تجليات الحقيقة العمياء في فنَّي الكتابة والتصوير وأثرها على الخبرة الجمالية عند جاك دريدا(*)

غادة محمد الإمام
أستاذ مساعد بقسم الفلسفة
كلية الآداب- جامعة القاهرة

الملخص

يُعوِّل الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا Jacques Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤) على عنصري القراءة والاختلاف في رؤيته لفني الكتابة والتصوير؛ إذ إن القراءة عنده تمثل نوعًا من أنواع الكتابة الأخرى أو الجديدة للنص، إنها قراءة فعالة تنتج النص اللامكتوب أو المسكوت عنه، ذلك الذي لا يكون مجال الكتابة أو الرسم إلا علامة عليه. فلا يمكن لهذه القراءة - بالطبع- أن تقوم على فكرة المطابقة والوحدة والاستمرارية. فالنص كالكائن الحي، له دلالاته وسياقاته، إنه كالواقع يحكمه جدل الحضور والغياب لمعانيه ودلالاته؛ طالما أن كل نص – كما يُفهم من كتابات دريدا – يقول غير ما يُظهر. إذن، فلا يوجد ما هو خارج النص، وما علينا كقراء سوى الانفتاح على الإمكانيات اللامحدودة، والمعاني اللانهائية المرجأة باستمرار.

إنها إذن قراءة لا تتقيد بالبحث عن حقيقة بعينها داخل النص المكتوب أو المرسوم، ولا تحصر العمل الفني في المعنى الواحد الثابت؛ وإنما هي قراءة يهيمن عليها منطق الاختلاف والتعددية، وتحيى تجربة الفقدان في مقابل الحضور الكامل، ليس على مستوى خبرة التلقي فحسب؛ وإنما على مستوى خبرة الإبداع كذلك؛ مادامت هناك دومًا بالنسبة للمبدع نقطة عمياء.

(*)تجليات الحقيقة العمياء في فني الكتابة والتصوير وأثرها على الخبرة الجمالية عند جاك دريدا، المجلد الثامن، العدد الثالث، يوليو ٢٠١٩، ص ٩-٦٠.

أو بعبارة أخرى، إن المتلقي أمام استراتيجية لقراءة النص المكتوب أو المرسوم تنشد بلوغ فن بدون حقيقة.

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل مفهوم الحقيقة العمياء وتجلياتها في فني الكتابة والتصوير وأثرها على الخبرة الجمالية عند جاك دريدا. ومن ناحية أخرى، تسعى الدراسة إلى إبراز طبيعة العلاقة بين فني الكتابة والتصوير، وبيان كيف يراهما دريدا بوصفهما عمل الذاكرة. كما تناقش الدراسة دور اليد في العملية الإبداعية، وبيان كيف يعد النشاط التشكيلي بمثابة ورشة عمل كاملة.

وأخيرًا، تحاول الدراسة الإجابة عن التساؤلات التالية: هل العمل الفني ينحصر في المعنى الواحد الثابت، أم أن له بنيته الدلالية المنفتحة على إمكانيات لامحدودة وإطالة للصور؟ هل هناك حقيقة ومعنى واحد يمتلكه القارئ، أم أن النص عمل مفتوح وأفق من المعاني اللانهائية؟ وإن كان العمل الفني لا ينحصر في معنى واحد ولا يكشف عن حقيقة بعينها، فبأي معنى يفهم جاك دريدا الحقيقة في فني الكتابة والتصوير؟ وبأي معنى يكون الفنان أعمى؟ وهل يسري الشيء نفسه على كلٍّ من خبرة القارئ والعمل الفني؟ أو بتعبير آخر، هل يمكن التحدث عن عمى لدى القارئ والعمل الفني؟

ولكي تتمكن الدراسة من تحقيق الأهداف سالفة الذكر، فإنها ستعتمد على المنهج التحليلي النقدي؛ الذي يهدف إلى تحليل المفاهيم والمشكلات المتضمنة في قضية البحث، وتحليل نصوص دريدا نفسها، وذلك في محاولة لقراءتها قراءة نقدية لا تكتفي بعرض الأفكار؛ وإنما تحاول فهمها وتحليلها للوصول إلى لبِّ الفرضية التي اعتمدتها الدراسة وتمثلت بجلاء في عنوانها.

الكلمات المفتاحية

الأثر- ميتافيزيقا الحضور- الحقيقة العمياء- البقع العمياء- استراتيجية للتفكيك- الهامش- التصوير الذاتي.

Abstract:

In his view concerning the arts of writing and Painting, the French Philosopher Jacques Derrida (1930 – 2004) set off from the idea of reading and difference; as according to him, reading is another new writing of the text. It is an effective reading that produces the non-written text that the fields of writing and painting are mere marks of it. This reading – of course – cannot be built on the idea of congruency, unity and continuity. A text is like a living organism that has its indications and contexts. It is like reality that is controlled by the argument of the presence and absence of its meanings and indications, as long as, each context says things other than the things it manifests – as we have been taught by Derrida. So, there is nothing out of the text. As readers, we should only be open to the unlimited abilities and the constantly postponed infinite meanings.

Thus, we are before a reading that is not limited by the search of a definite truth inside the written or drawn text. It is a reading that does not enclose the artwork in the one constant meaning. It is a reading that is dominated by the logic of difference and diversity. The experience of absence lives versus the idea of the complete presence. That is not only related to experience but to the experience of creativity as well, as long as the creator has a blind point. Shortly, we are before a strategy to read the written or drawn text that seeks an art without truth.

This study aims at analyzing the concept of the blind truth and its manifestations in the arts of writing and painting and its effect on the aesthetic experience on Jacques Derrida's works. On the other hand, the study aims at highlighting the nature of the relation between the art of writing and the art of painting and how they are viewed by Derrida as they are a work of memory.

The study also discusses the role of the process of creativity and how the activity of the Fine Art is considered a complete workshop. Finally, this study tries to answer the following questions; is the art work limited in the constant one meaning, or it has its indication building that is open to unlimited abilities and picture extensions? Is there one truth and one meaning owned by the reader, or is the text an open work and a horizon of unlimited meanings? And if the artwork is not limited to a single meaning and does not reveal a definite truth, so what is the meaning that Derrida understands through the truth in the arts of writing and painting? And how the artist would be blind? And can we apply the same concept on each of the reader's experience and the art work? Or in other words, can we talk about the blindness of each of the reader and the art work?

The methodology the researcher will use in this study to achieve these objectives is the analytical-critical method that aims at analyzing the concepts and the problems included in the research theme. This method also aims at analyzing Derrida's texts and reading them using an analytical way of reading that is not satisfied with displaying ideas only but also tries to understand and analyze them.

Keywords

Trace- Metaphysics of presence- blind Truth- blind spots- deconstruction strategy- Margin- self-portrait.

تمهيد: من فلسفة الحضور إلى جدل الحضور والغياب:

لقد تصدر منطق الوحدة والهوية المشهد الثقافي الغربي منذ عهد فلاسفة اليونان وحتى الوقت الراهن؛ وذلك على أساس النظر لمفهوم الكتابة على أنها مترجمة لكلام ممتلئ وحاضر تمام الحضور سواء بالنسبة لذاته أو بالنسبة لمدلوله للآخر(١). وربما هذا هو السبب وراء بحث الميتافيزيقا الغربية دومًا عن حضور المعنى في النص والعمل على تأطيره داخل المعنى الواحد المتطابق؛ مدعية قول الحقيقة.

وهكذا، فالميتافيزيقا تنظر للكتابة كوسيلة تعبير، إنها الجسر الذي يسمح بعبور المعاني، والمجاز الذي يقوم بنقلها. وهي أداة لتبليغ المعاني وتمثيلها ومناسبة لحضور المعنى ومثوله. ومن ثم، فالميتافيزيقا ترى الكتابة بوصفها عملية حصر يهيمن عليها منطق الهوية. بحيث لا ترى النص كنسق يفيض بالمعاني والدلالات؛ وإنما هو كلمة ولفظ. واللفظ هو الحد الذي يحصر المعنى ويحدده. إنه التعريف الأحادي الذي يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها.

ويُفهم من ذلك أن الكتابة عند الميتافيزيقا هي مجرد أمر ثانوي بالنسبة لتوليد المعنى؛ فهي لا تتعدى كونها وسيلة لحفظ المعاني في الزمان: فالميتافيزيقا إذ تلجأ إلى الكتابة فلتعطي معانيها طابع الخلود، وتجعلها تحيا في حاضر دائم. غير أن الكتابة تظل ثانوية، فهي إن كانت تقوم بحفظ المعنى؛ فإنها لا تعمل على إنتاجه(٢).

غير أن التفكيك Deconstruction الذي يطرحه دريدا، من خلال قراءة متأنية للكثير من النصوص الفلسفية الكبرى، بوضع مسلمات الميتافيزيقا الغربية موضع المساءلة، بهدف تقويض كل مزاعمها في الهيمنة، وفي رؤيتها للنص بوصفه حاملًا للحقيقة المطلقة الثابتة، وحصر المعنى في الألفاظ اللغوية، مما يؤدي إلى إغلاق الكتابة وسكون النص، وإعطائه مدلولًا محددًا نهائيًّا. من ثم، ستتحول الفلسفة على يد دريدا إلى أداة مهمتها تفكيك الأشياء. حيث توارى منطق الهوية خلف الأبواب المغلقة واحتل مفهوم التعددية والاختلاف مكانة الصدارة في الخطابين: الفكري والنقدي.

وبناءً على ذلك، تؤدي فكرة القراءة والاختلاف أدوارًا مهمةً في فلسفة دريدا؛ إذ إن القراءة عنده هي كتابة أخرى جديدة للنص، إنها قراءة فعالة تنتج النص اللامكتوب الذي لا يكون مجال الكتابة إلا علامة عليه. هذه العلامة التي لا تراها الميتافيزيقا الغربية إلا مجالًا لحضور المعنى، وليست مناسبة للتعدد والاختلاف. وبخلاف ذلك، لا يمكن أن تقوم القراءة- بالنسبة لدريدا بالطبع- على أفكار: المطابقة والوحدة والاستمرارية، كما أنها لا يمكن أن تقرأ الواقع على أنه كتاب مفتوح يعطي للقارئ معانيه بطريقة مباشرة وفورية؛ وإنما في تباعد عن نفسه. بتعبير آخر، إن الواقع لا يهب المتلقي نفسه إلا فيما يحجبه عنه.

وبهذا المعني، فالنص كالكائن الحي، الذي يحيا له دلالاته وسياقاته، إنه كالواقع

يحكمه جدل الحضور والغياب لمعانيه ودلالاته؛ طالما أن كل نص – كما يفهم دريدا- يقول غير ما يظهر. وبالتالي، يجد المرء نفسه دائمًا بين تأويلين: الصمت والخطاب المحتمل[٣]. إذن، فلا يوجد ما هو خارج النص، فالوجود نفسه حاضر في النص، وما علينا (كقراء) سوى أن نبحث دائمًا عن تلك المعاني الخفية التي قد تبدو متناقضة مع ظاهره، وما على المتلقي سوى الكشف عن المعاني المرجأة باستمرار والمنفتحة دومًا.

ولا يتحقق ما سبق إلا من خلال القراءة التي تصاحبها الكتابة ويحكمها منطق الاختلاف والتعددية، أي الإبداع الجديد للنص. هذه الكتابة التي ألقى دريدا عليها أضواء ساطعة في كتابه ***في علم الكتابة De la grammatologie***[٤] عام ١٩٦٧، الذي يرصد فيه الميل إلى تهميش الكتابة على مدار تاريخ الفكر الغربي من أفلاطون Plato (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) إلى كلود ليفي شتراوس C.Lévi Strauss (١٩٠٨-٢٠٠٩). وربما يرجع هذا النزوع الذي ينطلق من أولوية الكلام على الكتابة – في نظر دريدا- إلى ربط الدلالة بالصوت، واختزال الوجود في الحضور. الحضور الذي يتمثل ههنا بوصفه كوجيتو أو ذاتًا متعالية أو ظاهرة قصدية وكل أجهزة مركزية اللوغوس الأخرى بما في ذلك مركزية الكلام والصوت أو الحقيقة والمعنى والدلالة. ومن هذا المنطلق أراد دريدا تحطيم ما يمكن أن نطلق عليه "محور الحضور The axis of presence"، الذي أدَّى دورًا رئيسًا في نظريات المعنى التقليدية سواء من المعنى اللغوي أو النماذج التي فُهمت بوصفها موضوعات متمثلة أو تمثلات ذهنية. وبالتالي، يرتبط العديد من هجمات دريدا على ميتافيزيقا الحضور بهذه الرغبة في إبقاء الآذان، والعيون مفتوحة على بعضٍ من النعم والهبات التي قد تصل إلينا من الآخر، بل وأن يشهد عملية احتضار لتراث كان يزعم استخراج المعنى والحقيقة والحضور من حركة الدلالة[٥].

يتبين مما سبق أنَّ أية أولوية للمنطوق على المكتوب هو تعبير عن التمركز حول اللوغوس ومحاولة اقتراب من ميتافيزيقا الحضور Metaphysics of presence والمدلول المتعالي transcendental signified.

غير أن المعنى، كما يرى دريدا، يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر، فرغم أن كل دال متميز عن الدوال الأخرى، فإن ثمة ترابطًا بين الدوال المختلفة، وليس بين الدال والمدلولات، فكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى، لكن

معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل في أية لحظة. فهو غائب رغم حضوره؛ إذ إن كل دال مرتبط بمعنى الدال الذي جاء قبله والذي سيأتي بعده، ووجوده نفسه يستند إلى اختلافه. وهذا يعني أن مدلول أي دال مؤجل إلى ما لا نهاية مما يفضي إلى استحالة البلوغ للمعنى والحقيقة[٦].

إذن فالمتلقي أمام قراءة تبتعد عن المباشرة، وتحاول أن تنتج العملية الفعلية لكتابة لا تقوم على إظهار والمعنى الوحيد وتملكه؛ وإنما عملية لتوليد الاستعارات. فهي- بإيجاز- قراءة يهيمن عليها منطق الاختلاف واللااستمرارية. ولا عجب إذن أن تكون الكتابة الملائمة لهذه القراءة كتابة مقطعية تنبذ الاستمرار والوصل، وتقضي على الزمان كحضور، وتهاب الامتلاء والتحقق. فهي كتابة تُقحم الزمان داخل النص ذاته. ذلك الزمان الذي يجعل الهوية مفعولًا للاختلاف، والوحدة نتيجة التعدد، والعمق فعلًا لسطح. ويصعب، والحالة هذه، فصل القراءة عن الكتابة[٧].

ومن ثمَّ، لا يقدم دريدا نظرية بقدر ما يطرح استراتيجية للتفكيك deconstruction strategy(*) أو استراتيجية للقراءة القائمة على حدوث وصيرورة شيء ما، رافضًا سلطة المعنى الأحادي للنص، ومؤكدًا على زيف دعوى الكشف عن المعنى المقصود الباطن؛ لأنه غير حاضر أمامنا، وإنما هو مؤجل إلى المستقبل. فالمعنى عند دريدا بلا حد متناه وغير محدد. ومن هنا يؤكد دريدا أن الميتافيزيقا لا تعد شرطًا ضروريًّا لإيجاد معنى الوجود، وبالتالي يمكن إنتاج معنى الوجود بدون الاعتماد على قوة متعالية، وبدون موجود متشائم[٨]. ومن ثم، يحاول دريدا خلخلة ميتافيزيقا الحضور؛ مادام الإطار الذي انبثقت منه الميتافيزيقا يحدد الوجود بوصفه حضورًا بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ، سواء اتخذ اسم اللوغوس أو الهوية أو الأصل أو الحقيقة أو الآليثيا aletheia ؛ أي التكشف أو اللاتحجب[٩].

وهكذا، يُضيء دريدا للمتلقي طريقًا جديدًا من طرق قراءة النص، يسعي من خلاله لرفض سلطة الحقيقة داخل النص واختزال العمل الفني وحصره داخل قالب محدد؛ مادام النص، سواء أكان النص مكتوبًا أم مرئيًّا، مفتوحًا دائمًا على سياقات جديدة، فإنه يظل لا مدركًا على الدوام. فكل نص يبدو عليه الوضوح ولكنه يتضمن بداخله ما هو مسكوت عنه، فما يقوم به التفكيك هو تفتيت النص وتفكيك ما هو حاضر وإحضار ما هو غائب.

١- على دروب الفن: من تكشف الحقيقة إلى فن بلا حقيقة:

ومن هذا المنطلق، اتجه دريدا مباشرة لوضع الرؤى والنظريات التي سادت عبر تاريخ الفكر الجمالي وفلسفة الفن السابق عليه حول فن التصوير تحت عدسة التفكيك، محاولًا تفتيت هذا الإطار الفلسفي، ومثيرًا الشكوك عن رغبة كلٍّ من هيجل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١م) ومارتن هيدجر M. Heidegger (١٨٨٩-١٩٧٦م) في كشف المعنى في العمل الفني وربط الفن بالحقيقة.

فقد حصر فلاسفة الفن حقيقة العمل الفني داخل إطار ظل هو المهيمن على تاريخ الفن، إلى أن جاءت التفكيكية لتحاول تحريره من هذا الإطار الذي أصبح حبيسًا بداخله، محققًا له حلمًا من أحلامه، ألا وهو البلوغ لفن تصوير بدون حقيقة[١٠].

وقد اتخذ نقطة انطلاقه من وعد الرسام الفرنسي بول سيزان Paul Cézanne (١٨٣٩-١٩٠٦م) إلى إميل برنارد Emile Bernard في ٢٣ أكتوبر ١٩٠٥ بقوله: " إنني مدين لك بالحقيقة في فن التصوير، وإني لسوف أقولها لك I owe you the truth in painting and I will tell it to you "[١١]. واعتبر هذه المقولة بمثابة بوابة الدخول إلى عالم الحقائق الأربع التي فُسرت بها الحقيقة على مدار الفكر الفلسفي الغربي السابق عليه، الذي يُفسر الحقيقة إما بوصفها تمثلًا أو حضورًا أو تطابقًا وتوافقًا بين العقل والشيء أو لاتحجبًا unveiling وتكشفًا. وقد أثرت وهذه الرؤى لماهية الحقيقة بدورها على النظر لطبيعة فن التصوير، واعتبرها دريدا إطارًا ينبغي تحطيمه. فإنه كالإطار الذي يحيط باللوحة، وهذا ما عبر عنه بقوله: " تولدت الحقيقة من رحم فن التصوير أربع مرات. وهي أربع قصدًا لأن الجهات أربع، والإطار هو دومًا ذو خطوط أربعة."[١٢]

ومن هذا المنطلق يقوم دريدا بتفكيك الرؤى المتعلقة بطبيعة الفن بدءًا من أفلاطون مرورًا بكانط وهيجل ووصولًا إلى هيدجر؛ لكي يبين أن فلسفة الفن التقليدية قد أسرفت حينما جعل أفلاطون فن التصوير لا يحاكي الحقيقة، وحديث كانط I.Kant(١٧٢٤-١٨٠٤) وهيجل عن الجليل في سياق اللاهوت، وحينما ارتبط فن التصوير بالأيديولوجيا مع والتر بنيامين W.Benjamin (١٨٩٢-١٩٤٠م)، وعندما كشف فن التصوير عن الحقيقة مع هيدجر، فقد قام دريدا بتفكيكه لهذه الأطر الأربعة،

رافضًا تأطير الفن بالبحث عن أصله أو وصفه داخل إطار، كما سيأتي بيانه تفصيلًا فيما بعد.

فلقد قامت التفكيكية بمواجهة البارجون the parergon أو الإطار الذي تتمركز حوله الحقيقة من خلال تحطيم هذا الإطار وتفكيكه من أجل تحرير فن التصوير من سلطة الحقيقة الثابتة المطلقة. والتفكيك لا ينحاز إلى أشخاص ولا إلى الذات، ولكنه يقوم بدحض الأحكام المسبقة والادعاءات التي تتخلل العمل الفني؛ فتتجه فلسفة جاك دريدا إلى تغيير مسار الحقيقة عما كان سائدًا من قبل في فن التصوير. حيث كان يختزل فن التصوير في حدود ميتافيزيقا الذات، وادعاء ملكية الحقيقة. ولذلك قام دريدا بالعمل على خلخلة هذه الأنساق.

ولذا، قد خطا دريدا في كتابه ***الحقيقة في فن التصوير The Truth in painting*** عام ١٩٧٨م أول خطوة في طريق الكشف عن طبيعة الحقيقة في هذا الفن على نحو يعيد فيه طرح المفهوم الفلسفي للحقيقة بمعنى مغاير تمامًا للمعنى الذي كان سائدًا في الميتافيزيقا الغربية التقليدية، التي ظلت بحثًا عن الحقيقة، سواء بمعنى التوافق أو التطابق، أو بمعنى التكشف واللاتحجب.

وفي مقابل ذلك كان دريدا يُتيح للمتلقي أن يقترب من حقيقة الحقيقة، أي من الحقيقة ذاتها، من خلال فن التصوير أو بالأحرى صمت اللوحة، التي نرى فيها: "الحقيقة وقد تم تمثيلها بكل إخلاص، خطًّا بخط، وفي صورتها الشخصية."(١٣)

ومنذ ذلك الحين سارت أفكاره في طريق آخر، يقود على نحو مباشر باستراتيجية التفكيك من النص إلى الصورة، من المكتوب إلى المرئي، محاولًا تفكيك أحد أطر الفن، التي قيدت فن التصوير بالإيديولوجيا على يد والتر بنيامين المدافع بامتياز عن أصالة العمل الفني؛ وذلك حينما قام المصور الإيطالي فاليرو آدمي Valerio Adami(وُلد في مارس ١٩٣٥م) بتصوير أو تمثل بنيامين منتحرًا(*)، بحيث يجد المتلقي نفسه هنا ليس أمام ما يبصره ويركز نظره فيه ألا وهو انتحار بنيامين فحسب؛ وإنما يلمح – كذلك- انتحار فن التصوير نفسه ووقوفه على حافة الهاوية بتحرره من الأيديولوجيا.

حقًّا، لقد أسدى آدمي خدمة جليلة لفن التصوير حين سعى لتخليص الفن من

هيمنة الأيديولوجيا التي فرضها عليه بنيامين، وحين أكد – كذلك- على عدم وجود حقيقة أو معنى واحد يمتلكه القارئ؛ بل النص سواء المكتوب أو المرئي والذي مثَّل عملًا مفتوحًا ذا نهاية مفتوحة على عوالم متعددة يصعب حصرها. وهذا ما كان يجسده عبر خطوط لوحاته حيث نشهد العلاقة الملبسة بين الكلمة والصورة، فما من مرة قام برسم شيء يحوي بداخله كلمات أو جملًا إلا وتعمد إنهاء رسمه بالحذف، أي بجملة لم تكتمل بعد ولن تكتمل أبدًا. وتتركنا هذه العبارة غير المكتملة في لوحاته مع المعنى المنفتح باستمرار. وهكذا، مع لا شيء.

يواصل دريدا تفكيكه لأطر فن التصوير مشيرًا إلى تحول فن التصوير إلى فضاء لرسم التوابيت على يد المصور الفرنسي جيرار تيتوس كارمل Titus Carmel (وُلد في ٧ أكتوبر ١٩٤٢م)، الذي رسم ١٢٧ تابوتًا كنسخ لأصل، مما دفعه إلى طرح السؤال التالي: لِمَ يرسم فنان ١٢٧ تابوتًا؟ هل هم نسخ لأصل واحد أم أنها نسخ بلا أصل؟ والذي حاول من خلال الإجابة بنفسه عن تساؤله التأكيد على أن فن التصوير لم يعد يبغي غير النسخ التي لا تحاكي شيئًا، أي التخلص من ثنائية الأصل والنسخة.

ولا يقتصر تفكيك دريدا لأطر الفن على تحرير الفن من قيد الأيديولوجيا، ولا تخليصه من إشكالية العلاقة بين الأصل والنسخة فحسب؛ بل ينسحب الأمر كذلك على إشكالية البحث عن أصل العمل الفني وسلطة الذات؛ وذلك من خلال محاولته حسم الخلاف المثار بين هيدجر ومير شابيرو Meyer Schapiro حول لوحة فان جوخ Van Gogh الشهيرة التي تحمل عنوان " حذاء قديم برباط old shoes with laces "[١٤]، والتي اشتهرت باسم " حذاء الفلاحة peasant shoes ".

في العام، ١٩٦٨م نفسه، الذي كتب فيه الفيلسوف وعالم الاجتماع ميشيل فوكو Michel Foucault (١٩٢٦-١٩٨٤م) مقالته " خيانة الصورة trahison de l'image" ليطرح فيها إشكالية العلاقة بين النص والصورة أو بين المرئي والمكتوب على نحو ما تجسدت في لوحة الرسام السوريالي البلجيكي رينيه ماجريت Réné Magritte (١٨٩٨-١٩٧٦) المسماة " هذا ليس غليونًا ceci n'est pas une pipe " عام ١٩٢٩م، التي يتعمد فيها التركيز على الاختلاف بين العبارة المكتوبة والغليون المرسوم، على نحو يتحدى فيه التمثل البصري بين المكتوب والمرئي، نقول في هذا العام نفسه، كتب شابيرو مقالته

النقدية عن مقالة هيدجر المعنونة باسم " أصل العمل الفني The origin of the work of art " عام ١٩٥٠م، التي يسوق فيها ثلاثة أمثلة يبين من خلالها الأسلوب الذي به يكشف العمل الفني عن حقيقة الوجود والموجودات، ولعل من أبرز الأمثلة لوحة فان جوخ " حذاء الفلاحة".

وينطلق دريدا عبر استراتيجية التفكيك ليفتت مناقشة هيدجر في مقابل شابيرو حول اللوحة ويطرح سؤالًا مرجًا: ما حقيقة الفن؟

ففي حين يرى هيدجر، في سياق تحليله للوحة، أن الحذاء ينتمي إلى الفلاحة، وفيه تنكشف العلاقة بينه وبين مرتديه بالنسبة للأرض. إنه يكشف عن حقيقة هذا الحذاء باعتباره "حذاء فلاحة" ، بحيث ينتهي للقول بأن: العمل الفني هو أحد الأساليب التي بها تحدث الحقيقة بوصفها لا تحجبًا أو تكشفًا . وهذا هو المعنى الذي فهم به هيدجر مصطلح الحقيقة أو آليثيا – في أصله اليوناني- بوصفها تعني حرفيًّا نزع الحجاب عن أي لاتحجب أو تكشف ذلك الذي يكون .

وفي مقابل ذلك التحليل للوحة يؤكد شابيرو على أنها لوحات لأحذية الفنان الخاصة، وليست أحذية فلاحة أو فلاح، مستندًا في رؤيته تلك على ما ورد على لسان فان جوخ نفسه في خطابه لأخيه في أغسطس عام ١٨٨٨م ، حينما صرح له بأنه مثَّل أو صوَّر زوجًا من الأحذية القديمة une paire de vieux souliers ، التي هي بوضوح ملكه[١٥].

وفي هذا الصدد، يدعي شابيرو أنه بينما يستهدف هيدجر فهم الطابع الأداتي للأداة، والتأكيد على أن العمل الفني يكشف بأسلوبه الخاص عن ماهية الأداة، قد غفل هيدجر عما يعنيه هذا الحذاء بالنسبة للرسام فان جوخ نفسه[١٦].

غير أن الخصام بين الفيلسوفين حول تفسير اللوحة يجعلنا نستشعر الحاجة الماسة للرجوع إلى نقاشات دريدا لكليهما، وأن نتساءل معه: إن لم يكن لدى هيدجر أدني شك في تحديد ماهية الحذاء بوصفه زوجًا من أحذية الفلاحة، فما الذي جعله متأكدًا للغاية أنه زوج من الأحذية؟ وفضلًا عن ذلك، يدعي كلٌّ من سيزان وهيدجر بأنهما يخبران الحقيقة، أو حتى حقيقة الحقيقة في فن التصوير بوجه عام وفي لوحة فان جوخ، بالنسبة لهيدجر، بوجه خاص. ألا يكونان بذلك مدينين للحقيقة في فن التصوير، وحتى اللوحة بوصفها حقيقة الحقيقة؟

فتفسير هيدجر للوحة على هذا النحو كان ليظهر – كما أشار البحث من قبل-

طبيعة الفن بوصفه تكشفًا للحقيقة، وتأكيدًا على أن الفن ليس محاكاة ولا وصفًا، ولا نسخًا للواقع، ولا حتى إعادة إنتاج سواء أكان يمثل شيئًا فرديًّا أو ماهية عامة؛ وإنما في واقع الأمر، إنها خطوة إلى الوراء من الحقيقة بوصفها توافقًا أو تطابقًا إلى الحقيقة باعتبارها لا تحجبًا أو تكشفًا. وبالتالي، فإن وعد سيزان لنا بأنه يدين لنا بالحقيقة في فن التصوير، وأنه لسوف يقولها لنا، هو أشبه بعقد أو اتفاقية الحقيقة، بين الحقيقتين: الحقيقة بوصفها توافقًا (على نحو ما تتجلى بوضوح لدى شابيرو ورؤيته للفن بوصفه تمثلًا للشيء) وحقيقة الحضور اللامتحجب The truth of unveiled presence (من جهة هيدجر). في حين أن الأحذية هي أحذية، سواء أكانت مرسومة أو واقعية، هي مجرد أحذية بسيطة وحسب، التي تكون ما تكون، ومناسبة للقدمين. وبالتالي، إن ظلت مساهمة شابيرو في نطاق إستطيقا التمثل، وكان هدف هيدجر تكشف حقيقة الموجود المنتج؛ فإنه ربما لا يزال السؤال مطروحًا: ماذا يوجد أكثر من ذلك هناك، أو ماذا يوجد هناك مهم للغاية، لنراه في هذه اللوحة؟ يجيب دريدا إجابة سريعة قاطعة: لا شيء[١٧]. لا شيء نعرفه بالفعل خارج اللوحة. وهذا بخلاف ما قدمه هيدجر من وصف مقتضب ومألوف لما نعرفه بالفعل عن طبيعة الحذاء على نحو سابق على أية لوحة.

وليس مجانبة للصواب حينما نقول: إن هيدجر لم يكن قادرًا على تحليل مثاله الخاص، حتى إن كنا لا ننكر أنه زوج من الأحذية قد تم ارتداؤهما وببساطة تمزيقهما حتى إن كان محقًّا في رؤية حذاء الفلاحة. أو بتعبير آخر، إن الحذاء المرسوم برغم أنه يعرض استخدامه واستهلاكه، وإنه لا يمكن فصله عن طبيعة استخدامه؛ فإنه في الوقت نفسه لا يعرض هوية مرتديه. فلا توجد إشارة أو دليل في اللوحة عن مالك أو مستخدم الحذاء. وهذا لا يعني أنهما لا يتعلقان بشخص ما، ولكن يعني ذلك أن اللوحة لا تحدد ذلك الشخص. أو بإيجاز، إن اللوحة تحتفظ بصمتها البصري visual silence بشأن هذا التحديد لهوية مرتديه أو مستخدمه[١٨]، إلا أنه لا تزال هنالك نقطة ظلام في هذا التحليل الهيدجري للوحة؛ طالما أنه اهتم بالحذاء نفسه بغض النظر عن مرتديه، ولم يعتد بحضور الفنان في عمله. غير أن شابيرو يرى – بخلاف ذلك– الحذاء المرسوم لم يعد فحسب حذاء واقعيًّا ينتمي إلى فان جوخ؛ بمعنى أنه لا يعود فحسب إلى قدميه؛ بل إنه فينست فان جوخ نفسه من أعلى إلى أخمص قدميه: فأن ترتدي حذاءً مساويًا أو مكافئًا (لمعنى) أن توجد

أو تكون To shoe equals to be"[١٩]. أو بإيجاز، الحذاء المرسوم هو حضور لفان جوخ نفسه بكل كيانه.

على أن هذا الاختلاف بين كلتا الرؤيتين (أي رؤية هيدجر وشابيرو حول لوحة جوخ) لا يجعلنا نتوهم أن أحدًا منهما متهم، أو في المقام الأول مُدان، أو حتى مشتبه فيه. هناك فحسب اللوحة، الكتابة...هذا كل شيء. فليس هناك غليون، كما لا يوجد هناك – كذلك– زوج من الأحذية، إنها لوحة فحسب."[٢٠]

ونخلص من ذلك إلى أن دريدا أراد أن يحرر فن التصوير من أية سلطة تُفرض عليه، بحيث نبلغ فن تصوير بلا حقيقة، متحررًا من قيد لاهوت العلامة ذات البنية المغلقة التي لا تسمح بتعدد المعنى، ومن المحاكاة والتمثل وثنائية الأصل والنسخة معًا. أو بإيجاز، تخليص الفن من الإطار الذي ظل مقيدًا به لفترة طويلة من تاريخه. وهكذا، يشرع دريدا في طرح قضية تأطير الفن من خلال تفكيك مفهوم البارارجون أو الإطار عند كانط ، مما يفتح لنا آفاق عالم جديد يتجلى فيه الفن ويظهر على نحو ينأى فيه عن التقيد بأي معنى أو حقيقة بعينها داخل العمل الفني، فمثل هذا الفن – كما يحلم به دريدا– قادر على الانصراف عن صخب دعاوى المحاكاة والتمثيل والقداسة وزيف دعوى الكشف عن المعنى الواحد الثابت في النص سواء المكتوب أو المرئي.

وهنا ينبغي التمييز بين مستويين من الإطار عند كانط[٢١] : إطار اللوحة في فن التصوير أو تلك "الأطر المذهبة"، أي ذلك الحد الفاصل بين داخل العمل وخارجه، والتى اعتبرها كانط مجرد زينة وزخرفة، فهي لا تتعدى كونها شيئًا ثانويًّا لا يُشكل موضوعًا لخبرتنا الجمالية. أما المستوى الثاني فهو تأطير الفن الذي يؤدي فيه الفن دور الوسيط لأهداف الفلاسفة. وهنا يواجه دريدا الإطار الذي يفرضه الفلاسفة على الفن؛ وذلك حينما يجلبونه داخل دائرة التأويل والمضي في طرح التساؤلات حول ماهية الفن ومعناه وأصله وتاريخه؛ بل ومحاولات الكشف عن المعنى الأحادي داخل النص. والانطلاق من افتراضات مسبقة حول السياق والمؤلف ووضع الفن داخل إطار التصنيفات الثنائية : المضمون والشكل ، الدال والمدلول. غير أن اعتراض دريدا الرئيس يكمن في تلك المحاولات من قِبل الفلاسفة لفرض إطار منطقي على بنية غير منطقية.

في حين أن دريدا لم يحاول الاقتراب من النص (المكتوب والمرئي) بوصفه

علامات أو إشارات لتوصيل معلومات أو معان محددة. حيث إن النص أشبه بالصدفة التي تدوي بموسيقى المعنى الفارغ الذي يحمل في طياته كل الاحتمالات الممكنة. فإنه لا يصور أو يتمثل أيَّ معنى على الإطلاق؛ إنما هو نص مفتوح، أو فضاء دلالي يكون بمثابة انفجار للغة بكل طاقاتها الإبداعية والدلالية.

وبالتالي، فإن الطابع المميز للنص يتجلى من خلال اعتباره نصًّا دالًا مفتوحًا على التعددية والاختلاف، وربما هذا ما يتجلى بوضوح في المانفستو أو البيان الذي نشره عالم الجمال واللغوي التشيكي جان موكاروفسكي Jan Mukaravsky بعنوان" الفن بوصفه واقعة سيميانطيقية semiotic fact "، الذي ينص على أن : " التحليل السيمانطيقي للأعمال الفنية هو بمثابة تصحيح ضروري لسوء فهم نظريات الفن التقليدية وخطأ استيعابها لطبيعة الفن."[٢٢] ويعارض هذا البيان فلسفة الفن التقليدية سواء في تأكيدها لعلاقة الفن بالحقيقة أو في ربطها الفن بالأيديولوجيا، أو في حفاظها على قداسة الفن.

وهنا يتضح كيف أن هذا البيان ينظر إلى العمل الفني بوصفه بنيةً دلاليةً، وأن الفن هو نص دال لا يخضع لأي تفسير محدد، فإنه ليس صندوقًا فارغًا يُملأ بمعنى ثابت وحقيقة مطلقة؛ بل إنه انبثاق للمعاني اللانهائية التي تتدفق باستمرار داخله.

وبناءً على ذلك، يفسر دريدا عبارة كانط بأن:" الفن غائيٌّ دون غاية purposiveness without purpose "، بأنها تعنى أن : " الفن غاية بدون نهاية finality without end". و"بدون" بدورها تعني " بدون مطلق an absolute without "، أي "بدون" التي لا تلتزم بأي شيء. ولهذا، يرى كانط أن الفن هو ما يسرنا دون أدني مصلحة، فالمتعة الجمالية فيه متعة منزهة عن الغرض مجردة من المنفعة disinterestedness. فعندما أقول " أنا أمتع نفسي ليس بمعنى هنا أنني أفعل ما يعجبني أو ما يروم لي؛ وإنما بمعنى أنه لا يوجد شيء تقريبًا: لا الشيء ولا الوجود ولا الموضوع الخاص ولا المنفعة إزاء أي شيء"[٢٣]. ومن هنا، يمكننا القول بأن هذه "بدون" ينبغي أن تظهر على وجه الدقة في هذا الغياب المطلق، فهو غياب اللاشيء the absence of nothing[٢٤].

ومن هذا المنطلق، لا يمكننا – بحسب دريدا- وضع الإطار في مقابل العمل الفني؛ بل – بخلاف ذلك- هناك منطقة عدم انغلاق للإطار نجتاز فيها من داخل العمل

إلى خارجه، على نحو ما يتسلل الخارج إلى الداخل، فهذا الإطار المفتوح يعد بمثابة علامة على التقاطع أو التداخل بين الداخل والخارج؛ طالما أنه يدفع العين في اتجاهين في وقت واحد. فلا يوجد داخل بدون خارج. فمجال العمل الفني برمته يفتح من خلال سياق ما في الـــــــ " بين" ، أي بين العمل والبارجون أو الإطار الذي يمثل بدقة اللامرئي أو ذلك الحاضر الغائب معًا وفي الوقت نفسه. ومن ثمَّ، لقد فهمت الطبيعة الخاصة للعلاقات بين الداخل والخارج بوصفها البارجون أو ذلك الذي يتعذر فصلها[٢٥]. فهذا الإطار المفتوح – إذن – يتيح التجاوز إلى المختلف. وربما هذا ما يتجلى بوضوح لدى فناني القرن التاسع عشر بدءًا من كاسبر ديفيد فريدريش Caspar David Friedrich حتى جورج سورا Georges Seurat؛ حيث صمموا إطارات لأعمالهم الفنية تساهم في إبراز المعنى، وتكملة العلاقات اللونية وتعزيز التفاعلات المكانية في لوحاتهم[٢٦].

ولعل من أبرز الأمثلة على تداخل وتقاطع البنية الداخلية للنص مع البني الخارجية المتعددة هو ما يتجلى في نظرية اللعب عند العالم النفسي والطبيب النمساوي سيجموند فرويد S. Frued (١٨٥٦ – ١٩٣٩ م) (*) ، الذي قدم للمتلقي وصفًا لأصول لعب الطفل في سياق أطروحته عن مبدأ السعادة، والذي يبين من خلاله تلك الرؤية عن اللعب الذي فيه يصبح خيال الطفل قادرًا على اختراع لعبة يجتاز بها المسافة الفاصلة بينه وبين أمه في حالة غيابها.

وفي هذا الصدد يصرح قائلًا: " إننا نطلق اسم الولد الطيب a good Boy " على ذلك الذي لا يُزعج والديه بالليل، ويطيع بوعي الأوامر بأن لا يمس الأشياء، وأن لا يبكي حينما تتركه أمه وحده لبضع ساعات قليلة. فالطفل يلتصق بوجه عام بأمه، التي لا تطعمه فحسب؛ وإنما تعتني به أيضًا بدون أية مساعدة خارجية."[٢٧] فمثل هذا الطفل حينما يلعب فإنه يبدع لعبة جديدة بإحدى ألعابه، بحيث يندمج معها وينسى غياب أمه، كأن يلعب – مثلًا – ببكرة خشبية a wooden Reel ملفوف عليها خيط.

ولكن الطفل لا يلعب بها بأن يسحبها وراءه على الأرض مثلًا، أو أن يقلل من وجودها كمجرد حمالة للخيط. ولكنه يلعب بها بأن يلف البكرة بالخيط ، وبمهارة كبيرة يلقي بها على حافة سريره المُغطى بالستائر، بحيث تختفي البكرة داخل السرير، وفي الوقت نفسه ينطق بإحدى العبارات الدالة على اندهاشه. ثم يسحب البكرة خارج السرير مرة

أخرى عن طريق جذب الخيط، بحيث يرحب بظهورها السار هناك من جديد. ومن ثمَّ، يصاحب عند الطفل ظهور البكرة مرة أخرى شعور سار.

وينطلق دريدا، في كتابه ***في علم الكتابة***، من هذا المثال للحديث عن لعبة الحضور والغياب؛ إذ إن الطفل يبقي قريبًا من أمه، التي تعد في نظره المرأة الوحيدة في العالم، فهي أقصى دفء للمشاعر التي تلهمني إياها، نقول يبقي قريبًا منها كي يراها ويُغذي خياله منها ولكن مع إمكانية وجود حجاب. بحيث في اللحظة التي تختفي فيها الأم يصبح الإحلال (بخياله) ممكنًا وضروريًّا[٢٨].

ويطرح دريدا من خلال هذا المثال المطول للعب الطفل برغم طبيعة العلاقة بين داخل النص وخارجه، أي مسألة إطاره أو حده على مستوى خيال الطفل من خلال لعبته ذلك الحاضر الغائب، شأنه شأن حضور الأم(على مستوى الخيال) وغيابها الواقعي، أي العلاقة بين المضمون(وهو هنا رواية لعبة الطفل) والشكل (أي عملية إلقاء البكرة وسحبها مرة أخرى بشكل متكرر)(٢٩)، ويبدأ في طرح تساؤلاته حول كيفية بناء النص ومنطق تشكله أو تكوينه مستندًا إلى فكرة اللعب ليفتح مجال النص بوصفه أفقًا من المعاني اللامحدودة يتعذر إغلاقه بحد آمن واختزاله في تفسير بعينه، حيث إن التداخل والتلاحم بين بنى النص الداخلية والخارجية تجعل من المستحيل فصلهما عن بعضهما، بل وحسم العمل بشكل نهائي.

وفي هذا السياق يجب الاعتراف بأنَّ هذه المحاولات جميعًا على تنوعها أشبه برحلة مقصدها وغايتها إظهار حقيقة العمل الفني وحصره داخل إطار معين.

والجدير بالذكر أن دريدا لا يكتفي بعرض تلك الرؤية للإطار منذ قدَّم كتابه الحقيقة في فن التصوير من خلال تفكيكه للباررجون عند كانط. هذا الإطار الذي يمثل – كما ظهر من قبل – حالة التداخل والتقاطع بالضرورة بين داخل النص وخارجه، والذي يتعدى كونه مجرد إطار مذّهب إلى اعتباره طاقة حرة تدفع النص إلى أبعد مما نتوقع فحسب؛ وإنما يفرد حديثًا عنه في كتابه ***ذكريات العميان: التصوير الذاتي وبقايا أخرى Mémoires d'aveugle :L'auto portrait et autres ruines*** عام ١٩٩٠م؛ وذلك حينما يستدعي ذكريات طفولته الخاصة المتعلقة بمشهد رؤيته للوحات أخيه الأكبر ذات الأطر الدينية، التي كانت بمثابة الشرارة الأولى لإيقاظ الفنان الأعمى المباطن فيه، الذي

أصبح الآن مفتونًا كليًّا بالبحث في طبيعة العلاقة بين فني الكتابة والتصوير أو بين النص والصورة.

ومن أجل الاقتراب أكثر من قضية العلاقة بين فني الكتابة والتصوير عند دريدا؛ كي نرى طبيعة طرحه الجديد لهذه العلاقة، ونحاول أن نلتمس الإجابة عن تساؤلات عديدة محيرة: بأي معنى يكون الفنان أعمى؟ وكيف يمكن تطبيق فكرة العمى على الخبرة الجمالية بمستوياتها المتعددة؟ وبأي معنى تكون الحقيقة عمياء؟ وهل هناك أولوية للنشاط الفني على الإدراك الحسي؟ وهل يتخذ دريدا من فكرة العمى سبيلًا لنقد ميتافيزيقا الحضور على نحو نعاني فيه خبرة الفقدان في مقابل الحضور؟ ولاشك أن محاولة فهم التساؤلات السالفة هي ما ستكشف عن طبيعة رؤية دريدا للحقيقة العمياء في فني الكتابة والتصوير.

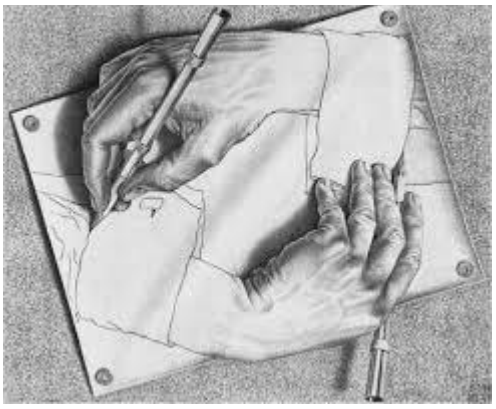
٢- الفنان بوصفه أعمى:

غني عن البيان أن هناك العديد من الفلاسفة والفنانين(*) قد أسهموا في التوطئة لعلاقة فن الكتابة بالتصوير، أي لجدلية العلاقة بين المكتوب والمرئي، على اعتبار أن التصوير هو كلمة صامتة، والكتابة صورة ناطقة.

وليس في وسعنا ولا من أغراضنا في هذا المقام أن نتتبع القائلين بهذه العلاقة؛ وإنما غرضنا الرئيس هو الوقوف على طبيعة إسهام دريدا في هذا الصدد على اعتبار كونهما – إن جاز القول- بمثابة روايات متوازية parallel narrative(٣٠) ، حيث يُضيء لنا دريدا طريقًا جديدًا من طرق العلاقة بين فني الكتابة والتصوير يتعدى كونهما – كالحال عند هيدجر- رؤية لتكشف الوجود وإرساء الحقيقة، إلى اعتبار كلٍّ من الكاتب والرسام من العميان.

ولعل من أبرز الأمثلة التي تمثل أو تصور علاقة النص بالصورة، أو الكتابة بالرسم هو ما نجده في لوحة رسام الجرافيكس الهولندي مورتيس إيشر المسماة " رسم الأيدي Drawing Hands" عام ١٩٤٨م، التي يتعمد فيها بث علاقة التداخل أو التقاطع بين الكتابة والتصوير. حيث إن كل من يلقي ببصره على لوحة إيشر، لا يجد في اللوحة سوى يدين رُسِمتا باللونين الأبيض والأسود، وليس هناك أي شيء آخر في خلفية

اللوحة، لا شيء سوى يدين مثبتتين على ورقة بيضاء فارغة يمسك كلٌّ منهما قلمًا في وضعية الرسم ، وكأن كليهما يرسم الآخر على تلك الصفحة البيضاء مستخدمًا قلمه وليس فرشاته . وعلى هذا النحو، نرى في فضاء اللوحة مشهدًا للكتابة والرسم معًا تجسده تلك اليدين ثلاثية الأبعاد.



مورتيس إيشر، رسم الأيدي(١٩٤٨م)

ولهذا، إن كان إيشر يعبر عن تلك العلاقة الوثيقة بين الكتابة والرسم بالألوان والأشكال المرسومة؛ فإنه – بذلك- يتيح أو يسمح بالاقتراب من العلاقة بينهما على نحو ما تظهر في لوحته؛ إذ يُتيح لها أن تتحدث عن ذاتها بمنأى عن الكلمات. والجدير بالذكر أن هذه الرؤية لجدلية العلاقة بين الكاتب والرسام تبدو حاضرة بجلاء عند الكاتب هوراس كليفورد Horace Clifford على نحو ما صرح بذلك قائلًا: " أنا أكتب، ولكنني أحتاج الرسام ليمنح كلماتي وجهًا... فالكتابة هي اللوحة التي لا يمكن رؤيتها، كما أن ما يزال غير مكتوب بعد هو: عمى كتابة writing blind، أو في البصيرة العمياء blind sight ." [٣١]

هكذا يمكن الاقتراب من أسلوب دريدا في طرح فكرته عن العمى، سواء أكان على مستوى خبرتي الإبداع والتذوق أو على مستوى العمل الفني نفسه. وفي الصفحات التالية تفصيل ذلك.

أ- خبرة المبدع بوصفه أعمى:

في عام ١٩٩٠م، مع ذكريات العميان ، سارت أفكار دريدا على طريق الكشف عن

طبيعة نشاط الفنان وإبداعه، وإبراز ملامح العلاقة الوثيقة بين الكاتب والمصوِّر. ولبيان ذلك يتتبع دريدا خطوات الإبداع الفني وتطور الكلمة المكتوبة أو المرئية بدءًا من اللحظة الأولى في الإبداع حتى مرحلة التنفيذ أو التحقق للنص أو الصورة. ويركز دراسته بوجه خاص على إبراز حالة العمى التي يمر بها الفنان في لحظات تنفيذه لعمله الفني.

وفي هذا الصدد يسعى دريدا إلى إظهار اللحظة الأولى في التنفيذ، حينما يكون الكاتب أو الرسام في حالة الفعل، وهي لحظة ضربة الفرشاة الأولى على قماشة الرسم أو ملامسة القلم للصفحة البيضاء. أو بإيجاز، لحظة وضع أول نقطة على اللوحة أو الورقة البيضاء الفارغة، والتي يطلق عليها دريدا اسم " نقطة- المصدر source-point "، أو " نقطة- النقطة"، والتي تعد دومًا نقطة غير مرئية بالنسبة للفنان.

فهو ها هنا يرسم أو يكتب بشكل أعمى؛ طالما أن نقطة المنبع upstream ، صارت شيئًا من الماضي، الزمن الذي انتهى، ولم يعد no longer . ومن ثم، تعد نقطة النقطة في حالة اختفاء مستمر، تهرب دومًا من الفنان في" لحظة وضع العلامة" أو " لحظة الحاضر النشط"[٣٢]. على أساس أنها تنصهر مع سائر النقاط الأخرى لتشكل خطًّا.

والجدير بالذكر أن دريدا لم يختزل لحظة عمى الفنان عند نقطة المصدر أو المنبع فحسب؛ وإنما يسري الشيء نفسه على نقطة المصب، أو ذلك الفراغ الذي لم يُرسم أو يُكتب بعد، وإن شئنا الدقة لقلنا إن: دريدا يؤكد على أن الفنان يعد أعمى بدءًا من اللحظة الأولى من فعل وضع العلامة (أي المنبع) حتى اكتمال رؤيته في نهاية رحلة الإبداع الفني (أي المصب). وفيما بين المنبع والمصب؛ أي فيما بين النقطة التي لا تُرى أبدًا ولن تُرى واللامقول بعد هناك دومًا " بقع عمياء blind spots " في أثناء تنفيذ العمل الفني. ففي كل لحظة تمر يستدعي فيها الفنان اللامرئي إلى الحضور.

ولعل قارئ دريدا يلاحظ أنه يعتد " بالتصوير الذاتي self-portrait "، باعتباره نموذجًا مميِّزًا لهذه اللحظة التي يكون فيها الفنان أعمى؛ طالما أنه حينما يرسم نفسه يعد بمثابة الموجود الأعمى، ويتضمن ذلك جانبين : " المرسوم drawn " (أي موضوع التمثل the object of representation) و" الرسام أو المصور الذاتي" (أي الذات الممثِّلة the subject representing). فهو هنا يعاني خبرة الفقدان منذ البداية، فهو إما لا يرى نفسه كموديل، أو لا يرى نفسه وهو يرسم؛ بحيث لا يتسنى له إمكانية النظر الذاتي.

وهذا ما يؤلف جدل الرسام والموديل، أي الرائي– المرئي، أو الناظر والمنظور إليه. هذه التجربة التي يواجه فيها الفنان جدل المرئي واللامرئي؛ مادام هناك دومًا بقعة عمياء؛ ومادام يعاني خبرة فقدان الرؤية. فإنه يصير الموجود المحروم من الرؤية، إما بفقدان الموديل أو بفقدان الخط. ففي حالة التصوير الذاتي قد تتيح المرآة للرسام أن يرى نفسه وهو يرسم كنوع من التأمل الانعكاسي وإمكانية النظر الذاتي، بحيث تتيح المرآة للرسام أن يصبح الناظر إلى صورته فيها بوصفه موديلًا أو موضوع اللوحة، ولكنه في الوقت ذاته لا يرى نفسه بوصفه فنانًا[٣٣]، وهذا ما يُشكل جدل المرئي واللامرئي، أو جدل الحضور والغياب. فالمصور الذاتي – إذن– حاضر دومًا بوصفه غائبًا.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن لحظة عمى الفنان وهو يرسم نفسه، إزاء ما سيرسم بضربات فرشاته، وكيفية تمثل أو تصوير نفسه هي اللحظة ذاتها التي يرى فيها الفنان نفسه، أي أنها اللحظة التي تكشف له عن نفسه بمنأى عن الإدراك الحسي أو الرؤية؛ إذ إنه ينفتح بنوع ما على باطنه خلال تجاوزه مظهره. فما الذي يستطيع معرفته عن نفسه إن لم ير نفسه ليس بالإدراك الحسي أو الرؤية البصرية؛ وإنما بالبصيرة التي بها ندرك الباطن. بحيث توظف صورته لوصف ما لم نره، وباطن لم يظهر.

فالعمى يعمل على إعادة إيجاد القوى الكامنة في الفنان؛ طالما أن حالة العمى تدفع بالفنان إلى تجاوز عالمه المُسطح. فالفنان عندما يصور نفسه، فإنه لا ينقل مظهره الخارجي أو الوجه المرئي منه إلى نسيج لوحته، بحيث لا يعد التصوير الذاتي مجرد ظل لمظهر الفنان أو صورة طبق الأصل منه، حتى يبدو وكأنه ينقل نفسه حرفيًّا ؛ وإنما بالأحرى هي مدخل للانفتاح عليه، وقد عبر عن هذا المعنى كوفلر Kofler بقوله: " لا ينبغي عليك أن تكون قد رأيت كل شيء، فقط الإنسان الأعمى هو من يرى بالفعل كل شيء."[٣٤] وربما هذا ما دفع دريدا إلى نقد ما يطلق عليه اسم " السلطة النظرية للرؤية theoretical authority of seeing ، التي ترى الميتافيزيقا منذ اليونان بوصفها فلسفة الحضور philosophy of presence ، بما تستهدفه من الكشف عن المعنى والحقيقة المطلقة، من خلال اختزال المعنى في إطار الألفاظ اللغوية مما يؤدي إلى تطابق المعاني، والتأكيد على حضور المعنى باستمرار داخل النص، أي دعوى الحضور الكامل للمعنى، وأصالة الإدراك الحسي originarity of perception : فكل شيء يبدأ بالإدراك الحسي أو الرؤية[٣٥].

وبناءً على ذلك، إذا أردنا أن ننأى عن الميتافيزيقا؛ فينبغي علينا أن نتنحى عن الحضور وأصالة الحدس الحاضر originarity of presentive intuition وعن الإدراك الحسي والرؤية، بحيث نفقد البصر أو النظر، لتكون لدينا البصيرة، تلك البصيرة التي تتعدى كونها إدراكًا حسيًّا إلى كونها بصيرة لحقيقة مرجأة باستمرار، بحيث يصبح الإنسان الأعمى في سعيه الدؤوب لتكشف الحقيقة كالبحار في رحلته في ظل وجود العواصف والسماء الملبدة بالغيوم مما يحجب عنه الرؤية يطمح في أن يرى، وهذا هو حنين البحار الذي يعبر عنه بقوله: " أتمنى أن نكون قادرين على رؤية شيء ما!"[٣٦]

يتضح مما سبق أن دريدا يتخذ من فكرة العمى مناسبة لنقد فلسفة الحضور؛ بل والتأكيد مرة أخرى على جدل المرئي واللامرئي، طالما أن اللامرئي متضمن في المرئي، ويدفع العمى الفنان إلى جلب اللامرئي (ألا وهو حقيقة الفنان أو باطنه) إلى الحضور . في حين يتوارى المرئي (أي مظهره الخارجي)، ويصبح هو نفسه لا مرئيًّا. فالمرئي نفسه يمتلك جزءًا لا مرئيًّا، واللامرئي هو الجانب السري للمرئي، ولا يظهر إلا من داخله. ومن ثم، ومن ثم فالعمى هو تأثير تجاوز رؤية المرئي إلى إطلاق اللامرئي القاطن بداخله. نحن، إذن، أمام حالة من " عمى الرؤية a seeing blindness "[٣٧]، سواء على مستوى كتابة السيرة الذاتية أو في حالة التصوير الذاتي. بحيث يبدو العمى، وفقًا لدريدا، ليس مجرد غياب للرؤية؛ وإنما هو علاقة خاصة مع صورة الذات، أو بالأحرى هو عبارة عن رحلة ذات تكتشف نفسها. فإن كلًّا من كاتب السيرة الذاتية والمصور الذاتي يقدمان أعمالهما في شكل رحلة إلى داخل ذاتهما إلى العمق؛ إلا أنهما يصعدان إلى السطح من جديد، فقد استطاعا أن يبلغا العمق تحت السطح. وربما هذا ما يتعلماه من تجربة العمى التي تدفعهما للتوغل إلى الأعماق لاكتشاف عالمهما اللامرئي فيه.

وعلى ضوء ما سبق يتبين أن دريدا سار في طريق مغاير لما كان سائدًا في الميتافيزيقا الغربية حينما أكد على وجود البصيرة في العمى، وجدل الحضور والغياب.

ب- الحقيقة العمياء في فني الكتابة والتصوير:

وهنا ينتقل البحث إلى مستوى ثان من حضور فكرة العمى، وهو مستوى العمل الفني، والذي يظهر من خلاله نموذج بارز على صمت الحقيقة، أو الحقيقة العمياء.

لقد أشار البحثُ من قبل إلى صدارة المعنى الأحادي للنص وسلطة الحقيقة في الخطاب الميتافيزيقي. ومن هنا فإنه من المألوف الآن أن نجد التأكيد الدائم في خطابهم على حضور المعنى في كلمة أو صورة أو نص.

وبناءً على ذلك، يعد من الصواب القول بأن هذه الدعوى مجرد رغبة ثقافية a cultural desire، ترتبط بعصر الوهم القديم الذي ينشد الحقيقة والماهية والمعنى المتضمن في الموضوعات، وإمكانية اكتمال المعني في النص[٣٨].

وبطبيعة الحال، يتصدى دريدا لذلك عن طريق الدعوى بأنه " لا يوجد ما هو خارج النص il n'ya pas hors de texte أو خارج العمل hors d'oeuvre"[٣٩]. ولا يعني ذلك إنكار دريدا للواقع الخارجي، ولا محو العالم كما نعرفه؛ وإنما بالأحرى يعنى ببساطة تأكيده على زيف دعوى الكشف عن المعنى المتضمن في النص، والإشارة لعدم وجود معنى ثابت fixed meaning أو حقيقة قصوى أو نهائية ultimate truth بداخله. فالمعاني جميعها لا تتعدى كونها مجرد معانٍ نصية ليست حقيقية أو واقعية، وهذا ما عبر عنه دريدا بقوله: " حقيقة اللوحة تكون في اللوحة"[٤٠].

وربما يكشف حديث إدموند هوسرل عن تمييزه داخل بنية الفعل القصدي بين قطبين رئيسين: معنى قريب من هذا المعنى: حيث يرى أن هناك الجانب الذاتي للفعل القصدي ويسميه النوئزيس Noesis ؛ أي الفعل المتجه نحو موضوع قصدي، والجانب الموضوعي للفعل القصدي ويسميه النوئيما Noema ؛ أي الموضوع المشار إليه من خلال فعل قصدي . هذا الموضوع القصدي هو موضوع مستقل، أي أنه يبقى مع الخبرة بصرف النظر عن وجود أو عدم وجود الموضوع الواقعي: فالموضوع يكون حاضرًا حضورًا قصديًّا وليس موجودًا وجودًا واقعيًّا[٤١].

ويفهم مما سبق أن النوئيما عند هوسرل، ذلك المعنى القصدي المثالي لموضوع الخبرة الذي لا يحتل العالم، ولا الوعي: إنه لا واقعي ولا حقيقي، حيث يفترض دومًا مسبقًا حرية الحركة بين الاثنين. فإنه – بذلك المعنى- يجتاز ثنائية العالم والوعي. وبهذا المعنى فإنه يُوظف – بحسب دريدا- بوصفه التجلي والظهور اللغوي السديد لمعنى الإرجاء داخل الخبرة، الذي يؤخر إلى الأبد عملية منح العالم معنى. وهكذا، فإن مفهوم دريدا عن الإرجاء يجد أساسه النظري في نظرية المعنى عند هوسرل[٤٢].

ومن ثم، لم يفضل دريدا القول بأنه لا يوجد ما هو خارج التمثل؛ وإنما يفضل القول بأنه لا يوجد ما هو خارج النص، ونحن يمكننا القول بأنه إذا كانت الميتافيزيقا تفكر في الأصل في حدود حضور بدون اختلاف؛ فإن دريدا – بخلاف ذلك- يؤكد على أنه لا يوجد ما هو خارج الاختلاف المرجئ أو الإرجاء، لا شيء خارج غياب المدلول المتعالي[٤٣]. مما يوسع من مجال الدلالة ويدفع بالمعنى إلى ما لا نهاية. وربما هذا ما دفع دريدا إلى تشبيه الميتافيزيقي في كتابه ***أحادية الآخر اللغوية Monolingualism of the Other*** بالسيد الذي يقطن ما وراء البحر outré-mer ، فسلطته غير مقبولة؛ لأنه ببساطة ينقصه بحر مثلما ينقص الميتافيزيقي إدراك أن المعنى مرجأ باستمرار[٤٤].

وبذلك، يمكن القول : " إن النص (المكتوب والمرئي) عند دريدا هو أفق من المعاني المتعددة المتولدة بشكل لا نهائي والمرجأة باستمرار؛ فإذا كان القاموس " يعني" شيئًا ما، فإنه يعني بأنه لا يوجد ما هو أكثر من إمكانية المعنى"[٤٥]. فالحضور الكامل للكلمة سجن ميؤوس منه في النص. أو بإيجاز، إنه رحم التعددية والاختلاف؛ طالما أن أي نص – بحسب دريدا- أو أي موضوع يذهب le sujet se passé de إلى ما هو أكثر" من المفترض أن يعرف suppose savoir ."[٤٦] وفي هذا المعنى نفسه يؤكد دريدا في كتابه ***الصوت والظاهرة Speech and Phenomena*** أن: " لانهائية الاختلاف المرجئ أو الإرجاء هي النهاية la différance infinite est finie "[٤٧].

ويفهم مما سبق أن الحضور الذي تتمسك به الميتافيزيقا وتعتبره السمة المميزة للوجود، ما هو إلا نتاج عملية الاختلاف أو بالأحرى هو ناتج غياب شأنه في ذلك شأن الصورة التي تظهر على شاشة التليفزيون؛ فرغم كونها تمثل حضورًا كاملًا؛ فإنها في الواقع تتكون من عدة نقاط منفصلة تتجمع معًا لتكوِّن نسيجًا كليًّا ندركه إدراكًا متصلًا. ومن ثمَّ، فالحضور الذي تنادي به الميتافيزيقا ما هو في صميمه إلا تراكب من الحضور المستمر والاختلاف المتقطع[٤٨]. وما المعنى المرجأ، بدوره، إلا حالة أشبه بحالة الحلم الذي يكون فيه المرء حاضرًا وغائبًا معًا وفي الوقت نفسه.

ويستدعي هذا إلى أذهاننا حديث الفيلسوف الفرنسي جاستون باشلار Gaston Bachelard (١٨٨٤- ١٩٦٢) عن طبيعة معرفتنا بالطبيعة أو الواقع التي يمكن أن تكون تقريبية فقط؛ مادام العالم في حالة تغير واختلاف وتنوع دائم. فالمعرفة هنا – إن جاز

القول- كمثل بقعة ضوء في ظلام الواقع، وهذا ما عبر عنه باشلار في كتابه ***تكوين العقل العلمي*** بقوله: " إن معرفة الواقع هي نور يعكس دائمًا ظلاله في مكان ما، فهي ليست أبدًا معرفة مباشرة وممتلئة. وتجليات الواقع ليست على الدوام متواترة. فالواقع ليس دائمًا " ما يمكننا أن نعتقده on pourrait ce qu'croire ؛ لكنه على الدوام " ما كان يُفترض أن نفكر فيه ce qu'on aurait dû penser ". ففي مواجهة الواقع، نلاحظ أن ما نعتقد معرفته بجلاء يبهر ما يفترض بنا معرفته ... فإن البلوغ للعلم معناه – روحانيًّا- التجدد والقبول بطفرة مفاجئة يفترض بها أن تناقض ماضينا."[٤٩] وإن كان العالم ثريًّا للغاية ومتغيرًا دائمًا، فمعرفتنا به – إذن- تحكمها النظرة الاحتمالية، ويسري الشيء نفسه على المعاني في النص التي لا تتقيد بالشكل الاستاتيكي؛ وإنما تتسم بدينامية الإطالة غير المحددة.

وهنا يُؤكد دريدا على أن الكتابة هي علامة على فقدان الحضور loss of presence . فالكتابة تؤسس أثر بنية المعنى the trace- structure of meaning[٥٠]. ومن ثمَّ، يحل مصطلح الأثر محل الحضور؛ مادامت كل كلمة تحتوي أثرًا من الكلمات السابقة وتترك – بدورها- أثرًا في الكلمات اللاحقة حتى ينمحي الأصل. فمعنى الدال عنده ليس له حضور كامل أبدًا ، فهو جزء من شبكة العلاقات الدلالية (غائب- حاضر) ومن خلال الإرجاء أو الاختلاف المرجئ، يحدث تراكم للآثار، حتى يبدو وكأنه معنى ثابت وما هو في النهاية سوى أثر[٥١]، وقد عبر عن ذلك دريدا بقوله إن " الأثر في الحقيقة هو الأصل المطلق للمعنى بوجه عام...، فهو الإرجاء الذي يفتح المظهر والدلالة ...، فإنه، حقًّا، طاقة مبهمة an opaque energy "[٥٢].

ويعني ذلك أن ما يجعل الصورة صورة هو قدرتها على أن تحمل آثار ما لا يمكن أن تعرضه أو تظهره، على المضي قدمًا، في مواجهة هذا الفقدان وتلك البقايا. فالصورة تظل مرتبطة بالبقاء على آثار ماضٍ ما، وترتبط بقدرتنا على أن نقرأ تلك الآثار بوصفها آثارًا[٥٣].

ومن هنا يمكننا القول بأن المعنى لا يعد أبدًا حضورًا؛ وإنما هو دومًا أثر، أي علامة غياب حضور، أو بالأحرى أثر الحضور. فهو أشبه بالطيف في النص الذي نلمحه ولا نستطيع أبدًا الإمساك به. ولذا، فالكلمات داخل النص هي مجرد آثار لأصل لا يمكن

تحقيقه an unattainable origin[٥٤] ؛ وذلك على أساس قدرتها الدائمة على الانفتاح.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن دريدا أبدع شبكة من المصطلحات تتداخل وتتلاحم معًا من أجل التأكيد على الرحابة الدلالية للنص، فلا يحيط بمصطلح الاختلاف المرجئ مصطلح الأثر فحسب؛ بل يحيط به كذلك معاني الهامش margin والتكرار Itération والمكمل supplément ، لا لشيء إلا ليدفع بالنص أبعد مما نتوقع، وينأى عن المعنى الموحد للنص؛ على أساس أن أي نص لا ينطوي على كلمات مفتاحية تشع تكرارها بالمعنى الموحد للنص؛ وإنما ينطوي النص على تكرار يؤدي إلى تعديل المعنى وتحويره وبعثرته وتشتيته، لنجد أنفسنا أمام معنى مُهرَّب في غضون النص وهوامشه[٥٥]، فلا هو حضور ولا غياب.

ونخلص من ذلك إلى أن دريدا يوجه أسماعنا إلى صوت لم يُسمع نداؤه بعد عن تلك الحقيقة العمياء في فني الكتابة والتصوير، الذي يعد بمثابة فترة راحة ليس من مسيرة الخطابات الميتافيزيقية الراهنة فحسب؛ وإنما راحة من النظر لمعاني النص على أنها تتلاحم من أجل تجسيد المعنى الكلي، ومحاولة النظر للمعاني بوصفها بناء الاختلاف.

فما محاولات البحث عن المعنى داخل النص سوى محاولة إنتاج حقيقة حول ما لم يقع مطلقًا، وفي هذا المعنى نفسه تصرح نانسي جان لوك Nancy Jean- Luc في كتابها ***مشاهدة اللوحة Le regard du portrait*** طرحًا ترى فيه أن: " فما تكونه القصة هو ما لم يُقرأ، وما تكونه اللوحة هو ما لم يُر بعد."[٥٦]

وهنا، يمكن أن يلتقط القارئ ملمحًا جوهريًّا في الأدب القصصي فيما بعد الحداثة، وهو حالة الصمت حيث نشهد العديد من الأعمال الأدبية كأعمال الكاتب الأمريكي ميلرMiller والكاتب الإيرلندي صموئيل بيكيت Samuel Beckett (ولد في ١٣ إبريل ١٩٠٦م)، بل وأعمال الكاتب المصري أحمد مراد(*)، التي نلمح فيها منظور حكي مختلف لا يتوارى فيه المؤلف في خلفية الأحداث؛ بل يروي الحدث على لسانه بحيث يغدو المؤلف هو الراوي نفسه، مع تغليب لغة الصورة على الحوار، على نحو يشعر معه القارئ أنه يقرأ صورًا مكتوبة في جو من الإثارة والتشويق والغموض.

فالصورة هي فحسب صورة، وليست ظهورًا ، فإنها – بحسب والتر بنيامين[٥٧]– ما يظل بعيدًا عنَّا (من حيث المعنى) برغم قربها منَّا (كعمل فني نكون في حضرته).

أو بتعبير آخر، إن ما تعلمنا إياه اللوحة أن ننسى كل ما نعرفه، بمعنى أننا عند تأملنا الجمالي للوحة أو للنص ينبغي ألا نستحضر معنا أية افتراضات مسبقة. فماهية الحقيقة، أو بتعبير دريدا " حقيقة الحقيقة" ، هي أنها تحيا بلا حقيقة. فالحقيقة شبحٌ يهيم في فضاء اللوحة والنص، شبحٌ يأبى الإفصاح، الذي يكون دومًا بالفعل هناك، بمعنى أنه يوجد بوصفه إمكانية أو توقعًا، فإنه لا يكون أبدًا وفي الوقت نفسه لم يكن أبدًا غير حاضر، على نحو ما عبر عن ذلك شكسبير على لسان هاملت Hamlet بقوله: "الشبح يكون هناك، كونه في انفتاح الوعد أو التوقع، قبل الظهور الشبحي الأول." [٥٨]

ولا يعني هذا أن دريدا لا يعتقد في وجود الحقيقة، أو أن التفكيك يعتبر أن " كل شيء مقبول everything goes "؛ وإنما يعنى أن الفكرة الجوهرية للحقيقة تعتمد على رؤيتها بوصفها قائمة بذاتها بمنأى عن أية طرائق لتمثلها[٥٩]. ولذا، إن كان سيزان سيخبرنا بشيء فمن الأحرى أن يخبرنا بـــــــ" حقيقة لاحقيقة الحقيقة The Truthless truth of truth "[٦٠].

في ضوء ما تقدم، يتبين أنه سواء النص أو الصورة يفتحان طريقًا للإمكانات التخيلية، فلم يكونا بالطبع وسيطًا، ولا مجرد نوع من الكتابة أو التصوير؛ وإنما هما يفتحان إمكانية " الممر الحر" بين القارئ والنص بوصفه لحظة خاصة " للتعبير النصي الحر". إنهما يفتحان إمكانية لما يستحيل التفكير فيه أو تخيله. وهذا ربما يمثل هبة الأدب literature's gift بوجه خاص، والعمل الفني بوجه عام، بحيث تصبح الخبرة به، إن جاز القول، نمطًا خاصًّا من " خبرة المستحيل an experience of impossible "[٦١]؛ مادام النص ينفتح على كل الاحتمالات الممكنة، وعلى كافة التفسيرات اللامحدودة. وهذا يوضح لنا المغزى من استخدام دريدا منذ مستهل كتابه ***الحقيقة في فن التصوير*** مصطلح " passe partout"[٦٢]، الذي يعني حرفيًّا" كل شيء"، وإن كان له دلالته الخاصة بالنسبة للعمل الفني؛ بحيث يشير إلى إمكانية أن يعنى العمل الفني كل شيء، دونما أن يعني شيئًا بعينه. فإن هذا المصطلح يعكس لنا إمكانات الصورة اللامحدودة indeterminate[٦٣].

وهنا يأتي الدور للحديث عن المستوى الثالث لفكرة العمى عند دريدا على نحو ما تتجلى في خبرة المتلقي، مع بيان بأي معنى تكون خبرته بالعمل الفني خبرة المستحيل. وهذا ما سوف يحاول البحث الكشف عنه في الصفحات التالية.

ج- خبرة المتلقي بوصفها خبرة المستحيل:

لقد بات من المستقر الآن أن العمل الفني – بحسب دريدا- بمثابة ثوران لغوي نتعرض فيه للانفتاح على هذا العالم الجديد المُطعم بالعديد من المعاني والدلالات اللانهائية، مما يتطلب قراءة من نوع خاص، قراءة لا تبحث عن مفاتيح للنص ومؤشرات للمعنى الواحد والثابت.

وهنا يجد المرء نفسه أمام تساؤلات عديدة: هل يريد القارئ أن يحقن بالحقيقة العارية؟ وإن كانت الحقيقة تفتح مسارات لا نهائية داخل العمل، فهل يعني ذلك أن خبرته بالعمل الفني خبرة المستحيل؟ فمن هو ، إذن، المتلقي القادر على تحقيق مثل هذا الاتصال؟

ولعل قارئ دريدا يلاحظ أنه يطلب من القارئ بأن لا يكون قارئًا مُستهلكًا للعمل الفني (النص أو الصورة) ولا أن يكون سلبيًّا؛ وإنما – بخلاف ذلك- أن يكون قارئًا إيجابيًّا ومبدعًا له. فدريدا لا ينظر للعمل الفني بوصفه موضوعًا قد نلاحظه أو نفحصه من الخارج أو نسيطر على معانيه المحدودة؛ وإنما بالأحرى يراه بوصفه عالمًا منفتحًا ينتظر القارئ الذي حينما يقرؤه، يبدو وكأنه يتجول في جميع أنحاء هذا العالم. فالقارئ ليس مجرد قارئ للصور سواء المكتوبة أو المرئية فحسب؛ ولكنه قارئ مشارك في خلق الأثر الأدبي؛ لأن الأثر موجه دائمًا إلى المتلقي. فالنص – إذن- لا يتحقق أبدًا بشكل نهائي وحاسم؛ طالما أن كل قراءة جديدة للنص تعد بمثابة إبداع نص جديد.

ومن ثم، بعدما كنا نسمع مع باشلار نبرة إمكانية الكشف عن المعنى المحتجب في النص؛ وإن ظل هذا الكشف نسبيًّا وغير مكتمل أبدًا؛ ما دامت المعاني المُتَضمَّنة في النص كالمرايا السحرية التي حينما نظهر إحداها يتكشف لنا عمق من أعماقها (أي من أعماق الواقع الحاضر في الكلمات)، نجد دريدا يلقي الضوء على ذاتية القارئ، ويرمي إلى الكشف عن معنى مخالف للمعنى الشائع للنص[٦٤]، بقراءة منفتحة على معانٍ لانهائية.

فهنا يرى دريدا أن القارئ – كي يكون قارئًا حقًّا- ينبغي أن يبدع رؤى لانهائية للنص؛ مادام قصد الفنان غير موجود، والحضور الوحيد يكون للقارئ الذي يقرأ قراءة لانهائية.

ومن ثم، فمع هذه القراءة اللانهائية هناك دومًا إعادة للبدايات العمياء التي لا

نهاية لها، وتكرار للعرض الأول avant-première ، بين " الرؤية voir" و" المعرفة savoir"، على نحو ما نلمح – كذلك- شيئًا شبيهًا بتغيير الأدوار محيرًا فيما بين المبدع(الكتابة) والقارئ(القراءة)[٦٥].

ومن هنا، يمكننا القول إن: العمل الفني بوجه عام، والنص المكتوب أو المرئي بوجه خاص يُخفي أكثر مما يُظهر ويُضيء، مما يجعل القارئ أعمى مثلما نشهد ذلك في مسرحية الكاتب صموئيل بيكيت المسماة ***لست أنا Not I*** عام ١٩٧٢م، التي اختزلت فيها الشخصيات إلى مجرد فم ممثلة يُسلط عليه الضوء، وكأنها تحولت إلى فم لا يرتبط بجسد حي أو حتى بالوجود. وهنا يتجليّ بوضوح جدل المرئي واللامرئي؛ طالما أن ما نراه يعتمد على ما لا نراه. فلا نرى في هذا المشهد سوى فم مسلط عليه الضوء وسط محيط غارق في الظلام، وكأن العالم كله قد اختفى من حوله. وبمجرد إلقاء نظرة على هذا الفم المُضاء إلا وننعزل عن كل ما جاء قبل وما سيأتي بعد، بل وعن العالم الرحب خارج تلك المنطقة المُضاءة .

فالعمل الفني – إذن- يعمي القارئ ؛ مادام هناك دومًا الكثير مما يمكن أن يقوله لنا ولم يقله بعد، وفي الواقع، وفقًا لدريدا، لن يقوله أبدًا. وهكذا، فالعمل الفني لا يمكن إدراكه أبدًا بشكل كامل، وفي هذا المعنى نفسه يؤكد الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي .Merleau-PontyM– في سياق حديثه عن الوجود بوصفه ذلك التفاعل بين المرئي واللامرئي- على أن الوعي لا يستطيع أن يحصل على رؤية إيجابية كاملة للعالم في حضوره الكامل؛ وذلك لأنه – على نحو حتمي- يشتمل على بقعة عمياء[٦٦].

ويسري الشيء نفسه على طبيعة النص الدال الذي يتفجر بالمعاني والدلالات اللامحدودة واللانهائية، التي يتعذر معها بلوغ القارئ لمعنى واحد ثابت للنص ورؤية الحقيقة في حضورها الكامل؛ مادام هناك دومًا بقعة عمياء أثناء محاولات القارئ للبحث عن تناقضات المعنى وتشتته في لحظة القراءة. فالنص بهذا المعنى شأنه في ذلك شأن تسليط الضوء على أبي الهول ليس لحل لغزه؛ وإنما فحسب لإظهار مدى عتامته، مما يجعل المشاهد أكثر إبهارًا ليرى، العالم مظلم للغاية، وعلى نحو يتعذر معه إدراكه بشكل كامل. فإنه يظل شيئًا غير مفسر منغلقًا على ذاته، يثير في المشاهد حالات من الارتباك والحيرة والالتباس الناجم عن الإخفاق في فهمه وتفسيره[٦٧].

ويتركنا هذا التشبيه الأخير مع المجاز الأخير للنص بوصفه – في المقام الأول- أعمى، أي مجاز" عمى النص": فالنص في انفتاحه الدلالي وانفجاره بالمعاني المرجأة باستمرار وبزوغ نصوص جديدة مبدعة مع كل قراءة جديدة للنص، نقول رغم كل هذا فإنه كالإنسان الأعمى، الذي لا يمكن أن يرى، ولكنه في الوقت نفسه لا يُرى من قِبل أولئك الذين يتمتعون فحسب بالعيون المبصرة بلا بصيرة؛ مادامت عين الإنسان العادي لا ترى إلا الأشياء السطحية الظاهرية وتسجلها على علتها بطريقة حرفية، وقد عبر عن هذا المعنى الكاتب رالف إليزون Ralph Ellison بقوله: " أنا إنسان لامرئي؛ لأن الناس ببساطة ترفض أن تراني...، فعندما يقتربون مني، لا يرون فقط إلا ما يحيط بي...، حقًّا، يرون كل شيء وأي شيء إلا أنا."[٦٨]

أي عظمة قراءة لو استطاع القارئ الانفتاح على عالم النص! وما يكاد يحاول أن يستنطق النص، إلا ويجد نفسه أمام معانٍ تهرب منه باستمرار في طيات النص، وكأن هناك فيلمًا صامتًا يُعرض على مشاهد أعمى. ومن ثمَّ، فإننا بقراءتنا نصنع المختلف؛ أي أننا نقرأ على النحو الذي نبدع فيه نصًّا جديدًا من خلال تجاوزنا ظاهر النص.

لقد بات من الواضح الآن أننا أمام قراءة لا يحكمها منطق الهوية والتطابق والمماثلة ولا الاستمرارية؛ وإنما يهيمن عليها منطق الاختلاف؛ إذ إن القارئ يتواصل بمعنى ما مع النص حينما لا يكرره؛ وإنما يبدعه من جديد، على النحو الذي يصبح فيه مُبدعًا آخر للنص أو للصور التي قرأها. ولذا، فالقارئ ينتقل مع دريدا من لحظة القراءة السلبية إلى الوعي الإبداعي. ومع ذلك، تظل دومًا بالنسبة للقارئ هناك بقع عمياء. وما دام البحث قد وصل إلى هذه النقطة، فإنه يحْسُن الحديث عن ما يمكننا أن نسميه "الرؤية من خلال الأيدي".

٣- دور اليد في العملية الإبداعية:

في يوم رفع الفيلسوف الإنجليزي جورج مور G.E.Moore (١٨٥٢-١٩٣٣م) يديه وصرح قائلًا :" أنا أعرف أنني أملك يدين". وبطبيعة الحال، لسنا عادةً نبدي مثل هذه الدعاوي عن أيدينا أو نركز عليها من الأساس أو تشغل مجال اهتمامنا. فإننا نلتفت إلى المهمة التي ننجزها باليد، أو بالأحرى نركز على القلم بدلًا من اليد التي تمسكه، أو على الأرجح نركز على الصفحة البيضاء التي نكتب عليها، بل والأكثر رجاحة أننا نركز على

المسائل والقضايا التي نكتب عنها. إنها هناك ، لا تتصدر في المقدمة؛ وإنما تندرج وتتوارى في خلفية أفعال الإنسان[٦٩].

حقًّا إننا لا نلحظ هذا عندما نقوم بأفعالنا في حياتنا اليومية، ولكننا نعرف أهميتها دون ملاحظة ودون تأمل. فإننا نعرف بطريقة فطرية الدور الذي تؤديه اليد في حياتنا وإنجاز أفعالنا، وإلى أي حد نعتمد عليها.

وبطبيعة الحال، يعتمد الإنسان في سياق حياته اليومية بشكل رئيس على يده؛ إلا أن أهميتها بالنسبة للإنسان الكفيف تتعدى كونها مجرد عضو من بين سائر أعضائه الأخرى يستخدمها في أداء أعماله؛ وإنما هي علامة تحديد الشخص الكفيف؛ وإذا جاز التعبير، إنها تشكل الماهية العامة له. فالمكفوفون هم دومًا أولئك الذين يمدون أيديهم، فهم دومًا يجعلون أيديهم أمامهم. فأيديهم، إذن، برهان على فقدانهم للبصر. فالحاسة الرئيسة للمكفوفين هي التي تعمل باللمس. فهنا تتم الرؤية من خلال الأيدي؛ ما دام الشخص الكفيف يرى عن طريق الجلد. أو بتعبير أدق، إن الجلد شأنه شأن قماشة الرسم، سطح نقش، أو بالأحرى" مرآة حساسة". حيث تتيح له أن يرى الآخرين والأشياء من حوله كنوع من التأمل الانعكاسي؛ إذ تترجم له ما يقوم في الخارج ويطل عليه، لا بشيء سوى أطراف أصابعه، وقد عبر عن هذا المعنى روجر دي بيلي Roger de Piles بقوله إن: " أعين المكفوفين عند أطراف أصابعهم، وهذا يعني شيئين: إن أطراف أصابعهم ترى، ولكنها – كذلك- تعد بمثابة تأملات انعكاسية تصيغ، بوصفها مرآة، ما يلمسونه."[٧٠]

والجدير بالذكر أن اليد لا تعد أداة رئيسة لدى الكفيف فحسب؛ بل ينسحب تأثيرها على الكاتب والرسام كذلك في أثناء تنفيذ العمل الفني.

وإذا انتقلنا الآن لتناول كيفية تحقق " الرؤية بالأيدي" لدى كلٍّ من الكاتب والرسام، لوجدنا أن هؤلاء يجتمعون على مواجهتها الدائمة عبر لحظات التشكيل الإبداعي – كما أشار البحث من قبل- لتلك البقع العمياء: فعندما يجلس الكاتب أمام ورقته الفارغة، أمام صفحته البيضاء، وحينما يجلس الرسام أمام قماشة الرسم؛ فإنهما يقعان حقًّا في حالة العمى، حيث هذا الفضاء المكاني الذي يجتاز فيه رحلة عمى الرؤية سواء إزاء أول نقطة أو إزاء تردده وحيرته لما سيكون عليه عمله الفني، وهو يجتاز كل

ذلك بيديه كالأعمى الذي يسير في غياهب الظلام، مسترشدًا بيديه التي يمدها أمامه.

وربما هذا هو المغزى من وراء عنوان لوحة المصور الباروكي الفرنسي أنطوان كويبل (١٦٦١- ١٧٢٢م) المسماة أو المؤرخة بـــــ" الخطأ" عام ١٧٠٢م، التي يؤكد من خلالها دريدا أن الخطأ لا يكمن في الرؤية ولا في العمى، بل في اعتقاد ما بأننا نرى أو بأننا عميان.

والحقيقة أن عميان كويبل لا يشبهون عميان أهل الكهف عند أفلاطون كما عبر عنهم في محاورة الجمهورية، في سياق تمييزه بين العالم المحسوس والعالم المعقول؛ ففي حين أننا نشهد العميان المصورة أو الممثلة في اللوحة يمدون أيديهم إلى الأمام، فهم من يحددون طريقهم بأيديهم، نجد عميان أفلاطون لا يرون إلا ظلال الأشياء في هذا الكهف المظلم، معتقدين أن ما يرونه أشياء حقيقية[٧١].

وبناءً على ذلك، فتلك الرحلة الإبداعية تكون في ذاتها أكثر الرحلات تعبيرًا عما يمكن أن نسميه إرادة الإصبع، إرادة يلتحم فيها الفنان باللامرئي تفتح أمامنا أفاق عالم افتراضي جديد، نحاول أن نشهد فيه عالم لم نره، وظواهر لم تظهر.

وهنا، يشق دريدا طريقًا جديدًا من طرق العلاقة الوثيقة بين الكاتب والمصور؛ إذ تعد اليد – بالنسبة لهما- هي أحد المقومات الرئيسة في تنفيذ العمل الفني، فهناك دومًا صفحة بيضاء وقماشة رسم تعمل عليهما اليد. وبهذا المعنى، ألا يمثل كلٌّ من الكتابة والرسم العملية ذاتها؛ طالما أنهما يعدان فعل اليد نفسها؟!

ولهذا السبب قد استخدم دريدا كلمتي " المعالجة " و" الخط " بشكل متكرر في سياق كتاباته المتفرقة؛ على أساس أنه سواء النص أو الصورة فكليهما يتضمن الخطوط، والكلمات، والأشكال. فالمعالجة والخط، إذن، هما جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية، وخاصةً في فعلي الكتابة والرسم بوصفهما يشكلان كلًا من الأثر البصري والأثر اللفظي[٧٢]. ومن ثمَّ، فالكاتب بقلمه والمصور بفرشاته يجعلان عالمهما الجديد مكتوبًا أو مصورًا، أي معبرًا عنه بالكلمات أو الألوان. وهكذا، فقد أجاد دريدا حينما ألقى الضوء على ما لليد من أهمية خاصة في عالم الكفيف بوجه خاص، والفنان بوجه عام في لحظات التشكيل الإبداعي.

وتبقى النقطة المهمة، وهي الخاصة برؤية اليد ليس بوصفها عضو الإمساك؛ وإنما

باعتبارها ملكًا لمن يتحدث ويفكر ويبدع. ولبيان تلك الرؤية يأخذ دريدا على عاتقه مهمة تفكيك مقولة هيدجر، إن: " القرد يمتلك أعضاء الإمساك، لكنه لا يمتلك اليد."[٧٣]

مع اليد نواجه شيئًا خاصًّا تمامًا وخصوصيًّا ومتفردًا، فهي شيء على حدةٍ une chose a part ، فهي ليست مجرد عضو من أعضاء الجسد يقوم بالأخذ والعطاء والإمساك فحسب، بل له استقلاليته التي يمكن النظر إليه – كما يذهب ديكارت- كجوهر مادي مستقل تمامًا وقابل للفصل تقريبًا؛ وإنما – بخلاف ذلك- اليد هي ما يشكل ماهية الإنسان[٧٤]، فإنها جزء من وجوده؛ بل بالأحرى الوجود نفسه يدٌ، يمكننا أن نحلم باحتواء العالم فيها؛ نظرًا لكونها يدًا مبدعةً لصورها المتخيلة ولأحلامها.

وتتردد أصداء هذه الفكرة بوضوح عند ميرلوبونتي في رؤيته للإبداع الذي لا ينحصر في كونه نشاطًا ذهنيًّا روحيًّا يجري على مستوى الخيال؛ إذ إن يد الفنان وفرشاته وأية أداة أخرى يستعملها كامتداد، ويعني ذلك أن هيدجر ينفي عن القرد امتلاكه لليد؛ لأنه ببساطة لا يملك القدرة على التفكير والتحدث، أي لا يمتلك تلك السمات المميزة لليد. ومن ثمَّ، فالوجود الإنساني Dasein الذي يتحدث ويفكر هو الموجود الوحيد القادر على امتلاكها وإنجاز الأعمال بها.

فلليد موهبة مزدوجة وهي: الإظهار والإشارة من جانب، والأخذ والعطاء من جانب آخر. ويقوم عمل اليد في الفكر؛ ولهذا يُعتبر التفكير بالنسبة للإنسان من أصعب أعمال اليد. فالفكر الإنساني هو إذن فكر بما هو فكر عطاء[٧٥]؛ مادامت اليد مانحة وممنوحة donne et se donne . إن اليد هي خاصية الإنسان بوصفه موجودًا قادرًا على الإظهار والتكشف لسائر الموجودات بل وللوجود نفسه[٧٦].

اليد أو البدن أدوات لها الأهمية نفسها التي تكون للذهن في عملية الإبداع فليس هناك بدن من ناحية، وذهن من ناحية أخرى، في النشاط الإبداعي. بل هناك فقط فنان يفكر بيديه ويرى بعيون البدن. وفي هذا المعنى نفسه يرى دوفرين Dufrenne أن العبارة القائلة بأن" المرء يفكر بيديه thinking with one's hand . هي عبارة تصدق على كل الفنانين، وبوجه خاص على الملحن الذي يرتجل العزف على البيانو، أو المصور الذي يمارس فنه على نسيج لوحته[٧٧].

ويمكن الكشف عن وجود لهذه الرؤية نفسها لدى باشلار، الذي يرى أن كل فنان

يبدو وكأنه " يد يحلم a hand dreams "، مبدعة للعالم الخارجي؛ إذ يهتم بالتعبير عن العالم الخارجي من جديد عن طريق المادة التي يُشكلها بيده الحالمة المبدعة، سواء أكان ذلك على اللوحة أو على الصفحة البيضاء أو على الخشب أو الرخام. وهذا ما أكد عليه باشلار في كتابه ***الأرض وأحلام يقظة الإرادة*** بقوله: " في الحقيقة، إن اليد المبدعة لصورها، أو اليد التي تعمل ليست دراسة للعالم الخارجي فحسب؛ وإنما بالأحرى هي انبثاق وتجلٍ للعالم في وجوده الدينامي"(٧٨).

فلليد – إذن- أحلامها، التي تكشف عن باطن المادة، عن سريرتها، أي عن طبيعتها . فباشلار يؤكد على وجود التآزر الحميم بين الرؤية والفعل عند المبدع؛ على أساس أن صوره المتخيلة تشارك، أو بالأحرى تكون حاضرة في الصورة اليدوية التي يبدعها من خلال تشكيل المادة:" فكل يد هي – إذن- وعي الفعل conscience d'action. فالشاعر يحلم بيده على الصفحة البيضاء...، وبالتالي، فكل الأحلام الدينامية les Rêves dynamiques تحيا في اليد الإنسانية"(٧٩).

يمكننا إذن القول إن: هناك العديد من نصوص الفلاسفة التي تعلن عن أهمية اليد بالنسبة للإنسان بوجه عام والفنان بوجه خاص ليس بوصفها الجزء الفيزيقي الآخر للجسد؛ إنما اليد لديها أحلامها وفكرها الخاص؛ ولذا فإنها تحتل مكانًا خاصًّا في ورشة عمل الفنان. أو بإيجاز، إنها يد مبدعة.

ولكن، إذا كان دريدا يؤكد على مواجهة الفنان دومًا – كما اتضح من قبل- لتلك البقع العمياء في لحظات التشكيل الإبداعي مما يستحيل معها رؤية نقطة البداية والنحو الذي سيكون عليه عمله، وما ينجم عن ذلك من معاناة الفنان خبرة الفقدان لنقطة لم ولن تُرى أبدًا؛ مادام هناك دومًا شيء مُهرب في طيات النص أو الصورة، شيء ما انصهر (أي نقطة المصدر) ولم يعد له وجوده المستقل، بل أصبح مجرد جزء من كل، بحيث صار مجرد شيء من الماضي، شيء متذكر. وهذا ما يجعل رؤية المرء تذكرًا. وربما يدفعنا هذا للتساؤل: بأي معنى يرى المرء- إن جاز التعبير- بعين الذاكرة؟ وهذا ما سيحاول البحث الإجابة عنه بالتفصيل في سياق الصفحات التالية.

٤- الكتابة والرسم بوصفهما عمل الذاكرة:

لا يندهش المرء حينما يجد دريدا يفرد حديثًا عن دور الذاكرة في فعلي الكتابة

والرسم؛ مادام الفنان يواجه تلك البقع العمياء في مسيرة تنفيذ عمله الفني. وربما هذا ما دفعه إلى اعتبار الكتابة والرسم هما عمل الذاكرة، على نحو ما سيأتي بيانه تفصيلًا فيما بعد.

وينبغي قبل الإشارة إلى ملامح كيفية تحقق ذلك على مستوى الخبرة الإبداعية إيضاح الفهم الخاص لدريدا لطبيعة العلاقة بين التذكر والإدراك الحسي، أو بتعبير أدق، بيان أوجه التمايز بينهما. بطبيعة الحال، إن الإدراك الحسي يُحضر لنا الشيء المدرك على نحو مباشر؛ إذ يُدرك الشيء المحسوس على نحو ما يجده في الواقع.

أو بإيجاز، إنه إدراك لصور مرئية في الحاضر النشط. في حين أن التذكر – بحسب دريدا- أكثر من مجرد إدراك للشيء، أي أنه أكثر من مجرد استحضار لصورة شيء ما؛ فإنه أكثر من مجرد شريط تسجيل للانطباعات الحسية أو لما تراه؛ إنما هو بمعنى ما شكل من أشكال العمى؛ ولبيان ذلك يستند دريدا إلى الكلمة المؤنثة une memoire أو الذاكرة، التي نتعرف من خلالها على الطابع المميز للذاكرة ذاتها بوصفها ملكة؛ فإنها – بحسب دريدا- ذاكرة مطلقة، ذاكرة لا ترتبط بالنحو الذي يكون عليه الحاضر. فإنها لا تستدعي الحاضر الماضي، ولا تعد توقعًا لحاضر المستقبل. أو بتعبير أدق، إنها ذاكرة ماضٍ لم يكن أبدًا حاضرًا، وتحرر المستقبل مما لن يحدث مطلقًا[٨٠].

وعلى ضوء هذه العبارة، يوجز لنا دريدا الطابع المميِّز للذاكرة بوصفها ملكة لا تعيد إنتاج أشياء عرفناها أو حدثت لنا خبرة بها في الماضي؛ وإنما هي – إن أمكن التعبير- صورة من الماضي متحررة من حدوثها في المستقبل؛ بمعنى أنها لن تحدث أبدًا. إنها استدعاء لشيء مرجأ باستمرار، أو بالأحرى استدعاء للاشيء؛ على أساس أن الصورة المتذكرة ليست حضورًا واقعيًّا أو حقيقيًّا للشيء؛ وإنما هي مجرد أثر حضور لشيء كان في يوم ما موجودًا وصار الآن مجرد صورة تُركت بداخلي. وهذا هو العمى الذي أراه، أي أني أصبحت – بدوري- صورة داخل صورة؛ لكوني في هذه الحالة مجرد أثر لشبح الآخر[٨١]، الذي اختفى على مستوى الواقع، ولكنه سيظل بمعنى ما حاضرًا بوصفه صورة " متذكرة".

وهنا يتجليّ للقارئ مرة أخرى بوضوح جدل الحاضر والغائب، حيث يمكننا القول: بأن الصورة المتذكرة لشخص ما أو لشيء ما لا تكون أبدًا ولم تكن مطلقًا غير حاضرة. فهي أثر حضور لأطياف الشيء نفسه الذي كان في العالم ولن يعود أبدًا. ومن

ثمَّ، ألا يمكننا – عندئذ- التحدث عن عتمة صورتنا المتذكرة؟! أو ببساطة، إن الشيء يعد لامرئيًّا على مستوى الإدراك الحسي، وإن كان في الوقت ذاته مرئيًّا على مستوى التذكر.

وبالتالي، لا يعد من الخطأ في شيء حينما لا نربط الذاكرة بالإدراك الحسي؛ ذلك لأن الصورة المتذكرة هي صورة ذهنية تكونت في ذاكرتي ليست ببساطة نتاج ماضي الإدراك. ولذا، فالذاكرة – كما ذهب دريدا في كتابه ***حمى الأرشيف Archive Fever***- تقوم بعملية الأرشفة من ناحية وعملية الكبت من ناحية أخرى، ولا يتسنى تحقق هذه العملية المزدوجة إلا عن طريق الأدب أو الفن بوجه عام. ويعني ذلك أن الكلمة المكتوبة (أو المرئية) هي مجرد آثار لأصل لا يمكن تحقيقه[٨٢] .

وتبقى النقطة المهمة، وهي فكرة" العودة إلى الماضي Après- coup " (flash back) عند دريدا في مجالي الكتابة والتصوير على حدٍّ سواء، التي أكد عليها منذ كتابه ***الحقيقة في فن التصوير***؛ حيث تلعب هذه الفكرة دورها الواضح في الخبرة الإبداعية؛ إذ إنه في أثناء وضع علامة أو نقطة – كما ظهر من قبل- فإنها لا تُرى أبدًا. حيث تغدو هذه النقطة التي وضعها توًّا شيئًا مضى . فكما يُعلمنا دريدا هناك نقطة لامرئية؛ على أساس أن المرء يرى فحسب خطًّا، الذي يعد – بدوره- نتاج العودة إلى الماضي. فتصبح رؤيته للخط رؤية مرة أخرى. ويستدل من ذلك على أن المرء يرى فقط في الماضي، في الذاكرة. " فالمرء لا يرى. إنه يرى مرة أخرى one doesn't see. One sees again "[٨٣].

وبناءً على ذلك، فإنَّ الرؤية توجد فحسب في الماضي، ولا توجد أبدًا في الحاضر، فهي لا تتعدى كونها ذاكرة لما هو خارج الحاضر، ذاكرة للحاضر غير المعروف بوصفه حاضرًا. وما الخط – بدوره- سوى عودة لماضي – فعل، فعل وضع العلامة، التي لم نرها أبدًا في حضورها الخاص[٨٤]. ولذا، ليس هناك أبدًا الإدراك الحسي؛ وإنما فحسب الذاكرة دائمًا. فالمرء لا يرى، المرء يتذكر.

وربما يمكننا إيضاح هذا التصور بواحدة من أشهر لوحات ابنة المصور اليوناني بوترتاديس Potter Butades (١٧٤٣-١٨٠٧م) المسماة " ابتكار فن الرسم invention of the art of drawing"[٨٥]، ومما يلفت الانتباه في هذه الصورة المجسدة، حقًّا ، هو حديث الفنانة الشابة نفسها عن أجواء إبداع تلك الصورة؛ إذ تقول: إنها تولدت عن تجربة حية معيشة، وهي تجربة ذهاب حبيبها إلى المعركة، وكان يصعب عليها تجاهل

الإحساس الباهظ بالخوف عليه والشوق له مما دفعها لتصوير صورة ظلية لهما تخلد ذكرى لحظة الوداع التي تكون بمثابة ذكرى أو بالأحرى تمثل حضورًا له أثناء غيابه الواقعي .

ابنة المصور اليوناني بوترتاديس، ابتكار فن الرسم

والحقيقة أن كل شيء في اللوحة يكون قادرًا بذاته على أن يتحدث إلينا؛ حيث إننا نشاهد في اللوحة الرسامة الشابة أمامنا واقفة بقدر قليل من الميل نحو حبيبها باتجاه الحائط حيث ترسم صورتها الظلية، أي أننا نرى الرسامة في لحظة ممارسة عملها، وهي ترتدي ثوبًا أبيض. وفي هذه اللوحة استخدمت تعارضًا لونيًّا قويًّا بينها(كموضوع اللوحة) وحبيبها الجالس أمامها، والذي يحيطها بذراعيه، وبين صورتها الظلية التي لازالت تستكملها على الحائط، عبر تقنية الضوء والظلال، فهي وحبيبها يمثلان الجزء المضيء الواضح وسط غموض سائر الأجزاء والتفاصيل الأخرى. حيث ركزت الإضاءة عليها، فقد أرادت بذلك لفت انتباهنا إلى تجسيدها لصورتها الغارقة في الظلال(أي صورتها الظلية على الحائط)، التي رغم عتامتها؛ فإننا نرى ضوءًا قادمًا من خلفها من مصدر غير طبيعي، أضاء صورتها المرسومة في فضاء اللوحة لا تخالف الصورة الظلية سوى في لونها؛ إذ إنها برعت في اقتناص ملامح وجهها هي وحبيبها اللامبالى وغير المنتبه لما حولها. وبمجرد إلقاء نظرة على صورتها المجسدة يسهل على المشاهد إدراك حال هؤلاء الأحباب ومدى انشغالها برسم صورتها الظلية قبل رحيل حبيبها حتى تكاد لا تشعر بما حولها. ولكي ترسم تلك الصورة الظلية، كان ينبغي عليها

أن تبتعد عنه قليلًا باتجاه الحائط، من الضوء باتجاه الظل، من صورتها المجسدة إلى صورتها الظلية.

حقًّا، هذه اللوحة ما هي إلا تعبير عن الرغبة الخالصة لجعل الغائب حاضرًا. وهي هنا لا تقوم بمجرد تسجيل لما تراه؛ وإنما يعد الخط الذي ترسمه على الحائط هو بمثابة تمثلات اللامرئي. أو بالأحرى، إنها هنا تنأى عن الضوء لتنظر في ظلمة الظل، أو في ظلام صورتها الظلية الخاصة.

وهكذا، يتبين مما سبق أن النشاط التشكيلي للمرئي the formative activity of the visible لا يشير إلى الإدراك الحسي؛ وإنما هو بمثابة استدعاء للامرئي إلى الحضور. فهذه اللوحة تجعل المرء يقترب بحق من لحظة العمى، أو بالأحرى يلمح ذلك التموج الجدلي بين " الحاضر- الغائب"؛ إذ من خلال تلك الصورة الظلية يغدو الغائب (أي حبيبها بعد رحليه) حاضرًا ومندمجًا مع اللحظة الحاضرة. ولذا، فإن استعادة ذكراه عن طريق تلك الصورة تحفظ له حضوره الدائم رغم غيابه الواقعي.

ومن ثمَّ، إن كانت الذاكرة وحدها هي ما يحافظ على الخط المرسوم أو المكتوب من الفقدان، بحيث يمكن للخط من خلال الذاكرة أن يحيا مرة أخرى؛ فإن هذه الصورة الظلية- بدورها- المتجسدة في اللوحة بوصفها صورة متذكرة تعد حضورًا لحبيبها نفسه.

ولهذا، لا ينبغي على القارئ أن يقترب من العمل الفني باعتباره موضوعًا يُطوِّقه ويُحكم السيطرة عليه باحثًا عن معناه الواحد الثابت وحقيقته المطلقة؛ إنما – بخلاف ذلك- ينبغي على القارئ أن يتلقى النص أو الصورة على النحو الذي تحضر به كنص دال مفتوح على عوالم لامحدودة ومعان لانهائية. ينبغي على القارئ أن يتعلم " كيف يرى من أجل الرؤية فحسب، لا أن يرى الموضوع (الممثَّل)."[٨٦]

***

يصعب على الباحث أن يختتم هذا البحث دون أن يسوق بعض الملاحظات النقدية على رؤية دريدا حول الفن.

إن كان العمل الأدبي، والفني على وجه العموم، تحول مع دريدا – على نحو ما تجلى في هذا البحث – إلى أفق مفتوح يحمل في طياته إمكانية أن يعني كل شيء، دون أن يعني

أي شيء، أو بالأحرى أصبح تجسيدًا لهذا الدال الفارغ بلا مدلول الذي يتعذر حصره في إطار معين ينعزل عن سياقه النفسي والاجتماعي والتاريخي والثقافي المرتبط بنشأته. ولذا، فإن هذا الانفتاح الدلالي للنص أو للصورة يقتضي استبعاد ذلك القارئ الصارم الذي يقترب من النص في ثنايا تفسيره وتقييمه بأفكار وأطر مسبقة. في حين أن النص (أو الصورة) هو موضوع في ذاته ولذاته بمنأى عن مبدعه، وبمنأى عن الموضوع الذي تصفه. ولهذا، يطالبنا دريدا بأنه عند الانفتاح على الصورة لا نفكر في شيء ما آخر سوى الصورة.

أفلا يعني ذلك أننا بصدد فن بلا حقيقة يقبل مختلف القراءات وتعدد التفسيرات، بل إن هناك قراءات بعدد القراء، والقراءة نفسها ليس لها مركز واحد وخيط يربطها وليست مستقرة. غير أنها قراءة في الوقت ذاته لا تتعدى بنيته الدلالية الافتراضية بمعزل عن رؤيتنا للعالم.

ولكن، في واقع الأمر يبدو أن حيرة قارئ دريدا سرعان ما تزداد ويجد نفسه أمام تساؤلات عديدة محيرة: هل يمكننا قراءة النص، حقًّا، بدون إطارات أو بمعزل عن سياقه الذي نشأ فيه؟ وهل لا يوجد سوى القراءات اللانهائية للنص، ومعان لا محدودة مرجأة باستمرار؟ وهل يعني هذا، أخيرًا، رفض دريدا لسلطة المعنى الأحادي للنص أن نبلغ لنص بلا معنى؟

لا مراء في أن النص، والعمل الفني على وجه العموم، ظاهرة زمانية ينشأ بالضرورة في زمان ما ومكان ما، ويتأثر بالسياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي الذي نشأ فيه. ومن ثم، فإنه لا يحيا خارج الزمان ولا السياق الذي انبثق منه.

وبناءً على ذلك، إذا كان للمرء أن يقرَّ مع دريدا بإمكانية تعدد التفسيرات للنص عبر اللحظات التاريخية المختلفة، إلا أننا يمكننا أن نعترف – كذلك- بالقدر نفسه بأنه سيكون هناك شبه إجماع على قراءة النص في لحظة ما من لحظات التاريخ، أو على الأقل، سنشهد قراءات متقاربة للنص نفسه. وفضلًا عن ذلك، إذا كان من الصحيح أن أي عمل فني لا يتقيد بالمعنى الواحد الثابت وهيمنة الحقيقة، فإنه من الصحيح أيضًا أن كل عمل فني يرتبط بالسياق الذي نشأ فيه، بل ويخضع – كذلك- عند قراءته للأسلوب الذي نقترب به من العالم، أي أسلوب فهمنا للعالم، الذي تتشكل من خلاله رؤيتنا. فلا

الميتافيزيقا ولا تجاوزها هو المفتاح الرئيس لقراءة النص وانفتاحه الدلالي، ولكن لازالت كفاءتنا هي الأساس الخفي للقراءة والتفسير.ألم تُشكل قراءاتنا الإدراكية لعالمنا نصًّا هائلًا مُبدعًا؟![٨٧] كما أنه من الضروري أن نلاحظ أن دريدا عندما يقول إن: العمل الفني هو نسق من المعاني اللانهائية ولا يصور أو يتمثل أي موضوع على الإطلاق، قد جانبه الصواب؛ وذلك لأن العمل الفني لا يفتح لنا عالمًا متجردًا من كل دلالة لا نلتمس فيه حضورًا للموجودات الإنسانية، بل ومطعم بالعديد من المعاني والدلالات الإنسانية المرتبطة بعالمنا ووجودنا الإنساني. وهذا ما أكد عليه آرتو Artaud في ثنايا وصفه لمعاصريه أرندريه ماسون André Masson بقوله: " إنه يمكنه أن يبدع فضاءً مثاليًّا ومطلقًا، ولكنه لا زال لديه قدم في العالم un pied dans le monde ."[٨٨] فالنص هو الآخر يتكلم حينًا ويصمت حينًا، ونحن القراء نقيم حوارنا مع النص. وبالتالي، ألم يكن هناك مشاهد أو قارئ يشارك بمعنى ما في فعل المبدع، ومبدع يستدعيه مشاهد من خلال عمله الفني. وقد عبر عن هذا المعنى الرسام هوراس كليفورد في كتابه ***عبور الحدود Les passage des frontiers*** بقوله: " إن المشهد يأتي ليجتاز بيني وبين هذين الـــــ" هو" : هو الذي يكتب، وهو الذي يقرأ."[٨٩]

وإذا انتقلنا الآن إلى مراجعة نقد دريدا لنظرة الميتافيزيقا للكتابة بوصفها مناسبة لحضور المعنى ومثوله داخل النص، بحيث تعبر عن فلسفة الحضور وتمسكها بمنطق الهوية والوحدة والتطابق على نحو تتغاضى فيه جدل الحضور والغياب، فإننا يمكن أن نسوق ملاحظة نقدية على هذا الرأي تبين افتقاره إلى الأساس الذي يستند عليه؛ فما نلاحظه هنا هو إصدار حكمه المطلق على الميتافيزيقا الغربية على وجه العموم بوصفها تجسيدًا لفلسفة الحضور، في حين أننا إذا ألقينا نظرة سريعة على رؤية هيدجر لماهية الحقيقة واللغة، ودون الخوض في تفصيلات رؤيته سنجد أنها ليست بحقيقة منطقية أو ميتافيزيقية؛ وإنما حقيقة الوجود أو بتعبير هيدجر ذلك التستر أو التحجب الذي يضيء؛ إذ في نوره تضاء كل الموجودات وإن ظل هو متحجبًا أو ميالًا للتحجب.

وأما اللغة بوصفها قولًا فهي تعني الإظهار to show ؛ أي أن نتيح لشيء ما أن يظهر في إضاءته وتحجبه. وهذا المعنى يتوافق – بدوره- مع مفهوم الحقيقة بوصفها آليثيا، بمعني انتزاع الموجودات من تحجبها، بحيث تتيح لها أن تشاهد بوصفها شيئًا ما لا

متحجبًا أو متكشفًا[٩٠]. وهذا يعني أن هناك شيئًا في القول يكون حاضرًا أو غائبًا يظهر ذاته أو يتوارى.

وتجدر الإشارة إلى أن هيدجر لم يؤكد على جدل الحضور والغياب فحسب؛ وإنما رفض كذلك سكون المعنى الواحد، ويعبر عن هذا المعنى دراميًّا في محاضراته عن نيتشه بقوله: " إن حياة اللغة الواقعية تتضمن تعددية المعنى وكثرته. فأن تختزل الكلمة النشطة، والحية إلى سكون المعنى الواحد؛ فإن النتيجة الآلية للعلامات سوف تعني موت اللغة وتحجر الوجود الإنساني وتُدمِّره. فليس هناك عبوة جاهزة من المعنى المستقل بشكل كافٍ عن العالم والموجودات التي تتوافق، أو تخفق في التوافق، مع العالم[٩١].

وهكذا، يمكننا القول إنه: ليس هناك وجود للحضور الخالص؛ إذ إن أحد معاني الحضور هو عودة من غياب. وبالتالي، فالحضور يستدعي الغياب الذي يعد الشرط الأول لوجوده. ألم نسمع دريدا نفسه يقول في كتابه ***أطياف ماركس Specters of Marx***عام١٩٩٣م بأن:" أوج الإخفاء يقضي أن يقوم المرء بالإخفاء وهو ينتج الظهور."[٩٢] فهناك هذا الجدل الواضح بين الحضور والغياب في النص، حيث شروق معانٍ أو حقيقة ما وأفول معانٍ أخرى وأبعاد أخرى للحقيقة. فالمعاني في النص تعبر عن الحال والاستقبال، معان تظهر ومعان أخرى مؤجلة في المستقبل إلى ما لا نهاية. فهناك دومًا مسافة بيننا وبين اكتمال المعنى. وقد عبر عن المعنى نفسه في موضع آخر من كتابه ***انفعالات الأدب les passions de la littérature***عام ١٩٩٦م بقوله: " إن الكاتب حين يقرر حقيقة ما بوصفها الحقيقة، فكأنه يلغي أي بعد آخر من أبعاد الحقيقة هنا، كون الهوية مسطحة، سريعة، وسهلة الاختراق، أنها بالقدر الذي تشير فيه إلى الحاضر، تحيل ربما أكثر إلى الغائب؛ طالما أنها تدعي كلية الحقيقة فيما تقول وتكتب، وهنا تكمن المفارقة الكبرى بخصوص محتوى أو فحوى الحقيقة."[٩٣]

إذن، فإن من الإنصاف أن نؤكد بالأحرى – بخلاف دريدا- على الحضور القوي في الخطاب الميتافيزيقي لجدل الحضور والغياب، أو التكشف والتحجب.

وأما بخصوص تأكيد دريدا على وجود تلك البقعة العمياء المتمثلة بوجه خاص في رؤية نقطة المصدر؛ فإننا ينبغي أن نشير هنا إلى أن دريدا قد غفل عن الإحساس في فعل وضع العلامة أو رسم النقطة بينما يتيح لنا تحليل كانط – بخلاف دريدا- أن نقول بأن

فعل وضع النقطة الأولى هو إحساس ويظهر " وجودًا".

إن النقطة التي يضعها الفنان أو الخط الذي يرسمه " يوجد". إنه " واقعي وحقيقي"، وفعل وضع العلامة – بدوره- له حجم ما، ويتسم بدرجة من الإحساس في اللحظة التي ينفذها الفنان. أو بتعبير آخر، إن فعلي الكتابة والرسم ليسا فعل الافتقار للإحساس؛ وإنما هما في المقام الأول عمل محسوس، وليس ببساطة فعل ذاكرة على نحو خالص.

ومع ذلك، لا يمكننا أن ننكر مدى أهمية معالجة دريدا حول الفن في كتابيه ***الحقيقة في فن التصوير*** و***ذكريات العميان***، وهذا ما أكد عليه الباحث إليان إسكوباس Elianne Escoubas بقوله: " إن كان كتاب دريدا الحقيقة في فن التصوير أشبه بالثورة الكوبرنيكوسية؛ فإن كتابه ذكريات العميان يتميز بالثراء الموضوعي، الذي اهتم فيه دريدا بأدق التفاصيل في الفنون البصرية."[٩٤]

ولا يسع المرء في النهاية إلا أن يقول مع جون كابيتو John Caputo: " إنه مع وفاة جاك دريدا في ٨ أكتوبر ٢٠٠٤م فقد العالم واحدًا من أعمق شخصياته وأكثرها إثارة واستفزازًا"[٩٥]. حقًّا، إنه عقل حر، غير مقيد بأي تقاليد، سواء في اختيار المشكلات التي أراد أن يعالجها، أو في أسلوب معالجته لها، وذلك رغم كل الملاحظات النقدية التي قدمها هذا البحث لكتاباته أو التي يمكن أن يقدمها بحث آخر.

الهوامش:

(١) جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم د. أنور مغيث، ود. منى طلبة(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ٢٠٠٥م)، ص٦٧.

(٢) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا (الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٠م) ، ص ص ١٣٣-١٣٥.

(٣) نيكولاس رويل، ألوان من التفكيكية: دليل المستخدم، ترجمة عبد الوهاب علوب(القاهرة: المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى ٢٠١٤م)، ص ١٩٢.

(٤) جاك دريدا، في علم الكتابة، ص ص ٢٦،١٨-٦٩،٢٧.

(5)Ruth Sonderegger," A Critique of pure Meaning: Wittgenstein and Derrida", in European Journal of philosophy (Vol. 5, Issue 2,December 2002),p.183.

وانظر أيضًا،

Michael Collins, "If The king of the universe were a friend: Amity and communication in Dante and Derrida", in Modern Philology(Vol.106,No.3,February 2009),p.445.

وانظر أيضًا، أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا (الكويت: جداول للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، أكتوبر ٢٠١١م)، ص ٢١٧.

(٦) جاك دريدا، في علم الكتابة، ص ص ١٥٩-١٦٠.

(٧) عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا، ص ص ١٣٨-١٤٠.

(*) إستراتيجية التفكيك: ليست منهجًا أو قواعد منهجية محددة؛ وإنما هي إستراتيجية في التأويل لا تتخذ معيارًا مسبقًا ولا تسعى لبلوغ حقيقة ثابتة تحكم توجهًا تنافي التأويل أو الفهم أو القراءة؛ ولذلك فإنها تقوم بالاشتغال على أي موضوع كان سواء كان نصًّا أو عملًا فنيًا. المرجع السابق ، ص ٨٠.

ولعل لوحة الفنان الإيطالي فاليرو آدمي المعنونة باسم " صورة مجازية لجاك دريدا"، تعد تعبيرًا مجازيًا عن تفكيكية دريدا ، الذي تحولت معه الفلسفة من كونها أداة نسقية تبغي الوحدة إلى أداة مهمتها تفتيت الأشياء وتفكيكها.

Valerio Adami,Jacques Derrida: Allegorical portrait(Vol.30,No.1/2,winter and spring2008),p.21.

(8)Jin Y.Park, Living without a camopy: Flanagan, Derrida, and Zen Buddhism on the production of meaning(American University),p.1.

وانظر أيضًا، جون إليس، ضد التفكيك، ترجمة وتقديم حسام نايل(القاهرة: المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٢م) ، ص ٧١.

(٩) جاك دريدا، عن الحق في الفلسفة، ترجمة د. عز الدين الخطابي، مراجعة د. جورج كتورة (بيروت- لبنان: المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، أكتوبر ٢٠١٠م)، ص ١٢.

(10) Jacques Derrida, The Truth in Painting, translated by Geoff Bennington(Chicago: University of Chicago press,1987),p.9.

(11) Ibid.,p.2.

(١٢) أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، ص ٢٢٨.

(13) Renée Riese Hubert," Derrida, Dupin, Adami: Il Faut être plusieurs pour écrire", in Yale French studies(No.84,1994),p.250.

(*) لقد انتحر بنيامين على الحدود الإسبانية الفرنسية هاربًا من شبح النازية.

(14) Jacques Derrida, The Truth in Painting, pp. 194, 258.

(15) Ibid., p. 313.

(16) Mo-Li Yeh, PoHsien, Lin," Beyond Claims of Truth",in Arts Humanities(Vol.3, No.1, January 2014),p.100.

(17) Jacques Derrida, The Truth in Painting, pp.312, 314, 328.

(18)Gregory Schufreider, "The Art of Truth",in Research in Phenomenology (Vol.40,No.3,2010),pp.342-343.

(19) Jacques Derrida, The Truth in Painting, pp.369-370.

(20) Mo-Li Yeh, PoHsien, Lin," Beyond Claims of Truth", p.107.

(21) Jacques Derrida, The Truth in Painting, p.35-37.

وانظر أيضًا:

John C.Gilmour, "Reviewed Work: The Truth in painting by Jacques Derrida, Geoff Benningtion and Ian Mcleod", in The Journal of Aesthetics and Art criticism

(Vol.46, No.4,summer 1988) p.520.

(22) Craig Owens," Detachment from the "Parergon", in Journal Article (Vol.9,summer/ october1979),p.42.

(23) Jacques Derrida, The Truth in Painting, p.48.

(24)Peter Milne," Sans", and the Law of the law: following Derrida following Kant", in Mosaic: An interdisciplinary critical Journal (Vol.40,No.2, June 2007),pp.48,50.

(25)Niall Lucy, A Derrida Dictionary (USA: Oxford,2004),pp.54-55.

(26)Anne Mackay," The Frame in Context: the Museum", in Journal of Canadian Art History (Vol.35,No.2, 2014),p.165.

وانظر أيضًا، Paula Carabell," Framing and fiction in the Work of

Paolo Veronese: A study in the Structure and Meaning of the Image disotto insu", in Anthropology and Aesthetics (No.36, Autumn1999),p.169.

(*) تجدر الإشارة إلي أن هذه الفكرة سبق وقد ناقشها صاحب هذا البحث في دراسة له بعنوان ***جاستون باشلار: جماليات الصورة*** (بيروت–لبنان: دار التنوير، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٠). ولكن، هنا تم استخدام الفكرة بشكل مغاير حيث يقصد بها في هذا البحث إيضاح أن دريدا استند إلى فكرة اللعب ليبين بناء النص ومنطق تشكله أو تكوينه على نحو يفتح مجال النص بوصفه أفقًا من المعاني اللامحدودة يتعذر إغلاقه بحد آمن واختزاله في تفسير بعينه، حيث إن التداخل والتلاحم بين بنى النص الداخلية والخارجية تجعل من المستحيل فصلهما عن بعضهما، بل وحسم العمل بشكل نهائي.

(27)Sigmund Freud, Beyond the pleasure principle, translated and newly edited by James Strachey (London: the Hogarth, press 1961), pp.8-9.

(٢٨) جاك دريدا، في علم الكتابة، ص ٩٧.

(٢٩) نيكولاس رويل، ألوان من التفكيكية، ص ص ١٨٨ – ١٨٩.

(*) من أمثال بيكاسو وسيمونيدس الكيوسي، ومن الفلاسفة هيدجر وجادامر سواءفي تصريح هيدجر بأن كل فن في جوهره شعرًا، بمعنى أن كل فن يعد تكشفًا لحقيقة الوجود، أو في رؤية جادامر للعمل الفني بأنه، في الكلمة والصورة:" حقيقي للغاية، وممتلئ بالوجود للغاية "so true, sofull of Being، على نحو ما أكد على ذلك بيكاسو لفرانسوا جيلو زوجته :" إن التصوير هو شعر مكتوب في أبيات بإيقاعات تشكيلية، وهو لا يمكن أن يُكتب في حالة نثرية أبدًا."

انظر في ذلك بالتفصيل : إحسان عباس، فن الشعر(عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٦م)، ص ١٦.

Eftichis Pirovolakis," Bearing Witness: Events of poetry in Gadamer and Derrida", in Philosophy Today (Vol.53, Issue 4, winter 2009),p.377.

(30) Deborah Weagel, Image as Text, Text as Image: Quilts and Quilt making in Eric Gans Worth's Mending skins in Studies", in American Indian Literatures (Vol.23,No.1,spring 2011),p.78.

(31) Laurent Milesi," Portraits of H.C. as J.D and Back", in New Literary History (Vol.37,No.1,winter2006),pp.75,81.

(32)Eliane Escoubas and Paul Milon," Derrida and the truth of Drawing: Another Copernican Revolution?", in Research in Phenomenology (Vol.36,2006),p.205.

(33) Ibid.,p.201.

(34) Artur R. Boelderl, The Art of Deconstruction/ the Deconstruction of Art: Werner Kofler as a transformateur Duchamp (Linz, Austria),p.3.

(35) Eliane Escoubas and Paul Milon," Derrida and the truth of Drawing", p.202.

(36)Andrew Bennett," Conard's Blindness and the long short story", in Oxford Literary Review (Vol.26, 2004),p.87.

(37)Akira Mizuta Lippit," The Derrida that I love", in Grey Room (No.20,summer2005),p.86.

(38)Juliette Furio," On Deconstruction as an Aesthetic Theory" , in Oxford Literary Review (Vol.36,Issue 1, 2014), p.3.

(39) Jacques Derrida, The Truth in Painting, p.24.

(40)Robert E.Kohn," A Derridean look at the paintings of Bessie Lowenhaupt", in Sounding: An Inter disciplinary Journal (Vol.93,No.3/4,falllwinter 2010),p.403.

(٤١) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ، سنة ٢٠١٥م)، ص ص ٣٢-٣٣.

(42)Denis Džanic," The phenemological origin of Difference in Derrida and Deleuze",

بحث منشور على الإنترنت موقع:

Stream.https://www.dlib.si(Jun.2014),p.36.

(43) Niall Lucy, A Derrida Dictionary,p.89.

(٤٤) جاك دريدا، أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم د. عمر مهيبل (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٨م)، ص ٨١.

(45)Yoav Rinon," The Rhetoric of Jacques Derrida: Plato's pharmacy", in The Review of metaphysics (Vol.46, No.2,Dec.1992),p.379.

(46) Allan Pero," Reviewed Works: the purest of Bastards: works of mourning, Art and affir Derrida by David Farrell Krelle ", in The South Atlantic Review (Vol.68, No.1,winter2003),p.125.

(47)Jean Luc Nancy," Trois Phrases de Jacque Derrida", in Rue Descartes (No.48, Avril 2005),p.68.

(٤٨) جاك دريدا، بول دي مان، وآخرون، مداخل إلي التفكيك والبلاغة المعاصرة، تحرير وترجمة د. حسام نايل، تصدير د. محمد بدوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ٢٠١٣)، ص ص ٤٢٥-٤٢٦.

(٤٩) جاستون باشلار، تكوين العقل العلمي : مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية، ترجمة د. خليل أحمد خليل(بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٦م) ، ص ١٣.

(50) Niall Lucy, A Derrida Dictionary, p.123.

(٥١) جاك دريدا، جاك دريدا والتفكيك، تحرير د. أحمد عبد الحليم(بيروت- لبنان: دار الفارابي، الطبعة الأولى، ٢٠١٠) ، ص ١٦١.

(52) Peter Michalovic," Writing which writes images", in theoria: An international Journal for theory (Vol. 15,No.3,septembre 2000),p.474.

(53) Eduardo Cadava, "Lapsus Imaginis: the image in Ruins", in October (Vol.96,spring 2001),pp.36,38.

(54)Emma Wags Taff," Loss and presence in three poetic texts of mourning", in French Forum (Vol.32, No.1/2,winter/spring 2007),p.148.

(٥٥) جاك دريدا، في علم الكتابة،ص ص ١٨،٢٤.

(٥٦) جاك دريدا، أحادية الآخر اللغوية،ص ١٢٥.

وانظر أيضًا،

J. Hillis Miller," What do stories about pictures", in Critical Inquiry (Vol.34,No.52, winter 2008),p.559.

(*) أحمد مراد: كاتب وسيناريست ومصور ومصمم جرافيك مصري(وُلد في عام ١٩٧٨) تتميز أعماله بالصمت وتغليب لغة الصورة على الحوار وحجب الحقائق ورواية الأحداث في حالة من الغموض . ومن أعماله: فيرتيجو ٢٠٠٧، تراب الماس ٢٠١٠، الفيل الأزرق ٢٠١٢، أرض الإله ٢٠١٦، وأحدث أعماله موسم صيد الغزلان ٢٠١٧.

(٥٧) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل:

Eduardo Cadava, "Lapsus Imaginis: the image in Ruins", p.42.

(58) Niall Lucy, A Derrida Dictionary, pp.23-24.

(59) Ibid.,p.93.

(60) Jacques Derrida, The Truth in Painting, p.307.

(61) Niall Lucy, A Derrida Dictionary, p.16.

(62) Jacques Derrida, The Truth in Painting, p.1.

(63) Ibid.,pp.7-8.

(٦٤) جاك دريدا، في علم الكتابة،ص ١٨.

(65) Laurent Milesi," Portraits of H.C. as J.D and Back", p.81.

(٦٦) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات(الكويت: عالم المعرفة، الطبعة الأولى، مطابع السياسة، يناير ٢٠٠٥م)، ص ١٠٣.

(٦٧) جاك دريدا، في علم الكتابة،ص ١٨.

وانظر أيضًا،

Maud Ellmann,"Drawing the blind: Gide, Joyce,Larsen,and the modernist short story", in Oxford Literary Review (Vol.26,2004),p.32.

(68) Ibid., p.53.

(69) Michael Inwood, Heidegger: A Very Short Introduction (USA: Oxford University press, 2002),pp.31-32.

(70) Éliane Escoubas and Paul Milon," Derrida and the truth of Drawing", pp.203-204.

(٧١) أم الزين بن شيخة، " ضجيج العميان بعيون دريدا"، بحث منشور على الإنترنت موقع:

File://D:/الأردن/ضجيج/العميان/دريدا.html(يناير ٢٠١٥),p.1.

(72) Renée Riese Hubert," Derrida,Dupin,Adami: Il Faut être plusieurs pour écrire",p.242.

(٧٣) جاك دريدا، إستراتيجية تفكيك الميتافيزيقا: حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة، ترجمة وتقديم د. عز الدين الخطابي (المغرب: أفريقيا الشرق، سنة ٢٠١٣م) ، ص ١٢.

(٧٤)المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٧٥) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر (الدار البيضاء-المغرب: دار توبقال للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٠م)، ص ٤٨.

(٧٦) المصدر السابق، ص ص٢٠٨،٢٠١ .

(٧٧) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص ص ٢٨٠،٢١٩.

(78) Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries de la Volonté (Paris: Librairie José Corti,1948),p.25.

(79)……..,Le Droit de Rêver (Paris: Universitaires de France,presses 1970),pp.76-69.

(80)Leonard Lawlor, " Memory Becomes Electra", in the Review of politics (Vol.60, No.4,Autumn1998),p.797.

(81) Akira Mizuta Lippit," The Derrida that I love", p.87.

(82) Artur R. Boelderl, The Art of Deconstruction, pp.9-10.

وانظر أيضًا،

Emma Wags Taff," Loss and presence in three poetic texts of mourning", p.148.

(83) Eliane Escoubas and Paul Milon," Derrida and the truth of Drawing", p.206.

(84) Ibid.,p.206.

(85)Jane Blocker," Blink: The viewer as Blind man in installation Art", in Art Journal (Vol.66, No.4, Winter 2007),pp.6,10.

(86) Eliane Escoubas and Paul Milon," Derrida and the truth of Drawing", p.213.

(87)Horst Ruthrof," The Fourth Critique", in New Literary History (Vol.35, No.2, spring 2004),p.255.

(88)Jane Goodall," Artaud and painting: the quest for a language of gnosis", in paragraph (Vol.12, No.2,July 1989),p.109.

(89) Laurent Milesi," Portraits of H.C. as J.D and Back",p.75.

(90)Martin Heidegger," The Way to Language", in on the way to language, translate by D.Hertz (New York: Harper and Row publishers,1971),pp.112,114.

وانظر أيضًا، سعيد توفيق،" اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر"، في مجلة الفلسفة والعصر (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، العدد الأول، أكتوبر ١٩٩٩م)، ص ٢١٤.

(91) Michael Inwood, Heidegger, p.59.

(٩٢) جاك دريدا، أطياف ماركس، ترجمة د. منذر عياشي (حلب: مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٦) ، ص ٢٤٣.

(٩٣)جاك دريدا، انفعالات، ترجمة عزيز توما، تقديم إبراهيم محمود (اللاذقية- سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٥)، ص ٢١.

(94) Eliane Escoubas and Paul Milon," Derrida and the truth of Drawing",p.208.

(95)John D. Caputo," Jacques Derrida (1930-2004)", in Crosscurrents (Vol.55, No.4, Winter 2006),p.564.

المصادر والمراجع:

أولًا- المصادر:

مصادر باللغة الإنجليزية:

1-Derrida, Jacques, ***The Truth in Painting*** , translated by Geoff Bennington(Chicago: University of Chicago press,1987).

مصادر باللغة العربية:

1-جاك دريدا، ***الكتابة والاختلاف***، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر (الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٠م).

٢- ـــــــــــ، ***انفعالات***، ترجمة عزيز توما، تقديم إبراهيم محمود (اللاذقية- سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٥).

٣- ـــــــــــ، ***في علم الكتابة***، ترجمة وتقديم د. أنور مغيث، ود. منى طلبة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ٢٠٠٥م).

٤- ـــــــــــ، ***أطياف ماركس***، ترجمة د. منذر عياشي (حلب: مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٦).

٥- ـــــــــــ، ***أحادية الآخر اللغوية***، ترجمة وتقديم د. عمر مهيبل (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٨م).

٦- ـــــــــــ، ***عن الحق في الفلسفة***، ترجمة د. عز الدين الخطابي، مراجعة د. جورج كتورة(بيروت- لبنان: المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، أكتوبر ٢٠١٠م).

٧- ـــــــــــ، ***جاك دريدا والتفكيك***، تحرير د. أحمد عبد الحليم(بيروت- لبنان: دار الفارابي، الطبعة الأولى، ٢٠١٠).

٨- ـــــــــــ، ***إستراتيجية تفكيك الميتافيزيقا: حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة***، ترجمة وتقديم د. عز الدين الخطابي (المغرب: أفريقيا الشرق، سنة ٢٠١٣م) .

٩-جاك دريدا، بول دي مان، وآخرون، ***مداخل إلى التفكيك والبلاغة المعاصرة***، تحرير وترجمة د. حسام نايل، تصدير د. محمد بدوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ٢٠١٣).

ثانيًا- المراجع:

مراجع باللغة الإنجليزية:

1- Adami, Valerio,***Jacques Derrida: Allegorical portrait*** (Vol.30, No.1/2, winter and spring 2008).

2- Bachelard, Gaston, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté*** (Paris: Librairie José Corti,1948).

3- ———,***Le Droit de Rêver*** (Paris: Universitaires de France,presses 1970).

4- Bennett, Andrew," Conard's Blindness and the long short story", in ***Oxford Literary Review*** (Vol.26, 2004).

5- Blocker, Jane," Blink: The viewer as Blind man in installation Art", in ***Art Journal*** (Vol.66, No.4, Winter 2007).

6- Boelderl, Artur R., ***The Art of Deconstruction/ the Deconstruction of Art: Werner Kofler as a transformateur Duchamp*** (Linz, Austria).

7- Cadava, Eduardo, " Lapsus Imaginis: the image in Ruins", in ***October*** (Vol.96,spring 2001).

8- Caputo, John D.," Jacques Derrida (1930-2004)", in ***Crosscurrents*** (Vol.55, No.4, Winter 2006).

9- Collins, Michael, "If The king of the universe were a friend: Amity and communication in Dante and Derrida", in Modern Philology (Vol.106,No.3,February 2009).

10- Džanic, Denis," The phenemological origin of Difference in Derrida and Deleuze",

Stream.https://www.dlib.si(Jun.2014). :بحث منشور على الإنترنت موقع

11- Ellmann, Maud, "Drawing the blind: Gide, Joyce, Larsen, and the modernist short story", in ***Oxford Literary Review*** (Vol.26,2004).

12-Escoubas, Eliane and Milon, Paul," Derrida and the truth of Drawing: Another Copernican Revolution?", in ***Research in Phenomenology*** (Vol.36,2006).

13- Freud, Sigmund, ***Beyond the pleasure principle***, translated and newly edited by James Strachey (London: the Hogarth, press 1961).

14- Furio, Juliette," On Deconstruction as an Aesthetic Theory", in ***Oxford Literary Review*** (Vol.36, Issue 1, 2014).

15- Gilmour, John C., "Reviewed Work: The Truth in painting by

Jacques Derrida, Geoff Bennington and Ian Mcleod", in ***The Journal of Aesthetics and Art criticism***
(Vol.46, No.4,summer 1988).

16- Goodall, Jane," Artaud and painting: the quest for a language of gnosis", in paragraph (Vol.12, No.2,July 1989).

17- Heidegger, Martin," The Way to Language", in ***on the way to language***, translate by D.Hertz (New York: Harper and Row publishers,1971),pp.112,114.

18-Hubert, Renée Riese," Derrida,Dupin,Adami: Il Faut être plusieurs pour écrire", in ***Yale French studies*** (No.84,1994).

19- Inwood, Michael, ***Heidegger: A Very Short Introduction*** (USA: Oxford University press,2002).

20- Kohn, Robert E.," A Derridean look at the paintings of Bessie Lowenhaupt", in ***Sounding: An Inter disciplinary Journal*** (Vol.93,No.3/4,falllwinter 2010).

21- Leonard Lawlor, " Memory Becomes Electra", in ***the Review of politics*** (Vol.60, No.4,Autumn1998).

22-Lippit, Akira Mizuta," The Derrida that I love", in ***Grey Room*** (No.20,summer 2005).

23- Lucy, Niall, ***A Derrida Dictionary*** (USA: Oxford,2004).

24- Mackay, Anne," The Frame in Context: the Museum", in ***Journal of Canadian Art History*** (Vol.35, No.2, 2014).

25- Michalovic, Peter," Writing which writes images", in ***theoria: An international Journal for theory*** (Vol. 15,No.3,septembre 2000).

26- Milesi, Laurent," Portraits of H.C. as J.D and Back", in ***New Literary History*** (Vol.37, No.1,winter 2006).

27 –Miller, J. Hillis," What do stories about pictures", in ***Critical Inquiry*** (Vol.34, No.52,winter 2008).

28-Milne, Peter," Sans", and the Law of the law: following Derrida following Kant", in ***Mosaic: An interdisciplinary critical Journal*** (Vol.40, No.2,June 2007).

29- Nancy, Jean Luc," Trois Phrases de Jacque Derrida", in Rue Descartes (No.48, Avril 2005).

30- Owens, Craig," Detachment from the "Parergon", in ***Journal Article*** (Vol.9, summer/ october1979).

31- Park, Jin Y., ***Living without a camopy: Flanagan, Derrida, and Zen Buddhism on the production of meaning*** (American University).

32- Pero, Allan," Reviewed Works: the purest of Bastards: works of mourning, Art and affir Derrida by David Farrell Krelle ", in The South Atlantic Review (Vol.68,No.1,winter 2003).

33- Pirovolakis, Eftichis," Bearing Witness: Events of poetry in Gadamer and Derrida", in ***Philosophy Today*** (Vol.53, Issue 4, winter 2009).

34- Rinon, Yoav," The Rhetoric of Jacques Derrida: Plato's pharmacy", in ***The Review of metaphysics*** (Vol.46, No.2, Dec. 1992).

35- Ruthrof, Horst," The Fourth Critique", in ***New Literary History*** (Vol.35, No.2, spring 2004).

36- Schufreider, Gregory, "The Art of Truth", in ***Research in Phenomenology*** (Vol.40,No.3, n2010).

37- Sonderegger, Ruth," A Critique of pure Meaning: Wittgenstein and Derrida", in ***European Journal of philosophy*** (Vol.5, Issue 2,December 2002).

38- Taff, Emma Wags," Loss and presence in three poetic texts of mourning", in ***French Forum*** (Vol.32, No.1/2,winter/spring 2007).

39- Veronese, Paolo," A study in the Structure and Meaning of the Image di sotto in su", in ***Anthropology and Aesthetics*** (No.36, Autumn 1999).

40- Weagel, Deborah, " Image as Text, Text as Image: Quilts and Quilt making in Eric Gans Worth's Mending skins in Studies", in ***American Indian Literatures*** (Vol.23,No.1,spring 2011).

41- Yeh, Mo-Li, Lin, Po Hsien, ," Beyond Claims of Truth", in ***Arts Humanities*** (Vol.3, No.1, January 2014).

مراجع باللغة العربية:

١- أم الزين بن شيخة المسكيني، ***الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا*** (الكويت: جداول للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، أكتوبر ٢٠١١م).

٢- ـــــــــــ، " ضجيج العميان بعيون دريدا"، بحث منشور على الإنترنت موقع:

File://D:/الأردن/ضجيج/العميان/دريدا.html(يناير ٢٠١٥).

٣- إحسان عباس، ***فن الشعر*** (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٦).

٤-جاستون باشلار، ***تكوين العقل العلمي : مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية***، ترجمة د. خليل أحمد خليل (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٦م).

٥-جون إليس، ***ضد التفكيك***، ترجمة وتقديم حسام نايل(القاهرة: المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٢م).

٦- سعيد توفيق،" اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر"، في ***مجلة الفلسفة والعصر*** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، العدد الأول، أكتوبر ١٩٩٩م).

٧- ــــــــــ، ***الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية***(القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ، سنة ٢٠١٥م).

٨- شاكر عبد الحميد، ***عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات***(الكويت: عالم المعرفة، الطبعة الأولى، مطابع السياسة، يناير ٢٠٠٥م).

٩- عبد السلام بن عبد العالي، ***أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا*** (الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٠م).

١٠-نيكولاس رويل، ***ألوان من التفكيكية: دليل المستخدم***، ترجمة عبد الوهاب علوب(القاهرة: المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى ٢٠١٤م).