النقد التفكيكي، استراتيجية قراءة للخطاب الأدبي.

د. سعدية بن ستيتي

جامعة المسيلة

ملخص المداخلة:

لقد سمّى "جاك دريدا" (Jacques Derrida) التّفكيك بصيغة الجمع "التّفكيكات" مشيرا إلى أنّه ينبغي أن تكون بصيغة الجمع، فكلّ لحظة من التّجربة الإبداعية ترتبط بأشكال من الفرادة والتّميّز ومفارقات البصمة الشّخصية، وبذلك جعلت للعمل الإبداعي رهانات، وبالتالي رهانات متفرّدة للغة الخطاب.

من خلال هذا المبدأ انطلقت التّفكيكية كنقد جديد لتثور ضدّ البنيوية التي كبّلت جوانب الخيال في الدراسات النّقدية، فباتت الأعمال الإبداعية جامدة لا توحي إلاّ بمكوّناتها المتراصفة لتعطي شكلا لها لاغية جوانب التخييل المحرّكة لكلّ ركن منها. والتّفكيك ليس منهجا ولا نظرية بقدر ما هو استراتيجية قراءة للخطاب الأدبي وغيره من الخطابات.

ولإثبات هذه الرّؤية، ارتأينا أن نتحدّث في هذه المداخلة عن ثقافة التفكيك، وآليات الدّراسة التّفكيكية في الخطاب الأدبي.

Résumé:

«Jacques Derrida» a donné le nom de « déconstructions » au pluriel pour désigner le mot «déconstruction» indiquant qu'il devrait être du pluriel, chaque instant de l’expérience créatrice est lié à des formes d’unicité, d’excellence et de paradoxes de l’empreinte personnelle, et de ce fait, la déconstruction a donné à l’œuvre créatrice des paris, et donc des Paris uniques pour les énoncés du discours.

Par ce principe, la déconstruction partit comme une nouvelle critique et s’est révoltée contre la structuralisme qui a enchaîné les aspects de l'imagination dans les études critiques, et les oeuvres créatives sont devenues rigides, suggérant seulement ses composantes

alignées pour se donner une forme spécifique, annulant tous les aspects d'imagination qui anime tout coin de ces œuvres. Et la déconstruction n'est ni une approche ni une théorie autant qu'une stratégie de lecture pour le discours littéraire et d'autres discours.

Pour démontrer cette vision, nous avons pensé que nous devrions parler dans cette intervention de la culture de déconstruction, et des mécanismes d'étude déconstructionniste dans le discours littéraire.

1– مفهوم التفكيكية:

إنّ التفكيكية مشروع قراءة جديد، تمرّد على كل ما هو مألوف من تقاليد فكرية، وعلى هذا الأساس فالتّفكيكية وبتصريح من أحد أعلامها ومؤسّسها "جاك دريدا" (Jacques Derrida) ليست نظرية ولا منهجا، بل هي استراتيجية قراءة خاصّة ومميّزة للخطاب بمختلف أنواعه؛ ويتم ذلك بتدمير النصوص الإبداعية من الدّاخل للوصول إلى البؤرة الكامنة في عمقها. (1)

فالتّفكيكية تنظر إلى النص على أنّه كتلة غامضة لابد أن نفجرها من الداخل لنكشف عن جوهرها الكامن في مركزها، ومن هنا يأتي سبب تسميتها تفكيكية والتي تعني في المصطلح الأجنبي لفظة (Deconstruction) وهي مناقضة للفظة (Construction). وهو مصطلح يدل من ناحية على الهدم (Destuction) والتشريح، وهي دلالات تقترن بالجانب المادي أو المرئي، كما أنه يدل من ناحية أخرى على تفكيك الخطاب بعمق وإعادة النظر إليه من زوايا مختلفة.(2)

وعملية التفكيك ليست سهلة وهذا بتصريح من "دريدا" نفسه، إذ يعتبر التبسيط والاختزال عدو المنهجيات الحديثة، ولهذا يتسم نقد "دريدا" بأنه حفريّ غامض، وقد عبّر عن التفكيك بأنه: « غياب ما هو خاص واللاانتماء، أي مطلب الاقتلاع وتأكيد الحقيقة المرتحلة ...» (3).

والحقيقة، كما نعلم، غير متاحة للجميع، وهذا النوع من القراءة هو بمثابة حفر وخلخلة للخطاب، تثبت إن كان الخطاب صامدا أم هشّا. وبهذا فلا تصمد إلاّ

النصوص القوية، فالتفكيكية هي: «بحث أبدي في النسق الداخلي للنص، وخلخلة وتفكيك لكل المعاني التي تستمد منشأها من اللوغوس وبالخصوص معنى الحقيقة»(4).

وعلى هذا فالتفكيكية لا تبحث عن النصوص الظاهرة الصريحة المعتمدة على المنطق بقدر ما تبحث عما يوجد بها من تجاوزات، فتبحث عن القوانين والمعايير التي وضعت في النص من البداية؛ أي تبحث عن المسكوت عنه.

وباختصار فالتفكيكية هي: «ملية تعرية للنص وكشف وهتك لكل أسراره وتقطيع أوصاله وصولا إلى أساسه الذي يستند إليه»(5).

ولا تكتف التفكيكية بهتك النص وتفتيته، بل تعيد إنتاجه في خطاب جديد وبرؤية مغايرة، وهذا الإنتاج بدوره قابل للتفكيك مرة أخرى.

ومنه فالتفكيك، كيفية قراءة لا تحافظ على أصول النص، بل تعمد إلى هدمها لتبني من جديد وفق وجهة نظر جديدة قد تكون مغايرة لوجهة نظر الصاحب الأصلي للنص الأدبي.

فالتفكيك إذن، «رحلة شاقّة، بل مغامرة محفورة بالمخاطر ولا يتوفر لها أدنى عامل من عوامل الأمان في أودية الدلالة وشعابها، دون معرفة، دون دليل، دون ضوابط واضحة»(6).

إنّ عدم تحديد ضوابط واضحة في التفكيكية هو ما زاد من الانتقادات حولها وحول عدم فاعليتها كمنهج لتضم ضمن إستراتيجيات القراءة المختلفة.

2- منطلقات التفكيكية:

لقد وضع "جاك دريدا" بعض المنطلقات التي برّرت وجود التفكيكية، كونه مؤسسها الأول عام 1966، ومن بين المنطلقات نجده يرفض ثلاث مقولات وهي: 1- سلطة العقل، 2- سلطة الحضور، 3- المقولات البنيوية.(7)

وكان "دريدا" يدعو إلى هدم المألوف وعدم التقيد بالقوالب القديمة البعيدة عن زمن الإنسان المعاصر، وكان ذلك ثورة على فلسفة العقل والحضور والبنيوية التي سيطرت بمقولات لعقود طويلة جاعلة من النصوص الإبداعية كيانا بلا روح.

وبهذا كان "دريدا" يبتعد عن المركزية الغربية التي وجدت لتفرض سلطة أحادية تفتقر إلى التفاعل، وتفصل بين الخطاب الجمالي والخطاب الفلسفي(8).

2-1 رفض سلطة العقل (نقد التمركز):

لقد ساد الفكر الغربي فترات طويلة من التمركز حول سلطة العقل وميتافيزيقا الحضور، إذ حاول "دريدا" أن يكشف عن سرّ هذا التمركز الغربي، فانتقد الميتافيزيقا التي وجهت الفكر الغربي وأثّرت في كل ما ألفه الفلاسفة والمفكرين ليصل إلى نقاط هدمها أو تفكيكها.(9)

أي أن ما كان يؤلف مقيّد موجه من قبل ميتافيزيقا الحضور وسلطة العقل الغربي، وقد سمى "دريدا" هذه السيطرة بالمركزية الغربية أو التمركز حول العقل (Logos, logocentrisme)(10)، ليبطل مقولات دامت قرونا، وكذلك ليحرّر العقل البشري من سيطرة مبنية على أفكار مسبقة تهدف إلى كبح الخيال وكبح طموحات الإنسان المثقف والمبدع.

يتضح من هذا الكلام أن "دريدا" يختلف في تفكيره مع البشرية جمعاء؛ ذلك أن مقياس العلوم بمختلف أنواعها هو العقل المرتبط بالمنطق والموضوعية، وهو يرى أن هذا العقل ضابط ولا يصلح كمقياس للإبداع الذي يتّصف باللاّنهائية واللاّمحدودية، فهل هذا صحيح؟.

نلمح مما سبق ذكره، أنّ فلسفة التفكيك تطمح إلى الهدم للكشف عن الجوهر، ومن ثمّ إعادة البناء للحصول على استمرارية في الإبداع والفكر لتوليد دلالات جديدة.

وعلى هذه الحال، فإنّ أيّ خطاب أدبيّ لا يمكن له أن يقول الحقيقة، وحتى وإن بدت، فإنّ ما يخفيه هو الحقيقة ولا تظهر إلا بهدم النص حتى لا يصبح نصا، أو يصبح نصا آخرا في قالب جديد.

إنّ "دريدا" يريد من القارئ أن يجرّد ذاته من سلطة العقل في قراءته للخطاب الأدبي، وعليه أن ينفذ إلى أعماقه بحثا عن الدلالة التي لا يمكن أن تكون بسيطة واضحة بقدر ما تنفلت من قبضته كل مرّة.

بهذا يتضح، أنّ مفهوم تفكيك العقل لدى "دريدا" ليس معناه "اللاّعقل"، وإنما يعني رفض ما كان متداولا من أفكار سيطر عليها العقل والفلسفة لفترة طويلة، في أولية المضمون المحدّد، ونظام "دي سوسير" (De Saussure) الذي كرّس الثنائيات،(11) ليعطي مجالا للباحث كي يبحث عن الدلالات بحرية، يقوم عمله على مبدأ الشّك في كل شيء وعدم التسليم بأبسط الأمور، أي أن يقوم القارئ بإعادة البناء في كل ما يتعلق بالبنى العميقة للنص. إذن "دريدا" يريد إبعاد سلطة العقل وتعويضها بسلطة الذات.

2-2- رفض مقولة الحضور وإرساء مقولة الغياب:

إنّ ثورة التفكيكية تقتضي وضع حد للميتافيزيقا، وهذا بدوره يؤدي إلى وضع حدّ لوعي الإنسان الذي جعل من نفسه مركزا للكون.

حسب "دريدا" أن فلسفة الحضور تبدأ مع "أفلاطون" وصولا إلى "هيغل" وفيها تختزل الذات داخل الوعي باعتباره المركز. ومنطق "هيغل" هو امتداد لمن سبقوه من فلاسفة، وهو في عمومه يعبر عن فلسفة الحضور.(12)

وفلسفة الحضور تقتضي حضور الشيء، فالإنسان يدرك ما هو حاضر وموجود، وهذا مرتبط بالعقل والوعي، لكن "دريدا" أراد تبديد هذه الرؤية، فالأصل في البحث لا يكون فيما هو حاضر وظاهر، بل فيما هو غائب ومستعص عن الظهور، أو أنّه لا يظهر للجميع، وهو بذلك يؤسّس لفلسفة الغياب.(13)

وقد تأثّر "دريدا" في هذه الفلسفة بما قدّمه "هيدجر" (Martin Heidegger)، الذي دعا إلى الاختلاف لبناء الآخر الغائب المغاير الذي عجز العقل عن إدراكه وفهمه.

تنطبق هذه الرؤية على القراءة الجديدة للخطاب الأدبي؛ إذ يعتمد "دريدا" على المدلول الغائب الذي يصبو إليه القارئ والذي لا يتأتى بسهولة بل بعناء وجهد كبيرين، وفي الغالب يبقى المدلول مؤجلا، ويكون مختلفا من قارئ إلى آخر حسب إمكانياته الثقافية والخيالية والفنية.

نفهم من ذلك، أنّه لا وجود لحضور مطلق في الخطاب الأدبي، وهكذا يتجسد لنا مبدأ الاختلاف مع النص أو مع خطاب النص.

مما سبق يتضح لنا، أن "دريدا" يرفض ما يرتبط بالعقل مباشرة ويرفض التسليم بالحقائق ببساطة، لا يوجد شيء طبيعي من دون أسباب أوجدته، وكذلك "دريدا" لا يبحث فيما هو موجود وظاهر ومرئي، بل يبحث فيما هو متخفّ وغير واضح وغائب عن إدراكنا.

وهنا يستحضرنا سؤال مهم، وهو هل ما بناه العقل البشري لمدة قرون كان يجسد الحضور الزائف، وأنّ ما يدعو إليه "دريدا" حضور في عالم الغائب الذي نود إدراكه؟.

لقد بنى "دريدا" أفكاره على هدم ما هو موجود وحاضر والبحث عما هو غائب وغير متاح، كما انبنت أفكاره على الغموض الذي سيطر على طريقة تعبيره عن وجهة نظره في قراءة الخطاب الأدبي، وهذا الغموض قد يجعلنا نظن أن وراءه ذكاء مفرط، قد يفوق ذكاء كل القرّاء المعاصرين !!

والكثير من الدارسين يصفون ما يكتبه "دريدا" بالغامض المليء بالاستعارات حتى مترجمة كتاب "في علم الكتابة" "منى طلبة" رفقة "أنور مغيث" تعيب على "دريدا" طريقته في التعبير، وعبرت عن ذلك، بأن "دريدا" يفرط ويتمادى في بلاغيته،

ويستخدم صيغ المفارقة، ويلعب كثيرا بالكلمات، بل يكثر من المفردات المستحدثة.(14)

وهذا الطابع الشعري هو الذي جعل كتاباته غامضة، بل ويريد "دريدا" من الأعمال الإبداعية أن تكون كذلك غامضة.

2-3 التمرّد على البنيوية:

من بين آثار البنيوية عدم الاهتمام بالجوانب الجمالية للنص الإبداعي، ولعلّ هذا الأمر، جعل التفكيكية تثور ضد آليات التحليل البنيوي الجافة والتي تجعل من النصوص الإبداعية قوالب متشابهة.

وكذلك اعتماد البنيوية على مقول الجزء الذي يبني الكل، وجعل الجزء خاضع لكل مميزات الكل في بنائه المصغر أو كوحدة مصغرة للكل.(15)

فالتفكيكية ترى أن النقد البنيوي كبّل الخيال، وجسّد فلسفة الحضور بقوة، ولم يصل إلى عمق الخطاب الأدبي بطريقته السطحية في التحليل، لذلك نجد التفكيكية ترفض فلسفة الحضور وتعوضها بفلسفة الغياب، ويصبح التأويل مكان التجزيئ البنيوي، وهكذا ترفض التفكيكية النمذجة التي اقتضتها البنيوية والتي قضت على جمالية النص بعدم الكشف عن الطاقة الإبداعية الكامنة في أعماقه.

والتفكيكية ترفض "البنية" في حد ذاتها كمصطلح نقدي، لأن البنية مرتبطة بالمركز، ولا يوجد مركزية، فالأولى تهديم هذه البنية.(16)

إنّ الدراسة البنيوية في نظر التفكيكية هي دراسة صمّاء لا جدوى منها سوى الرّصف والوصف السطحي الذي يخدم أساليب الكلام واللّغة لا الفكر وأغواره. والنقد الذي لا يقوم على الاختلاف غير جدير بالبقاء والصمود.

3- أسس ومقولات التفكيكية:

بالرغم من أن التفكيكية نقد مستحدث ويرفض المناهج السابقة كالبنيوية وما والاها، إلاّ أنّه نقد يعتمد على بعض المقولات التي أُشهِرت منذ ولادة البنيوية كمقولة "موت المؤلف"، ولا نعد هذا تناقض بقدر ما نعدّه إيمانا بما يتناسب وخطى

النقد التفكيكي الذي لا زال غير واضح في البيئة النقدية العربية، ومن بين أسس ومقولات التفكيكية نذكر:

3-1 سلطة القارئ وموت المؤلف:

يعد "ملارميه" (Malarmeh) أول من تصدى للمؤلف عندما ألحّ على ضرورة إحلال اللغة مكان المؤلف، معتبرا بذلك النص خير مُعبِّر عن ذاته فلغته مُتحدِّثة عن نفسها في غياب المؤلف.(17)

وبعد ذلك تلاه كلّ من "فاليري" (Valleri) و"بروست" (Prost)، كما ظهر مصطلح "الكتابة السّريالية الجماعية" فيما بعد والذي يعني غياب الجهد الفردي في الكتابة، لتصبح عملا جماعيا، ومن ثمّ تغييب المؤلف، ثم تأتي اللسانيات التي وجهت عمل النقاد نحو اللغة كونها جديرة بالبحث على غرار أيّ سياقات أخرى. ومن ضمنها المؤلف فهو خارج عن النص، وكانت صرخة البنيوية واضحة بإطلاق مقولة "موت المؤلف".

وعلى غرار ذلك لم يعارض النقد التفكيكي مقولة موت المؤلف، واعتبر بداية مجال البحث الموضوعي والتركيز على النص باعتباره لغة و«اللّغة هي ما يتحدث في الأدب بكل تعدّدياتها الحاشدة، متعددة الدلالة (Polysemic) وليس المؤلف نفسه، وإذا كان ثمة مكان نجد فيه هذه التعددية المواراة للنص بؤرتها لحظيا، فليس هو المؤلف بل القارئ»(18).

بذلك يحل القارئ محل المؤلف، ويحل فضاء متخيل القارئ كمنتج ثان للعمل الإبداعي بدلا عن المؤلف الذي انتهى دوره بكتابة آخر كلمة من عمله الإبداعي.

ولقد دافع "رولان بارث" (Roland Barthes) عن هذه الفكرة بقوة –هو من أعلام البنيوية وما بعد البنيوية– في مؤلفاته ليحول مسار النقد الجديد نحو وجهة القارئ لاغيا المؤلف، إذ يقول: «لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»(19).

يكفينا دلالة أنّ "رولان بارث" أوّل من كتب مقالا صريحا عن موت المؤلف وعنونه "موت المؤلف" سنة 1968، وكان مقالا جريئا غيّر موازين النقد المعاصر وحدّد وجهة العمل النقدي لينطلق من النص متجها نحو القارئ، لا إلى المؤلف، وقد صرّح في المقال بأنّ من يكتب هو "أنا" ورقي وليس حقيقي.

وبهذا يفصل "بارث" في نسبة النص إلى القارئ وليس إلى المؤلف معطيا بذلك الحرية الكاملة للقارئ كي ينتج مدلولاته كيفما يشاء في الاتجاه الذي يريد، بل ونجده يتمادى إلى غاية أنه يدمج القارئ مع النص ليصبح القارئ بحد ذاته نصا، إذ يقول: «أنا أقرأ فيها حرفا حرفا كل تفاصيل الجسد-الحضور، وإني لأظل كذلك حتى أتماهى فيها ويغيب عني جسدي، جينئذ ترتديني، فأصبح نصا»(20).

ويواصل موضحا تبادل فعل القراءة بين النص والقارئ وإنتاج مجموعة قراءات متعددة قائلا: «أقرأ وأتعدد وأنها لتعود بي أيضا، لتجدد في دورتها: كنت أقرأ وكانت قراءتي لي، ثم أصبحت قراءتي لها من خلالي، وهكذا صرت ما أقرأ ...»(21).

إنّ "رولان بارث" بإطلاقه شعار "موت المؤلف"، إنما يرحب بميلاد قارئ جديد «يتقصّى غاية المعنى ومنتهاه، ويلقي حبل القراءة على الغارب، يلقي نفسه في منقلب جدلي، وذلك أنه وأخيرا، لا يفك سُنن النص، بل يضع سُننا آخر فوق سُنن النص، وهو أيضا لا يقرأ الخط، بل هو ينتج،...»(22).

وبهذا تصبح القراءة الإبداع الثاني المقابل للنص من قبل القارئ؛ أي إعادة إنتاج واقع مُشكّل من واقع سابق يتمثّل في النص وأنّ القارئ يتعامل مع النص في إطار معرفته للّغة التي تشكل منها، فيتفاعل مع النص انطلاقا ممّا يملكه من أدوات معرفية تؤهله.(23)

والقارئ مختلف تماما عن المؤلف، فهو يتعارض معه فيما يرمي إليه الثاني من دلالات من خلال مقارنة لغته وما يرمي إلى تحقيقه من معاني وأفكار، لذلك تعددت القراءات وتعدد تولد الدلالات بشكل لا ينته.

3-2 مبدأ الاختلاف وتوالد الدلالات:

إنّ التّعدد في الدلالات وانسيابية التأويل في النصوص الإبداعية هي تقنية جديدة في إطار نظريات القراءة والتلقي، وقد سعى النقد التفكيكي إلى التركيز على مبدأ الاختلاف بين القارئ والمؤلف، والاختلاف أيضا بين القارئ والنص، وبين قارئ وآخر، هذا الذي سيعطي مجالا واسعا لتوالد معاني النص ودلالاته.

والدلالة بهذا المعنى مرتبطة بالآخر الغائب (العالم الغائب)، الذي ينفلت دائما ولا يمكن الإمساك به من قبل الناقد المعاصر، مما يحفز القارئ دوما على مواصلة البحث عن الدلالة الغائبة، هذا الذي يدل بعينه على الاختلاف.(24)

إنّ أصول مبدأ الاختلاف في التفكيكية يعود إلى معارضة الفلسفة الظواهرية عند "هوسيرل"(Husserle) القائمة على العلاقة بين "الأنا" المتعالية (المثالية) و"الأنا" الحية (الواقعية)، أي الذات القارئة والتي حددتها بعلاقة تطابق في حين أن التفكيكية ترى أن هذه العلاقة لا يمكن أن تكون كذلك، فأيّ التقاء بين المثالية والحياة الواقعية؟!

إنّ سعي التفكيكية إلى نقد مقولة التمركز حول العقل « وتحطيمها لأنها تمثل حضورا لا متناهيا، وبذلك "يتحول كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحول قوته بفعل الاختلاف إلى غياب للدلالة المتعالية وإلى تخصيب للدلالة المحتملة ».(25)

إذن، فاسترسال الدلالات وتواليها يوصل القارئ إلى الدلالة المتعالية التي تمثل ذروة ونتيجة النقد التفكيكي.

وعلى هذا، فإن ما يقابل الاختلاف هو وجود لغة غامضة تؤدي إلى الاختلاف لا إلى الاتفاق بين النص والقارئ، وبذلك يكون المعنى غير حاضر ويدخل في عالم الغياب الذي نادى به أعلام التفكيكية.

ويقوم مصطلح الاختلاف في التفكيكية على تعارض الدلالات إلى أن يخرج المصطلح من دلالته المعجمية ليكتسب دلالة اصطلاحية، ويقول "دريدا" في ذلك:

«نحن نعني بالاختلاف الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات»(26).

ومنه فإن الاختلاف يقوم على مبدأ التعدد والتشتت؛ إذ تحدث مفارقة كبيرة بين الدلالات لا تتوقف، بل تحدث ثورة لدى القارئ في البحث عما هو أصلح منها نافيا بعضها متشبّثا ببعضها الآخر، ويطرح ما يشاء منها، ويصرف نظرا عما يشاء منها،...وهكذا دواليك لا يهنأ القارئ ولا يستقر على حال وعلى مدلول معين، ليترك عمله في النهاية محاولة يغلب عليها العبث -إن صحّ القول- والإرجاء لوقت لاحق، وتصبح قراءته مفتوحة لبداية قراءات أخرى، وبهذا فالمعاني تبقى مؤجلة ضمن مبدأ الاختلاف.

يتجسد الاختلاف من خلال وجود ثنائية الغياب والحضور، والتي تتمثل في أن الغياب عكس الحضور، فحين تعجز عن إحضار شيء ما نحضر غيره أو ما يشبهه ونشير إليه بكلمة(27). فالكلمة علامة مؤقتة، وهي إرجاء للأشياء والمعاني في حالة غيابها، واللغة تحضرها بشكل متخيل.

3-3 الأثر (Trac) (**التّناص** (Intertextualité) **أو التكرارية** (Itération)):

إنّ النص لا يحمل لغة وحسب، ولا مجرد شكل، بل هو كيان متكامل ويشغل حيزا ثقافيا ومعرفيا أدى إلى وجوده، فالموروث اللغوي والثقافي سابقين لوجود النص.

ومنه ففرضية وجود تناص في النص الإبداعي أمر حتمي لا مفر منه ولا مجال لإلغائه، فالنصوص تترك نفسها في مواقف كثيرة ولا تنطلق من العدم، بل هي خلاصة لكتابات سابقة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.(28)

ودون شك، التفكيكيون من مناصرين فكرة التناص، فلا وجود لنص معزول عن البيئة الإبداعية والأطر السياقية الإبداعية، وكما نعلم فقد برز في سماء التناص كمصطلح نقدي، أعلام كُثُر مثل "ميخائيل باختين" (M. Bakhtine) الذي جعل التناص مرادفا للحوارية، لأنه يعتبر أن النصوص تتحاور فيما بينها بهذه الوسيلة.

كذلك نذكر "جوليا كريستيفا" (Julia Kristiva) التي اعتبرت النص مزيج من نصوص عديدة أطلقت عليها الفسيفسائية، فالنص برأيها متشكل من العديد من التحف والمختارات من النصوص السابقة سواء بشكل واضح صريح، أو خفي متضمن. ذلك أن الكاتب في أصله قارئ اطلع على العديد من النصوص عبر مراحل تكونه ككاتب وتغلغلت في لا شعوره لتصبح فيما بعد تجربة إبداعية.

إذن تربط "جوليا كريستيفا" النص بالإنتاجية، فهو ليس بنية منغلقة وهو ينتج بالقوة قواعد كتابته الخاصة.(29)

كل هذا يؤكد أن النص ليس بنية سطحية، بل هو تشابك لعلاقات متعددة، والقارئ الفحل هو الذي سيتمكن من أغواره وفق ما تقتضيه التفكيكية.

ويأتي "رولان بارث" الذي جعل التناص وسيلة ترابط وتصارع وتحاور بين الثقافات من خلال النصوص الأدبية؛ إذ يرى أن الأصل في النص هو تمكن المؤلف من توظيف ما ليق من النصوص في المقام المناسب ليزيد النص ثقلا وخصوبة لتوليد دلالات قوية، فالنص الذي لا يعتمد على هذا السند هو نص بلا ظلّ.(30)

كما اعتبر "دريدا" التناص عتبة حوارية يمكن من خلالها البحث عن الآخر الغائب ولكن بالاعتماد على لغة النص. نشير فقط في هذا المقام بأن "دريدا" لم يستعمل مصطلح "التناص" بل عبر عنه بكلمة أخرى هي "الأثر" (Le Trac) ربما بذلك أراد أن يثبت أن للنص آثار يستقطبها مما سبقه من نصوص وسياقات ومرجعيات.(31)

لكن "دريدا" لا يكتف بمصطلح الأثر الذي لم يقصد به التناص وحسب بل قصد به أيضا الكتابة، ويستبدل مصطلح الأثر بمصطلح آخر هو التكرارية (Itération) ليجعله في مقابل مصطلح التناص؛ إذ أنه يلغي وجود حدود بين نص وآخر، فالنص يخضع إما للاقتباس، وإما يتداخل مع نصوص أخرى، فأي نص معرض للنقل إلى سياق آخر وفي زمن آخر أيضا، ومنه فالنص حسب "دريدا" خلاصة نصوص سابقة و«نظرية التكرارية لا تعتمد على نيّة المؤلف ولا تصدر عن

إرادته، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة، فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد»(32).

كما أشار "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) إلى أن الدلالات في النص لا تكون حاضرة جاهزة بل هناك قرائن تثبت وجودها ضمنيا ولها مدلولات خاصة لا تتقاطع أو لا تتلاشى مع مدلولات النص، تلك هي شذرات التناص الحقيقي الذي يُحْلِلُ نصوصا بطريقة ضمنية غير مصرح بها، ومع ذلك تبقى فارضة خصوصيتها في النص الإبداعي، وعلى القارئ أن يمعن في كل أجزاء النص حتى في «البياضات التي تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص وبالتالي تحثّ القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات»(33).

والفائدة المرجوة من التناص هي تميز النص الإبداعي وتفرده وتعزيز التواصل بين الثقافات في العالم ببناء دلالات متعددة.

وقد ركزت التفكيكية على دور القارئ في الكشف عن التناص في اختبار قراءاته السابقة لنصوص قد يرى فيها التشابه الكبير أو الاختلاف الكبير، وبهذا فالتناص يفضح المؤلف فيما اعتمد عليه من نصوص ومراجع في كتابته للنص الإبداعي، وفاضحه هو القارئ المتمكن المثقف المطالع والمدّكر.

4– ثنائية (الكلام/الكتابة) في المنظور التفكيكي:

كانت سبل تلقين العلوم في الأزمان الغابرة هي المشافهة، والذاكرة القوية في الحفظ، وقد كان فلاسفة اليونان يمقتون التدوين، لأنهم يعتقدون أن الكتابة تدمّر سلطان الحقيقة الفلسفية.(34)

إذن، كانت الكلمة المنطوقة أبلغ من الكلمة المكتوبة، لكن فيما بعد وفي عام 1967 أصدر "جاك دريدا" كتابا قلب الموازين اليونانية بعنوان "علم الكتابة" أو (الغراماتولوجيا) والذي قدم فيه كل ما يثبت أن الكتابة مجال لإثبات الغياب والاختلاف، وهذا هو المنوط لها كونها ميزة هامة من مميزات النصوص الإبداعية.

وهذا في مقابل الكلام الذي يعتبر فعل آني ينتهي أثره بتوقف الصوت الكلامي، وأنه يجسد عالم الحضور وحسب ولا مجال فيه للاختلاف.

وبهذا يعطي "دريدا" قيمة كبيرة للكتابة باعتبارها مبدأ هاما تقوم عليه النصوص الإبداعية المعاصرة، والنقد التفكيكي على وجه الخصوص.

إذن، فالكتابة لا تفترض متكلما، فما هو مرسوم على الورق من خطوط وحركات ورسومات ونقوش كفيل بإيصال الدلالة، وأن الكلام الذي يعتمد على أصوات مشكلة في الهواء تنتهي بتوقف المتكلم عن الكلام الذي لا يملك خاصية البقاء. بينما الكتابة تحظى بخاصية البقاء والاستقلالية عن صاحبها، مما يفتح آفاق معالجتها دلاليا، وبذلك تخلق عالم الاختلاف المؤدي إلى تناسل المعاني والدلالات وبذلك أيضا يتجسد عالم الغياب الذي يبحث عنه النقد التفكيكي.(35)

والكتابة حسب "دريدا" ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفا، «ولا تقف ضد النطق، وتمثل عدمية الصوت، وليس للكينونة عندئذ إلا أن تتولد من الكتابة وهي حالة الولوج إلى لغة (الاختلاف) والانبثاق من الصمت، أو لنقل أنها انفجار السكون»(36).

هكذا إذن، انتقد "دريدا" ثنائية الدال والمدلول (التمركز المنطقي) عند "دي سوسير" أو لنقل تأثير هذا التمركز المنطقي على الدراسات النقدية المعاصرة. وبذلك يعتبر "دريدا" الكتابة أثرا، وهي ليست أثرا خالصا، بل شكلا من أشكاله ولا وجود للأثر الخالص في هذا الوجود، أي لا وجود لحقيقة كاملة حسب معتقده.

«فالنص لا يكتب إلاّ من أجل الأثر، إذ لا أحد يكتب شعرا لينقل إلينا أقوال الصحف، وإنما يكتب الشعر طلبا لإحداث الأثر، فالأثر إذا سابق على النص لأنه مطلب له، فإذا ما جاء النص وتلبس بالأثر صار تلمس الأثر هدفا للقارئ والناقد، وبذا يأتي الأثر بعد النص ومن خلاله ومن قبله،...»(37)

بهذا فالكتابة في النقد التفكيكي لا تُشكّل الجانب الشكلي للنص فحسب، بل تجعله انفتاحا ويصبح متجددا باستمرار في إطار سلطة القارئ المتحكم في آليات

القراءة ويؤول علامات الكتابة أي الأثر وفق تصوره الذي لا ينضب، فالقارئ في التفكيكية هو سر الإبداع وحقيقته، وبذلك «تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها»(38).

هكذا، تحدّت الكتابة في ظلال النقد التفكيكي مستوى الشكل والرسم إلى مرحلة إحلال الآخر الغائب أو كما سماها "دريدا" الدلالة السراب التي يتولى القارئ أو الناقد البحث عن أغوارها من خلال سواد (كتابة) منتشر على بياض (فضاء الورقة) ويُوجِد لنفسه ما يجب من قرائن ليطرح تأويلات وينبش بحثا عن الدلالة السراب التي قد لا يمسك بها !!.

وقد اعتبر "تيري إيجلتون" الكتابة أبلغ من الكلام، وأنها مولدة للدلالات بشكل غير مقصود إذ يقول: «أما في الكتابة فإن معاني تهدد بالإفلات من سيطرتي، إنني أعهد بأفكاري إلى وسيط المطبعة اللاّشخصي، ولما كان النص المطبوع وجود باق، مادي، فإن بالإمكان دوما تعميمه، وإعادة إنتاجه، والاستشهاد به، واستخدامه بطرق لم أتنبأ بها ولم أقصدها.إن الكتابة تبدو وكأنها تسرق مني وجودي: إنها نمط اتصال من الدرجة الثانية، تسجيل شاحب، ميكانيكي للحديث، وبذلك فإنها على مسافة من وعي على الدوام»(39).

نلمح من كلام "إيجلتون" أن الكتابة تعدّت الجانب الشكلي للنص الإبداعي إلى الجانب الدلالي إذ أنها تساعد القارئ على إنتاج النص مرة أخرى بإحلال الغائب محل الحاضر أي باستبدال الدلالات الحاضرة بدلالات غائبة قصد الوصول إلى المعنى الغائب أو المستعصي على الظهور.

في الختام:

لقد لقي النقد التفكيكي نفورا كبيرا في الأوساط الفكرية الغربية بالرغم من وجود إقبال كبير عليه، وذلك لجرأة الأفكار التي يطرحها والتي لا تقيم وزنا لسلطة العقل التي طالما سيطرت على الرؤى النقدية في كافة النظريات والمناهج.

فما بالنا في البيئة العربية التي لا زالت فتية تستقبل كل ما هو غربي وتعتبره تطورا فكريا، فقد ظهر نقاد عرب انتقدوا هذه الطريقة المستحدثة في تحليل النصوص ونقدها، بل استهجنوها ولم يجدوا لها مبرّرات منطقية أو عقلانية، كما ظهر نقاد استهوتهم مغامرة البحث في النقد التشريحي برؤاه الجديدة التي لغت مقولات خلفتها البنيوية لمدة من الزمن.

لكن ما عيب على النقد التفكيكي، سواء في البيئة العربية أو في منشئه البيئة الغربية، أنّ معالمه لا زالت غير واضحة ولا يوجد نموذج واضح عن النقد التفكيكي وأنّ ما قدمه أعلامه لا يُعدّ إلا محاولات تنبثق عن النقد السيميولوجي، وكذلك نظريات القراءة المعاصرة.(40)

لذلك نجد العديد من النقاد الغرب، يحتملون عدم اكتمال الرؤية النقدية أو التجربة النقدية لدى أصحاب النقد التفكيكي، وربما في المستقبل ستظهر معالم وأسس هذا النقد بوضوح، وربما سيأفل هذا النقد الذي لم يُحدّد محطاته وأسسه بعناية، وتركها تسبح في الغموض والسراب.

الإحالات والهوامش:

(1):ينظر: بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية/مصر، 2006، ص143.

(2):ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء/المغرب، 1996، ص114.

(3):مجموعة من الباحثين: لقاء الرباط مع جاك دريدا(لغات وتفكيكات في الثقافة العربية)، تر: عبد الكبيرالشرقاوي، دار توبقتال للنشر، ط1، الدار البيضاء/ المغرب، 1998، ص96.

(4):سارة كوفمان، روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا(تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر) ترجمة: إدريس كثير، عز الدّين الخطابي، أفريقيا الشرق، ط2، 1994، ص13.

(5):بشير تاوريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد/الأردن، 2009، ص10.

(6):عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص113.

(7):ينظر: بشير تاوريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، ص35.

(8):ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص 316.

(9):ينظر: المرجع نفسه، ص316.

(10):ينظر: المرجع نفسه، ص 123.

(11):ينظر: بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص145.

(12):ينظر: بشير تاوريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، ص41.

(13):ينظر: عبد العزيزبن عرفة: (جاك دريدا) التفكيك والاختلاف، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص71.

(14):ينظر:حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، مطبعة أنفويرانت، ط3، فاس/المغرب، 2014، ص198،199.

(15): ينظر: بشير تاوريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، ص48.

(16):ينظر: جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم محمد سيناطر، دار توبقتال للنشر،ط1، الدار البيضاء/ المغرب، 1988، ص26.

(17):ينظر: رولان بارث: نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،ط1، حلب/ سورية،1994، ص17.

(18):تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سبتمبر 1991، العدد11، ص167.

(19):رولان بارث: نقد وحيقة، ترجمة: منذر عياشي، ص25.

(20):رولان بارث: لذة النص، ترجمة: مذنر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب/سورية، 1992، ص12.

(21):رولان بارث، لذة النص، ص 12.

(22):إليزابيث غافو غالو: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: يونس لشهب، عالك الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد/الأردن، 2013، ص 221.

(23):ينظر: سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2002، ص 127.

(24):ينظر: بشير تاوريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، ، ص59،60.

(25):بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص154.

(26):عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص118.

(27):ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، عالم المعرفة، ط1، الكويت، 2001، ص126.

(28):ينظر: يوسف وغليسي: إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد المالك مرتاض النقدية، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996، ص 145.

(29):ينظر: مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، مايو 1997، ص 187،188.

(30):ينظر: رولان بارث: نقد وحقيقة، ص 21 إلى غاية ص24.

(31):ينظر: حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، ص209.

(32): عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1984، ص 58.

(33): فولفغانغ إيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس/المغرب، (د.ت)، ص101.

(34):ينظر: رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب، 1996، ص137.

(35):ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص132.

(36): عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 55.

(37): المرجع نفسه، ص 56.

(38): بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص155.

(39): تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سبتمبر 1991، العدد11، ص159.

(40):ينظر: حميد لحميداني: الفكري النقدي العربي المعاصر، ص 226،227.