الشيء الأدبيّ جنونه وسلطته

فيليب سوليرز، شوشانا فيلمان

فيليب سوليرز : شوشانا فيلمان ، نشرتم كتابا يحمل عنوان الجنون والشيء الادبي (سوي ، 1978) إنه مجموعة من النصوص المختلفة التي ربطتم بينها تبعا لمشروع كلي ، ماذا أردتم بالضبط فعله بجمعكم للنصوص التي نحن بصددها ضمن تلك الوحدة ؟ هل كان المشروع الكلي ماثلاً في ذهنكم منذ البداية أم أنكم اكتشفتموه شيئاً فشيئاً ؟ من أي نوع كان هذا المشروع وكيف سيتطور في نظركم ؟ حاولوا الاجابة حسب الترتيب .

شوشانا فيلمان : ماذا أردت أن أفعل في هذا الكتاب ؟ أظن أن المسألة المركزية التي حاولت الكشف عنها هي مسألة العلاقة الاساسية بين الجنون وما سميته ـ في غياب تعريف أفضل ـ « الشيء الادبي » هذا الذي بدءاً منه يتحقق النص كحدث أدبي (صفة[1] تحتاج لتحديد وهي ليست قط مرادفا لمفهوم « الادب » ، بالمعنى المعرفي ، المؤسساتي للمصطلح) .

ما الذي يحقق ، إذن ، وحدة الموضوع ، وما الذي يؤسس في الوقت نفسه تنوعه أو تعقده ؟ أظن أن ما أحاول الاشارة اليه بمصطلح « الشيء الادبي » هو شيء يخضع لنظام واحد في كل النصوص التي درستها . ومن المؤكد ، بالمقابل ، أن مفهوم « الجنون » ليس من نفس الطبيعة في هذه السلسلة من النصوص ، فهو يرجع الى أشياء متعددة ، وليس لها لا المعنى نفسه ، ولا القانون نفسه ، عند الانتقال من نص الى آخر ، ومن كاتب إلى آخر .

إذا كان « الجنون » دالاً يتأول في كتابي ، بصيغ مختلفة وفريدة انطلاقاً من كل نص ، فلأن مفهوم الجنون ، في تصوري ، لم يُعْطَ قطعاً . وعندما كان يُقترح عليَّ اكتشاف النصوص التي يكون فيها « الجنون » موضوع نقاش ، كنت أقول في نفسي أيضاً بأني لم أكن أعرف ،

هذا النص حوار في أصله . ولقد آثرنا أن ننشره في باب « الدراسات » لأنه يتخذُ منحى دراسة فعلاً .

من قبل ، على الاطلاق ، ما هو هذا « الجنون » . إنني لم أنطلق من فرضية عن ما هو الجنون ، وبالتالي كنت انطلقت ، منذ بداية المشروع أو بالأحرى في ما قبل تاريخه ، بلا روية تماماً ، من الكلمة التي أثارتني دون أن أفهمها بما فيه الكفاية .

كان ذلك عندما كنت أهيىء أطروحتي (التي أدَّتْ الى تأليف كتابي الأول[2]) لقد لاحظت تكرار وكثرة ورود كلمة « جنون » لدى ستندال ، في حين أن كلمة « الجنون » في هذا السياق كانت توحي بعجزها عن الدلالة على الجنون بمعناه العيادي إذ لم يكن هناك في الظاهر جنون لدى ستندال على المستوى الغرضي[3] . وفكرة الجنون نفسها كانت تبدو شائنة ، ومستحيلة ، مقابل الصور الشخصية الاصطناعية لستندال كما حجَّرتْهُ بعض التقاليد النقدية .

ماذا كان يمكن لكلمة « جنون » أن تدل عليه إذن ؟ لم تكن لدي أي فكرة عنها ، ومن جهة أخرى كان يبدو أن الكلمة تخفق في كسب دلالتها ما دامت تعود الى لغة مُقَوْلَبَة ، وقد كان هذا مقيداً عادة في عبارات جاهزة تماماً مثل « العشق الى حد الجنون » ، « ارتكبت حماقات » ، « عاشق مجنون » ، « عاطفة مجنونة » ، « روح مجنونة » ، « ألم فظيع »[4] الخ . ومع ذلك فإن وفرة الكلمة كانت كأنها لا يمكن أن تكون بمفردها دالة . إذن ، عند هذه المرحلة الأولى من اشتغالي بستندال كان ما حيَّرني وأثارني في الدال (الجنون) هو المفارقة الناتجة عن كونه لا يملك معنى ظاهرياً في الحين نفسه الذي يكتسح النص بكيفية شبه استحواذية ، ويتصرف هو نفسه كدال مجنون ، هي ذي ، إذن ، نقطة انطلاق فكرتي عن الجنون ، انطلاق يشرح لكم ، بطبيعة الحال ، لا كيف بلغت الى اختيار الموضوع ، ولكن بالأحرى ، كيف أن الموضوع اختارني وفرض نفسه علي .

وما دامت هذه الطريق قد ثبتت لاظهار تعقد النتاج الستندالي (نسبة الى ستندال) والكشف عن ستندال آخر كلية ، فقد كانت بي رغبة لربطه بكُتَّاب آخرين ، واعتماد متابعة القضايا النظرية التي تتضمنها وتثيرها إشكالية الجنون وكتابتها في النصوص . ومن هنا جاء كتاب **الجنون والشيء الادبي** ، الذي يعرض لمسألة الجنون لدى سلسلة من الكتاب أمثال نيرفال ، رامبو ، بلزاك ، فلوبير وهنري جيمس - وبالطريقة نفسها لدى سلسلة من المنظرين أمثال فوكو ، ديريدا ، لاكان . أحاول ان أفكر في الواحد عن طريق الآخر ، الشيء النظري والشيء الأدبي ، من خلال علائقهما بالجنون ، ومَفْصَلَة نظرية للجنون بجنون النظرية دفعة واحدة .

وتسألونني عما إذا كان المشروع الكلي بهذه الصفة قد استسبق تصور الكتاب ، أم إذا كنت اكتشفته شيئاً فشيئاً . ستكون الاجابة هذا وذاك . تلاحظون أن فكرة أولية تصدرت العمل في الكتاب فورياً ، ولكن هذه الفكرة لم تكن عند الانطلاقة غير توجيه للبحث . ما الذي كنت أبحث عنه ؟ كنت أطرح السؤال على كل كاتب ، وكان على كل كاتب أن يجيب عنه بطريقة مختلفة . إن مسألة الجنون ليست هي نفسها تماماً لدى فلوبير ، مثلاً ، كما هي لدى نيرفال ،

حتى نذكر نموذجين متباعدين من الكتابة والمقاربة . وقد كان تحليل كل كاتب يحتفظ لي ، بهذه الصيغة ، لا باكتشاف نصي جديد فقط ، ولكن باكتشاف نظري جديد لاشكالية الجنون أيضاً .

لقد كانت لـ « الجنون » لدى فلوبير ، وخاصة في جميع أعماله الأولى ، علاقة بالكليشي الرومانسي للكاتب المجنون ، إذ يعلن القصاص في بداية مذكرات مجنون « مجنون من يكتب هذه الصفحات » وتكون المسألة منذئذٍ مسألة اختلال بين خطورة ظاهرة الذهان وهجانة عادة التكرار البلاغية التي تدعي أحقية التعبير عنها بتلك المسؤولية . وهذه المسألة ، التي يُمَكِّنُ تصاعد اهتمام فلوبير بها من تحقيق نضجه ، هي نفسها التي وضعت ، تاريخياً ، الحدود نفسها للرومانسية ، في مأزق .

إذن ، أدرس ضمن خانة « جنون » كيف أن الكليشي الرومانسي يعمل لدى كاتب عليه فعلاً أن ينتهي الى تدمير الرومانسية ، وكيف أن امتلاك الوعي الفلوبيري ، وهو يتخلى شيئاً فشيئاً عن كليشي الجنون ، يتحول الى تأمل مستحدث في جنون الكليشي .

ويتعلق الأمر لدى نيرفال بشيء مخالف تماماً . لان نيرفال مر في حياته بتجربة عيادية للذهان والحجز الصحي وما حاوله في عمله ، أوريليا[5] مثلاً ، هو أن يقول بالضبط تجربة الجنون هذه ، ويحكيها ليُظهِر أن كان لها معنى ، وكانت تمس حقيقة عميقة ، على عكس الافكار المكتسبة . عندما أصيب نيرفال بثاني أزمة جنون ، قام أصدقاؤه الكتاب برثائه كما لو أنه مات . ومات ككاتب خاصة . ولما استعاد نيرفال صحوه وقرأ ما رثاه به الكتاب لم يترك مجالاً للاحتجاج ضد مدح أو حنان يقتلانه . آنذاك كتب أكبر أعماله ، انطلاقاً من حدة رغبته في اثبات أنه لم يمت ككاتب ، وأن أزمة الجنون لا تعلن عن نهاية ، بل إنها تعلن ، عكس ذلك ، عن انطلاق جديد ، وأن حياة الكاتب بالنسبة إليه هي ، على نقيض ذلك تماماً ، أكثر عمقاً في انفتاحها بهذا الانفجار الذي أصاب سيرته الذاتية .

إن نيرفال ، مثل فلوبير ، مسكون بالتكرار ، ولكن بصيغة مخالفة ، فبينما يعود الجنون لدى فلوبير الى الكليشي ، الى التكرار الآلي للغة ، نجده عند نيرفال يعود الى قسرية التكرار في الحياة التي تكتسي مظهراً هاذياً في قوله « تعود الثالثة عشرة ، إنها الأولى أيضاً » ، وما يتكرر بإشفاق لدى نيرفال بغنائية تنبجس من الريشة ، بطريقة مذهلة في الحياة ، هو ظل العشق الميؤوس منه ، وصورة المرأة بصفتها مُفْتَقَدة ، وكل هذا يجسد عودة الموت الى الحياة .

ولا يتعلق الجنون لدى رامبو بتكرار الماضي ، ولكن على العكس من ذلك ، برغبة تأسيس انطلاق جديد مطلقاً : « علينا أن نكون محدثين مطلقاً » . ليس الجنون حتمية مُنَزَّلة ، ولكنه تجربة « الهذيان » الشعري ، مطلوبة بوعي ، ومثقفة . هناك نوعان من « الهذيان » : « هذيانات II ـ كيمياء الفعل »[6] ، وهي تجربة من طبيعة لغوية ، أي خرق قواعد اللغة التي

تبحث ، وهي تحطم بُنى مُقَعَّدة ، عن احداث معنى جديد بـ « هلوسة الكلمات » ، وتجربة من طبيعة جنسية ـ « هـذيانـات I ـ عذراء مجنـونة ، الـزوج الجهنمي »[7] . فهي « خلخلة لكل المعاني » لكل قواعد الحياة والجسد ، حتى يتسنى ، انطلاقاً من الرغبة الاباحية ، فتح قوة الرؤيا العليا . اذ « يجعل الشاعر من نفسه رائياً » . فالشعر مفهوم كطريقة لمعرفة الجسد ، وهي التي تؤدي مباشرة ، بعد أن قطعت علاقتها مع الوعي ، الى الجسد نفسه للغة . « كل أنماط العشق ، المكابدات ، الجنون » « لم أنس أي مغالطة من مغالطات الجنون ـ الجنون المحتجَز ـ يمكن لي استعادة قولها جميعاً ، أُمسك بالنسق » .

ومع ذلك ، فقد كان على رامبو أن يعتبر محاولة « الرؤيا » وتجربة الهـذيان الشعـري كفشل مخيب للأمل ، وهو ما سيدينه فيما بعد كـ « جنون » ضبطاً « لنفسي . قصة واحدة من حماقاتي » ، وثبت أن الجنون الشعري عاجز عن « تغيير الحياة » ، ولربما لهذا السبب اختار هذا الشاعر العبقري في النهاية ، وفي وقت مبكر من حياته ، مغادرة المحاولة الادبية نهائياً ، أي الصمت . إن صمت رامبو ، وهو محير ، مؤثر ، غامض ، لا يترك للصمت ، في هذا الحال ، أن يظهر هو نفسه كفعل عبقري ، أي كمسألة نهائية حول مطلق الحداثـة ، ورغبة الراديكالية ، والعلاقة الرئيسية بين الصمت والجنون .

ولم يعد الجنون قط لدى بلزاك هو الجنون ـ المرجعي ـ للكاتب المجنون أو الشـاعر الباحث عن الجنون ، بل أصبح موضوعاً بطريقة إيهامية من خلال الشخوص المجنونة . أدرس قصتين لبلزاك ، في البداية « كوديسار الشهير » حيث شخص المجنون يستهدف إعادة التاجر الجوال الى رشده ، وهو نفسه رمز الخطاب الخداع للاقتصاد البرجوازي . ويتجلى لا معنى الجنون كإنقلاب مدمر للمعنىٰ الظاهر ـ ولكنه معنىٰ خادع ـ للايديولوجية السائدة . وفي القصة البلزاكية الثانية التي أقترح لها قراءة ، وهي بعنوان « وداعاً » ، تصبح البطلة مجنونة بالعِشْقِ ، وقد فقدت عشيقها في الحرب . ويمكننا الظن بأن الأمر يتعلق ، هنا أيضاً ، بكليشي رومانسي لـ « العاطفة المجنونة » كخاصية من خصائص المرأة . ثمة لعبة بِتَمَامِهَا بين الرجل ـ العاقل ـ والمرأة التي أصبحت مجنونة ، فالرجل يحاول أن يشفي المرأة ولكنه في اللحظة المؤثرة التي ينجح في شفائها ، يتأكد من أنه قتلها بفعل الشفاء نفسه ، والسؤال الذي يطرح ، إذاك ، هو التالي : لماذا يكون الشفاء من الجنون هو الموت ؟ .

فيليب سوليرز : آه ، كما لدى سيرفانتس . .

شوشانا فيلمان : بالفعل ، إنه نفس المفارقة الساخرة ، وربما بوضوح اكثر ، ففي نهاية « دون كيشوت » نقرأ : « وما بدا لهم علامة مؤكـدة على وفاتـه هو السـرعة التي صـار بها عاقلاً »[8] .

فيليب سوليرز : وهل تتحدثون في الكتاب عن سرفانتس ؟ .

شوشانا فيلمان : أشير إليه مرتين . في بداية دراستي عن « كوديسار الشهير » وأنا أفتتح

الباب المعنون بـ « الجنون والقصة » ، أطور تأملاً نظرياً حول العلاقة اللازمة بين الجنون والرواية على المستوى ، أي تأملاً يأخذ دون كيشوت كنموذج ، كرواية متميزة لجنون الرواية ، وكنموذج مثالي لما أسميه بـ « الفصام البنيوي » كمؤسس للنسق الروائي الذي يتركب بغية تدمير ذاته . وطريقة عمله هي طريقة نفيه الخاص . أشير إلى سيرفانتس ، أيضاً ، أثناء إبداء ملاحظة في دراسة عن فلوبير في الفصل المعنون بـ « حداثة المكان المشترك » ، لان نهاية قصة « نوفمبر » لفلوبير ـ « مات . . كما نموت حزناً » تحيل مباشرة على دون كيشوت « آه ، يا سيدي ! لا تدع نفسك تموت . . . لان أكبر جنون يمكن ان يرتكبه الانسان هو أن يدع الانسان نفسه تموت دون أن يقتله أحد ، ودون أن يجهز عليه شيء غير الحزن » . ومن الواضح أن سخرية سيرفانتس ـ وجنون دون كيشوت ـ قد تركا أثرهما في كتابة فلوبير .

وهنري جيمس هو آخر الكتاب الذين أتناولهم ، وأعنون هذا الفصل بـ « الجنون والتفسير » ، إذ يبدو لي أن النسق النصي الجيمسي (نسبة الى جيمس) الخاص بالجنون يرتهن القارىء مباشرة . إن النص المقصود هو دورة اللولب ، نص لا يجعل من الجنون موضوعاً ، ولكن المفسِّر الحذر مدعو لفهم أن الراوية نفسها ، التي من خلالها تنفذ القصة حتى تصل الينا ، يمكنها أن تكون هي الأخرى مجنونة ، وفي هذه الحالة يجب أن يدمر معنى القصة كلية ، أن تقرأ عكسياً ، بالمقلوب ، وهذا ما ارتآه بعض النقاد . ولكن ما كان يبدو لي دَالاً منذئذٍ على الأخص هو أن هذه الرَّاوية المجنونة هي نفسها ، قبل كل شيء ، قارئة شغوفة ، تحتل في القصة نفسها وضعية المفسرة بامتياز ، الباحثة عن المعنى . على أنها ، تقنياً ، وفي علاقتها بنا ، شبيهة بعين الكاميرا ، أي أنها إذا كانت مجنونة ، فليس لدينا أي وسيلة لوضع هذا الجنون بين قوسين للقبض على حقيقة القصة ، لان هذه القصة تصلنا عن طريق هذا الجنون . إن الجنون (أي التفسير الخاطيء برمته للقصة ، ولكنه تفسير مقتنع بحقيقته التي تفرضها عليه الراوية) هو شرط ـ بلاغي ـ لتفسيرنا . ولكن ما الذي علينا فعله أثناء القيام بتفسير « حذر » ، عندما نقلب المعنى الذي تقترحه علينا الراوية ، للقول بجنونها ؟ إننا لن نفعل غير تكرار فعلها ، وهنا تكمن سخرية جيمس البارعة ، لأن الرَّاوية هي الأخرى كانت تقرأ الأدلة في حالة معكوسة ، وترفض قبول رواية القصة التي يقدمها الاطفال ، والتي جعلتهم يصرحون بأنهم « مجانين » . هكذا ينقلب جنون النص على ذاته ، ويعود إلينا . ويبدو لي أن جيمس يشير بالنسبة للجنون ، إلى أن ليس هناك لغة ما ورائية[9] . فإذا كان الجنون بهذه الصفة مسألة مطروحة على العالم ، فهو أيضاً بلا شك يمكن أن يتحول الى يقين ، فلا يمكن لأحد أن يكون متيقناً إلا إذا كان مجنوناً حقيقة ، أي أنه لا يكون مجنوناً من تلقاء ذاته ، فليس هناك موقف يمكننا ، بدءاً منه ، الحكم على الجنون وموضعته في الآخر دون أن نُصاب بجنونه وننزلق لِلتَّوِّ فيه .

فيليب سوليرز : ما هو السبب ، في رأيكم ، لهذا النوع من الاستحالة في محاصرة

دقيقة لوجود هذا الجنون في الآخر ؟

شوشانا فيلمان : أحاول في الصفحات الاخيرة من كتابي أن أتأمل في هذه المسألة . وقد بدا لي أن الجنون ، إذا كان بوسعنا قول شيء عن الجنون ، هو ما لا يستطيع فرد متكلم أن ينكره أو يثبته (أي يتحمله) بسهولة . والحال أن التجربتين الادبيتين المتباعدتين ، في النُّصُوصِ التي درستها ، هي بالضبط هذان الموقفان المتناقضان ، ولكنهما غير ثابتين وخَادِعَانِ أيضاً ، الأول كما الثاني ، أي أن تقول « أنا مجنون » أو « الآخر مجنون » . فمن ناحية هناك فلوبير الشاب الذي يؤكد « أنَّهُ مجنون من يكتب هذه الصفحات » ولكن تعبير « أنا مجنون » يدمر العبارة نفسها التي تصدر عنها ، فإما أن يكون المرء مجنوناً ، وحينئذٍ فإن ما يقوله ليس « صحيحاً » أو ليس قابلاً للاشتغال[10] ، وأما أن يكون ما يقوله قابلاً للاشتغال ، فلا يكون مجنوناً في هذه الحالة . ومن ناحية أخرى ، فإن عبارة « الآخر مجنون » هي التي تصدر ، في حالة جيمس ، عن كل من الرَّاوية والنقاد ، الذين لا يشكون في أنهم لا يقومون بغير تكرار فعل تلك الرَّاوية نفسها ، ويوشون بها كمجنونة . والحال أن عبارة « الآخر مجنون » خادعة ، في حدود ما يُتضمن فيها ، واقعياً ، من إنكار لجنونها ، ومشروع أن تثبت ، أو تثبت لنفسها أنها هي ذاتها ليست مجنونة . وتقول جملة رائعة لديستويفسكي بأنه « لا يكفي أن يحتجز المرء جاره لاثبات سلامة عقله » ، ولكن بدا لي ، في الواقع ، أن كل إشارة تشخيصية ـ تتم ببساطة بطريقة علمية أو شعبية في قولنا « ذاك مجنون » ـ تتضمن هذا الانكار الذي يثبت حكمها الصائب ، وأن أي فعل يجهد في موضعة الجنون في الآخر ليس فعلاً بريئاً ، ولكنه يصدر عن هذا القلق ، وأن الجنون يمكن أن يوجد في الفرد المتكلم . لست أدري هل أجبت عن سؤالكم .

فيليب سوليرز : تماماً . وهاكم السؤال الموالي . إن مساركم فريد : ستندال ـ نيرفال ـ رامبو ـ بلزاك ـ فلوبير ـ جيمس . هل يمكنكم أن تقولوا بسرعة لماذا ، وكيف انتهيتم الى اختيار هؤلاء دون غيرهم ؟ كيف تم هذا ؟ إن على هذا الاختيار أن يكون مرتبطاً بمسار متعلق بالحياة الشخصية .

شوشانا فيلمان : ربما كان هذا صحيحاً . والجواب الظرفي هو أن هؤلاء الكتاب هم الذين أعرفهم اكثر من غيرهم ، بإعتبار أنني أدرس القرن 19 . ولكن هناك جواباً آخر . إن سؤالكم يستنطقني ـ أليس كذلك ؟ ـ بغية معرفة كيف أني وجهت اهتمامي الى القرن 19 بالضبط ، وليس الى القرن 20 ، الى الكتاب المعاصرين (رغم أن جيمس كان منعطف القرن ، وأن المُنَظِّرين الذين أتحدث عنهم هم جميعاً معاصرون بطبيعة الحال) . إذن ، أردت ، بالضبط ، أن أختبر نظريات القرن العشرين في ضوء نصوص ليست مُعَضَّدَة بهذه النظريات ، من أجل العلاقة التأسيسية بين الشيء الادبي والجنون . إنه لمن المثير حقاً أن يكون الأدب الحديث وما فوق الحديث منشغلاً حتى الاستحواذ بالجنون ، لا يروي عملياً إلا

قصص الجنون ، حيث تقنية الرواية نفسها مهمشة ولا متجانسة ، كما يمكن أن يكون عليه إحساس أو سرد هاذيان (مهما كان قليلاً) . ولا يمكننا أن نفهم بعد هذا جيداً هذه القصص ، لانها لم تعد حتى قصصاً ، فلقد هَشَّم الجنون كل شيء فيها حتى قانون السرد نفسه . وهنا تكمن مسألة بديهية ، وثيقة الصلة بالمضمون ، وعميقة الوعي بذاتها ، أي عميقة الوعي بفعل طرح الجنون كمسألة ، فيما بدا لي أن طرح فعل الجنون كمسألة ليس فعلاً واعياً دوماً لدى كُتّاب القرن التاسع عشر (باستثناء حالة نيرفال الذي يروي تجربته الحياتية) . وهنا بالفعل كان السؤال ما يزال يظهر لي أكثر ملائمة ودلالة ، لمحاولة تجْلِيَة العلاقة بالجنون لا فقط كَعَارِض من عوارض الحياة ، أو النمط الادبي ، أو التوجه الأدبي المتميز تاريخياً ، ولكن تجلية العلاقة بجنون الشيء الادبي بهذه الصفة .

فيليب سوليرز : بالضبط ، إن « شيء أدبي » مهم كصياغة ، فهل تظنون ، وأنتم تستخدمون هذا التعبير ، في كون كلمة « شيء » قد تم استعمالها بجلاء ـ وبطريقة أخرى ـ من طرف لاكان الذي يتحدث عن « الشيء الفرويدي » ؟ ما الذي يفرق ، في رأيكم ، كلمة « شيء » ، كما استخدمتموها ملصقة بكلمة « الأدب » عن كلمة « شيء » كما استخدمها لاكان ملصقة بمصطلح « فرويدي » ؟

ومن جهة أخرى ، ألا تظنون ان ستندال ـ الذي تنطلقون منه ـ يظل مع ذلك خارجاً عن إشكالية الجنون هذه ؟ لقد قلتم ذاتكم بأن تكرار استعمال كلمة « جنون » في تعابير جاهزة قد أثار انتباهكم ـ تعابير مثل « العشق حتى الجنون » ، « ألم فظيع » الخ . . ولكن يبدو لي جلياً أن كلمة « جنون » في هذه اللحظة قد أخذت في معنى يظل مع ذلك كلاسيكياً بما فيه الكفاية ، مغلقاً في هذا النوع من بلاغة العاطفة العاشقة ، بصورتها في القرن الثامن عشر ، صورتها العقلانية الشديدة الوضوح . أليس الذي سيأتي لاحقاً مع فلوبير ، نيرفال ، رامبو ، هو تجربة الفرد التي ارتبطت ، علاوة على بعدها العيادي ـ كما تحسون به مثلاً ـ بتجربة دينية ، صوفية أو باطنية ، بَدْءاً من غواية القديس أنطوان[11] الى أوريليا ، ومروراً برامبو ، وهو يتعلق بنوع من استعادة التجربة الصوفية أو الدينية ، وما يدخل مع ذلك في تناقض واضح مع النزعة العقلانية السابقة . يمكننا أن نتساءل إذن (حتى لدى بلزاك ، فنصوصه الاخيرة واضحة بهذا الصدد) عما إذا كان هؤلاء الكتاب لا يشهدون ، بمعنى ما ، على إخفاق الفلسفة نفسها لعصر الانوار ، الى الحد الذي يجعل منهم « رجعيين » في بعض الحالات من طرف معاصريهم ، استناداً الى وجهة نظر فلسفة عصر الأنوار أو العقل . علينا أن نتساءل في هذه الحالة عما إذا كانت كلمة « جنون » كما حددت من لدن هذه الفلسفة العقلانية ، هي المسألة التي ما تزال تطرح نفسها أيضاً ، أو أن الأمر يتعلق بظاهرة العودة لشيء ربما كان مكبوتاً . هذان ـ اللحظة ـ سؤالاي الرئيسان .

شوشانا فيلمان : أولاً ، بالنسبة للشيء الأدبي عليَّ أن أقول بأني عندما اخترت هذا

العنوان لم أفكر بوضوح في تقليد أيٍّ كَانَ . وقد استطعت بطبيعة الحال أن أكون ، دون وعي مني ، متأثرة بعدة أشياء (بـ « أشياء » ، بالضبط : وهذه مناسبة قول ذلك) على مستوى الوعي خطرت كلمة « شيء » على بالي ـ في غياب مفهوم أَدَقّ ـ وأنا أبحث ببساطة في أمر تجنب المصطلح الشائع لـ « الادب » ، لان هذا المصطلح مشحون بحمولة ايديولوجية تفوق الحد .

فيليب سوليرز : متفق تماماً مع هذا الاختيار .

شوشانا فيلمان : ولكني ، في الوقت نفسه ، لم أرد قبول الفكرة التي أصبحت اليوم موضة ، والقائلة بأن الأدب لا يوجد بالفعل ، وأن الأدب ليس إلا هذه الحمولة الايديولوجية ، بمعنى أن مصطلح « الادب » لا يستجيب لشيء غير المؤسسة البرجوازية لـ « الأداب الجميلة »[12] . وقد كان يبدو لي أنه توجد على العكس من ذلك تجربة من طبيعة متميزة تماماً ، وهي التجربة الادبية . في أي شيء تنحصر هذه التجربة ؟ في حدث ، في شيء يتم داخل النص ، أو بين النص والقارىء ، وهذا هو ما يحقق بالنسبة لي خصيصة الأدب في النص . وبالتأكيد فإن النص الأدبي أو الشيء الأدبي بداخل النص لا يخضع ببساطة للتعريف من داخل حدود المؤسسة أو الاكاديمية ، من قبل تقسيمات المعرفة ، فالنصوص « الادبية » ليست هي وحدها التي دُرِسَت بهذه الصفة في شُعَب الأدب ، لأن أي نص يمكن أن يصبح « أدبياً » إذا تم اختراقه من طرف هذا « الشيء » الذي يصنع الادبية . وهذا ما حاولت لمسه من خلال صيغة « الشيء الادبي » .

وقد كنت ، من غير شك ، متأثرة بصيغة لاَكَان الفائقة في براعتها ، دون أن أتفطن لذلك في حينه . ومن جهة أخرى فإن صيغة لاكان من المحتمل ان تكون هي الأخرى متأثرة بهيدجر ، وتوكيده على « الشيء » ، توكيداً يستعيد الفلسفة الكانطية عن الشيء بقصد تحويله الى مسألة شعرية وفلسفية في الوقت ذاته . فكرة هيدجر هذه تم تذكيري بها مؤخراً من خلال تعليق جميل وخصيب اقترحه لها جاك ديريدا[13] في حلقة دراسية بيال ، والذي عنونه بـ «الشيء». وتعبير « الشيء الادبي » من جهة أخرى استعمل هو نفسه من لدن موريس بلانشو[14] ـ بنبرة مغايرة ـ في نصه المُعْجِبِ عن « الادب والأحقية في الموت » ، ولكن موريس بلانشو يكتب « شيء » بإبراز حرف الشين ، و« الشيء » مرتبط لدى بلانشو بعملية تطور الجدلية الهيجلية ، بالحركة التي بواسطتها يُغَيِّرُ الأدب مكانه وهو ينفي ذاته . وبعبارة أخرى فإن « الشيء الادبي » بالنسبة لبلانشو هو الشيء الأمثل ، وإن إبراز حرف الشين يرتقي بالفِعْل الى مستوى قانون الاستعارة . ومقابل ذلك ، فإن « الشيء » في صيغتي لا يندرج ضمن الاستعارة أبداً ، إنه شيء من بين أشياء أخرى ، شيء مادي يعطيه نعتُ « الادبي » فرادَتَه ، تغيُّرَهُ ، دون أن يقتدر هذا النعت على انتزاعه من قانون اللا مُعَرَّفِ . و« الشيء الأدبي » بهذا المعنى قد يعود فعلاً ، بالنسبة لي ، لنبرة لاَكَانِيَّةٍ قبل أن يعود لنبرة هيجلية ، ولكن تلاحظون جيداً أن لاكان ، هيدجر ، وديريدا ، وموريس بلانشو ، كل هذه الاحالات عليها أن تَخْبِر اختياري

للعنوان ، دون أن أكون عليمة بذلك ، ولا ريب في أن غنى كل هذه الأفكار ، وكل هذه الارتباطات اللاواعية هو الذي جعلني ، وقد أُحْدَث لكلمة « شيء » رنيناً بدخيلتي ، أُظْهِرُ الصيغة نفسها لـ « الشيء الأدبي » كأنها هي الأخرى مسكونة حتى الاتقان بالشيء الأدبي .

فيليب سوليرز : هذا يذكّرني بأن هناك عنواناً لجيمس ، عنوان قصة قصيرة لجيمس . . .

شوشانا فيلمان : أجل بالضبط The Real Thing .

فيليب سوليرز : أجل ، وهو ما يمكن ترجمته بـ « واقعي الشيء الواجب فعله » .

شوشانا فيلمان : بالفعل ، وهي ترجمة أولى من ترجمته الحرفية بـ « الشيء الحقيقي » أو « واقعية الشيء » لان المقصود حقاً في هذه القصة القصيرة لجيمس هو العلاقة ـ والاختلال ـ بين واقعية الشيء المرجعي و واقعية الشيء الفني . فالرسام الذي يرغب في تصوير الارستقراطية ، في لوحاته ، يرسم الوجوه المَلَكِية من خلال نماذج يلبسها ويقنعها ، ثم يعثر في يوم من الايام على ارستقراطيين حقيقيين يبحثون ، بسبب ضائقة مادية ، عن عمل كنماذج . ولكنه لم يعد يقدر ، من أجل نقل « الشيء الحقيقي » على إنتاج غير اللوحات الرديئة ، وبمفارقة يسقط فنّه ، فيجد نفسه مضطراً لطرد هذه النماذج التي هي « الشيء الاصلي » . والمسألة التي يطرحها هذا النص ، بكل وضوح هي ما هو « الشيء » الفني وفي أي شيء ينحصر « واقعي الشيء » ؟. فيما الجواب المقترح له علاقة بصيغتكم « واقعي الشيء » هو الواجب فعله .

و « واقعي الشيء الواجب فعله » ينطبق ، من ناحية أخرى ، مع معناي ، في الحدود التي يكون فيها « الشيء » بالنسبة لي مرتبطاً بـ فعل : فـ « الشيء الأدبي » هو شيء يجب فعله ، ويفعل لنا شيئاً ما ، إنه ليس شيئاً بمعنى جوهر ،وبالأخص ليس جوهراً مطلقاً . حينما نتحدث عن « الأدب » فإن شيئاً ما هو ما يكون مسمّى ، وهو الذي يتبع ترتيباً ، إنه خانة أو جزء في درج المعرفة . وليس الشيء بالنسبة لي كل هذا إطلاقاً ، ولكنه بالأحرى شيء ما كمفارق ، شيء يحدث فرقاً . إنه من قبيل الملكة ، وليس بمنتم إلى ما هو عياني أو معرفي ، حتى نستعيد المصطلح الاوستيني ، ولان الشيء الأدبي لا يخضع للعياني فإن من تمام الصعوبة إعطاءَهُ تحديداً فهو ليس شيئاً مُعْطى تجب معرفته ، إنه شيء يؤثره لقد حاولت ، في كتابي ، أن أحدد نتائجه أكثر مما حاولت إعطاء تعريف محدد لمعناه .

لنعد الى سؤالكم المتصل خصوصاً بعلاقة « الشيء الادبي » بـ « الشيء الفرويدي » اللاكاني . تطرح المسألة ، منذ البدء ، حول معرفة على أي شيء تحيل الثورية اللاكانية بالضبط ؟ بطبيعة الحال يمكننا أن نقول بأن « الشيء الادبي » هو اللاوعي . ولكن يمكننا أن نقول أيضاً بأن « الشيء الفرويدي » هو التحليل النفسي ذاته . وهكذا ينتج عن هذه التسمية غموض على مستوى الموضوع نفسه الذي تعينه ، غموض يمكن افتراض أنه مقصود ، مُتَعَمَّد

من طرف لاكان . ولكن لنفترض ، بطريقة تبسيطية ، بغية توضيح المسألة ، أن « الشيء الفرويدي » هو اللاوعي . إن لاكان ، بتسميته على هذا النحو أراد ، من غير شك ، التوكيد على أن « الشيء » يفلت من كل تحديد ، وأنه كان من المستحيل تعيينه « في ذاته » (وهنا تكمن سخرية ودقة تسمية تستخدم إسماً شخصياً ـ هو إسم فرويد ـ لتقول ، ضبطاً ، بأن ليس للشيء إسم خاص ، فـ « الشيء » لا محدد وهو أسمى بديل بالمقدار نفسه لـ «Truc» و «Machin»[15] . وإذا كان الشيء يفلت من التعريف ، فإنه يفلت أيضاً من الفهم التبسيطي لمفهوم الـ « لا وعي » الذي يوهم بأنه يكتفي بـ قلب مفهوم « الوعي » . ويستنتج لاكان أن « الشيء الفرويدي » ليس هو على الخصوص مجرد نقض ـ ولا هو نقض مرآوي ـ للوعي . بمعنى أن « الشيء الفرويدي » لا يندرج ضمن مقولات اللغة كما عرفناها قبل فرويد ، لانه شيء ما يُدَمِّرُ حقاً ، كل المقولات الشائعة . وبطريقة موازية حاولت الاشارة الى أن الشيء الأدبي يفلت هو الآخر ايضاً من تعريفه الاختزالي ، وأنه لا يندرج ضمن مقولات المعرفة ، وهو ، كاللاوعي ، ليس شيئاً يمكن اعتقاد معرفة ما هو ، فهو غير معطى مسبقاً ، ومع ذلك نحس بأن هناك شيئاً ما . هي ذي نقطة اللقاء .

ولكن سألتموني منذ قليل عن ما يميز ، ضبطاً ، الشيء الأدبي عن الشيء الفرويدي ، أي ما الذي يفرق بين الأول والآخر . لقد أردت الالحاح ، فعلاً ، على أنهما ليسا « شيئاً واحداً » . غالباً ما نتحدث عن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب . فحين نستمع للمحللين النفسيين كثيراً ما يحصل لدينا انطباع بأن الأدب ليس إلا ايضاحاً للنظرية التحليلية ، بمعنى أن الشيء الفرويدي والشيء الأدبي ليسا في النهاية إلا شيئاً واحداً . والخلط بين « الشيئين » بالنسبة لي ، هو استمرار في العجز عن رؤية ما يكون الشيء الأدبي وما يمكن أن يحدد ، فعلاً ، كبقية ، أو كَفُضْلَةٍ أو كفائض للايضاح التحليلي . ومعلوم أن للشيء الأدبي علاقة باللاوعي ، ولن يمكنه أن يوجد بدون اللاوعي ، ولرُبَّما أقول بأن الشيء الأدبي والشيء الفرويدي نتيجتان للاوعي . غير أن الشيء الأدبي لا يمكن ببساطة أن يختلط بأي من نتائج اللاوعي ، لانه نتيجة خاصية كلية ، وهذه هي الخصيصة التي أجهد نفسي للمسها في كتابي . وأشير الى أن أدبية النص تكمن في الطريقة المتفردة التي بها يحكي النص فعلاً ، الخصيصة نفسها لمقاومة قراءتنا ، إذا كان الشيء الأدبي هو الشيء الأمثل الذي يقاوم التأويل (وفي هذا يكون مجنوناً ، وله علاقة بالجنون) .

فيليب سوليرز : هل بمقدرتي الآن تذكيركم بسؤالي الثاني المتعلق بستندال ؟

شوشانا فيلمان : حصل لديكم انطباع بأن ستندال يظل خارجاً عن إشكالية الجنون ، لان استعماله للمصطلح لا يعدو أن يكون تكراراً لتعابير مقولبة . تظنون إذن أن ستندال ما يزال سجين فلسفة الانوار .

فيليب سوليرز : يبدو لي هذا في تمام الوضوح .

شوشانا فيلمان : نعم ولا . لقد انطلقت ، كما قلت لكم ، وأنا أظن بأن الجنون لدى ستندال لا يمكن أن يكون له معنىٰ ، معنىٰ قوي ، على كل حال .

فيليب سوليرز : نعـــم .

شوشانا فيلمان : ولكن في ختام دراستي عن ستندال تبيَّن لي أن ستندال مغاير تماماً لصورة إيبينال التي قدمتها لنا كتب الأدب المدرسية ، كصورة لعقلانية القرن الثامن عشر بكل بساطة . إن ستندال يكرر عدة مرات في كتاباته الشخصية والسيـروية أنـه يخشىٰ أن يصبح مجنوناً ـ بالمعنى العيادي للمصطلح . وأشير في كتابي (الأول) الى أن العقل ، الذي يُلْزِمُ به ستندال نفسه كحاجز ، يتحول هو نفسه ، في حالته ، الى نوع من **الجنون النَّسْكِي** . وستندال عبارة عن تلطيفٍ خوفَ أن يكون مبالغة . ويتحدد فضل الناقد في نظري منذئذٍ ، في أن يعيد لهذا التلطيف العمق الذي يتضمنه والسعة التي يحتضنها ، أن يعيد لستندال اتقاد عواطفه ، عنفه ، اختلاله ، جنونه . والخلاصة ـ غير المتوقعة ـ التي توصلت اليها في نهاية دراستي عن ستندال ، هي أن هناك تواصلاً بطريقة ما ، في اللغة ، بين تعابيره المقولبة ، ولكنها مع ذلك تعمل على تحريك الجنون ـ وهو في ظاهره غير مُؤْذٍ ، وبلا لون ، أو دلالة ، أو قوة ـ والجنون بالمعنى المكشوف للغته أو الذهان . أريد أن أقول بأن « الجنون » ليس قط بريئاً في اللغة ، ليس قط بريئاً من الجنون كلية . وأظن أن خلخلة لفلسفة الانوار قد حصلت ، إذن في نص ستندال ، ولو أن هذه الخلخلة لا تمر إلا من خلال هذا التيار الباطني لـ « الجنون » في اللغة ، وحتى لو أن هذا « الجنون » حاضر ، ظاهرياً ، من أجل ألا يقول شيئاً ما ، ولكنه في الواقع حاضر ليقول شيئاً ما .

هو ذا ما يخص ستندال . يمكن لي أن أوسع هذه الملاحظة بتأمل شمولي حول احتمال العلاقة الضمنية بين الذهان والتعابير المقولبة ، تأمل أضع خطوطه على صيغة سؤال في نهاية **الجنون والشيء الأدبي** . لقد طرحت على نفسي سؤالاً يتعلق بما إذا كان الأدب ، وهو يتحدث عن الجنون ، يقدم لنا معلومات عن الجنون بطريقة خاصة به ، أو أن الإخبار الأدبي لا يفعل اكثر من أن يعيد ، ويثبت معلومات طب الأمراض العقلية والتحليل النفسي . على أن التباين بين قُطْبَيْ الاشكالية الادبية للجنون في خاصيتها أثار انتباهي وأنا أراجع سلسلة النصوص الأدبية التي درستها . فمن ناحية هناك الجنون ككليشي ، كتعبير مُقَوْلَب ، كصورة في اللغة ، ومن ناحية أخرى هناك الجنون كذُهَان ، بالمعنى الأكثر مرجعية للمصطلح . وقد بدا لي أن المعلومات الاكثر خصوصية والأكثر استهجاناً ، والتي يقدمها الأدب عن الجنون يمكن أن تكون هي ربط **العلاقة** ـ الذي لم يفهمه أحد إلى الآن ، ولم يُكْتَشَفْ بعد ـ بين التعبير المُقَوْلَب والعُتْهِ ، بين الكليشي ـ الذي يبدو أنه من بين الأشياء مَدْعَاةً للاطمئنان ـ والذهان ، الذي يبدو أنه من بين الاشياء مدعاة للقلق . أشرت في كتابي الى أن ربط هذه العلاقة الشاذة بين الذُّهان والتعبير المُقَوْلَب حتى من خلال خطة الجنون يمكن أن يكون هو السؤال الذي يمكن أن يوجهه الأدب ،

من مكانه الخاص ، الى طِبِّ الأمراض العقلية والتحليل النفسي ، ولربما كان هذا هو سؤال المستقبل .

فيليب سوليرز : بما أن كتابكم[16] يخصص جانباً بكامله للتحليل النفسي («الجنون» و« التحليل النفسي ») ، فها هو ذا التأمل الذي اقترحه عليكم ، إذن . هناك تغيير مهم للمكان بالنسبة للخطاب التحليلي ـ كما تعلمون ـ من فرويد الى لاكان . وهذا التغيير بالنسبة للشيء الادبي (وأنا موافق على تعبيركم) يتم عبر تحويل في صيغة السؤال نفسها أيضاً . يكفي ، مثلاً ، أخْذُ نص فرويد عن دوستويفسكي ـ وهو مثير حقاً ـ والتساؤل عَمَّا يتحول من السؤال الذي يطرحه فرويد على نفسه بالنسبة لدوستويفسكي في السؤال الذي يطرحه لاكان على نفسه مثلا بالنسبة لجويس . ولدينا في المدة الفاصلة بين فرويد ولاكان ما يقارب الخمسين سنة ، وبين دوستويفسكي وجويس ما يقارب السبعين سنة ، وأظن بمعنىٰ ما أنه يمكننا القول بأن هناك ، في تحول الشيء الادبي بين دوستويفسكي وجويس ، ما يقارب العلاقة نفسها تماماً ـ الفروقات أو التحولات نفسها ـ التي يمكن أن توجد بين فرويد ولاكان . ما هو رأيكم ؟

شوشانا فيلمان : هذا الايحاءُ مغفل الى حد بعيد ، وأظنه متألقاً ، وأعترف أني لم أفكر فيه ، ولكن يبدو لي أنه من المثير الى حد بعيد التفكير بأن هناك شيئاً ما ، في تحول الشيء الادبي ، قد أثار ، بطريقة ما ، تحول التحليل النفسي . . .

فيليب سوليرز : ليس هذا بالضبط ما أقوله .

شوشانا فيلمان : أتتحدثون خاصة عن تحول علاقة التحليل النفسي بالشيء الأدبي ؟

فيليب سوليرز : هذا هو .

شوشانا فيلمان : لم أفكر فيه بهذه المصطلحات . سأحاول القيام برسم أولي ، إن شئتم ، للطريقة التي فكرت بها ، من جهتي في هذا الموضوع . في أي شيء ينحصر ، بدءاً ، تحول علاقة التحليل النفسي بالشيء الأدبي ، مروراً من فرويد الى لاكان ؟ يسمي فرويد (وآخرون بعده) بحثه الادبي الخاص بـ« التحليل النفسي التطبيقي » . وأظن التحديد نفسه لهذه الطريقة وثيق الصلة بهذه التسمية . فـ« التطبيق » يفترض علاقة برانية بين حقل التطبيق والعلم المطبق . وعلى الوتيرة نفسها فإن منهج التطبيق يفترض معنى أوحد للإخبار ، إذ نسلم بأن هناك معرفة معطاة مسبقاً ، مكتسباً سيضيء لنا حقلاً ما يزال مجهولاً . إنه ، إذن ، جسر ملقى من المعلوم الى المجهول ، ولكننا في النهاية لا نقوم ، في حقل المجهول ، بغير استرجاع وإثبات ما تمت معرفته من قبل ، أي أننا لا نكشف عن جديد .

وما يقوم به لاكان هو شيء مخالف تماماً . لنأخذ النموذج الأكثر تبلوراً ، حيث يمكن تحليل علاقة لاكان بالشيء الأدبي منهجياً ، وهو « الحلقة الدراسية حول الرسالة المسروقة »[17] . وما هو مثير ، رغم كون لاكان مهتماً بمسألة تحليلية لا أدبية ـ ومن خلال ايضاح مفهوم قسرية التكرار كما يتصوره فرويد في نصه المعنون بـ« ما وراء مبدأ اللذة » ـ وليس بو

حاضراً هنا إلا على مستوى تمثيل هذا المفهوم ، هو أن ما يحصل في « الحلقة الدراسية » هو ، في الحقيقة ، عملية إخبار بمعنيين ، فليس نص فرويد هو وحده الذي يمد قَرَّاءَ بُو بمعلومات ويصلح لايضاح هذا الأخير ، بل نص بُو هو الذي يصلح أيضاً وعلى الأخص لتفسير « ما وراء مبدأ اللذة » . وبعبارة أخرى ، لم يفهم « فرويد » هو نفسه من طرف لاكان كمعرفة مضمونة ومعلومة ، كمكتسب معطىٰ مسبقاً ، ولكن بالأحرى ، كشيء أدبي ، يتطلب هو نفسه تفسيراً . ومن جهة أخرى يتضمن نص بُو « الأدبي » ، بدوره أيضاً ، معرفة . ويوجد بين هاتين المعرفتين تبادل ، وحوار . ومن خلال لقاء هذين النصين اللذين لا يتبادلان المعلومات فقط ، ولكن كلا منهما يغير مكانه بالتبادل ، يستطيع لاكان أن يبلور المفهوم المبتكر للدال كأساس ، فعلاً ، في قسرية التكرار . إن بُو ، وقد قُرىء من طرف لاكان ، أعطىٰ بهذه الطريقة إمكانية إعادة تفسير لا الأدب وحده ، ولكن التحليل النفسي هو الآخر . غير أننا لا نستطيع في رأيي أن نسمي عمل لاكان هذا انطلاقاً من الشيء الأدبي بـ « التحليل النفسي التطبيقي » لانه لم تعد هناك مطلقاً هذه العلاقة الاحادية الجانب من قبل عِلْمٍ ـ سَيِّدٍ تجَاهَ نَصٍّ ـ عَبْدٍ . وما يفعله لاكان هو شيء من نوع اشتراك التحليل النفسي ، أكثر مما هو تطبيق له ، دون أن يجعل من اتجاه طريقته المتبعة موضوعاً واضحاً . إن عمل لاكان ينطلق بالفعل من تشارك الشيء الأدبي والشيء الفرويدي .

هو ذا إذن تحديدي لطبيعة التحول الذي تم من فرويد الى لاكان ، في فهم الشيء الأدبي وأحقية صلته بالتحليل النفسي . ومع ذلك أظن بأنه سيكون من الخطأ القول بأن العلاقة « اللاكانية » (نسبة إلى لاكان) بالشيء الأدبي لا توجد في فرويد ، بل توجد سوابق لهذا النوع من التحليل الذي باشره لاكان بالنسبة لبُو في النص نفسه لفرويد لا تنصب على الأدب ، بل إنها توجد بالأحرى في « تفسير الأحلام » ، بحسب اعتقادي .

فيليب سوليرز : ماذا ترون في كون المفهوم الكردينالي للتحليل النفسي ، أُوديب ، هذا المفهوم المدهش ، هو نفسه تحويل ، أي اجتلاب للأدب . يعود فرويد إلى مفهوم أوديب بالفعل في معرض حديثه عن دوستويفسكي بطريقة أخاذة ، لانه ينتهي بالتساؤ ل عن كيف يحدث أننا لا نجد هذا الشيء الذي اكتشفه هو إلا في الأدب ، أي أن تاريخ جريمة قتل الأب غير مُعَبَّر عنها ، وغير قابلة للوجود ، إجمالاً ، وبطريقة غير مقنعة ، إلا في الأدب : في أوديب سوفوكل ، في هاملت شكسبير ، والاخوة كارامازوف لدوستويفسكي ، وأعلم جيداً بأنه سيحصل ، عندئذٍ ، تطبيق التحليل النفسي من المعلوم (التحليلي) نحو المجهول (الأدبي) ـ غير أن المعلوم أتى هو الآخر من هذه الناحية المجهولة .

شوشانا فيلمان : إن الشيء الأدبي ، إذن ، وفي جزء منه متصل بالتحليل ، منذ الأصول ، بطريقة أجلى حتى ولو لم نفصح عنه عادة ، لانه يتصل بما هو أبعد ببساطة من تحديد أسبقية « المصادر » . وهذه البديهية هي نفسها تشتغل ، من جهة أخرى ، كرسالة مسروقة ، أي أننا لا نراها ، ضبطاً ، لانها شديدة البداهة . تتكلمون عن أمر أساسي ـ هو أن المفهوم الكردينالي

للتحليل النفسي ، أوديب ، قد تم اجتلابه من الأدب ، ولكن في الحقيقة ، انظروا الى كل مفاهيم التحليل النفسي ، أو على الأقل ، كل المفاهيم الرئيسية : ليس أوديب فقط ، ولكن أيضاً النرجسية، المازوخية ، السادية ، إنها الاسماء التي تستعير الاسماء الادبية على الدوام . أي أسماء أدبية مرجعية ، لكتاب وجدوا تاريخياً ، أو أسماء أدبية تخييلية لشخوص أسطورية يتحدث عنها الأدب . فالشيء الأدبي ، إذن ، هو اكثر من أن يكون متضمناً في النظرية التحليلية ، بل هو الاسم نفسه لهذه النظرية ، فالأدب هو الذي يسمي نظام مفاهيم التحليل النفسي .

فيليب سوليرز : تبدو لي ملاحظتكم موغلة في الحدة . كنت بنفسي شرعت في وضع هذا النمط من الملاحظات بصدد ساد Sade ، متسائلاً كيف تم أن حولنا إسماً شخصياً الى إسم عام وإلى مفهوم .

الآن سأطرح عليكم هذا السؤال البسيط الصغير : ألم يكن بالأحرى تسمية عقدة أوديب بـ « عقدة سوفوكل » أكثر منطقية ؟ لماذا لم يحصل هذا في رأيكم ؟ لماذا لم يسمِّ فرويد ذاك بـ « سوفوكل » ؟ .

شوشانا فيلمان : لانه كان يقوم في تلك الاثناء بالنقد الأدبي وليس فعلاً « بالتحليل النفسي التطبيقي » . . . فالتحليل النفسي التطبيقي هو الذي يصل منه إلى لاَوَعْي الكاتب ، ولكن كان على النص ، قبل وضع مفهوم « لا وعي الكاتب » ، أن ينطلق باسم الشيء الأدبي نفسه ، وكان على فرويد ـ من أجل المعرفة ـ أن يستمع لهذا الشيء .

فيليب سوليرز : ولكن تلاحظون ما أريد قوله ، ففي حالة ساد نقول « سادية » ، وفي حالة سوفوكل نعتقد في شخص سوفوكل .

شوشانا فيلمان : إن لـ « القصص » أو الشخوص في حالة ساد قيمةً أقل من المضمون الاستيهامي المتمفصل مِنْ قِبَل مجموع العمل ، والطاقة الغريزية المحركة له . وفي المقابل ، فإن ما يحتفظ به فرويد ، في أوديب سوفوكل ، ليس هو مضموناً غريزياً أو استيهامياً فقط ـ أي رغبة قتل الأب ـ ولكن أيضاً ، وعلى الأخص ، بنية درامية وحكائية تذكره ، فعلاً ، بالحكاية والبنية نفسها للتحليل . إذن ، لا يتعلق الأمر بمعرفة نفسية الشخص ، في مقابل معرفة نفسية الكاتب ، بل يتعلق بعقدة علاقات نصية ، أوديب هو عقدتها البنيوية . ولربما نسميها لهذا السبب بالضبط بـ « عقدة أوديب » ، فيما لا نقول « عقدة ساد » .

وأظن ، من جهة أخرى ، أن هناك في أوديب ما لا نهاية له من الاشياء التي لا نراها عادة ، وأن تفسير فرويد نفسه ، وهو يركز على جريمة قتل الأب ، ربما قد أخفى الرهان ، وعتّم هذا الاجتلاب الأدبي ، وقد أشرت في مبحثي عن جيمس (الجنون والتفسير) الى بعض من نتائج هذا الاجتلاب ، أو هذا التغيير للمكان كما عبرتم جيداً عن ذلك . غالباً ما نميل الى ربط عقدة أوديب بالمريض ، بالمحلِّل ، ونرى بوضوح أقل أن أوديب يحتل ، في الوقت نفسه ، المكان نفسه للمحلِّل ، فأوديب سوفوكل ليس العَرَضَ فقط ، ولكنه مُفَسِّرُ العَرَض . ويترتب عن هذه

المأساة ، بالفعل ، تحطيم التناقض الذي يعارض المحلِّل بالمحلَّل .

فيليب سوليرز : هو ذا . كل ذلك مكتوب في سوفوكل .

شوشانا فيلمان : كل ذلك مكتوب في سوفوكل . وما يزال من الواجب تفسيره وقراءته . على أن الضوء نفسه الذي أسقطه فرويد على نص سوفوكل يخلق فيه ظلالاً في الوقت نفسه ، فقراءة فرويد العبقرية معمية في الحدود نفسها التي لا نرى فيها غيرها . إننا لا نرى مطلقاً ، وعلى سبيل المثال ، كون أوديب هو مأساة التفسير ، وليس مأساة المفسَّر فقط .

فيليب سوليرز : لنعد الى التحول الذي تم من فرويد الى لاكان ، حتى نتناوله بمراوغة أخرى . إن ما كان يهم فرويد هو أن يبرهن على أن دوستويفسكي لم يكن ، في الواقع ، مصروعاً ، ولكنه هيستيري حاد (الى جانب اعتبارات أخرى ، أكثر اخلاقية ، وسياسية من جهة أخرى ، حول شخصية دوستويفسكي) . نحن مع لاكان في جدول آخر من الاسئلة التي أوضحتموها جيداً بصدد إدغاربُو ، بمعنى أننا نستخدم نصاً كلاسيكياً ، أي ما قبل ـ تحليلي ـ لاضاءة ومساءلة النص الفرويدي . ولكن المسألة بالنسبة للاكان مغايرة تماماً ، لانه كان ما يزال هناك كتاب بعد دوستويفسكي ، (وبعد فرويد) ، ولم يتخل أحد عن الكتابة . وهو ما يسمح للاكان بتقديم فكرتين أو الاشارة الى تساؤلين ، أولهما : هل كان جويس مجنوناً ؟ (فيما كان سؤال فرويد هو « هل كان دوستويفسكي هستيرياً ؟ » والتحول ملاحظ) . وثانيهما عندما يشير لاكان في مقدمته للطبعة الانجليزية من كتابات[18] إلى أن : « جويس ، هو ما يحصل عندما نرفض تحليلاً » . وهو سؤال يظل متضمناً في برهنة فرويد بصدد تفسيره لدوستويفسكي بمعنى : ماذا كان يمكن أن يصبح عليه دوستويفسكي لو كان ظل حياً ؟ إنه من النصوص النادرة التي كتبها فرويد حول انسان ميت ـ وأنا ألفت نظركم ـ وجويس هو الآخر مات في الوقت الذي ترددت فيه أصداء هذا السؤال ، وهو ما له أهميته ، فنحن نتوجه الى نص يوجد في حالة غياب ، ولم يطرح فرويد هذا السؤال حسب علمي إلا بصدد الحديث عن شريبر[19] ودوستويفسكي ، ولاكان بصدد ادغاربو وجويس . ما رأيكم في هذا ؟ لان الأمر ما يزال متعلقاً بالجنون ، وهو ما يبرهن على أن التحليل النفسي لم ينجح أبداً في تعقيم هذا السؤال الذي يتجدد باستمرار في اللغة باسم استجواب ما نسميه بـ « العقل » .

شوشانا فيلمان : أجل ، أظن أن فرويد ، بصفة عامة ، كان في الاساس مهتماً ـ على الاقل عندما كان يتحدث بوضوح عن الكُتَّاب ـ بتشخيص عيادي للأمراض ، وقد ظل تشخيص أمراض الكاتب من ناحية أخرى لأزمة « التحليل النفسي التطبيقي » . وحينما يطرح لاكان سؤال جنون الكاتب ، يبدو لي (إلا إذا أخطأت) أن الأمر يتعلق بشيء آخر .

فيليب سوليرز : ولكنه الشيء ذاته تماماً .

شوشانا فيلمان : تشخيص عيادي للأمراض ؟

فيليب سوليرز : آه حتماً !

شوشانا فيلمان : ولكن إذا كان « جويس ، هو ما يحصل عندما يرفض تحليلاً » فإن الأمر يتعلق فقط بتشخيص للأعراض المرضية ، أظن أن التحليل متضمن بطريقة أخرى .

فيليب سوليرز : نعم ، ولكن لم لا ؟ ليس من المزعج أن يتعلق الأمر بتشخيص عيادي للأمراض .

شوشانا فيلمان : أظن أن التشخيص العيادي للأمراض ليس ملائماً في الحقيقة لتفسير الشيء الأدبي ، يمكن أن يكون مهماً ، ولكن في نظام آخر . إلا أن تشخيص الأمراض ، بالنسبة لكل تقاليد التحليل النفسي التطبيقي ، يُفْتَرَضُ فيه شرحُ النص الأدبي ، إذ يُعيد الأدَب إلى مرض الكاتب . لنأخذ مرة أخرى كنموذج ، إدغار بو ، لانه لم يكن قد دُرِسَ من طرف لاكان فقط ، ولكن أيضاً ، وبطريقة أخرى ، من طرف ماري بونابارت التي تمثل دراستها نموذجاً وأحد كلاسيكيات « التحليل النفسي التطبيقي » . إن بونابارت تعيد ، في الواقع ، حتى شِعْرَ بُو إلى تشخيص مرض ذهاني أو عصابي حاد ، حتى إننا لا نرى فيه أي فرق بين الشعر والمرض ، فالنص يُفْهَمُ كَعَرَضٍ ـ ولا شيء غيره ـ لنكروفيليا[20] الكاتب ، وأظن أن مثل هذا التحليل يسقط كلية بجانب النص ، ويفتقد الخصيصة نفسها للشيء الأدبي . إن تحليل ماري بونابارت لا يفسر لنا لماذا لم ينتج نيكروفيليون آخرون عمل بُو . وعلى المنوال نفسه لا تستوعب النيكروفيليا الذكاء الثاقب للنص ، ولا العبقرية الثاقبة للغة ، ولا قوة السيطرة الواعية عليها ، أو فرادة براعتها . فماري بونابارت ، بعبارة أخرى ، تعرض لِلاَكَفَاءَةِ بُو ، ولا تعرض لـ كفاءته ، على أن من الممكن إعادة الكفاءة الادبية ببساطة الى هذا النوع من اللاكفاءة التي ستكون تابعة لنظام مرضي .

لنتفحص الآن ، في مقابل هذه المقاربة ، مقاربة لاكان للرسالة المسروقة . إنها متألقة في حدود ما ينتهي فيها لاكان بالفعل الى جعل هذه القصة نوعاً من المجاز بالنسبة للتحليل النفسي ذاته . تذكروا أن هناك مشهدين في القصة ، وتركز قراءة لاكان على كون المشهد الثاني تكراراً للأول ، كما يمكن للتحليل أن يكون ، من خلال تجربة التحويل ، تكراراً لمشهد أولي . وبالفعل فإن المشهد المكرر الذي نظمه دوبان[21] من قبلُ يسمح فعلاً بفهم وتحليل المشهد الأول ، ويُنتج هذا التحليلُ بالفعل حلاً للمسألة ، حلاً لعقدة المأساة . إن دوبان ، إذن ، هو بالنسبة للاكان ، صورة للمحلِّل . ولكن بُو يقول أيضاً بأن دوبان شاعر . ولم يَقُمْ أحد سواكم ، حسب علمي ، بإثارة أهمية هذا الحدث الرئيسي . إذن ، فالشخصان اللذان يتأكد أنهما أقوى من الشرطة ـ أي دوبان والوزير ـ واللذان يحتلان بنيوياً هذا الموقف الذي يكشف عنه لاكان كموقف للمحلِّل ، هما معاً شاعران ، كما لو أن الأمر صدفة ، ثم لانهما شاعران تعتقد الشرطة ، إضافة الى ذلك ـ أنهما مجنونان (كماري بونابارت تماماً) فلا تستطيع اكتشاف لعبتهما .

هو ذا إذن ما أبتغي الوصول اليه : بالنسبة للتحليل النفسي التطبيقي الذي يشخص مرض الكاتب ، لا شك في أن مكان الكاتب ، عند انسحاب الوضعية التحليلية على الوضعية الأدبية ،

هو مكان المريض على السرير ، وأن المفسِّر ببساطة يحتل وضعية الطبيب ، ورغم أن لاكان لا ينظر لذلك ، فبإمكاننا القول بأنه ينتج عن تحليله أن صورة الشاعر (دوبان) تحتل **المكان نفسه للمحلِّل** . وليس مكان المريض ، وهو ما سبق أن شكل تحطيماً .

أظن أن **قانون** الكاتب في مقاربة لاكان ، وحتى ضمن الاسئلة المتصلة **بجنون** الكاتب ، ليس قانوناً عيادياً فقط ، لانه لم يعد هناك **التعارض** بين الطبيب والمريض ، فإذا كان هناك جنون (دوبان أو بُو) فهو الجنون نفسه للمفسِّر ، وإذا كان هناك قانون عيادي فهو أيضاً قانون المفسِّر مثلما هو قانون الكاتب . هناك باعتقادي فرق جذري تماماً بالنسبة لمجرد التشخيص .

ومن جهة أخرى عنون لاكان حلقته الدراسية حول جويس بهذا العنوان الجميل « جويس العَرَضُ » . وما كان يمكن ان تتوقعه ، لو أن لاكان قصد تشخيص المرض ، سيكون بالأحرى « عَرَضُ جويس » . تلاحظون أن « جويس العَرَض » هو عنوان أدبي الى حد بعيد ، لانه بالغ الغموض ، يترك حتى موضوع التحديد العيادي معلقاً ، أي عَرَضُ من ؟ ماذا ؟ ويمكن ، بالفعل ، محاولة تحديد الفرق المتضمن من طرف لاكان انطلاقاً من الشك المتسرب عبر هذا العنوان : هل الأدب ، أو العمل الجويسي هو عَرَضُ جويس ، أم أن جويس هو الذي يمكن أن يكون **عَرَضَ الأدب** ؟ إن الأدب ، بالنسبة لفرويد ، سيكون هو عَرَض جويس. ولكن لاكان يترك امكانية أخرى محتملة ، على الأقل ، وهكذا أفهم ، وقد أوسع ـ بسرعة ـ عنوانه فأقول إذا كان ثمة جنون لدى جويس ، أو كان هذا الجنون نتيجة تحليلية ، فإن هذا الجنون أو هذه النتيجة ستكون هي نفسها عَرَض الشيء الأدبي ، بدل أن يكون الشيء الأدبي هو الذي يمكن أن يكون عَرَض التحليل النفسي .

ولكن بالاضافة الى ذلك ، فإن هذا التعارض بين فرويد ولاكان ليس مطلقاً . وعلى الشاكلة نفسها فإن هذه النظرية الأدبية لم تتحول لدى لاكان الى موضوع حقيقة ، ولكنها على الأصح نتيجة بلاغته ، وعلى الشاكلة نفسها توجد حتى في نص فرويد نظرية أدبية أخرى غير تلك التي يمفصلها لطريقة جلية وَوَاعِية . ويبدو أن فرويد يبسط دوماً ، من خلال التمفصل النظري ، إحساسه بالشيء الأدبي ، وهو إحساس يقوم تعقيده المتميز بتزويد فرويد بمعلومات ، كما يحفز ممارسته حيثما لا يتحدث بجلاء عن الأدب أو لا يقوم بالتحليل النفسي التطبيقي . ولربما كان من فضائل لاكان بالفعل اكتشافه الشيء الأدبي لدى فرويد هو الآخر ، أي الكشف عن أن المقترحات النظرية السرية هي بدورها رسائل مسروقة، وأنها توجد في مكان آخر من النص ، وليس حيث نبحث عنها عادة .

ولِأقول هذا بطريقة أخرى فإن النظرية الأدبية هي بلا ريب لا وعي نظرية التحليل النفسي ، أي أن التحليل النفسي بقدر ما يتضمن لا وعي الأدب فإن الأدب يتضمن لا وعي التحليل النفسي ، وعلاقته الخاصة بالشيء الأدبي هي بامتياز ، اللا مفكر فيه بالنسبة للنظرية التحليلية .

فيليب سوليرز : ليس التحليل النفسي وحده هو الذي حاول التفكير في ما يحصل من

جنون في الشيء الأدبي . فخارج العلم ـ أي اللغة التي وجدت أساساً لتجنب طرح المسألة ـ اهتمت الفلسفة نفسها بهذه المسألة . أنتم تعلمون أن هيدجر ، مثلاً ، قضى وقته في مساءلة ما كان يمكن أن تكون عليه مسألة التجاوز التي يمكن أن تطرحها تجربة مثل تجربة هُلْدرلينْ على كل ميتافيزيقا ، ولن نجد فيلسوفاً لم يستفهم ، في لحظة أو أخرى ، مسألة الأدب ، سواء أكان سارتر مع فلوبير أو دولوز مع كافكا أو فوكو مع ساد أو أرطو أو ديريدا مع ملارميه خاصة . إنها صورة أعود إليها شخصياً باستمرار : لدينا نوع من مثلث ذي رؤوس ثلاثة ، يتكون من الخطاب الفلسفي ، الذي يصارع على واجهتين إن استطعت التعبير ، في علاقته بالأدب ، إضافة الى علاقته بالتحليل النفسي ، ثم ، الخطاب التحليلي الذي هو مرغم على مغايرة الفلسفة بالمعنى التقليدي ، ومع ذلك يظل مسكوناً على الدوام بمسألة الأدب هذه ، وأخيراً الأدب الذي هو الرأس الثالث ، وله علاقة بمساءلة الفلسفة وبِمُسَاءَلَةِ الخطاب التحليلي .

كيف تموضعون ، في إطار هذا التصور ، قوة الشيء الأدبي ؟ لان ما تقومون به ليس بدقة من قبيل النظرية التحليل ـ نفسية ، ولا من قبيل الفلسفة ، ولا نظرية الأدب بالمعنى العرفي للمصطلح من ناحية أخرى . كيف يمكن أن تحددوا مساركم ؟ نجد في كتابكم هذه السلسلة من الكتاب التي تسمح لكم بالتحذير العميق للمسألة التي تطرحونها ، أي نيرفال ، رامبو ، بلزاك ، فلوبير ، هنري جيمس ، وذكرتم بُو ، ثم تحدثنا عن دوستويفسكي وسوفوكل وشيكسبير ، ـ وكانت الاسماء تمر بسرعة ، أليس كذلك ؟ ثم خصصتم بالفعل ، وبطريقة لها مغزاها ، جانباً من كتابكم للفلسفة (« فوكو/ ديريدا : الجنون واللوغوس ») وجانباً للتحليل النفسي (« جاك لاكان : الجنون والنظرية ») . إنكم تماماً في المكان الذي تطرح فيه المسألة نفسها مع المثلث الشهير . أين وكيف تموضعون السؤال الفلسفي في علاقته بالتحليل النفسي وفي علاقته بالشيء الأدبي ؟

شوشانا فيلمان : أظن أن الفلسفة الحديثة هي بالنسبة للفلسفة الكلاسيكية بمثابة علاقة التحليل النفسي بعلم النفس. لقد كانت الفلسفة الكلاسيكية بحاجة الى افتراض وجود الله ، والعقل ، والمعرفة المطلقة ، والذات المطلقة ، لتطرح سؤال : ما هو الفكر ؟ والسؤال الذي تطرحه الفلسفة الحديثة ، مقابل ذلك ، هو : ما هو الفكر في غياب كل موضوع (وكل موضوع معرفة) مطلق ؟

في حين أن التحليل النفسي يتساءل : ما هي الذات ، إذا لم يكن الوعي هو كل شيء ؟ ـ والفلسفة الحديثة تتساءل ما هو الفكر إذا لم يكن الموضوع هو كل شيء ؟ وأشير ، في كتابي ، الى أن مفارقة وتناقض الفلسفة الراهنة هو أنها تحاول أن تقول ، عبر طرق متصلة ، بجذرية الانفصال . ويبدو موقف لاكان متعارضاً بشكل تناظري . فإن كان يبدو أن لاكان قد يبتغي التعبير عن اتصال رياضيات اللاوعي ، فمن المؤكد ، في جميع الحالات ، أنه يعتمد في هذا التعبير على وسائل منفصلة . فهذان الموقفان المتبادلان ، والمتناقضان تناظرياً ، يدلان على صعوبة

وغموض الرهان الثقافي الحديث ، رهان البحث ، عن قانون جديد للخطاب ، أي لخطاب لن يكون ، فعلاً ، خطاب العقل الكلاسيكي . إذا كان كل من التحليل النفسي والفلسفة يوجدان اليوم ، إذن ، مضطرين لقطع الصلة مع « المعنى » و« الخروج » جذرياً على ابستمولوجية الحضور والوعي ، فإنهما يوجدان كلاهما أيضاً متصارعين مع صعوبة وضع خطابهما في مستوى اكتشافاتهما وبرامجهما ، وفي الحدود التي يبدو فيها أن التحليل النفسي ، في خضم برهانه النظري ، يَشِفُ ، حسب اللحظات ، في مقولات الخطاب الكلاسيكي ، فهو يوجد بطريقة مفارقة ، بعيداً عن اكتشافاته الخاصة . وفي الحدود التي تظن فيها الفلسفة ، في خضم برهانها النقدي ، أنها تستطيع ببساطة إلغاء مسألة الموضوع ، فهي توجد ، بطريقة مفارقة ، بعيدة عن اكتشافاتها الخاصة . إن كلا من التحليل النفسي والفلسفة يسعيان ، في الواقع ، دفعة واحدة ، الى مفصلة مسألة معرفة ما إذا كانت اللغة قادرة على الاحاطة بنتائج اللغة ، فالفلسفة تجهد نفسها في تحليل لغة لا موضوع لها ، فيما يسعى التحليل النفسي الى تحليل كيف أن اللغة تدمر الذات . إذن ، قد يبدو ـ بالنسبة لي على الأقل ـ أن موضوع خطابهما واحد ، وما يختلف هو أين يتكتب ، ويتم التقييد ، أي اتجاه الخطاب .

ولكن ما هو هذا الاتجاه ؟ لقد أصبح هو نفسه غامضاً ، ومن الغريب إثبات ، في إطار التبادل والتَّوتُّر الراهن بين التحليل النفسي والفلسفة ، كيف أن كل واحدة من « المادتين » تسعى لأخذ اتجاه الأخرى ، على أن تظل هي نفسها ، وفيما يعود التحليل النفسي ، أولاً وقبل كل شيء ، الى ممارسةٍ ، فإنه يكتل مجهوداته اليوم بغية أن يصبح نظرياً . وفيما تؤسس الفلسفة ، بطبيعتها ، الخطاب النظري بهذه الصفة ، فإنها تجهد نفسها في أن تصبح تطبيقاً : تطبيقاً ينتظم في فعل كتابة ، نتائجُها تستقصي ذاتها لمصلحتها الخاصة وتهدف لغاية أخرى غير البث الشفاف لأطروحةٍ أو لمجرد رسالة نظرية . وبعبارة أخرى تقترب الفلسفة من التحليل النفسي والأدب معاً ، باحثة لا عن تنظير نتائج اللغة فقط ، ولكن عن توظيفها أيضاً ، أي عن استخدامها .

وباختصار يمكن القول أن الفلسفة تحاول ، إذن ، أن تصير « أدباً » . إنها تريد تضمين الشيء الأدبي بالطريقة نفسها التي تضمنه بها الممارسة (التحليلية النفسية) . والمفارقة هي ان الممارسة ـ والنظرية ـ التحليلية النفسية تجهل كل شيء عن تضمينها هذا للشيء الأدبي، ولقد قلت آنفاً ـ ولن أعود اليه ـ أن علاقة التحليل النفسي بالشيء الأدبي تُكَوِّن فعلاً لاَ وَعْيَ النظرية التحليلية .

إذن ، فيما لا يريد التحليل النفسي على الخصوص أن يصبح « أدباً » وهو بالغ التأثر بالشيء الأدبي ، تريد الفلسفة أن تصبح « أدباً » .

ولكن أظن أن الشيء الأدبي ، كما في التحليل النفسي ، وكما في الفلسفة أيضاً ، يجد نفسه متضمناً في مكان آخر غير المكان الذي يراد فيه تضمينه . وهو ما أحاول ضبطاً تحليله في كتابي في الباب المعنون بـ « الجنون والفلسفة » . أدرس النقاش النظري الذي دار بين فوكو

وديريدا حول موضوع **تاريخ الجنون** أو ، بدقة اكثر ، حول العلاقة بين الجنون والفلسفة بهذه الصفة . إن كل تاريخ الفلسفة الغربية ، بالنسبة لفوكو ، هو مشروع عنيف لِغزو ، ولأَمْبِرْيَالِيَةِ العقل على حساب الجنون ، أي أن الفعل الاساسي للفلسفة كان هو فعل كَبْتِ أو إقصاء الجنون . ويحتج ديريدا ، وينكر على فوكو هذا التأويل ، ففعل الفلسفة بالنسبة إليه ليس هو إقصاء الجنون ، ولكن بالأحرى ، مغايرته ، ومن ثمة فإن الأمر يتعلق **بالاقتصاد** الذي هو فعل الكلام ، وإقصاء الجنون لا **إقصاء تاريخياً** ، ولكن إقصاء **تأسيسياً** لفعل الكلام على هذا المستوى . وهو ما يجعل الحديث عن الجنون ، وحتى من أجل تمجيده ، حديثاً بكلام العقل على الدوام ، لا قدرة له على الاحاطة بالموضوع . هما ذا إذن التفسيران اللذان يكونان بلا شك ، حتى في فرقهما ، المحاولتين الاكثر قوة وايحاء لتنظير شيء ما عن الجنون ، وعلاقته بالفلسفة . على أن ما أثارني وأنا أحلل عن قرب **النصين** اللذين تتمفصل فيهما النظريتان ، هو معرفة كيف أن هذين النصين يصبحان ، بطريقة مغايرة كل مرة ، مكتسَحَيْن خلسة من قِبَلِ مسألة الأدب ، التي لَمْ تصبح قط موضوعاً ، ولم تطرح بطريقة مباشرة أبداً . ومن المؤكد أن المسألة الأدبية ستكون مُتَمَفْصِلة ـ بالضرورة ـ في نصوص أخرى لهذين الفيلسوفين . ولكن علاقتهما الخاصة هنا بالشيء الأدبي تظل هي اللاَّ مُفَكَّرِ فيه بالنسبة لهاتين النظريتين حول الجنون .

فيليب سوليرز : هل تريدون القول بأن الأدب سيكون هو رغبتهما الأعمق ؟

شوشانا فيلمان : لن أقوله بنفس الكلمات . أولاً وقبل كل شيء ، **يستخدم** المُنَظِّرَانِ الأدبَ ، كل منهما بطريقته . ثم **انحصرا** في الأدب ، وهذا ما يثيرني وما أحاول تحليله ، فالأدب يندرج هناك بصفة غير مباشرة لا في خدمة الفلسفة ، ولكن **بالرغم عنها** بمعنى من المعاني . ولا شك أنه ليس من الصدفة في شيء إذا انبثقت المسألة الادبية بهذه الطريقة شبه « العفوية » عن مسألة العلاقة بين الجنون والفلسفة . ولكن هذا الفعل غير مُنَظَّرٍ له ، ولا مدمج في النظرية ، فهو يشكل الباقي منها ، ومن جهة أخرى فإن النص الفلسفي ، انطلاقاً من هذه البقية ، يوجد هو نفسه محمولاً بالشيء الادبي ، وهو يتجاوز نظريته الخاصة .

فيليب سوليرز : هل يمكنكم ، في النهاية ، محاولة تحديد 1 ـ رغبة **الفيلسوف** تجاه الأدب ؟ . 2 ـ رغبة **المحلِّل** أمام الأدب ؟ . 3 ـ رغبة **مُنَظِّر الشيء الأدبي ـ الذي هو أنتم ـ في** علاقته بالأدب ؟ . 4 ـ ماذا يمكن أن تكون عليه الرغبة التي تحرك **الشيء الأدبي نفسه** حتى تتجلى فيه واحدة .

كيف تتفاعل هذه الرغبات المتقاطعة والمتشابكة ـ وهي في الغالب قابلة للتحديد ولكنها متناقضة الى أقصى حد ـ في مشهد هو أيضاً مشهد **السلطة** على اللغة ؟ كيف يتم التأكد أيضاً من **السيطرة** على الشيء ؟ .

شوشانا فيلمان : إنه سؤال صعب ، إذ أن كل هذه الخطابات تبحث عن أن تمفصل شيئاً كنظرية للرغبة ، كل بطريقته الخاصة . وتطلبون مني أن أحدد لكم رغبة هذه النظريات

للرغبة . . . والحال أن سؤالكم بالغ الافحام ، وهو يركز على كون أن ليس هناك لغة بالنسبة للرغبة ، وأن كل تنظير هو تدخل في مشهد الرغبات وفي علائق القوى بينها . سأحاول الاجابة .

إن الرغبة التأسيسية للفيلَسُوف ، كما يشير إليها أفلاطون في فيدر ، وكما ينص عليها اسمها كذلك ، هي أن تكون « محباً للحكمة » ، أو بالأحرى ، عاشقاً للعلم ، وهو ما يؤسس الفلسفة على هذا المستوى ، إنها إذن الرغبة في المعرفة ، رغبة في المعرفة غيرت رغم ذلك تصورها الذاتي عبر العصور . وفيما كانت الفلسفة الكلاسيكية تهدف الى المعرفة المطلقة كموضوع ، فإن الفلسفة المعاصرة تهدف الى كون عدم وجود معرفة مطلقة كموضوع للمعرفة . بمعنى أن الفلسفة ترغب ، من الآن فصاعداً ، في العلم والمعرفة . إنه ـ بطريقة مفارقة ـ لا معرفتَهَا الخاصة . قلت قبل قليل بأن الفلسفة تعمل اليوم من أجل أن تصبح « أدباً » . وهذه الرغبة تعود ، هي الأخرى ، الى المعرفة . وينحصر الشيء الأدبي ، بالذات ، حسب تصوري في معرفة لا يمكن أن تُعْرَفَ ، معرفة لا يمكنها أن تَقُول ما تعْرِفُ . وعلاقة الشيء الأدبي بالمعرفة مخالفة جذرياً ، إذن ، للعلاقة بالفلسفة ، ففيما كانت الفلسفة الكلاسيكية تعتقد أنها قادرة على معرفة ما تعرفه ، والفلسفة المعاصرة تعتقد معرفة أنها لا تعرف ، فإن الشيء الأدبي يعرف أنه يعرف ، ولكنه لا يعرف ماذا يعرف . ومع ذلك فإن الفلسفة المعاصرة ، وهي تقترب من الأدب ، تريد حقاً معرفة ما يعرفه الشيء الأدبي ، أي تريد أن تصبح « أدباً » مع أن تظل ، في العمق ، فلسفية ـ وهنا يكمن ارتباطها المضاعف .

لننتقل الى رغبة التحليل النفسي بالنسبة للأدب . لقد تحدثت في الحقيقة عن هذا من قبل ، فالرغبة الاساسية للتحليل النفسي ، وهي تتحمل مسؤولية تفسير الشيء الأدبي ، كَمُنَتْ في ترسيخ ذاته ، والبرهنة على نظريته الخاصة . إنها إذن رغبة البرهنة ، إذ الأدب ليس في العمق غير ذريعة . وأظن أن لاكان وفرويد كذلك يبديان دفعة واحدة رغبة تفوق وتتجاوز البرهنة ـ شيئاً ما كرغبة الكاتب . وهذا يغدو جلياً في حالة لاكان الذي لا تتوقف كتابته ، كما نعلم ، على التأكيد « انه مكتوب » . على أن المفارقة اللاكانية المتعلقة بـ « المكتوب كأنه ليس للقراءة » قد يمكن في نظري من تعريف الشيء الأدبي نفسه .

فيليب سوليرز : قد يكون تعريفاً للشيء الأدبي بالشكل الذي أدركته رغبة تملُّكِه .

شوشانا فيلمان : لا شك ، ويجب القول ، فعلاً ، بأن رغبة تَمَلُّكِ الأدب تخترق كل الميادين التي تتحدث عنه بدون استثناء ، وتعلل من بين ما تعلل ، التحليل النفسي كما الفلسفة .

والآن ، ماذا عن رغبتي الخاصة ؟ سؤالكم يستفهمني كـ « مُنَظِّرٍ للشيء الأدبي الذي هو أنا » . هل لي رغبة ، أنا الأخرى ، في تملك الأدب ؟ أظن أنه سيكون من السذاجة الاكتفاء بقول إنه ملغى ، ولكن . . .

فيليب سوليرز : ما الذي يحدثه في حياتكم ؟ كيف يعاش ؟

شوشانا فيلمان : يعاش كرغبة في الشهادة على شيء ما ، على تجربة أحسها قاسية ولا أعلم مع ذلك كيف أحددها بدقة . إن الشيء الأدبي ينشبك مع الفكر ، ومع ما لا يُفَكَّرُ فيه ولا يمكن أن يكون مُفَكَّراً فيه ، إنه يعود الى ما نبتغي لقاءه ولا ندري كيف نتجنبه . غير أن لدي انطباعاً بأن الطريقة التي نتحدث بها عامة عن الشيء الأدبي الذي يؤثر فِيَّ غالباً ما تكون « مجانِبة » وهذا لا يعني أني نجحت في الحديث عنه بصيغة ملائمة ، ولكن كان لدي ميل لمحاولة الحديث عنه بالنظر الى حدة الصدفة ـ أو حدة الأثر أو المفعول ـ الأدبية .

فيليب سوليرز : هل يمكنكم إعطائي نموذجاً لهذا التأثير ، ووصف موقفٍ تجلّى فيه هذا التأثير ؟

شوشانا فيلمان : سيكون من الصعب علي ، هنا رواية حكايات . . .

فيليب سوليرز: ومع ذلك ، حكاية واحدة .

شوشانا فيلمان : يمكن لي أن أحدثكم ، إذا أردتم ، عن شيء حصل لي أثناء تدريس الأدب . كنت أعطي درساً يتناول بالتحديد موضوع كتابي ، الجنون في الأدب وإشكالية العلاقة بين الشيء الأدبي والجنون . كنا نقرأ ، من بين ما نقرأ ، أوريليا لجيرار دو نيرفال . أنتم تعلمون أن نيرفال لا يحكي في أوريليا عذابات أزمة جنونه فقط ، ولكن أيضاً ، وعلى الأخص ، كيف نجا من محاولة الانتحار . تعلمون أيضاً أن نيرفال انتهى مع ذلك ، بعد أن كتب هذه الحكاية الى الانتحار ، إذ يشنق نفسه بمشنقة ، إنه انتحار مثير بقدر ما يعقب نفيه في النص ، ومذهل بقدر ما هو شاعري بمعنى من المعاني . إذن ، بعد إحدى جلسات هذا الدرس ، اقترب مني طالب ، كنت أكاد أعرفه ، ليقول لي أنه أوشك على الانتحار بعد قراءة نيرفال ! كانت تلك سنتي الأولى في التدريس ، ولا حاجة لاقول لكم كم هزني هذا « السر » الصغير وأقلقني . إني لا أهدف الى تحليل هذا النوع من العوارض أو « أخطار المهنة » ، ولكن إلى تحليل ما استفدت منه ، فقد أدركت ـ بطريقة أخّاذةٍ ـ إلى أي حد ليس الشيء الأدبي بالفعل شيئاً أكاديمياً ، وأننا عندما ندرس الأدب نستطيع ، دونما علم منا ، تحطيم أشياء . هناك فعل للشيء الأدبي ، فعل له تأثير على الناس ، ولربما يرتهن الحياة والموت .

حينما أَتَغَيَّا الاحاطة بالشيء الأدبي ، فإني انطلاقاً من ذلك أيضاً أبتغي الشهادة : هناك سلطة للأدب ، سلطة ـ بدون شخص ، ولا أحد يستطيع التصرف بها . وهذه السلطة ـ التي أعانيها بدخيلتي وأعاني تأثيرها علي ، وأرى مفعولاتها في الطلبة ـ أحاول أن أتساءل عن مصدرها : في أي شيء تنحصر . والى أين يمكن أن تقودنا ، وماذا يمكنها أن تحمل إلينا ؟

فيليب سوليرز : إذا قلت لكم مثلاً (لان الأمر يتعلق بالسؤال الأخير ، برغبة الشيء الأدبي نفسه) بأن هذه السلطة تحدث مفعولاً ما ـ أو سلطة ما ـ فلأن ما تقترحه ضبطاً هو عزل كل سلطة ، أفلا تظنون أن ثمة شيء ما شديد الغرابة قد يعتمل هنا ؟

شوشانا فيلمان : صحيح ، ولهذا تحس هذه السلطة في الغالب الأعم ، من جهة أخرى ،

كَمُهَدِّدٍ ، فهي سلطة تحمل غرابة محيِّرة ، ومن أجل توضيح هذه السلطة والحيرة التي تثيرها يمكننا مرة أخرى الاستشهاد بحالة بُو النموذجية . ثمة لدينا مفعول أدبي ذو قوة خارقة ، مشهود لها بتأثيرها العالمي . . .

فيليب سوليرز : نعم ، وما الذي يقضي فيه بُو وقته إنْ لم يكن ، فعلاً ، في وصف مشاهد السلطة ؟

شوشانا فيلمان : يتضمن وصف مشاهد السلطة بالفعل أحد عناصر علاقة نص بُو بالسلطة . ولكن هذه العلاقة معقدة ، ويتحدد مصيرها أيضاً ـ ولكن بجلاء ـ على مستويات أخرى غير مستوى وصف الموضوع . أبتغي بدءاً تحليل تعقد سلطة النص نفسها ، المشهود لها بغرابة تأثيرها . فمن جهة ، هناك التأثير العريض ، الذي لا يقبل أي نقاش ، لبُو على السياق الفرنسي الذي يمجده كعبقري . فهناك من ناحية شعراء أمثال بودلير ، مالارميه ، فاليري ، ومن ناحية أخرى المحللون النفسيون أمثال ماري بونابارت ولاكان . وفي الوقت نفسه لم يُعْطَ أيُّ اعتبار لبُو على الاطلاق في أمريكا . ولكن هذا الاعتبار النقدي لا يؤدي هو نفسه ، عند التحليل ، إلا الى اثبات مسبق لسلطة بُو نفسها ، وكون هذه السلطة قد تم الاحساس بها كتهديد ، لان الكم نفسه للأدب النقدي الذي انتجته امريكا للحط من قيمة بُو ، من الناحية المادية ، مدهش وعريض على الاطلاق . وفي مقابل هذا الكم المادي نجد أنفسنا ملزمين بالتساؤ ل عن سبب تجشم العديد من الناس الكتابة ، طولاً وعرضاً ، عن كاتب بسيط القيمة ليقولوا ضبطا بأن ليس له قيمة ، ليبرهنوا على لا أهمية . يبدو لي في مثل هذه الحالة أن ليس وفرة ما يقوله الناس هو الذي يثبت سلطة بُو الواسعة ، ولا حتى كون ما يجعلهم أيضاً يُطْنِبُونَ في القول . إن مثل هذا الطرح هو من طبيعة الإنْكَار بكل وضوح .

هناك من جهة أخرى تصريح ت.س. اليوت المُعْجِبِ ، الذي يساهم من ناحية أخرى في التقليد الانجلو سكسوني المتعلق بالحط من قيمة بُو ، ولكنه يثبت في الوقت نفسه بأن ليس هناك شخص ، كاتب بالانجليزية ، يستطيع إثبات أنه لم يكن متأثراً ببُو . بمعنى أن بُو لا يمارس تأثيراً وسلطة فقط ، ولكن سلطة لها تمام المكر ، ما دام يفلت من مراقبة ، وحتى من وعي الناس . وأظن أنه ليس صدفة إذا كان بُو منبوذاً بالضبط من طرف الذين يتكلمون لغته الأم ، فيما هو مقبول ، ومعترف به من قبل الذين يتكلمون لغة أجنبية ، فلربما كانت لغته أقل تهديداً داخل لغة أخرى ، حيث المقاومة أخف مما هي ليست عليه في اللغة الأم .

فيليب سوليرز : أليست غريبة هذه السلطة المرتبطة بتصريح اللاسلطة ؟

شوشانا فيلمان : هي ذي ملاحظتكم تقودني الى مظهر آخر لهذه العلاقة الفريدة للنص بالسلطة . إنه لمن الافتتان رؤية كيف أن المحللين النفسيين (باستثناء لاكان) يرجعون كل أعمال بُو الى عجزه الجنسي . إنهم يفسرون أن الكاتب ، وهم يحاولون التأكد من حكمهم بلا ريب ، قد خلق عالماً من الرعب والتدمير في أعماله ، بعد أن عجز عن ربط علاقات جنسية

« طبيعية » ، للتعويض عن هذا النقص ، وكل المشهد النقدي الذي أقيم حول بُو ، وقد نحا هذا النحو ، هو ، بطريقة جلية ، مشهد العلاقة بالسلطة ، فهناك أولاً إدراك للتهديد ولا بد من إلغائه بصيغة إنكار نقدي لقيمته أو لاهميته ، إن لم يكن لقوته ككاتب ، وثانياً لعبة السلطة التي تتحدد على الدوام ـ إضماراً أو علناً ـ هي الأخرى في علاقتها بالخاصية الجنسية ، إذ أن اعتقاداً يقول بكون سلطة العمل الأدبي تنبثق عن العجز الجنسي .

ولكن علينا بالأحرى استشارة أرطو بخصوص العجز الذي قال عنه أشياء أساسية كلية .

فيليب سوليرز : ولكن تعترفون حينئذٍ بأنها صدمة شديدة الغرابة ، أن نسمي مجنوناً من يفتقد كل سلطة .

شوشانا فيلمان : أجل ، وما يؤيد أطروحتي هو أن الجنون ـ ما نسميه « مجنوناً » ـ له علاقة رئيسة بالشيء الأدبي . ويتصل هذا الرابط ، فعلاً ، بعلاقة الشيء الأدبي البالغة التعقيد بمشهد السلطة ، وخاصة بما لا يمكن أن يفهم في شموليته ، من بين ما يتم في مشهد السلطة ، ولا أن يحيط به من يلعبونه من ناحية أخرى .

أطرح في مقدمة كتابي ، من جهة أخرى ، الفرضية التالية التي تربط ، بطريقة أخرى أيضاً ، الجنون والشيء الأدبي بمسألة السلطة ، إذ ألاحظ أن المشهد المعاصر محدد بمفارقة : فمن ناحية يشهد على محاولة تحرير الجنون وتفكيك القواعد التي كبتته ، ومن ناحية أخرى بَدَا لي أن أميز في الخطاب المعاصر مشروع « طابو » ـ مشروع كبت الأدب ، الذي لم تعد هناك « لباقة » للحديث عنه لا في مؤازاة انغلاق الجنون داخل المستشفى فقط ، ولكن أيضاً ضمن حدود التعريف القابل للاختزال ، أي تعريف « المرض العقلي » ، فنحن نغلق الأدب داخل حدود مختزلة لمؤسسة « الآداب الجميلة » البالية ، وندعي « الانتهاء » من الشيء الأدبي . إن هذه المفارقة في حدود أن الأدب ، بالاجماع ، كان هو المجال الوحيد الذي كان الجنون يستطيع فيه الكلام بحرية نسبية ، بعد أن أغلق عليه ومنع من الكلام من جهة أخرى . ولكن هذا الواقع تُنوسِيَ بشكل غريب ، مما يسمح لخطاب الموضة بإنكار أو كبت مفهوم الأدب ، في الحين نفسه الذي يدعي فيه أنه يبذل مجهودات لتحرير الجنون من خلال إعادة الكلمة إليه . غير أن تحليل هذا التناقض أَوْحَىٰ إليَّ بالتأمل التالي على صيغة فرضية : فإذا كان الجنون ، كما بَيَّنَه فوكو ، مؤسساً من خلال كبته بالضبط ، أفلا يكون من الممكن تصور الأدب أيضاً كمرتبط بفضاء قمعي سيكون له مؤسِّساً في مكان ما ؟ كل شيء يتم كما لو أن على قدر معين من طاقة الكبت أن يتجلى ، ففي فضاء للكبت قابل عامة للاختزال ، يستدعي « تصريف » تائه ، في مكان آخر ، كبتاً تعويضياً[22] . وتساءلت عما إذا لن يصل الكبت الحالي للأدب ، ضبطاً ، الى تعويض « التصريف » الحكائي ـ ومشروع التحرير ـ بموضوع الجنون . ما رأيكم في هذا ؟

فيليب سوليرز : أظن أنه نافذ الصواب ، ومن جهة أخرى هناك في التصريف والكبت جنون[23] ، ومن المحتمل أنه عندما يتم التركيز على خطاب اجتماعي يتحمس لهذا المجال أو

ذاك من مجالات مفردات اللغة أو التجربة ، فلاننا نحس بأن تبدلاً يحدث ، وهو ما يُخْشَ منه . ومن هنا يأتي التضخم الاستطرادي حول الجنون ، وكبت الأدب أيضاً . وما يُخْشى منه هو أن مستقبل الشيء الأدبي يتجلى ، ضبطاً ، كما لو أنه لا ينتمي لنظام الجنون ، كما لو أنه لم يكن جزءاً منه قط ، ولكن كَمَكَانٍ لمعرفةٍ تتصل بالجنس والتاريخ . ولا يتمسك أَحَدٌ بالحديث عن هذه الحقيقة . وهكذا يمكن أن ننقاد لدفع الجنون الى الحديث شيئاً فشيئاً ، لتجنب سماع ما يتشكل عنه لقول شيء آخر تماماً . يبدو لي هذا منطقياً .

وما قد يهمني الآن ، هو معرفة كيف أن فكرتكم ستتطور ، ماذا ستفعلون الآن ؟

شوشانا فيلمان: أبتغي القيام بدراسة اكثر لمفهوم المَلَكَة في علاقتها بالأدب ، وبالكشف أكثر عن الشيء الأدبي كَحَدث يعود الى سجلٍّ ـ ما يزال مُلْغِزاً ـ للفعل . قمت ضمن هذه العلاقة بدراسة موسعة لمسرحية دون جوان لموليير .

فيليب سوليرز : هو شخص آخر كان من المفروض القول عنه إنه عاجز أيضاً . أليس كذلك ؟

شوشانا فيلمان : نعم ، انظر ! يشكل دون جوان تهديداً فريداً بالنسبة للآخرين ، لانه يدمر كل سلطة ـ وكل شرعية . على أن مسألة علائق اللغة بالسلطة يمكن أن تتضح ، باعتقادي ، من خلال الحدث الدون جواني بامتياز ، الذي هو فعل لغوي .

-ومن ناحية أخرى أحاول الكشف قليلاً عن موضوع عام للجدل ، فثمة لدينا أيضاً اللغة في حالة حدث ، اللغة التي تسهم في صنع التاريخ . شرعت أفكر فيما لَوْ أن الجدل على هذا المستوى يمكن أن يتهيأ لتحليل نظري ، فأنا أريد مفصلة شيء ما كنظرية للجدل .

وأستمر ، من جهة أخرى ، في الكشف عن أرضية للعلاقة بين التحليل النفسي والأدب ، محاولة مركزة اهتمامي الآن في الشعر خاصة ، لانه المجال الاكثر إهمالاً من طرف التحليل النفسي . وفي الوقت نفسه أحاول التفكير في سبب عدم ارتباط التحليل النفسي ، على الدوام تقريباً ، بنصوص شعرية .

عن «Tel quel» ع، ع : 81,80)

ترجمة : محمد بنيس

إشارات (من وضع المترجم)

(*) يجري هذا الحوار بين فيليب سوليرز ، احد الاعلام الحاليين للحداثة « الادبية » في فرنسا ، وأحد الاعضاء المؤسسين والفاعلين في مجلة Tel quel ، من جهة ، وشوشانا فيلمان ، الباحثة الفرنسية والاستاذة بجامعة يال YALE الامريكية من جهة ثانية .

تعتبر شوشانا فيلمان من أهم دعاة الاتجاهات المعاصرة للبحث الفرنسي في امريكا . ويتناول هذا الحوار طبيعة اهتمامها في

حقل « الأدب » وعلاقته بالفلسفة والتحليل النفسي ، من خلال قراءتها للأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر ، والعديد من الاعمال الأدبية الكبرى ، وخاصة من خلال كتابها الذي يحمل عنوان « الجنون والشيء الأدبي » الصادر عن منشورات سوي Seuil ، باريس ، سنة 1978 ، ضمن سلسلة «Pierres Vives» .

(1) تتحفظ شوشانا فيلمان في اضفاء صفة ادب على الحدث الذي تدرسه ، لان هذا المصطلح مشحون « بحمولة اديولوجية تفوق الحد » كما ستقول فيما بعد ، وقد أصبح هذا التحفظ ، بل والانكار ، سمة من سمات رؤية الحداثة الى النص « الادبي » ولهذا نضعه بين قوسين .

(2) تقصد كتابها :

La 'Folie' dans l'oeuvre romanesque de Stendal, Paris, Corti, 1971.

(3) ترجمنا Thematique في هذا السياق بالغرضي ، وحيثما وجدت Theme بدون نسبة بالموضوع ، نتيجة صعوبة الترجمة الحرفية لبعض المصطلحات ، والابتعاد عن التعتيم . وللكلمة دلالات عديدة منها الموضوع والمضمون والفكرة والمتن (في الترجمة) واللازمة (في الموسيقى) .

(4) ترجمة للتعبير : 'Mal a la tete fou' ولا يمكن اثبات « الجنون » في اللغة العربية ، لان التعبير يترجم بمعناه لا بحرفيته .

(5) آخر عمل كتبه الشاعر الفرنسي جيرار دو نيرفال (1808-1855) ، ظهر جزؤه الأول في بداية 1855 ، وجزؤه الثاني في 15 فبراير من السنة نفسها بعد انتحار الشاعر . وهذا العمل الشعري حكاية لمسار روحي يحاول فيه استعادة تجربة اختلاله العقلي ، واستحضار اللامرئي والسري ، اي « اللحظة الدقيقة حيث الأنا تستمر في انتاج وجودها ، في شكل آخر » كما يقول الشاعر . ولربما كان هذا العمل من أبرز أعماله التي جعلت منه أعظم أفراد « عصابة الرومنسية » ، الفرنسية ، بعد فيكتور هيغو . والشعراء السوريياليون الفرنسيون هم الذين عرّفوا به وبنتاجه الشعري بعد ان كان سانت بوف يكتفي باعتباره (شاعِراً طَيِّباً) . وأصل عنوان الحكاية اسم عشيقة الشاعر .

(6) مقطع من قصيدة رامبو الشهيرة « فصل في الجحيم » .

(7) مقطع آخر من القصيدة نفسها ، وهو في نص رامبو أسبق من حيث الترتيب .

(8) اعتمدنا في ترجمة هذا الاستشهاد ، والاستشهاد الموالي ، على ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي من الأصل ، راجع : ثربانتس ، دون كيخوته ، ترجمة عن الاسبانية عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1965 . ص، 732, 733 .

(9) لغة ما ورائية ترجمة لمصطلح Metalangage وهو يدل على الأدوات التي نحلل ونفكك بها نصاً لغوياً (ما دام مصطلح « النص » لم يعد مقتصراً على النتاج اللغوي فقط) ، ومصطلح Metalangve لدى يامسليف يعني « اللغة التقنية المستعملة في وصف اللغات الطبيعية » . ولا علاقة هنا بالميتافيزيقا .

(10) كلمة Fiable صفة تستعمل في مجال التقنية لوصف خاصية ضمان اشتغال أداة أو آلة غير قابلة للعطب على العموم بحكم طبيعة تركيبها .

(11) مسرحية La Tentation de Saint Antoine من أعمال الروائي فلوبير (1821-1880) ، ولربما كان فيها متأثراً بلوحة الفنان بروجل (1564-1637 أو 1638) التي شاهدها في جنوة (ايطاليا) سنة 1845 ، وقد كتب فلوبير العمل مرتين ، الأولى حوالي 1849 ، والثانية في سنة 1874 ، وقد اعتبرها النقاد آنذاك من الأعمال المرفوضة .

(12) مصطلح 'Belles-Lettres' من بين المصطلحات التي ظهرت في فرنسا سنة 1538 ، كما هو حال مصطلح « الأداب » ، ومن ثم ينبغي النظر إليه في بعده الاجتماعي - التاريخي ، والبعد عن إعطائه صبغة المطلقية ، فهو مصطلح « يميز » « الادب » الذي ظهر مع صعود البورجوازية الفرنسية ، والمطابق للقواعد النحوية واللغوية والكتابية التي خصت بها البورجوازية الفرنسية طرائقها التعبيرية ، وهو بالتالي يعزل ما لا يخضع لقوانينه ، وهذا ما يرفضه « أدب » الحداثة ، وما يجعل أنصاره يتحفظون في استعمال هذا المصطلح .

(13) Jacques Derrida واحد من أهم الفلاسفة المعاصرين في فرنسا ، تتكامل/ تختلف أعماله مع/ عن أعمال فوكو ، ألتوسير ، لاكان ، دولوز وغيرهم . وهو في أعماله يرتكز على فلسفة « الفرق » 'La differance' التي تعتمد « تفكيك » المفاهيم

الميتافيزيقية ، لتصفية الحساب مع كل نزعة مثالية ، روحية كانت أم مادية .

(14) Maurice Blanchot ، وعي حَادٌ ومتفرد في « أدب » الحداثة الفرنسية ، تتأسس رؤيته الفلسفية للأدب على أرضية هيدجر ، ماركس ، فرويد ، هلدرلين، ريلكه ، مالارميه ، وآخرين من أعلام الحداثة الاوروبية في الأدب والفلسفة .

(15) لكلمة 'TRUC' أصول عديدة من اللاتينية والانجليزية ، وكانت في فرنسا تدل سنة 1803 على « وسيلة ملموسة ، آلة أو جهاز تمثيلي (مسرحي) يهدف توليد وهم » ، وهي في سياقها في هذا النص مرادفة لكلمة « شيء » أي « شيءٌ ما لا نستطيع أو لا نريد تعيينه » . أما كلمة 'Machin' فقد استعملت سنة 1807 في الفرنسية ، ولها دلالة « شيء » هنا ، فهي « كلمة مستعملة لتعيين مادة ، شخص نجهل اسمه ، إسم ننساه ، أو ببساطة ما لا نجهِدُ أنفسنا لتسميته التسمية الصحيحة » . ولا تتوفر اللغة العربية الفصحى على مقابل مضبوط لهما ، بعكس ما هو موجود في لغتنا (لغاتنا ؟) الدارجة . ولهذا نكتفي بترجمة الفرنسية 'Truc', 'Chose', 'Machin' بكلمة واحدة هي « شيء » .

(16) المقصود هنا هو كتاب « الجنون والشيء الأدبي » .

(17) La lettre Volee عنوان قصة قصيرة للامريكي ادغار ألن بُو (1809-1849) ، وحلقة جاك لاكان الدراسية المتعلقة بقراءة هذه « الرسالة المسروقة » توجد ضمن الابحاث المنشورة في ECRITS I ، الصادر عن منشورات .Seuil ، سلسلة Point ، رقم 5 ، العلوم الانسانية .

(18) « كتابات » 'ECRITS' لجاك لاكان ، كتاب يضم أهم أعمال المرحلة الأولى ، صدر في فرنسا لأول مرة سنة 1966 ، وهي أعمال تأتلف في إعداة قراءة فرويد ، في ضوء اللسنيات أساساً ، إضافة الى الرياضيات والفيزياء والتاريخ ، ومنطلق إعادة قراءة فرويد يتحدد في كون اللاوعي « مبنيّاً كلغة » .

(19) خطاب فرويد عن د. شريبر معروف بـ « حالة شريبر » وهو الذي عارض به فرويد تلميذه يونج بشأن تفسير الذهان والفصام ، وهو الخطاب الذي سيعتمده لاكان سنة 1955-1956 لاعادة قراءة الذهان .

(20) Necrophilie من مصطلحات التحليل النفسي الذي يدل على انحراف جنسي يدفع بالمريض للبحث عن المتعة الشبقية بالتزاوج مع الجثث وهو يتأملها او يتحسسها ، ومصطلح Necrophile (سيأتي ذكره) يدل على المريض بمرض هذا النوع من الانحراف الجنسي .

(21) شخصية رئيسية في قصة ادغار أَلَنْ بُو « الرسالة المسروقة » .

(22) « تصريف » في هذه الجملة مصطلح من مصطلحات التحليل النفسي 'Defoulement' ، وهو عكس « كبت » ، ظاهرة « تحرير الوظائف اللاواعية بالاساس » وانبثاق الطاقات المكبوتة .

(23) يعتمد فيليب سوليرز في هذه الجملة على العنصر اللغوي ، أو الوحدة اللغوية 'Fou' الموجودة في كل من Defoule-ment, Refoulement ، ولا يمكن أن تظهر لنا هذه العلاقة اللغوية في العربية لكون ترجمة المصطلحات لا تراعي الاشتقاق أو التركيب على الدوام ، وبطبيعة الحال فإن سوليرز ينطلق من التركيب اللغوي الى رصد وتعيين طبيعة التصريف والكبت والجنون ، والعلاقة بينها .