتعددية الممكنة أو المحتملة الخاصة بالعرفين الضليعين الآخرين، هؤلاء الذين يمكنهم أن يتحدثوا إلى الأشباح ، هنا وهناك .

لكن أين يمكن أن يحدث ذلك؟ هنا أم هناك ؟ فغالبًا ما تتجسد مشاهد وفصول عديدة معًا فى الوقت نفسه بمجرد ما يظهر الشبح على خشبة المسرح ويقوم بدوره الخاص كغيره من الممثلين .

وحتى لو حاول المرء أن يعترف الآن بهذه الترجمة الخاطئة ، فقد تكون الطريقة الوحيدة للقيام بذلك هى من خلال عودته إلى النص الأصلى ، ومن ثم فإنه يعيد كذلك وعلى نحو جوهرى ذلك الخطأ الذى تتم من خلاله الإشارة إلى التعددية الخاصة ، أى تعددية الترجمات الممكنة ، من خلال العودة إلى مصدر واحد فقط . وقد ينتهى الأمر بالمرء لأن يتوقف عن القيام بشىء عدا قيامه بالمضاعفة أو الإكثار من المشاهد الخاصة بالأخطاء، ومن ثم بالإكثار من عدد خشبات المسرح التى يمكن أن يتجول الشبح عليها مع غيره من الممثلين . وربما كانت هذه ، على كل حال ، النقطة الخاصة المرتبطة بما نسميه بالتفكيك: أي أن يصل الأمر بنا فى النهاية إلى عدم القيام بشىء آخر عدا مضاعفة المشاهد أو الاحتمالات .

ان الباحث التفكيكى العليم، الباحث أو الفقيه الذى توقع "مرسيلس"



مشهد من مسرحية هاملت لشكسبير

وجـــوده، وفى مـــخـــتلف الظروف والأحوال، هو باحث كما نقرأ ذلك لدى دريدا "يعرف كيف يخاطب الأرواح" ولا يمكن للتـرجـمـة أن تقع هنا فى خطأ خاص بالجمع. فهذا الباحث الفقيه ينبغى أن يعرف كيف يخاطب بنفسه "الأرواح" . وهذا التـعـدد فى الخطاب، وللمـشـاهد الخـاصـة به، هو ، تمامًا، جـوهر التـفكيكيـة ، أى هو فـعـلاً مـا تفعله وما يمكن أن تفعله. فهناك دائمًا أكثـر من مـشـهـد فى التـفكيكيـة، وذلك لأن التـفـكيكيـة تقـوم أسـاسًـا بتفكيك خشبـة المسرح التى يتم عادة تمثيل مـشـهـد واحـد عليـهـا فى وقت معين، أى بتفكيك تلك الخشبة المألوفة التى يكون مـعـهـا زمن واحـد داخل المسرحية.

وقد تكون هذه هى النقطة المناسبة التى ينبغى أن نتذكر فيها قراءة دريدا العميقة نفسها للعبارة المأخوذة من

هاملت والتى قيلت بعد أن غادر الشبح خشبة المسرح "إن الزمان قد اضطرب". ويقع كتاب "أشباح ماركس" تحت التأثير القوى لهذه العبارة وقد طبعت ، على الأقل فى الطبعة الإنجليزية منه ، بإعتبارها عبارة مقتبسة منفصلة تم تصدير الكتاب بشكل عام من خلالها .

فإن عبارة "هاملت" هذه تهيمن وتشرف وتتحكم فى كل شىء تم وضعه بين دفتى "أشباح ماركس" بما فى ذلك كل شىء فكر فيه ماركس أو قاله حينما عاد بعد وظهر لاحقًا على خشبة المسرح . ويعنى هذا أن "أشباح ماركس" لا يشتمل على مجرد عملية توزيع للأدوار على خشبة المسرح ، بل أيضًا على ترجمة مطولة إلى الفرنسية (وإلى لغات قليلة أخرى) لتلك الحادثة التى جاء القول "إن الزمان قد اضرب" متعلقا بها فى هذا الكتاب. ومن خلال هذه الترجمة يمكن سماع هذه العبارة من جهة أنها تشير إلى الحدث أو الأمر الخاص بجوهر التاريخ، وليس مجرد الإشارة إلى ذلك التاريخ الذى يعيد نفسه مرة كمهزلة ، ومرة كتراجيديا تدعو للإنتقام.

مشهد من مسرحية هاملت لشكسبير

والآن ، فإن أى ناقد - يكون يُمّن طالعه قد أدى به لأن يصبح قادرًا على الإطلاع بشكل جيد على شكسبير فى الإنجليزية قد يخلص إلى القول إنه ما دام "أشباح ماركس" كما زعمت أنا، توا، هو مجرد مقاطع قد أعيدت

ترجمتها من هاملت إلى لغة أخرى، فإنه - هذا الناقد - قد يعتقد أنه ليس فى حاجة إلى وسيط - مثل هذا الكتاب - كى يقرأ هذا المشهد . وربما كان هذا هو ما خلص إليه جرينبلات ذاته ، وربما كان هذا هو ما جعله يتقدم - عبر مقاله - دون تردد ، كما لو كان - فى حالته هذه - بمثابة الابن الذى يصغى - دون وسيط - لصوت روح أبيه . فإذا سمح لهذا الناقد - أو سمح هو لنفسه - بأن يدخل فى حسبانه هذه الترجمة الجديدة (التى قدمها دريدا) فربما نظر إليها بإعتبارها قناعًا معدنيًا (المقصود مقدم خوذه الفارس المتحرك) . إن ما يكون موجودًا هنا هو ذلك الأثر الخاص لتلك القطعة المعدنية من الدرع ، تلك التى تسمح للمرء أن يرى دون أن يُرى . وعندما يلاحظ المرء مثل هذا الأثر أو التأثير ، فربما لا يكون مستعدًا بعد لأن يقتبس العبارة "أنا روح أبيك" بمعناها الظاهرى ، أى من خلال المعنى المرتبط بقيمتها الواضحة أو الظاهرة ، أى بإعتبارها تقصد الإشارة إلى وجه معين ، وتشير إلى موضع الوجه ، وتحل محل ذلك الوجه الذى لا يمكن للمرء أن يراه. وهل هذه الاحتمالات ممكنة ، ومن المحتمل ، كذلك ، أن جرينبلات لم يلحظ هذا الأثر عندما قرأ ترجمة دريدا حوله ، أو أنه لاحظه ثم قرر أن ليس عليه أن يضعه فى حسبانه ، أو ربما كان قد قرر ، بكل بساطة ، أنه ليس عليه أن يضع فى حُسْبانه أى شىء كان يمكن لدريدا أن يقوله حول شبح شكسبير . ومن ثم فلم يقرأ هذا التوزيع الجديد للأدوار فى هذه الترجمة الجديدة . ولكن ، وفى كل هذه الحالات الممكنة قد يكون أثر القناع (أو مقدم الخوذة المعدنى) قد قام بنشاطات كبيرة مؤكدة .

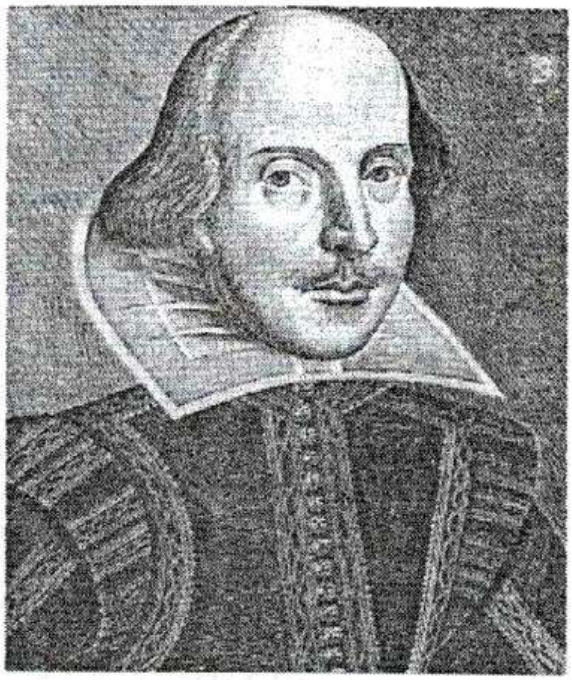
يذكرنا كتاب "أشباح ماركس" بأن ذلك الشخص الذى قال "أنا روح أبيك" يمكن تصديقه فقط لأن أثر القناع

المعدنى كان فى موضعه الصحيح أو الموافق. ولذلك ، فنحن "نشعر بأنفسنا مراقبين بفعل نظرة من المستحيل أن نتجاوزها أو أن نهرب منها" وهى نظرة لا يمكننا أيضًا أن ننظر فى عينى صاحبها أو فى وجهه ، وهى كذلك بمثابة الأمر الذى لا يمكننا أن نهرب منه أو ننساه . وبهذه الطريقة يكون أثر القناع المعدنى محددًا لشروط جوهر تلك الوراثه التى تجىء من خلال قانونه الخاص ومن أجل تأكيده أيضًا . ومن خلال الوقوع تحت تأثير هذا القناع يظل النقد المدرسى التاريخى يكتب حول هذا المشهد ومن خلال هذا الموضع نفسه ، أى موضع الابن أو الوريث الشرعى . هنا ما يمكن أن يوجد هو الواحد المفرد فقط، هنا ينبغى ألا يكون هناك سوى الواحد المفرد فقط . بطبيعة الحال ، لا يوجد هناك ، فى الواقع، مثل هذا الواحد المفرد فقط ، فأثر القناع المعدنى هو أيضًا إحتمالية مسبقة للتعدد بالنسبة لكل واحد، بالنسبة لكل فرد . فإذا كان أثر القناع يمكنه أن ينظم القانون السائد أنه وراثه معينة تنقل إلى الابناء فقط، فإنه يمكن أن يكون له تأثيره فقط عند المدى الذى يمكن أن يحدث من خلاله شىء ما ويقوم بتحريك الأعضاء أو المفاصل الرابطة لسلطة القانون هذه كى تنتج إرادتها الخاصة وطبيعتها الخاصة من خلال علاقة النسب هذه . تربط هذه المفاصل القناع المعدنى المتحرك بالخوذة، بخوذة ما تحمل بدورها دلالة الرمز أو الشارة المميزة لسلطة الملك ، لشعار النبالة - كما يسمى - الذى يكون محمولاً أو موضوعًا على سترة مدرعة . وهناك، هكذا ، أثر للقناع ، وأثر للخوذة ، وأثر أيضًا لما يربط الخوذة بالقناع معًا .

ويبدو أن النقد التاريخى ، خاصة النقد التاريخى الجديد ، يرى على نحو واضح الخوذة ، أى الجانب الترقيعى الخاص من السلطة ، لكنه لا يرى القناع أو يلاحظه لأن أصحاب هذا النقد قد اتخذوا من هوراشيو شاهدهم الفقيه أو العليم، فعندما

سأله "هاملت" عما إذا كان قد رأى وجه الشبح ، لم يتردد فى أن يقول "نعم أنه قد رآه" وذلك لأنه "كان رافعًا قناعه الحديدى" . وبهذه الإستجابة تضمن رد "هوراشيو" الإشارة إلى أنه ما دام ذلك الشبح كان مرتديًا خوذته (أو قناعه) فلابد أن تتوفر لمن شاهده - وكان هو هواشيو ذاته - رؤية واضحة لصاحب الرأس التى كانت الخوذة تحميها (أسفلها).

كذلك تضمن رد "هوراشيو" الإشارة إلى أن هذا الأمر ربما كان سيكون مختلفًا لو لم يتم رفع هذا القناع فوق الوجه بل تم إنزاله إلى أسفل . وقد أوضح "هوراشيو" بهذه الطريقة أن هذا النوع من الدرس (أو العلم) درس خاص بذلك المشاهد الذى يعتقد ، كما صاغ دريدا هذه المسألة ، أن "فى النظر الكفاية" . كما أوضح أنه ، ليس فى حاجة لأن يتحدث إلى الشبح أو أن يصغى إليه عندما يتحدث هذا الشبح معه .



شكسبير

إن هذا هو موقف الدارس التقليدى (العليم) ، ذلك الدارس الذى يؤكد التراث ، من خلال الافتراض ، مجرد الافتراض فقط ، أن جسد الملك الميت يظل موجودًا تحت درعه المرقع فى كل الأحوال .

هذا هو ما يفعله الدارس التقليدى، لكن، هل هناك أى دارس آخر ؟ أى دارس آخر ممكن ؟ أى دارس للاحتمالات وباحث عنها ، بدلاً من، ربما ، ذلك الدارس الباحث عن

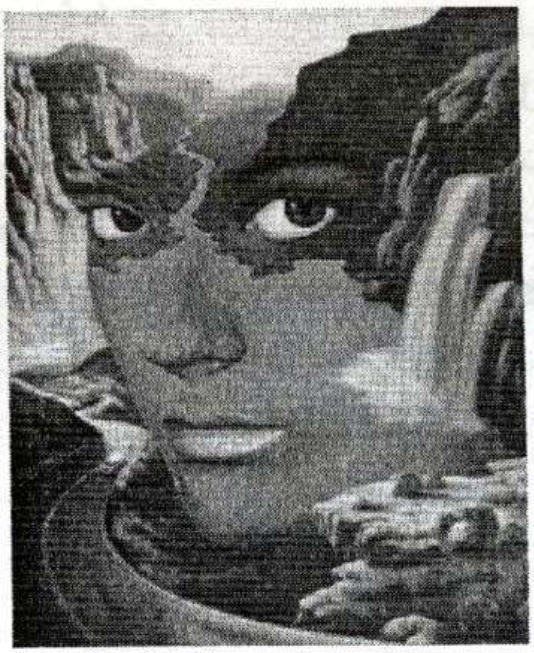
الحقائق ، أى ذلك الدارس النقدى ؟

إن مـا يهم دارس الإحـتـمـالات والبـاحث عنهـا هذا ليس مـا إذا كـان القناع المعدنى مـوجـودًا فوق الوجـه أو أسفله ؛ مـا يهـمـه أكـثـر هو أن يقـوم مِفْصَلُ ما بتحريك هذين الإحتمالين الخـاصين بالوجـه مـعًـا ، من خـلال علاقة (مفصلية) خاصة تعمل على تحريك مفاصلها أو اللعب أو التلاعب بكل هذه الدرع الكاملة للسلطة التى تسعى جاهدة أن تجعل نفسها غير قابلة للإنجراح أو الإنكشاف . وكما كتب دريدا فإنه " بالنسبة لأثر الخوذة، يكفى أن يكون القناع المتحرك مجرد إحتمال ممكن ، ويكفى أن يكون امرؤ ما قادرًا على اللعب به . وحتى عندما يرفع هذا القناع فوق الوجه ، فإن الإحتمالية الخاصة به تستمر على الدلالة على شخص ما ، شخص يكون موجودًا تحت الدرع ، شخص يمكنه أن يرى على نحو آمن دون أن يُرى ودون أن يُعرَّف أو يُحَدَّد" .

يوحى ما سبق ذكره بعدم وجود فرق حاسم فى الواقع بين الدارس التقليدى والدارس الآخر المحتمل الذى تحدث عنه دريدا ، وذلك لأن مكانة الحقيقة هى التى تظل موضعًا للتساؤل أو الشك . وبهذه الطريقة يظل ما نسميه التاريخ موضوعًا للمساءلة ، وتظل حقائقه وأحداثه كذلك موضوعات للمساءلة . ليس هنا فى واقع الأمر، انقسام فعلى أو انفصال حقيقى بين النقد التقليدى الباحث عن الحقائق وبين ذلك الدرس الآخر الباحث عن الإحتمالات ، ولكن يظل هناك ، بينهما ، ذلك الأثر الخاص بغشاء ترقيعى، ينفتح وينغلق ، ويظل فى حالة خاصة من الحركة واللعب فيما بين هذين الإتجاهين، وفيما بين كل الإحتمالات الأخرى العديدة الممكنة . أتذكر الآن ، أننى قلت فى موضع ما ، فى بداية هذا المقال ، أننى أريد أن أقوم بما هو أكثر من المادة القراءة للكلام المنقوش على

نحـو بارز ، والذى يكاد يكون عـلامـة مميـزة لـ "أشباح ماركس" ، وبخاصة لتلك العبـارة التى تقـول "زائد واحـد، أكـثـر من واحـد" Plus d'un / Plus d'un" وقد قلت إن هذه العبارة تُسكِّت صوتها الخاص (أو تُخرِّسه) بمجرد ما يحاول أمرؤ ما أن يترجمها . لكن من الممكن للمـرء كـذلك أن يقـول إن الترجمة تكون فى هذا الموضع مجهدة بحـيث لا يكاد المرء يسـمع خـلاله أو عنده صوتًا مـا ، إنه يجاهد كى يقـرر أى من كل هذه التـرجـمـات المتـعـددة المحتملة لهذه العبـارة هو الأقرب إلى الأصل ، وهو - هـذا المتـرجم - غـالبًـا مـا يفـتـرض أن الصـوت الأصلى هو صوت واحد أو مفرد . وبهذه الطريقة تكون الترجمة ، أيضًا ، نوعًا من "فقه الصـوت" على الأقل حـتى تضع فى حُسبانها أثر ذلك القناع المعدنى الذى تعـمل فى ظله . لكن أثر القناع يحـوِّل المرء نحـو فـعل الرؤية أو المشـاهدة، بينما يكون الأثر الواقع خلال الترجمة مُـركَّـزًا على الصـوت ، ومن ثم على الكلام ، على اللوجـوس ، والعـقل، وقانون العقل . وعلى المرء أن يكتشف هنا إسمًا آخر للجهاز أو الاعراف التى تقـوم بإسكات كل أشكال المجـاز وكل نبرات الصوت ، ومن طريق هذا يقوم بإحداث تعددية ما فى الصوت ، وذلك من خلال سمة ما يكتشفها تقوم ببذر هذا الصـوت أو نثره فى المكان ، ومن خـلال ذلك لا يكون الصـوت صـوتًا واحـدًا أحـدًا . بماذا يمكن أن نسـمى هذا الجهاز أو هذه الأعراف ؟

وإذا كـان من الممكن أن يقـول المرء عن الملك ، مـثـلاً ، إنه ذلك الشـخص الذى يستطيع أن يرى دون أن يُرى، من خلف قناع متحرك ، فبماذا يمكننا أن نسـمى هؤلاء الذين يتكلمـون دون أن يسـمـعوا ، أو على الأقل لا يسـمـعهم هؤلاء الدارسون التقليديون (الضالعون فى العلم) ؟ إننا نسـمـيهم الأشـباح، إنهم تلك الكائنات التى لم يشـاهدها الدارسون التقليديون أو يسمعوها من



وارين "الأشباح"

قبل ، وذلك لأن ، وكما لاحظ دريدا "الدارس التقليدى لا يعتقد فى الأشباح ، ولا فى كل ما يمكن أن يُسمى الفضاء الإفتراضى للظاهرة الشبحية ، فالباحث التقليدى بطبيعته، يكون فى حالة اعتقاد عميقة بوجود فاصل حاد بين الواقعى وغير الواقعى، الفعلى وغير الفعلى ، الحى وغير الحى ، الوجود واللاوجود ، ويعتقد، كذلك بوجود التعارض بين ما هو حاضر ، وما هو غائب، فى صيغة موضوعية معينة" (١١) .

وربما لا نكون فى حاجة لأن نبحث بعيدًا عن إسم ذلك الجهاز (أو العرف) الذى ينشط كدرع ترقيعى (تعويضى) للصوت ، إن إسمه ، بكل بساطة، هو "المدرسة" .

لقد اختتم "دريدا وجرينبلات" كلاهما، نصه، بنفس الكلمات التى نطق بها "مرسيلس" وهذه حقيقة، حقيقة نصية قمتُ بمتابعتها، على نحو قريب ، بالنسبة لكل نص . وهذه الحقيقة هى، كما يمكن لأى امرىء أن يتأكد ، بمثابة مثقال الذرة الذى إفترضت أننى أضيفه فيما يتعلق بالإتجاه المدرسى، وبين أروقة مؤتمر عنوانه "النقد والتفكيكية". وربما كان أمرؤ ما قد سمعنى، خلال ذلك المؤتمر، وأنا أقول إن جرينبلات هو الناقد التقليدى وأن دراس هو دارس الإحتمالات أو الباحث عنها، وإذا كان الأمر قد حدث هكذا، فإننى لا أستطيع أن أختتم مقالى هذا دون تصحيح مناسب لذلك الإنطباع السابق.

فمن المحتمل ، بالنسبة لـ"جرينبلات" وبشكل لا يقل عن دريدا، أن ذلك الدارس الذى أراد أن يسمعه يتحدث من خلال حث "مرسيلس" له - وقد كرس نصه له بشكل لا يقل عما فعله دريدا وقد خاطبه وكرر مخاطبته له وأعاد كلمات "مرسيلس" الموجهة له فى النهاية - من المحتمل أن يكون - هذا الشخص - هو نفسه أحد دارسى أو بحاثة الإحتمالات ، أى ربما كان باحثًا آخر عن الإحتمالات . وقد أشار جرينبلات إلى ضرورة أن يتعامل الباحث أو الدارس العليم قبل كل شىء مع الإحتمال ، أو مع ما سماه هو "احتمالية الأدب". وقد كتب كذلك يقول "إن تاريخ الأدب هو دائمًا تاريخ إحتمالية الأدب" . وقد ظهرت هذه العبارة غير السابرة للأغوار - على نحو كبير - مرتين فى "جرينبلات" وكما لو كانت بمثابة التساؤل "الانطولوجى الخاص المرتبط بعنوان ذلك المقال : "ما تاريخ الأدب؟".

ويوحى الأمر كله هنا بالقول إنه رغم أن الناقد التاريخى يكون منحازًا - بأكثر الطرائق التقليدية الممكنة - فى إتجاه النقد الرومانتيكى ، والذى تكون الأشباح بالنسبة له مجرد أشياء يختلقها خيال المرء ذاته ، فإنه - أن هذا الناقد - يجد ، مع ذلك ، ثمة فائدة ترتجى من السير فى ركب المدرسة الرئيسية الأخرى للنقد ، وأن يحتمى كذلك ، بدرعها الحصين ، كما أنه يكون جاهزًا تمامًا للترحيب بأى دارس جديد للإحتمالات أو باحث عنها يمكن أن يجده سائرًا فى هذا الركب.

فى الواقع ، ينبغى علىّ أن أقول إن "جرينبلات" قد أطلق صيحة عالية مُلحة جديدة لإعادة قراءة "هاملت" وقراءة عدد آخر من النصوص من الموضع الذى يقف فيه "مرسيلس" ، من خلال "روح مرسيلس" كما يمكننا أن نقول.

وعلى العكس من ذلك ، فإننى قد

أحتج بحجة أخرى فحواها أن إيماءة دريدا لضرورة أن نرث كل شيء ، ليس من هاملت فقط ، بل من كل ما جاء بعده من التراث الفرنسى والأمريكى، أى كل آثار القناع ، أو آثار المدرسة الشارطة لعلاقات القوة المسماة بالتاريخ، هى إيماءة نقدية أيضًا. إنها، بمعنى آخر، قد تستجيب لطلب مرسيلس الخاص بضرورة الحديث مع الأشباح أو مخاطبتها، تلك الأشباح التى يبدو أنها تتجلى أو تظهر وراء قناع متحرك .

هنا تكون هذه الملاحظة نقدية بالقدر الذى تستطيع عنده ملاحظة ذلك الجهاز (أو العرف أو العتاد) الذى يتم رفعه أو خفضه فى تلك المنطقة الفاصلة بين الباحث وما يمكن أن يعرفه، أى بينه وبين ما يمكن أن يتعلمه وأن يعلمه فى "المدرسة"، ولكن إذا كان من الضرورى الإمتداد بهذه الأمور إلى ما هو أبعد من ذلك، أى إلى ما هو مختلف عن ذلك، وإذا كان على المرء أن يفكر بطريقة تفكيكية، وألا يقنع فقط بدور الناقد - المتشكك؛ إذا كان عليه أن يقوم بالتفكيك مثلما يقوم الدارس التقليدى بالإرتياب والشك - خاصة إرتيابه فى فكرة أن أحدًا يستطيع مخاطبة الأشباح دون أن يراجع أو يتأكد من هويتها الأنطولوجية - إذا كان على المرء أن يكون كذلك، فلابد له من أن يكثر أو يضاعف من مشاهد الوراثة التى ينهل خلالها من شكسبير، ومن ماركس، ومن الأدب، ومن الماركسية، ومن ثم من عدد قليل آخر من المصادر أو النصوص. إنه ينبغى عليه أن يحول درعه النقدى إلى ترس، ترس من التعددية يتجاوز الواحد المفرد، فيكون أكثر منه ومختلفًا عنه "Le Plus d'un / Le Plus d'un .." كما ينبغى عليه كذلك، إضافة إلى ذلك، أن يتقدم إلى أكثر من ترجمة، وإلى ترجمة مختلفة، ترجمة لا تكون، فقط، ترجمة واحدة.

الهوامش :

1- See Geoffrey Bennington's essays on Kant and frontiers : "La frontière infranchissable," in *Le passage des frontières : Autour du travail de Jacques Derrida,* es Marie-Louise Mallet (Paris: Galilée, 1994) and "The Frontier: Between Kant and Hegel," in Bennington, *Legislations: The Politics of Deconstruction* (London: Verso, 1994).

2- See Derrida's characterization of Marx's own distinction between *Geist* and Gespenst as regards Hegelian idealism: "For there is no ghost, there is never any becoming-specter of the spirit without at least an appearance of flesh, in a space og invisible visibility, like the dis-appearing of an apparition . For there to be ghost, there must be a return to the body, but to a body that is more abstract than ever . The spectrogenic process corresponds to a paradoxical incorporation" *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work*

Literature," delivered at University of Wales, Cardiff, May, 1998 .

5- Stephen Greenblatt, "What is the History of Literature?" in *Critical Inquiry,* vol. 23, no. 3, Spring 1997, p. 478.

6- Greenblatt has earkier situated his essay as a response to just such a call for renewal: "the time has come," he writes, "to renew on our own terms ... the reason, if we have one, to study literature" (462).

of Mourning, and the New International, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994), p. 126 .

3- See my "Violence , Identity, Self- Determination, and the Question of Justice: On Specters of Marx," in Hent De Vries and Samuel Weber, eds., *Violence, Identity, Self-Determination* (Stanford: Stanford University Oress, 1997).

4- I have done so in an unpublished essay, "Undying