الفصل الثاني

النظرية النقدية التفكيكية

Deconstructive criticism

إن عبارات مثل "تطاير الدوال العشوائي" و "المدلول الاسمي" تثير رعبا في قلوب العديد من محبي الأدب شبيها بالرعب الذي شعر به الصليبيون عندما علموا أن المسلمين استولوا على المدينة المقدسة. على الرغم من أن التفكيكية (نظرية طورت بواسطة الفرنسي جاك ديريدا Jacques Derrida في أواخر الستينيات و كان لها تأثير كبير على الدراسات الأدبية في السبعينيات) ليست ظاهرة جديدة في المشهد الأكاديمي الآن، إلا أنها ما زالت نظرية عصية على الفهم عند الطلاب و المدرسين على حد سواء؛ إذ يعتقد كثير منهم أن النظرية تدور حول التحليل السطحي للعب بالألفاظ التي تدمر تذوقنا الأدبي و قدرتنا على تأويل معنى النص. و قد يكون السبب وراء الفهم الخاطئ لهذه النظرية، أسلوب الكتابة عند أهم منظريها مثل جاك ديريدا، و لوس إريغاري Luce Irigary، و جيفري هارتمان Geoffrey Hartman ، و الشرح الذي عرضه بعض من حاولوا تلخيص أعمال هؤلاء المفكرين إذ يجري الحديث عادة عن هذه النظرية باستخدام لغة غير اعتيادية تستعصي على الفهم.

و مع ذلك تقدم التفكيكية لنا الكثير حيث تنمي هذه النظرية قدرتنا على التفكير النقدي وتساعدنا على تحديد الطرق التي تشكل بها تجاربنا الناتجة عن الأيديولوجيات التي لا ندرك وجودها بسبب تغلغلها داخل لغتنا. ولأن التفكيكية تقدم مثل هذه الرؤى فلا بد أنها مفيدة لنظريات أخرى مثل الماركسية، و النسوية، و غيرهما من النظريات التي لا تفتأ تحاول أن تظهر لنا الأيديولوجيات القمعية و تحكمها في حياتنا. ولكن لكي نفهم كيف تكشف التفكيكية عمل الأيديولوجيات في حياتنا و تجاربنا لا بد أولا أن نفهم رؤية التفكيكية للغة. و لا يعتبر ديريدا اللغة وسيلة يمكن الاعتماد عليها في التواصل البشري حيث يراها شيئا مرنا و غامضا يضم التجارب المعقدة التي تبرمجنا فيها الأيديولوجيات.

تفكيك اللغة

يتعامل معظمنا مع اللغة على نحو يومي بأنها شيء مسلم به نستطيع من خلاله إيصال الرسالة التي نريدها. وحتى عندما تفشل اللغة في هذا لا نلوم اللغة نفسها، بل نلوم أنفسنا في عدم القدرة على استخدامها لإيصال ما

نريد. فجملة مثل "ماري، هلا أعطيت الكتاب لجون" عادة ما ينتج عنها الهدف المنشود، و حتى إذا لم يتحقق هذا الهدف لا نفترض أن الخلل يكمن في اللغة،بل في فشل ماري و جون في فهم الجملة أو رفضهما لتنفيذ الطلب. وكثيرون يؤمنون بهذه النظرة لأننا معتادون على الأنماط و الطقوس اللغوية التي تبدو فيها اللغة قادرة على العمل بالطريقة التي نريد أن تعمل بها،أي أننا نؤمن أن اللغة وسيلة يمكن الاعتماد عليها طبيعيا في إيصال أفكارنا ومشاعرنا و أماننا إلى الطرف الآخر. و لكن النظرية التفكيكية فيما يتعلق باللغة لا تتفق مع هذا أبدا ؛حيث تعتبر اللغة بالنسبة لها مراوغة و غامضة أكثر مما نظن.

و لنأخذ المثل الإنجليزي "تايم فلايز لايك آن أرو" مثالا على هذه النظرة، ويمكن ترجمته للعربية "يمر الوقت كسحابة صيف أو كالسهم"، ولكن قبل الانتقال للقراءة التفكيكية لهذه الجملة نلفت نظرك إلى أننا سنحافظ على الجملة الإنجليزية كما هي بسبب الفروق الهائلة في قواعد وتراكيب اللغتين :

الكثيرون يعرفون هذا المثل القديم و يفهمه معظمهم أيضا بالطريقة الشائعة الآتية :

تايم فلايز لايك آن ارو = يمر الوقت كالسهم

(اسم) (فعل) (شبه جملة ظرفية)

و سأطرح الآن معاني إضافية قد يكون بعضها حاضرا في ذهنك مثل إمكانية فهم الجملة على أن الوقت "تايم" يتحرك باتجاه واحد، أو يتحرك بخط مستقيم. هذه بداية جيدة، و لكن سأزيد فاعلية التفكيكية أكثر و أقول: ماذا سيحدث لو اعتبرنا الكلمة الأولى في الجملة أمر لا اسم، و الكلمة الثانية نوعاً من الحشرات، وهذا جائز طبعا في اللغة الإنجليزية فمن الممكن أن نجد الكلمة نفسها اسما في سياق ما وفعلا في سياق آخر.

تايم فلايز لايك آن ارو

(فعل) (اسم) (شبه جملة ظرفية) = أخرج ساعة التوقف و احسب زمن سرعة الذباب كما تحسب زمن سرعة السهم.

و انظر لمعنى آخر مختلفا لو افترضنا أن أول كلمتين في الجملة تعنيان نوعا معينا من الذباب (ذباب الزمن مثل ذباب الفاكهة)، و الكلمة الثالثة فعلاً :

تايم فلايز لايك آن ارو

(اسم) (فعل) (مفعول به) = ذباب الزمن يحب السهم

و يشير المثال التالي أيضا إلى أن جملة واحدة قد تحوي عدة معان دون تغيير أية كلمة في الجملة.

و تطرح التفكيكية طرحا آخر يتمثل في حقيقة أن التغييرات في درجة الصوت أو نغمته عند النطق بالكلمات يكشف لنا أيضا أن اللغة مراوغة و لا يمكن فهمها بسهولة. خذ مثلا هذه الجملة التي يقولها مذيع الأخبار: "يقول الرئيس ريغان: إنه لا يتوجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور."

لاحظ الآن كيف سيتغير معنى الجملة بشكل جذري حسب طريقة لفظنا أو تشديدنا على كلمة مختلفة في كل مرة:

١- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أنه يكذب).

٢- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أنه يصحح خطأ إشاعة ما).

٣- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أن مجموعة أخرى من القوات يتوجب عليها الذهاب).

٤- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أن شخصا مهما آخر قال من قبل أنه لا يتوجب على القوات البحرية الذهاب للسلفادور).

٥- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أنه يمكنهم الذهاب إذا أرادوا ذلك).

٦- يقول الرئيس ريغان إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أنه يجب عليهم الذهاب لمكان آخر).

أعتقد أن هذين المثالين قد جعلاك الآن تبدأ بالنظر إلى اللغة على أنها شيء غير ثابت و لا يمكن الاعتماد عليه كما نفترض بشكل عام. رأينا في الفصل الماضي "البنيوية" كيف يستخدم البنيويون والسيميائيون كلمة "إشارة" التي ترمز إلى الوحدة الرئيسة للتخاطب و التي تصاغ كالتالي:

الإشارة = الدال (صوت، صورة، إيماءة، إلخ) + المدلول (المفهوم الذي يشير إليه الدال)

و يضيف البنيويون هنا التالي: تعتبر أية كلمة في اللغة إشارة. و نأخذ على سبيل المثال إشارة أو كلمة "وردة"، و يكون الدال في هذه الحالة مجموعة الحروف (و- ر- د- ة) المكتوبة أو الملفوظة وحدة واحدة، و يكون المدلول هو صورة الوردة التي تتخيلها في ذهنك. إذا كان الدال أو بالأحرى الدالان (وردة حمراء) فبالطبع سيكون المدلول الوردة الحمراء التي تتخيلها في ذهنك، و لكن الناس قد يختلفون في الصورة الذهنية التي يشكلونها في أذهانهم نتيجة للدال "وردة". و يتبع هذا القول أيضا بأن بعض الناس قد يشكل الصورة الذهنية نفسها لكل من "وردة" و "وردة حمراء" لأن أكثرنا يفترض مسبقا أن الوردة حمراء إلا إذا طلب منا غير ذلك.

لتجنب هذا الغموض، فلنأخذ مثالا على جملة بسيطة تتحدث عن شيء ملموس في سياق واضح جدا قد يبدو فيه أن الدوال لا يمكن أن تنتج أي نوع من الغموض: تخيل شخصا يقف في حقل شاسع و يشير نحو الشجرة الوحيدة الظاهرة في الحقل. و يقول الشخص في هذا السياق و هو يشير إلى الشجرة "هذه شجرة ضخمة". قد تبدو

هذه الجملة واضحة جدا للوهلة الأولى، فنحن نعلم أن المقصود من الجملة الشجرة الواحدة في الحقل و أن المعلومة المتعلقة بحجمها قيلت صراحة في الجملة. و نأتي الآن إلى كيفية رؤية التفكيكية لهذه الجملة: لأن التفكيكية تبحث عن الغموض داخل اللغة، تقوم بطرح أسئلة تتعلق بالمناحي الغامضة في الجملة التي قلنا إنها تبدو بسيطة وواضحة، فعلى سبيل المثال، تسأل التفكيكية: عندما قال الشخص " هذه شجرة ضخمة"، هل كان يشير إلى حجم الشجرة الكبير مقارنة بحجمه، أو مقارنة بحجم شجرة أخرى؟ إذا كانت الإجابة شجرة أخرى، نسأل أية شجرة؟ هل يبدو هذا الشخص متفاجئا بحجم الشجرة، أو أنه يخبرنا أن الشجرة ضخمة فحسب؟ هل يقول هذا الشخص تلك الجملة ليخبرنا شيئا عن الشجرة أو عن كلمة "ضخمة"؟ ما انطباع هذا الشخص عنا ليتصور أننا بحاجة لهذه المعلومة؟ هل يعتقد أننا نتعلم اللغة، أو أنه يسخر منا؟ إذا كان يسخر منا، فلماذا؟

توضح هذه السلسلة من الأسئلة التي قد تمتد أكثر، أن كلام البشر نادرا ما يكون واضحا و سهلا حسب الطريقة البنائية: دال + مدلول = إشارة واضحة، فكما رأينا هنا، قد يعود الدال على عدد كبير من المدلولات وعلى الرغم من أن السياق قد يحدد نطاق المدلولات الممكنة لبعض الدوال إلا أن السياق في هذه الحال يفتح المجال لمزيدٍ من المدلولات لدوال أخرى. و لهذا السبب تعتبر التفكيكية عملية التواصل اللغوي شيئا معقدا و غير واضح.

إذا ما أمعنا النظر هنا لنرى كيف تكتب التفكيكية معادلة الإشارة البنائية سنجدها كالتالي: الإشارة = دال + مدلول....+ مدلول. و هذا بالطبع يعني أن التواصل اللغوي ليس إلا سلسلة من تجميعنا للمدلولات فما الذي يعنيه مدلول مثل كلمة "شجرة" للتفكيكيين؟ يقول التفكيكيون، إذا كان الدال (ش ج ر ة) فالمدلول هو الشجرة التي يمكننا تخيلها في أذهاننا، و لكن ما الذي يتكون منه مفهوم الشجرة لدينا؟ سنجد هنا أن مفهوم الشجرة يتكون من سلسلة من الدوال التي نربطها بالشجرة و التي بالطبع اكتسبناها على مر حياتنا. و من الدوال المصاحبة للشجرة في حالتي نجد: ظل، و رحلات قصيرة، و تسلق، ترقوة مكسورة، و تلال هوكينز في أوهايو، و أوراق الخريف، و الزراعة، والأوراق الإبرية، الخ. وهنا نلاحظ أن ما تسميه البنيوية مدلولا ليس في حقيقة الأمر إلا سلسلة طويلة من الدوال.

إذا فكلمة "شجرة" لدى التفكيكيين لا ترقى أبدا لدرجة الوصول لمفهوم "مدلول" لأن الدال الذي أنطق به يأخذني إلى سلسلة طويلة من الدوال في ذهني أو في ذهن الشخص الذي يسمعني. و بالطبع فإن كل دال في هذه السلسلة من الدوال التي تم دفعي للتفكير بها سيدفعني أيضا لسلسلة أخرى من الدوال المرتبطة بكل دال من السلسلة الأولى و هكذا دواليك. و قد رأينا في الفصل السابع أن البنيوية تؤمن بأن اللغة غير مرجعية بمعنى أنها لا تعود على الأشياء في العالم من حولنا بل على مفاهيمنا عن هذه الأشياء. أما التفكيكية فتأخذ قضية عدم مرجعية اللغة لمستوى أعلى و أعقد حيث تقول إن اللغة لا تعود على الأشياء و لا على مفاهيمنا عن هذه الأشياء بل تعود على تطاير و لعب عدد لا نهائي من الدوال التي تتكون منها اللغة.

و بذلك تطرح التفكيكية هذا المنطق رؤية متطرفة لعملية التفكير، لأن طرحها يعني بالضرورة أن حياتنا الذهنية لا تتكون من مفاهيم أو معان ثابتة، بل من دوال دائمة التغير و التبدل و التطاير في كل اتجاه. مع أن هذه الدوال تبدو مستقرة بشكل كاف عندما نسمعها أو نقرؤها، إلا أنها لا تتبع نفس هذا النهج المستقر على المستوى الذهني أو العقلي فكما رأينا آنفا **يتكون كل دال من**، و ينتج عددا كبيرا من الدوال الأخرى في عملية مستمرة "لإرجاء" الوصول إلى معنى ثابت. و يقول ديريدا إن ما نعتقد أنه المعنى الثابت ليس في حقيقة الأمر إلا "أثرا" ترك في الخلف عن طريق تطاير و لعب الدوال. و يتابع ديريدا بقوله إن "الأثر" يتكون من الفروق أو الاختلافات التي نعرف الكلمات وفقا لها. ودعني أوضح ذلك:

يبدو المعنى كامنا داخل الكلمات أو الأشياء عندما نميز "اختلاف" هذه الكلمات أو الأشياء من كلمات أو أشياء أخرى فمثلا إذا كان لكل الأشياء لون واحد فلن نحتاج حينئذ إلى كلمة أحمر أو أخضر أو أزرق، إلخ، فاللون الأحمر أحمر لأنه يختلف عن اللونين الأزرق و الأخضر (ولأننا نعتقد بأن اللون مختلف عن الشكل). وبهذا نقول إن كلمة أحمر تحمل في طياتها أثرا لكل الدوال الأخرى التي تختلف عنها.

و نلخص كل ما أسلفناه لغاية الآن بالقول إن ديريدا يؤمن أن للغة سمتين مهمتين: ١) تطاير و تلاعب الدوال في كل اتجاه يرجئ الوصول لمعنى جديد بشكل مستمر، ٢) أن المعنى الذي يبدو ظاهرا لدينا ليس إلا نتاج الاختلاف عن دوال أخرى و هنا نشير إلى أن ديريدا قام بإدخال كلمة جديدة إلى اللغة الفرنسية ليجمع هاتين السمتين معا بكلمة: (ديفيغانس) ويقابلها بالعربية (الإرجاء و الاختلاف). و قد يعجب القارئ هنا لماذا نستخدم اللغة إذا ما كانت تشير إلى معنى ثابت غير موجود أصلا؟ و يجيب ديريدا عن هذا بقوله إنه يجب أن نستخدم الوسيلة المتاحة لنا "اللغة" لأننا لا نملك غيرها، و لكن حتى مع استخدامنا لها يجب أن نكون مدركين أنها وسيلة غير مستقرة كما كنا نفترض و هذا بالطبع يتيح لنا أن نمددها كيفما نشاء لتتناسب مع طرق التفكير الجديدة. و يقوم ديريدا بمثل هذا التمديد للغة عندما يضع كلمة "تحت الشطب" عن طريق كتابتها و من ثم وضع علامة شطب فوقها (مثلا كلمة المعنى) ليشير أنه يستخدم كلمة قديمة بطريقة جديدة.

وتقول التفكيكية أيضا إنه لا يمكننا تخطي أو تجاوز مسألة اللغة أو بالأحرى مسألة تطاير و تلاعب الدوال لأننا ببساطة موجودون (نفكر و نرى و نشعر) داخل اللغة. و هذا يعني أننا نرى و نفهم أنفسنا و العالم من حولنا عن طريق اللغة التي تحكم كيفية رؤيتنا وفهمنا، أي أن اللغة تؤثر على تجاربنا مع أنفسنا و مع العالم من حولنا. ويتبع هذا الطرح اعتقاد التفكيكية أن اللغة تتكون من عدد كبير من الأيديولوجيات الفاعلة و المتضاربة التي تعمل في أي لحظة و في أي ثقافة فمثلا استخدام كلمة "عاهرة" للإشارة إلى المرأة التي تعاشر أكثر من رجل و كلمة "فحل" مع الرجل الذي يعاشر أكثر من امرأة يظهر الاعتقاد الثقافي بأن العلاقات الجنسية مع عدة أفراد يعتبر مصدر عار للأنثى و مصدر فخر للذكر.

ولطرح مثال أطول عن الخاصية الأيديولوجية للغة سأروي قصة أخبرنا بها مدرس الأحياء في المرحلة الثانوية عن محاولة طرح طريقة لتنظيم النسل في دولة غير متطورة تكنولوجيا قبل عدة سنوات: جرى إعطاء كل امرأة في تلك الدولة أداة كالعداد تتألف من خرزات حمراء و أخرى بيضاء مرتبة بطريقة تمثل دورة الخصوبة عند المرأة. وكانت كل خرزة تمثل يوما: إذا كانت الخرزة ليوم ما حمراء فلا يجب على المرأة ممارسة الجنس مع زوجها و إذا كانت الخرزة ليوم آخر بيضاء فلا بأس بممارسة الجنس. لاحظ القائمون على البرنامج بعد مضي عدة شهور أن نسبة الحمل عند النساء لم تتغير و أصابهم هذا بحيرة كبيرة و لكن عندما تحروا عن السبب وجدوا أن النساء الراغبات في الجنس في اليوم الذي تكون فيه الخرزة حمراء قمن بدفع الخرزات حتى تظهر لهن واحدة بيضاء حيث اعتقدن أن الخرزات تمثل نوعا من السحر. إذا فشل البرنامج في بدايته لأن مجتمع هذه الدولة غير المتطورة و القائمين على المشروع أيضا نظروا للتجربة كل حسب ثقافته و إيديولوجيته و منظوره، أي أن كلا الطرفين اعتقد أنه يفهم لغة الآخر بيد أن هذا لم يحدث في حقيقة الأمر لأن كليهما لم يفهم الأيديولوجيات الكامنة داخل لغة الطرف المقابل.

لنتعمق أكثر في الطرق التي تحدد اللغة فيها تجاربنا قام ديريدا باستعارة مبدأ في النظرة البنيوية وتحويره يقول بفهمنا للأشياء من حولنا عن طريق تقابل الأزواج، فمثلا تقول البنيوية إن فهمنا لكلمة خير يعتمد على فهمنا لكلمة شر، و نفهم كلمة عقل عن طريق الكلمة التي تقابلها ،العاطفة، و ذكري عن طريق أنثوي، ومتحضر عن طريق متخلف، إلخ. و ما أضافه ديريدا لهذا هو ملاحظته للشكل الهرمي الذي يجمع هذه الأزواج المتقابلة، أي أن واحدا من الزوج المتقابل يكون في قاع الهرم (الأقل شأنا) و الآخر يكون في أعلاه (الأسمى والأفضل) ويكون الطرف الأول من كل الأزواج التي ذكرنا الأعلى و المفضل حسب الثقافة الغربية. و لا شك أن تحديد الزوج المتقابل في أي نتاج ثقافي كالرواية ، و الأفلام، و الحوار، و الغرف الصفية، و المحاكم، إلخ، و من ثم تحديد الطرف المتميز أو المفضل يكشف شيئا عن الأيديولوجيا التي يروج لها هذا النتاج.

و من أجل اكتشاف مدى محدودية الأيديولوجيا التي تم إظهارها عن طريق تحديد الزوج المتقابل في العمل يقول ديريدا إنه يتوجب علينا أن نمحص في الطرق التي تثبت أن الطرفين ليسا متقابلين أو متعاكسين تماما، وأنهما يلتقيان في بعض الأمور. و لنأخذ مثالا على هذا الزوج المتقابل من الثقافة الأمريكية (الموضوعية ضد عدم الموضوعية أو ذاتي). يربط معظمهم الموضوعية بعدم الشخصنة، و العقلانية، و البعد العلمي للتجربة البشرية وبالتالي هي شيء يعتمد عليه. ونربط بالمقابل عدم الموضوعية عادة بالشخصنة، و العاطفة، و البعد غير العقلاني للتجربة البشرية و بالتالي تعتبر شيئا لا يعتمد عليه. و يبدو تفضيلنا لمفهوم الموضوعية جليا في مدحنا للأخبار الموضوعية و اعتمادها على معلومات موضوعية فالشيء الموضوعي بالنسبة إلينا هو مصدر المعرفة والشيء غير الموضوعي هو مصدر الرأي.

ولنفكك أو نقوض هذا الزوج المتقابل، و نتعلم شيئا عن محدودية الأيديولوجيا التي يدعمها سنرى كيف يمكننا إثبات أن الموضوعية و عدم الموضوعية ليسا مفهومين متعاكسين تماما و نبدأ بطرح هذا السؤال: كيف يحدد المراسلون و العلماء المعلومات "الموضوعية" التي يجمعونها؟ إلى أي أساس يستندون في أخذ معلومات معينة وإهمال أخرى؟ حتى لو كانوا يتبعون سياسات معينة في جمع المعلومات، كيف عسانا نتأكد من موضوعية هذه السياسات؟ حتى لو افترضنا أنها موضوعية، كيف عسانا نتأكد أنها حللت و طبقت بموضوعية على كل معلومة أخذ بها أو أهملت؟ أليس المراسلون و المؤرخون و العلماء بشرا لهم حاجات و مخاوف ورغبات شخصية قد تؤثر فيهم سواء أدركوا هذا أم لم يدركوا؟ هل يستطيع أي إنسان أن يجرد نفسه من مشاعره و وجهات نظره و ميوله الشخصية؟ و بالتالي نقول: إن الموضوعية ليست إلا عدم موضوعية متخفية.

و لنفكك هذا الزوج المتقابل أكثر نقول أليس تفضيل الموضوعية على الذاتية ناتجا عن تفضيلنا للعقل على العاطفة؟ فهناك الكثيرون ممن ينظرون بدونية إلى عدم الموضوعية بسبب الاعتقاد أنها ملوثة بالعاطفة التي نعتقد أيضا أنها تضلل تفكيرنا و تحد من قدرتنا على أن نكون موضوعيين، أي عقلانيين. و لكن هل من العقلانية أن نضع كل العواطف تحت تصنيف العقلانية؟ أليست العواطف أحيانا أكثر الاستجابات عقلانية في موقف ما؟ أوليس الإصرار على العقلانية أحيانا يعتبر ضربا من ضروب الاستجابة العاطفية الناتجة عن خوف الشخص من مشاعره الذاتية؟ إن كل ما ناقشناه لغاية الآن يثبت أن اللغة (معاني الكلمات، أو التصنيفات اللغوية التي ننظم من خلالها تجاربنا) لا تعمل بطريقة مرتبة كما نريد فاللغة دائما تضج بالمعاني المتضمنة، **و تداعي المعاني**، والتضاربات التي تعكس المعاني المتضمنة، و **تداعي المعاني**، وتضاربات الأيديولوجيات التي تشكلها.

تفكيك عالمنا

مما لا شك فيه أن أيديولوجيات ثقافة ما تنتقل من جيل إلى جيل عبر اللغة و هذه الحقيقة تدفعنا إلى الافتراض بأن اللغة هي الوسيلة التي نرى و نفهم أنفسنا والعالم من خلالها. لبلورة هذه القضية برؤية فلسفية نقول، إن اللغة بالنسبة للتفكيكية تعتبر "قاعدة كينونتنا" أو الأساس الذي تخلق منه تجاربنا و معارفنا عن العالم ولكن كما سنرى بعد قليل تعتبر اللغة من منظور تفكيكي قاعدة كينونية مختلفة كثيرا عن تلك القاعدة الكينونية المتعارف عليها في الفلسفة الغربية التقليدية.

لقد كان لكل نظام فلسفي في تاريخ الفكر الغربي منذ أفلاطون Plato قاعدة كينونة خاصة به يحاول من خلالها النظام الفلسفي إيجاد معنى للوجود فكانت قاعدة الكينونة بالنسبة لبعض المفكرين عبارة عن نوع من النظام و التناغم الكوني كما كان الحال مثلا في طرح أفلاطون عن الأشكال المثالية الموجودة في بعد مجرد و لا زمني. وكانت هذه القاعدة تمثل لمفكرين آخرين التفكير العقلاني كما كان الحال مع ديكارت Descartes وجملته الشهيرة

"أنا أفكر، إذا أنا موجود". و كانت قاعدة الكينونة لمفكرين آخرين تعتبر الخاصية الفطرية المولودة مع البشر كما كان الحال مع البنيوية واعتقادها أن لغة البشر وتجاربهم تتكون نتيجة لبنى موجودة في الوعي البشري.

رغم أن كل هذه الأنظمة الفلسفية و القواعد الكينونية تنتج فهما للعالم المتحرك من حولنا، و لتحركنا نحن أيضا بوصفها بشراً، تبقى المفاهيم نفسها ثابتة لا تتحرك و لا تتبدل. و يقول ديريدا هنا إن هذه المفاهيم ليست كالشروحات التي تقدمها فهي ثابتة لا تتغير لأنها كما يقول "خارج التلاعب و التطاير". و يصف ديريدا كل الفلسفة الغربية ب "التمركز الكلمي: التمركز حول الكلمات" لأنها تضع كلمة ما مركزاً ينبثق منه و يدور حوله فهمنا للعالم و في نفس الوقت تبقي هذه الكلمة "المركز" خارج العالم الذي تنظمه و تشرحه. و يعتبر ديريدا هذا أكبر الأوهام الفلسفية الغربية لأن كل القواعد الكينونية التي بنيت عليها كل الأنظمة الفلسفية ليست إلا مفاهيم بشرية وأحد نتاجات اللغة، و بالتالي يستنكر ديريدا الزعم بأن هذه الكلمات المركزية في منأى عن غموض اللغة بالتساؤل: كيف لأي مفهوم أو كلمة أن تكون خارج عمليات التغير و التبدل و الإشباع الأيديولوجي للغة في الوقت الذي يعتبر هذا المفهوم أصلا أحد منتجاتها؟

و لهذا يرفض ديريدا وجود مفهوم خارج التحرك المستمر و عدم الاستقرار للغة التي "تنثر بذور" (كما تنثر الزهرة بذورها في الهواء) عدد لا يحصى من المعاني الممكنة مع كل لفظة مكتوبة أو محكية. إذا تعتبر اللغة عند التفكيكية قاعدة الكينونة،و لكنها ليست قاعدة بعيدة عن التبدل و عدم الاستقرار،بل على النقيض هي متحركة،و تتطور،و ذات مشاكل،و مشبعة بالأيديولوجيات. و لهذا السبب لا يوجد مركز لفهمنا للوجود، بل هناك عدد لا يحصى من الزوايا للنظر من خلالها،و كل واحدة من هذه الزوايا لها لغتها الخاصة التي تسميها التفكيكية "الحديث"، فمثلا هناك "حديث" الفيزياء الحديثة،و حديث النصرانية المتزمتة، و حديث تعليم الآداب الليبرالية في تسعينيات القرن الماضي، و حديث الطب الأميركي في القرن التاسع عشر،إلخ.:أي أن ديريدا قام بتفكيك كل مراكز الفلسفة الغربية تماما كما قام كوبيرنيكوس Copernicus بتفكيك فكرة مركزية الأرض التي يدور العالم من حولها في القرن السادس عشر.

يبدو جليا الآن أن النظرية التي تقول إن اللغة تشكل العالم من حولنا لعبت دورا محوريا في تقويض مراكز الفلسفة الغربية؛لأن اللغة أصبحت لا ترى على أنها نتاج خبراتنا، بل على أنها إطار مفاهيمي يخلق تجاربنا في العالم. على سبيل المثال: عندما شاهد المستكشفون الإسبان "الوادي العظيم" للمرة الأولى لم يكن هناك أي شيء في لغتهم لمساعدتهم على معرفة أبعاده الحقيقية فقد اعتقدوا أن نهر كولورادو في قاع الوادي لا يبعد أكثر من بضع مئات من الأقدام و هذا دفعهم لإرسال بعض الجنود المشاة ليستكشفوا الوادي و لكن بالطبع لم يعد أي من الجنود. يوضح هذا المثال كيف يسبق المفهوم (ما نعتقد به) الفهم (ما نجربه عن طريق الحواس)، و كيف تقوم توقعاتنا،

واعتقاداتنا، و قيمنا بتحديد طرق اكتشافنا للعالم. ولأن البنيوية كانت من أولى النظريات التي قالت بتشكيل اللغة للعالم من حولنا لأن بناها تولد معنا، كثيرون يسمون التفكيكية بـ "ما بعد البنيوية" ليس فقط لأنها انبثقت في أوج شعبية البنيوية بل لأنها تعد أيضا رافضة و مناقضة لوجهة نظر البنيوية القائلة بلغة و تجربة بشرية منظمة.

تفكيك الهوية البشرية

بما أن التفكيكية تعتبر اللغة قاعدة الكينونة فالعالم بالنسبة إليها عبارة عن "نص" غير متناهٍ، أي أنه ليس أكثر من سلسلة لا تنتهي من الدوال المتطايرة في كل اتجاه. و لأن اللغة تشكل البشر باعتبارهم جزءاً من العالم، فإن البشر عبارة عن نصوص أيضا عند التفكيكية. بمعنى آخر، فإن لغة النظرية التفكيكية تحتوي على مضامين "للذاتية"، لما يعنيه أن تكون انساناً.

ذكرنا آنفا أن التفكيكية تقول إن تجاربنا الشخصية و تجاربنا مع العالم من حولنا تعتبر من نواتج اللغة التي نتكلم عليها، ولأن كل اللغات غير مستقرة و مليئة بالغموض و الأيديولوجيات المتضاربة فلا بد أن البشر يخضعون للقاعدة نفسها: أي أنهم غير مستقرين أيضا، و غامضون و مفعمون بالإيديولوجيات المتضاربة. وبالتالي فإن رؤية الشخص لنفسه بوصفه صاحب هوية ثابتة ليس إلا وهما يطمئن به الشخص نفسه. و يطور البشر هذا الوهم بالتآمر مع الثقافة التي يعيشون فيها، لأن الثقافة تريد أن ترى نفسها أيضا على أنها شيء مستقر، ومتماسك بيد أنها في الحقيقة مفتتة وغير مستقرة. لا يملك أي من البشر هوية لأن كلمة هوية تعني أن الشخص يملك شخصية واحدة، بيد أن كل شخص يتملك في الحقيقة عدة شخصيات تتألف في أي وقت من عدد من المعتقدات، و الرغبات، والمخاوف، و النوايا، لكننا مع الزمن نستطيع أن نصل إلى طريقة ننكر فيها شخصيتنا المتعددة الهويات أمام أنفسنا والآخرين.

لا بد أن هذه الحقيقة تبدو مقيتة و مربكة في الوقت ذاته و لهذا سأورد الآن بعض التساؤلات التي تطرحها التفكيكية حول الهوية البشرية لمزيد من التوضيح. أولاً: ألا توضح فكرة النفس المتعددة جزءا كبيرا من حياتنا اليومية؟ ألسنا في العمل بشرا مختلفين عما نحن عليه في المتجر، أو عندما نكون مع الحبيب، أو لوحدنا نشاهد التلفاز؟ و حتى إذا حصرنا هذا الطرح لهويتنا في العمل، ألا تتغير هويتنا من يوم ليوم، أو من ساعة لساعة، أو حتى من دقيقة لدقيقة و نحن نتعامل مع أناس مختلفي الأفكار، ومع ذكرياتنا، و مع عواطفنا؟ بمعنى آخر؛ أليس كل واحد منا عبارة عن رسم متعدد الألوان من الشخصيات؟ ألا نشعر أحيانا أننا في الحقيقة لا نعرف أنفسنا بحق خاصة عندما نقارن أنفسنا بآخرين (ولأننا نراهم من الخارج) يبدون لنا ذوي شخصيات متماسكة متسقة؟ و بنفس الطريقة، إذا كنا نحن من خلق هوياتنا، أفلا يمكننا أيضا أن نعيد خلق هذه الهويات؟ أليس هذا ما يقوم به العديد من الناس عندما

ينضمون لحركة (الكحوليين المجهولين) أو تتغير مشاعرهم جراء استشارة نفسية أو حديث ديني؟ أخيرا، ألا تفسر طبيعة اللغة الغامضة و المليئة بالأيديولوجيات كثيرا من المصاعب التي نواجهها عند التواصل مع الآخرين وخاصة أولئك الذين ينتمون إلى بيئات و ظروف مختلفة؟ إذا مما لا ريب فيه أن فهمنا للنظرية التفكيكية فيما يتعلق باللغة يساعدنا على فهم آنية وكيفية عمل الأيديولوجيات المختلفة.

تفكيك الأدب

الآن دعونا نلخص المسائل الثلاث التي أثرناها في الفكر التفكيكي لغاية الآن: تعتقد التفكيكية: ١) أن اللغة غير مستقرة، و غامضة، و تحتوي عددا لا يحصى من المعاني. ٢) أنه لا يوجد مركز للوجود، أي لا وجود لمعنى ثابت أو قاعدة ثابتة. ٣) أن البشر يعتبرون ساحة لمعارك مشتتة تتصارع فوقها الأيديولوجيات التي نخلق نحن الهويات لها. لا بد أنك لاحظت في كل ما طرح لغاية الآن أن الكلمة المفتاحية هي "غير مستقر" ولهذا فلا غرابة أن التفكيكية ترى الأدب شيئا غير مستقر المعنى تماما كاللغة التي تشكله.

و تقول التفكيكية إن المعنى في الأدب ليس عنصراً مستقراً كامناً داخل النص، بل هو شيء يخلقه القارئ عن طريق القراءة، أو بالأحرى شيء ينتج عن طريق تلاعب اللغة من خلال الوسيلة المتاحة "القارئ". و تتابع التفكيكية بالقول إن المعنى الذي نخلقه ليس مستقرا و ثابتا ليسمح لنا بالوصول إلى خاتمة في النقاش، إنه ما من تفسير يملك الكلمة الفصل لأن النص الأدبي يتكون مثل أي نص آخر من عدد لا يحصى من المعاني المتضاربة، والمتقاطعة، و المراوغة بعلاقاتها مع بعضها و معنا نحن قراء. و بهذا نقول إن ما كان يعتقد أنه تفسير واضح للنص ليس في حقيقة الأمر إلا قراءة أيديولوجية (تفسيرات تنتج عن معتقدات القارئ وقيمه و ثقافته) شائعة جدا لدرجة تجعلنا نعتقد أن التفسير المطروح هو التفسير الطبيعي للنص. و هذا يعني أننا نحن من يخلق المعنى الذي "نجده" في النص. و كما لا يستطيع الكتاب أن ينسلخوا بأنفسهم عن بيئاتهم الثقافية عند الكتابة، لا يستطيع القراء أيضا أن يفعلوا ذلك. إذا يمكن تفكيك النصوص الأدبية و النقدية على حد سواء.

هناك عادة هدفان لتفكيك النص الأدبي و قد نرى أحدهما أو كليهما معا عند القراءة التفكيكية لأي نص أدبي، و هذان الهدفان هما: ١) الكشف "عدم يقين" في النص، و٢) الكشف العمليات المعقدة للأيديولوجيات التي يتكون منها النص.

وكشف "عدم يقين" النص يعني كشف حقيقة أن معنى النص غير ثابت و أن النص يتكون في حقيقة الأمر من عدد لا يحصى من المعاني المتضاربة، و هذا بلا شك يعني أن النص لا يحوي أي معنى على الإطلاق. ويمكن تحقيق هذا الهدف (كشف عدم يقين النص) عن طريق الإجراء التالي: ١) خذ كل التفاسير المحتملة لجميع مناحي

النص (شخصيات، أحداث، صور...إلخ). ٢) اشرح كيف تتضارب هذه التفاسير بعضها مع بعض. ٣) اشرح كيف تنتج هذه التضاربات تفاسير أخرى للنص، و كيف تنتج هذه التضاربات المزيد من التضاربات التي بدورها ستنتج مزيدا من التفاسير و هكذا دواليك. ٤) استخدم ما ذكر (١، ٢، ٣) لتظهر عدم يقين النص.

إن مسألة عدم اليقين لا تعني أن القارئ لا يستطيع اختيار واحد من شتى تفاسير للنص، أو أن النص لا يستطيع تحديد الغرض الذي يريد إيصاله، بل تعني أن كلا من النص و القارئ أسرين داخل فكرة نثر اللغة لعدد لا يحصى من المعاني .ليست المعاني أو التفاسير عند التفكيكية إلا لحظات من المعنى ما تنفك أن تزول وتفسح مجالا لمعان و تفاسير أخرى فالنص الأدبي كما أسلفنا كأي نص آخر يتكون من لغة و اللغة كما رأينا مراوغة و غير مستقرة.

و نأتي الآن للطريقة الثانية (كشف تضارب الأيديولوجيات المكونة للنص) لتفكيك النص الأدبي و التي سنشرحها بتفصيل أكثر. تظهر لنا هذه الطريقة عادة شيئا عن كيفية عمل الأيديولوجيات فيما يتعلق برؤيتنا للعالم، و لهذا يعتبر تعلم هذه الطريقة مهما جدا بصرف النظر عن النظريات النقدية المفضلة لديك. لنفهم كيفية عمل هذه الطريقة التفكيكية سنقارنها بأسلوب "النقد الجديد" الذي نوقش في الفصل الخامس لأن كثيرا من مبادئ هذه النظرية ما زال يدرس في المعاهد الأكاديمية و لأن طريقة قراءة العمل الأدبي حسب هذه النظرية يعتبر خطوة أولى نحو تفكيك النص الأدبي.

لا بد أنك ما زلت تذكر أن نظرية النقد الجديد تسعى لكشف حقيقة أن النص يعمل باعتباره جزءاً واحد عن طريق إيضاح كيفية تكوّن كل من شكل النص، و أسلوبيته، وعناصره، مثل التصوير، والرموز، و النغمة، والقافية، و الوزن الشعري، و الحبكة، و الشخصيات..إلخ، كلها تقوم بدعم و تثبيت المعنى الأوحد للنص. وإذا تتبعنا أسلوب النقاد الجدد في تناولهم للنص الأدبي نجدهم يقومون بالتالي: أولا، يحددون الصراع الموجود داخل النص (الخير ضد الشر، أو الدينية ضد العلمانية، أو نحو ذلك)، ثم يقومون بشرح كيفية حل هذا الصراع مع المضي قدما في النص. إذا فالنقاد الجدد يسعون خلف المعاناة و الغموض و التناقضات في النص، لكنهم يقومون بذلك ليوضحوا أن كل هذه النواحي تخدم هدفا واحدا فقط، ألا وهو إثبات المعنى أو الموضوع الأوحد للنص.

و يعتبر هذا الأمر الذي يقوم به النقاد الجدد من وجهة نظر التفكيكية، تواطئا مع النص لإخفاء تناقضات النص الذاتية التي تكشف محدودية إطاره الأيديولوجي. و لهذا لتستطيع التفكيكية تحديد الإطار الأيديولوجي و فهم محدوديته تقوم بالبحث عن معان في النص تتناقض مع موضوعه. إن أفضل طريقة لفهم ما تقوم به التفكيكية هو تطبيقها و لهذا فلنجرب طريقة عملها على قصيدة روبرت فروست Robert Frost الرائعة "إصلاح الجدار" (١٩١٤) .Mending Wall

قراءة تفكيكية لقصيدة روبرت فروست "إصلاح الجدار"

إصلاح الجدار

هناك شيء ما لا يحب الجدران ،
فيبعث انتفاخات الأرض المتجمدة تحتها ،
ويسقط أحجارها تحت ضوء الشمس ،
ويفتح من الثغرات ما يمكن لشخصين أن يمرا فيها جنبا إلى جنب
و علاوة على ذلك هناك فعل الصيادين :
لقد جئت من بعدهم وقمت بالترميم
حيث لم يتركوا حجرا على حجر ،
وهم يُخرجون الأرنب من مخبئه ،
لإرضاء الكلاب النابحة ،
صحيح أن أحدا لم يرهم أو يسمعهم يصنعون تلك الثغرات ،
و لكن في وقت الإصلاحات في فصل الربيع نجدهم هناك.
أخبر جاري الذي خلف التل
وفي أحد الأيام نلتقي لنسير معا
ونبني الجدار بيننا مرة أخرى
ونجعل الجدار بيننا ونحن نسير.
لكل واحد مسؤولية الحجارة التي سقطت في أرضه
بعض الحجارة مثل أرغفة الخبز وبعضها يكاد يكون مثل الكرات
حتى يكاد يتعين علينا استخدام تعويذة لجعلها تتوازن
" ابق حيث أنت حتى ندير ظهورنا ونذهب"
إن أصابعنا تخشن من التعامل معها
آه ، إنها مجرد نوع آخر من الألعاب الخارجية
شخص على كل جانب ،

وفي الواقع نحن لا نحتاج إلى الحائط :
فمنطقته كلها من أشجار الصنوبر أما منطقتي فبستان تفاح ،
أقول له إن أشجار تفاحي لن تعبر أبدا
إلى منطقته لتأكل صنوبره
ولكنه فقط يجيب : " الأسوار الجيدة تصنع جيرانا جيدين".
الربيع يبعث فيّ نزقا فأسأل نفسي
إذا كان في إمكاني أن أضع فكرة في رأسه
" لماذا تؤدي الأسوار إلى حسن الجوار ؟"
أليس ذلك حيث توجد أبقار ؟
ولكن هنا لا توجد أبقار.
قبل أن أبني جدارا أود أن أسأل لكي أعرف :
: ماذا أود أن أحمي داخل الجدار أو أدفع خارجه
ومن يمكن أن أؤذي بذلك الجدار.
هناك شيء ما لا يحب الجدران ،
ويريدها أن تنهار.
يمكن أن يكون هذا الشيء الجان
و لكنه ليس بالضبط الجان.
انظر إليه هناك
وقد أمسك في كل يد بحجرة من أعلاها
وكأنه رجل متوحش مسلح من العصر الحجري.
إنه يتحرك في الظلام كما يبدو لي
ليس فقط ظلام الغابات وظلال الأشجار.
لن يتخلى أبدا عن قول والده
الذي يسعد و هو يفكر به
فيقول مرة أخرى :
"الأسوار الجيدة تصنع جيرانا جيدين."

إن قراءة هذا النص حسب نظرية النقد الجديد – إظهار الصراع الرئيس في القصيدة و كيف جرى حله في وحدة مغزى القصيدة– يعتبر خطوة مفيدة في تفكيك العمل الأدبي، لأن مثل هذه القراءات غالبا ما ترتكز على زوج متقابل يكون أحد طرفيه مفضلا على الآخر. و عادة ما يكون هذا الزوج المتقابل مفتاح الإطار الأيديولوجي للعمل (أو على الأقل مفتاحا لواحد من الأطر الأيديولوجية في العمل). فمجرد أن تكون قراءة نقدية حسب نظرية النقد الجديد، يمكن عندها تفكيك الزوج المتقابل الذي تعتمد عليه هذه القراءة: أي أنه يبدأ حينها عمل التفكيكية على إثبات أن الزوج المتقابل في العمل يلتقي أحيانا أو أنه ليس متناقضا تماما. و هنا نتعلم شيئا حول محدودية الأيديولوجيا التي يدعمها النص (بقصد أو بغير قصد).

يبدو الزوج المتقابل الذي يشكل قصيدة فروست "إصلاح الجدران"، واضحا جدا في الخلاف بين المتحدث وجاره. يأخذ المتحدث موقف الشخص الداعم لعدم الإذعان للتقاليد التي لا تناسب الحياة اليوم، و بالمقابل يدعم الجار الإذعان للتقاليد و أساليب الحياة القديمة. إذا فالزوج المتقابل الذي يشكل القصيدة هو: الإذعان ضد عدم الإذعان و لأننا نرى الموقف من خلال وجهة نظر المتحدث الذي عادة ما نتعاطف معه بوصفنا قراء، يبدو منطقيا أن نفترض أن الطرف المفضل (في أعلى الهرم) في هذا الزوج هو عدم الإذعان. و يكون موضوع أو معنى القصيدة بالنسبة للنقاد الجدد أن القصيدة تنتقد الإذعان الغبي للتقاليد البائدة التي يُستخدم الجدار مجازاً عنها في القصيدة. وتعتبر التفكيكية الموضوع أو المعنى الذي وصل إليه النقاد الجدد المشروع الأيديولوجي الظاهر في القصيدة.

و لنتأكد أننا فعلا حددنا المشروع الأيديولوجي الظاهر (عدم الإذعان مفضل على الإذعان) في القصيدة يجب أن نتبع طريقة النقاد الجدد و نثبت أولا أن كل ما في القصيدة يدعم هذا المشروع و عندما يصل القارئ لمرحلة يقتنع فيها بهذه الرؤية سنقوم بتقويضها باستخدام التفكيكية. مما يدعم موضوع القصيدة "عدم الإذعان" وجهات نظر المتحدث السلبية عن جاره و آرائه فها هو يرينا الجدار في القصيدة خاليا من المعنى: "أقول له إن أشجار تفاحي لن تعبر أبدا إلى منطقته لتأكل صنوبره". و مما يجعلنا نقبل ما يقوله المتحدث أيضا ربطه لنفسه مع الطبيعة "الربيع" وهذا بلا شك يجعلنا نربط ما بين حكمة الطبيعة و حكمة المتحدث. و يقوم المتحدث أيضا بإيراد بعض السطور عن رفض الطبيعة للجدار " هناك شيء ما لا يحب الجدران، فيبعث انتفاخات الأرض المتجمدة تحتها و يسقط أحجارها تحت ضوء الشمس" (١١. ٢- ٣).

ومما يدعم موضوع القصيدة أيضا عندما "يتعين على الرجال استخدام تعويذة " لجعل الحجارة والأشياء الطبيعية الأخرى الرافضة للجدار أن تبقى في أماكنها (١١. ١٨-١٩) و عندما نفهم ضمنيا أن الصخور ستسقط حالما يدير الرجال الذين وضعوها ظهورهم (١. ١٩). و يدعم الموضوع أيضا استخدام المتحدث لأطفال الطبيعة "الصيادين" في السطور ٥-٧ و "الجان" في السطر ٣٦. و بالإضافة إلى كل هذا، عادة ما نربط كلمة جدار بكلمة

الحواجز أمام التواصل البشري العادي و العاطفي، كما هو مبين في السطور ١٣- ١٥، و بالتالي تعزيز رفضنا للجدار و التقليد القديم الذي يحافظ عليه في مكانه: " وفي أحد الأيام نلتقي.../ لنسير معا ونبني الجدار بيننا مرة أخرى/ ونجعل الجدار بيننا ونحن نسير.." و نهاية نقول إن الجار يُشبّه في القصيدة " برجل متوحش مسلح من العصر الحجري" " يتحرك في الظلام / وليس فقط ظلام الغابات وظلال الأشجار" (١١. ٤٠- ٤٢). هذا بلا شك يظهر أن الجار ليس على درجة من الثقافة كالمتحدث الذي يعلم أن التقاليد البالية شيء يجب تركه.

بما أننا حددنا الزوج المتقابل الذي يشكل موضوع القصيدة "عدم الإذعان ضد الإذعان" وحددنا أيضا أن عدم الإذعان هو الطرف المفضل (في أعلى الهرم) تأتي التفكيكية الآن لتقويض أو تفكيك هذا التقابل عن طريق إيجاد كل ما من شأنه في القصيدة أن يعارض أو يقلل من شأن التراتب الهرمي لهذا الزوج المتقابل (تفضيل عدم الإذعان). و يعني هذا أنه يتوجب على التفكيكية أن تجد دليلا نصيا يناقض الدليل الذي أسلفناه لدعم قراءة النقاد الجدد. و تقول التفكيكية إن نوع الأدلة التي توردها هي عادة ما يغفله القارئ عندما يكون منشغلا بالبحث عن معنى موحد للنص. و تركز التفكيكية في حالة هذه القصيدة على التناقضات الداخلية الكامنة في القصيدة بدلا من وحدتها، و هذا بدوره يظهر أن طرفي الزوج المتقابل الذي يدعم موضوع القصيدة لا يمكن تفضيل أحدهما على الآخر. سنرى فيما يلي كيف تفكك القصيدة نفسها.

نبدأ بالقول إن هناك تناقضات كثيرة تدور حول تفضيل القصيدة ل"عدم إذعان" المتحدث عن "إذعان" جاره. بدا واضحا في القصيدة أن الطبيعة تأبى رفض الجدار و تأخذ موقف المتحدث، و لكن لا يمكننا أن نغفل "الصيادين" الذين عادة ما يرمزون للطبيعة و الذين قاموا بهدم الجدار و بصرف النظر عن سبب هدمهم له "يخرجون الأرنب من مخبئه"، يعتبر الصيد في حد ذاته تقليدا رياضيا متجذرا في الطبقة البريطانية الأرستقراطية و هذا يشير إلى أن "الإذعان" للتقاليد هنا يستدعي هدم الجدار و ليس العكس كما رأينا في قراءة النقاد الجدد. و نذهب الآن لاستخدام المتحدث للسحر عند الحديث عن السحر و "الجان" الرافضين أيضا لهدم الجدار، و لكننا نعلم من قصصنا التاريخية و الشعبية أن الجان مخلوقات مؤذية و تستمتع في خلق المشاكل للبشر، و هذا بالتالي يدفعنا لفقدان الثقة فيما يريدونه (عدم هدم الجدار) بدلا من الاتفاق معهم. و تجدر الإشارة هنا أيضا إلى أن المتحدث يجد صعوبة حتى في تحديد ماهية المخلوقات الرافضة لهدم الجدار " و لكنه ليس بالضبط الجان"، و هذا مما لا شك فيه يظهر أن المتحدث يخفي نوعا من التضارب غير المدرك تجاه الجدار و التقليد الذي يمثله. و مما يعزز هذا التضارب أيضا حقيقة أن المتحدث قام بترميم الجدار لوحده في الماضي، و يقوم الآن بمناداة جاره ليقوما بالعمل معا. إن هذه التضاربات بلا ريب تتنافى مع موقفه تجاه الجدار، أو موقفه من الإذعان للتقاليد بشكل عام.

و نلحظ في النص مشكلة أخرى تتعلق بربط البدائية، "رجل متوحش مسلح من العصر الحجري"، التي يصف بها الجار في السطر ٤٠ بالتقاليد التي يمثلها الجار أيضا. و مما لا شك فيه أن هذا الربط يخلق جوا غير مريح لأن الثقافة الغربية ومنذ القرن التاسع عشر قدست النظرة الرومانسية التي تقول بتناغم ما هو بدائي مع الطبيعة، لا بتواطؤ ما هو بدائي مع التقليد ضد الطبيعة.

نقول أخيرا إن فكرة القصيدة التي تنتقد (أن الأسوار الجيدة تصنع جيرانا جيدين) تهدم نفسها بنفسها من خلال أحداث القصيدة فنحن نجد أن عملية ترميم الجدار ،أو بناءه من جديد قد جمعت رجلين، و ستجعلهما جيرانا جيدين عن طريق عملهما مع بعضهما في بناء الجدار لأنه من الواضح أن وقت بناء الجدار هو الوقت الوحيد الذي يجتمعان فيه مع بعضهما. حتى عنوان القصيدة قد يقرأ بطريقة تفكيكية ليظهر معنى آخر، فلو اعتبرنا الكلمة الأولى من العنوان صفة "مصلح" لا فعلا "إصلاح"— و هذا مشروع حسب قواعد اللغة الانجليزية— فينقلب المعنى ليكون جدارا يصلح الأمور لا جدارا بحاجة لإصلاح.

و الآن، و بعد أن كشفنا أن القصيدة تهدم الزوج المتقابل الذي من المفترض أن يدعم موضوعها الأوحد تأتي الخطوة الأخيرة للتفكيكية و التي تتضمن دراسة ما يعنيه هذا الهدم للزوج المتقابل. فمثلا قد يبدو أن معنى وأهمية وقوة الامتثال و الخضوع لا تتقابل بشكل جلي في القصيدة مع معنى و أهمية وقوة عدم الامتثال والخضوع. فالقصيدة تبدو و كأنها تنادي بهجر عقلاني لكل تقليد أجوف، و هذا بلا شك موقف متماش مع التقدم العلمي والتكنولوجي الذي حدث خلال العقود الخمسة التي سبقت نشر القصيدة في ١٩١٤. و لكن قيمة التقاليد و الطبيعة المريبة للمناداة بهجرها تكون أيضا قوة مضادة لهذا الطرح. و قد يعلمنا هذا الصراع في النص أن قوة التقاليد تكمن في قدرتها على التأثير في توجهاتنا دون إدراك منا.

و هنا يمكن النظر إلى هذا الزوج المتقابل باعتباره نوعاً من تضارب "التقدمية" مع "المحافظة"، أو تضارب الطبيعة مع البدائية. و لكن هذه المفردات نفسها تثير نوعا من المشاعر المختلطة عند البشر فنحن مثلا نربط الطبيعة عادة بالخير، و البراءة، و النقاء، و البساطة، و الصحة، و الحكمة، ولكننا أيضا و في الوقت نفسه نعلم أن الطبيعة تقف في طريق التطور العلمي و التكنولوجي الذي أيضا نقدره غاليا و من الأمثلة على تضارب الطبيعة مع العلم والتكنولوجيا نورد تفجير الجبال لبناء طرق من أجلنا، و تدمير الغابات لتطوير أعمالنا، و تلويث المياه و الهواء لتنتج مصانعنا. و يثير مفهوم البدائية فينا مشاعر مختلطة أيضا، فالثقافة الغربية عادة ما تربط البدائية بخيرية الطبيعة، و لكنها تربطها أيضا بالجهل، و المجهول، و الشر. و قد رأينا سابقا أمثلة أخرى تنتج مثل هذا النوع من المشاعر المتضاربة كالجان، و الصيادين. كل هذا قد يدفعنا للبحث عن أزواج متقابلة خفية في النص مثل: ذكري و أنثوي، فردي و جماعي، و موضوعي وذاتي.

لقد أوضحت قراءتنا لهذه القصيدة أن التفكيكية لا تبحث عن حل التضاربات في موضوع الأعمال الأدبية وتقليصها لمعنى واحد أوحد، و لكنها تصر على إثبات التناقضات و التضاربات لنتعلم منها. وكون العمل الأدبي يحوي مشروعات أيديولوجية متضاربة، لا يعني أبدا أن العمل معيب كما هو الحال عند النقاد الجدد، بل على النقيض، فهذا يعني إثراء تعاملنا مع النص الأدبي وفهمنا له بطرق لا محدودة كما هو الحال تماما في التعامل مع اللغة. و يمكن تشبيه هذه الرؤية للفن على أنها مرجل معانٍ يغلي بلا توقف، و كشيء حيوي مرتبط بثقافتين: واحدة أنتجته و أخرى فسرته، فيصبح الفن عبارة عن مركبة لفهم ثقافتنا، و تاريخنا، و لغتنا، و أنفسنا.

من المهم أن نتذكر أن جميع أنواع الكتابة (أو بصورة أوسع كل أنواع التواصل) بما فيها النصوص الأدبية أو الكتابة التي ننتجها بعد تحليلنا التفكيكي لأي نوع من أنواع الكتابة القابل للتفكيك الذاتي، أي أننا لا نفكك النص، بل يقوم النص بتفكيك نفسه و نثر عدد لا يحصى من المعاني و التحليلات المختلفة لأنه ببساطة مفكك بسبب تكونه من اللغة. و هذا يعني أن كل التحليلات و المعاني التي أظهرناها في قصيدة فروست ليست إلا "لحظة" من زمن النص اللانهائي و الذي يقوم خلاله بنثر المعاني التي ستبقى تتناثر ما دام هناك بشر يقرؤون القصيدة.

بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد التفكيكيون حول النصوص الأدبية

يلخص السؤالان التاليان الطرق التفكيكية التي شرحناها آنفا:

١- كيف يمكن أن نستخدم التحليلات المتضاربة التي ينتجها النص ("لعبة المعاني")، أو كيف يمكن أن نجد الطرق التي لا يجيب فيها النص عن أسئلة يبدو ظاهريا أنه يجيب عنها لكي نظهر عدم استقرار اللغة و عدم يقين المعنى؟ (تذكر أن التفكيكية تستخدم كلمة "عدم اليقين" بطريقة معينة. انظر الصفحة ٢٥٩).

٢- ما الأيديولوجيا التي يبدو النص داعما لها، و كيف يظهر الدليل النصي المتضارب مع هذه الأيديولوجيا محدودية هذه الأيديولوجيا؟ و هنا نذكر أننا نستطيع اكتشاف مشروع النص الأيديولوجي الظاهر عن طريق تحديد الزوج المتقابل في النص و الطرف المفضل فيه.

وحسب طبيعة النص الأدبي نستطيع أن نطرح واحدا من السؤالين أو كليهما معا، أو قد نطرح نحن أسئلة غير التي طرحناها؛ حيث إنها ليست سوى محفزات لنبدأ التفكير بالأعمال الأدبية من منظور تفكيكي. و هنا يجب أن نذكر أن النقاد التفكيكيين لا يتفقون جميعا على تفسير واحد للأعمال الأدبية ولو ركزوا جميعا على نفس المشاريع الأيديولوجية في النص. إن هدفنا من استخدام التفكيكية هو إثراء قراءتنا للنصوص الأدبية، و مساعدتنا على رؤية الأفكار المهمة و العميقة التي قد لا نراها بسهولة دون استخدام التفكيكية، و مساعدتنا على رؤية الطرق التي تستخدمها اللغة لصرف نظرنا عن الأيديولوجيات التي تتضمنها.

سنعرض فيما يلي قراءة تفكيكية لرواية فيتزجيرالد F. Scott Fitzgerald "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby لنرى ما يمكن أن تكشف عنه الرواية من وجهة نظر التفكيكيين، و تجدر الإشارة هنا إلى أن قراءة تفكيكية بسيطة قد بدأت في الفصل المتعلق بالنظرية الماركسية، فكما نذكر كشفت لنا الماركسية أمرين اثنين عن الرواية : أظهرت لنا أولا الطرق التي قدم فيها النص نقدا مريرا للأيديولوجية الرأسمالية، و من ثم أظهرت لنا كيف حُجّم نقد الرأسمالية عن طريق الوصف الرائع و الباهر للعالم الرأسمالي. و يعتبر الجزء الثاني من الطرح الماركسي - بلا شك - قراءة تفكيكية لطرحهم الأول لأنهم يعرضون عناصر في الرواية تظهر محدودية الأيديولوجية المعادية للرأسمالية في النص. ولأن التفكيكية تساعدنا على فهم عمليات الأيديولوجيا الخفية، فإنها تعتبر أداة جيدة لكل ناقد مهتم بدراسة الدور الذي تقوم به الأيديولوجيات القمعية في حياتنا. و من المدارس النقدية التي استخدمت، و مازالت، تستخدم مبادئ التفكيكية لتحليل الأدب و الثقافات نذكر الماركسية و النسوية.

و سترتكز القراءة التفكيكية ل"جاتسبي العظيم" على فكرة أن مشروعها الأيديولوجي الظاهر (إدانة الانحطاط الأميركي في العشرينيات من القرن الماضي، و أخذه مكان براءة الزمن الماضي) يتم تحجيمه و التقليل من شأنه عن طريق تذبذب النص في التعامل مع الزوج المتقابل الذي يرتكز عليه المشروع الأيديولوجي : الماضي ضد الحاضر، البراءة ضد الانحطاط، و الغرب ضد الشرق. و نجد هذا التذبذب أو الترنح مجسدا إلى حد كبير بشخصية جاتسبي الذي يمثل المنحى الرومانسي لإعجاب الرواية الخفي بالحداثة التي تنتقدها ظاهريا. على الرغم من أن القراءة التفكيكية التي سنعرضها الآن أكثر عمقا من التفكيك الماركسي الذي طرح آنفا، سنرى أن تركيز كل منهما على فكرة الانحطاط الأميركي يظهر الكثير من الأمور المشتركة في كلتا القراءتين :

".... عودة مرحلة شبابي الرائعة....."

قراءة تفكيكية لرواية "جاتسبي العظيم"

نرى الراوي "نيك" قبيل نهاية رواية فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم"، و بعد أن تحرر من الوهم جراء تجربته في الشرق، يسترجع ذكريات شبابه في ويسكونسن، فيقول :

> من أجمل و أكثر الذكريات حيوية في ذهني تلك الأيام التي كنت أعود فيها إلى المنزل راجعا من دوام المدرسة، وتلك الأيام التي كنت أعود فيها إلى البيت قادما من الجامعة في عطل الأعياد المجيدة.....
>
> كنا نمشي في ليالي الشتاء حيث الثلج الحقيقي، ثلجنا، يبدأ بالتمدد و الاسترخاء حولنا، و حيث يلمع بلونه على نوافذنا. كنا ما ننفك ننظر لأضواء محطات ويسكونسن الخافتة.... كنا مدركين لهويتنا الوطنية...

ذاك هو الغرب الذي أحبه.... عودة شبابي الرائع ، و أضواء الشوارع ، وأجراس مركبات الجليد في الليل البارد ، وظلال الأكاليل المقدسة الناتجة عن انعكاس أضواء النوافذ على الثلج... أنا جزء من كل ذلك البهاء.... (١٨٤ ؛ فصل ٩)

يظهر مثل هذا الحنين للماضي بطرق مختلفة خلال الرواية ، و يعزز هذا الزخم العاطفي في الحنين للماضي من المشروع الأيديولوجي الظاهر في العمل (إدانة الانحطاط الأميركي في عشرينيات القرن الماضي ، و أخذه مكان براءة الزمن الماضي). و يُعزز الحزن على فقدان الماضي البريء لأميركا أيضا عن طريق التصوير الجاف للعالم الحديث ، والألم المصاحب للتحرر من الوهم عند شابين مليئين بالأمل (جاتسبي و نيك). لكن التفكيكية ستعرض لنا إمكانية رؤية هذا الاعتقاد بماض مثالي لوثه انحطاط الحاضر بوصفه مشروعاً أيديولوجياً غير مستقر بسبب تذبذب النص في التعامل مع الزوج المتقابل الذي يرتكز عليه المشروع الأيديولوجي : الماضي ضد الحاضر ، البراءة ضد الانحطاط ، و الغرب ضد الشرق. و نجد هذا التذبذب أو الترنح مجسدا إلى حد كبير بشخصية جاتسبي الذي يمثل المنحى الرومانسي لإعجاب الرواية الخفي بالحداثة التي تنتقدها ظاهريا.

لا يوجد الكثير الذي يمكن فعله حيال إصلاح العالم الذي تطرحه الرواية ، فهو عالم يسيطر عليه رجال مثل توم بوكانن و ولفشايم : وهما شخصيتان مفترستان لا يهمهما إلا مصالحهما الشخصية ، و قادران على اجتياز منطقة العوائق الأخلاقية التي قد تعترض طريق مصالحهما. إنه عالم فارغ مليء بالأنانية ، والظلمة ، والابتذال حيث يتحول فن الرقص الاجتماعي لمجرد "رجال كبار في السن يغازلون فتيات صغيرات" (ص ٥١). و لا يشبه عالم الحاضر في الرواية عالم نيك الماضي ، فعالم الحاضر عالم غير مستقر أبدا و نرى هذا جليا في تحركات عائلة بوكانن المستمرة والانتقال المستمر ل"جوردان" من فندق إلى آخر و من بيت إلى بيت. و نلحظ أيضا في عالم الحاضر أنه عالم المجهول و الانعزال حيث لا نرى في العمل أي صداقة قريبة ، أو طويلة الأجل لأي من الشخصيات.

و يتمثل مبدأ السعي وراء منزلة اجتماعية و أوقات ممتعة فوق كل أمر آخر في كل مجموعة من الأشخاص جرى وصفها في العمل بغض النظر عن الجنس ، أو الطبقة الاجتماعية ، أو العرق و لهذا نجد كل الحضور في حفلات جاتسبي ، سواء من الطبقة المتوسطة مثل ماكيز ، أم الطبقة العاملة مثل ميرتل ، مهتمين بتحصيل منزلة اجتماعية أعلى و التمتع بالحفلات لأبعد حد تماما مثل عائلة بوكانن. كل الفتيات اللواتي يحضرن حفلات جاتسبي سطحيات ، و فارغات ، و مخمورات مثل الذكور ، بل أكثر. و حتى الشخصيات السوداء المذكورة بالعمل ، و التي رآها نيك في الشارع ، تبدو أيضا فارغة و تسعى وراء تحقيق مزيد من المال كما بدا واضحا من نظراتهم للسيارة الفخمة التي يستقلها جاتسبي و نيك. و نرى أن الشخصيتين الوحيدتين في العمل اللتين لا تعيران اهتماما لمثل هذه الأمور ، هما جورج ويلسون و صاحب المطعم الذي بجانب ورشته ، مايكيليس. و بالمناسبة ، لا يهتم هذان الاثنان

بالتمتع في الحفلات لأنهما مشغولان جدا بتأمين ما يكفيهما ليبقيا على قيد الحياة في وادي الرماد. و هنا نأتي لوادي الرماد الذي يعتبر- بلا ريب - إدانة للثقافة التي أنتجته، أو قد يراه بعضهم على أنه مجاز لفقر العالم الجديد الروحي:

حقل مريع ينمو فيه الرماد كالقمح و يتخذ فيه الرماد شكل المنازل و المداخن و كل شيء.... يمشي فيه الرجال بضجر وهم يتعثرون بهوائه المليء بالرماد المتطاير... (ص ٢٧ ؛ فصل٢)

و يدخل نيك "الراوي و المركز الأخلاقي للرواية" هذا العالم الفاسد و هو يحمل كل براءة الشباب وحيويته وتفاؤله، وهنا نلفت النظر إلى أن نيك نشأ في عالم يقدم فيه الآباء للأبناء نصائح متعلقة "بالآداب الأصيلة" (ص ٦ ؛ فصل١)، عالم يتخرج فيه الأبناء من جامعة ييل العريقة، عالم يعتبر فيه الشاب و الفتاة مقبلين على زواج إذا شوهدا مع بعضهما أكثر من مرة، عالم خال من الجريمة الممثلة بولفشايم و بوكانن. و يصل نيك إلى العالم الفاسد الذي يبدو له عذريا بريئا في بداية صيف عام ١٩٢٢ وهو يشتعل حماسة ليبدأ مستقبلا مهنيا جديدا و حياة ناجحة.

و لكن مع نهاية الصيف، و عندما بلغ نيك عامه الثلاثين، بدأ يشعر بأنه بائس لا ينتظر شيئا من المستقبل سوى "عقد قادم من الوحدة، و أصدقاء غير صدوقين، و حقيبة صغيرة مهترئة من الحماسة، و شعر يتساقط" (ص ١٤٣ ؛ فصل٧). و يكتشف نيك مدى تعفن البشر في العالم الذي انتقل إليه، و لذلك يقرر مع نهاية الرواية أن يعود إلى عالمه السابق في الغرب و كل ما فيه مما يفتقده العالم الجديد في الشرق. و من اللافت للنظر أن الرواية تنتهي مع قدوم فصل الخريف، و هو الوقت الذي يؤكد انحسار الطبيعة فيه الإرهاق الروحي الذي لحق بنيك جراء إقامته المؤقتة في الشرق.

مما لا شك فيه أن جاتسبي جزء من العالم الفاسد الذي دخله نيك عند انتقاله إلى الشرق، لكن جاتسبي مستثنى من انتقاد نيك اللاذع لأنه يمثل البطل الرومانسي الحالم له وللقراء أيضا حيث، يداعب انتقاله من الفقر المدقع للغنى الفاحش فكرة أميركية رومانسية (العصامية)، و تحاكي قصة طفولته و تطويره لذاته قصة "بينجامين فرانكلين" الذي يعتبر أيقونة لماضي أميركا الرومانسي. و مما يعزز مكانة جاتسبي أيضا تصويره بوصفه بطل حرب، وعرض نجاحه المادي السريع جدا باعتباره وسيلة للفوز بفتاة أحلامه فقط. و تعزز ملامح وجه جاتسبي البريئة، وهدوؤه، و أخلاقه المهذبة من فكرة كونه إنسانا بريئا نقيا. و أخيرا، يكتمل تصويره إنساناً بريئاً و بطلاً رومانسياً عندما عرض حبه المطلق لديزي و وصفه و هو "يمد يديه محاولا الإمساك " (ص ٢٥ ؛ فصل١) بالضوء الأخضر في نهاية قصر ديزي و هو "يرتجف" (ص ٢٦ ؛ فصل١) من حرارة العشق.

و لكن صفات جاتسبي الرومانسية الفريدة، التي تحاكي فروسية الزمن الماضي، لا تفيده لسوء الحظ في الاستمرار في الابتذال و الفساد الذي يعيشه الآن. و مما لا شك فيه أن ما سحق جاتسبي هو القيم الجوفاء لدى ديزي

و توم، و بالذات في مشهد المواجهة مع توم في الفندق في نيويورك عندما هجرته ديزي و مزقه توم بكلامه، "تكسر جاتسبي كالزجاج أمام حقد توم" (ص ١٥٥ ،فصل٨). و يمثل موت جاتسبي الناتج عن تحمله لقتل ديزي لميرتل حرمان العالم الحاضر من جاتسبي و ما يمثله من أمل و رومانسية.

ويقابل الفقرات المتعلقة بالانحطاط المتسارع في أمريكا فقرات أخرى تثير في النفوس ذكريات الماضي الجميل. ومن أكثر الفقرات فعالية في تصوير الماضي النقي تلك الفقرة التي أوردناها في افتتاحية هذا المقال عن تذكر نيك لأيام شبابه في ويسكونسن ؛ فعبارات مثل "الثلج الحقيقي ،ثلجنا ،يبدأ بالتمدد والاسترخاء حولنا و حيث يلمع بلونه على نوافذنا" تملؤنا عاطفة حيث تربطها بالفضاءات المفتوحة والنقاء و النظافة. و تشير كلمات مثل "اسم العائلة" في نفس الفقرة إلى حس بالأمان و الاستقرار الناتج عن العلاقات الاجتماعية في مجتمع يختلف تماما عن مجتمع الشرق الذي انتقل إليه نيك الآن.

و يتضح التضارب بين الماضي و الحاضر، و البراءة و الانحطاط، و الغرب و الشرق أكثر في وصف الراوي لأحلامه عن الشرق في فقرة تتبع فقرة تذكره لفصول الشتاء في ويسكونسن مباشرة:

> حتى عندما استثارني الشرق كثيرا.... كان دائما يرتبط بشيء من التشتت. أراه مشهداً ليلياً مرسوماً بريشة إل غريكو: مئة منزل تقليدي و غريب الشكل تربض تحت سماء عابسة و قمر فقد بريقه. يقف في مقدمة اللوحة أربعة رجال يبدو عليهم الوقار يمشون على الرصيف مع فتاة مخمورة في فستان أبيض. تلمع يداها المرتخيتان إلى جانبيها بجواهر باردة. يدخلون البيت الخطأ. لا أحد منهم يعرف اسم الفتاة و لا أحد يهتم لمعرفته. (ص ١٨٤- ١٨٥ ؛ فصل٩)

إن صورة الاغتراب الإنساني في (البيوت الغريبة، و الفتاة المخمورة التي يوصلها الرجال الذين كانت بصحبتهم إلى البيت الخطأ لأنهم لا يعرفون حتى اسمها) تعزز بصورة الطبيعة المتعبة التي تتناقض تماما مع ما ذكره نيك في ذكرياته عن ويسكونسن.

من الأمثلة الأخرى عن الماضي الطبيعي الجميل في الرواية تدور حول ديزي و "الطفولة البيضاء" (ص ٢٤ ؛ فصل١) لجوردان في لويزفيل، حيث نجد نيك هنا يتخيل جوردان و هي "تأخذ خطواتها الأولى على ملعب غولف نظيف صبيحة يوم جميل" (ص ٥٥ ؛ فصل٣). لا شك أن هذا ماض رومانسي بكل ما تحمل الكلمة من معنى و خاصة حين تتذكر جوردان نفسها و هي تمشي على "أرض ناعمة" مرتدية " تنورتها التي تطايرت قليلا مع الريح" (ص ٧٩ ؛ فصل٤). أما ديزي فكانت:

> بلا منازع أكثر الفتيات شعبية.... كانت عادة ما ترتدي الأبيض و تركب عربة بيضاء.... أبدا لم يتوقف هاتف منزلها عن الرنين ... كان المتصلون هم الضباط الشباب من مخيم كامب، و كلهم كانوا يتمنون أن توافق على مصاحبتهم و لو لساعة. (ص ٧٩ ؛ فصل٤)

يمثل هذا الماضي تلك الحقبة التي كانت فيها الفتيات يصنعن ضمادات للهلال الأحمر و يتبسم لهن الضباط من أمثال جاتسبي. كان العالم في الماضي بريئا عذريا و رومانسيا حيث هناك الأرض الناعمة و الملابس البيضاء والضباط الوسيمون.

ومن أكثر الفقرات فعالية في وصف زوال عالم الماضي الجميل و إلى الأبد، تلك الفقرة التي تختم بها الرواية. نرى فيها نيك جالسا على الشاطئ وحيدا قبل عودته إلى ويسكونسن و هو يتأمل :

> آه على هذه الجزيرة القديمة التي أزهرت يوما في عيون البحارة كصدر العالم الأخضر الجديد.. ذهب كل شيء... تلاشت الأشجار التي كانت تهمس الريح من خلال أوراقها أجمل أحلام الإنسان و تأملاته الرائعة.... تلاشت كل الأشجار الممتدة على طول الطريق لمنزل جاتسبي... تلاشت الأشجار التي عانقت أنفاسه وأخضعتها لتأملات جمالية لم يفهمها ولم يردها... تقف الجزيرة الآن وجها لوجه ضد ظلام مساو بالقوة والحجم لكل ما هو جميل فيها... ومساو في القوة أيضا لقدرة جاتسبي التأملية (ص ١٨٩ ؛ فصل٩)

و نستشعر في هذه الفقرة التي تتكلم عن فردوس فُقد للأبد كل الخسائر التي عرضتها الرواية : خسارة القيم في أميركا الحديثة، و خسارة براءة و حيوية الأمة، و خسارة حلم جاتسبي. و قد تشير كل هذه الخسائر إلى خسارة عظيمة أخرى تتعلق باندثار النهج الأميركي الأصيل أمام الشهوة الأوروبية للمزيد من المستعمرات و الثروات.

يبدو من الواضح بعد كل ما ذكرنا، أن رواية "جاتسبي العظيم" ترسم لوحة قاتمة بائسة لأميركا في فترة عشرينيات القرن الماضي، لكن عرض الرواية للانحطاط الثقافي يهمش، أو يقلل من شأنه بسبب تذبذب النص فيما يتعلق بالزوج المتقابل الذي يبنى عليه هذا العرض و التصوير.رأينا آنفا كيف تربط الرواية براءة أميركا غير الموجودة الآن بالماضي بوساطة تصوير النص للماضي الجميل في الغرب، و كيف تربط الانحطاط الآني بعالم العشرينيات والشرق ؛حيث يذوق نيك - و لأول مرة - طعم الأنانية والسطحية لانحطاط قيم الأمة. و سنطرح الآن بطريقة تفكيكية عدم استقرار الأزواج المتقابلة (ماض وحاضر، براءة و انحطاط، شرق و غرب) التي طرحها النص لنرى كيف ستفكك الرواية مشروعها الأيديولوجي بنفسها.

إن تصوير الرواية للماضي النقي البريء لتظهر الفراغ الروحي لأميركا الحديثة يخلق نوعا من التضارب بين الماضي و الحاضر ؛ لأن النص يحتوي على أدلة تشير إلى أن الماضي لم يكن جميلا للجميع. لم يكن ماضي جاتسبي (الشخصية الرئيسة) جميلا أبدا ؛ فوالداه كانا " مزارعين كسولين فاشلين" (ص ١٠٤ ؛ فصل٦) ووالده حدّث نيك أن جاتسبي مرة أخبره "أنه يأكل مثل الخنزير و قام بضربه لهذا" (ص ١٨٢ ؛ فصل٩). نجد أن جاتسبي في الواقع غير راض أو محب لماضيه على الإطلاق لدرجة جعلته يخلق ماضيا آخر غير ماضيه الحقيقي : هرب من المنزل، و غير

اسمه و، ورغم أنه ملازم معدم، أقنع ديزي أنه شخص من "نفس طبقتها الاجتماعية" (ص ١٥٦ ؛ فصل٨)، وأخبر نيك أنه ما من أحد من عائلته على قيد الحياة. و نرى هنا أن رغبة جاتسبي و إصراره على "إعادة الماضي" (ص ١١٦ ؛ فصل٦) ليس في حقيقة الأمر إلا إصرارا على الهروب من الماضي ؛ لأن الماضي الذي يريد تكراره يمثل علاقته القديمة مع ديزي و هذه العلاقة أصلا بنيت على ماض كاذب. إذا فالشخصية الرئيسة في العمل و التي من المفروض أن تمثل الماضي الرومانسي لا تمثل في الحقيقة إلا ماضيا مشوها، أو محض كذب بالأحرى.

و من المشاكل الأخرى المتعلقة بتقابل الماضي و الحاضر في الرواية، ربط هذا الزوج المتقابل بزوج آخر "البراءة و الانحطاط" الذي هو أصلا زوج غير مستقر. رغم أن نيك هو المتحدث الرئيس في العمل حول انحطاط الحاضر نجده مفتونا و معجبا به، فهو يقول:

> لقد بدأت أحب نيويورك... أحب شعور المغامرة فيها ليلا. أحب اللمعان الذي لا يتوقف فيها. أحب أن أمشي في الجادة الخامسة وأنتقي النساء الرومانسيات من بين الجموع *و أتخيل أنني سأدخل حياتهن في غضون دقائق و لا أحد سيعترض ،أو ينتقد ذلك. أحيانا، بيني و بين نفسي أجدني أتبعهن إلى شققهن على زوايا الشوارع المخفية و يستدرن و يتبسمن لي قبل أن يدخلن من الأبواب نحو الظلام الدافئ.* (٦١ ؛ فصل ٣)

رغم أن نيك لم يكمل ما يعتمل في ذهنه، إلا أن كتابة جزء من الفقرة بخط مائل يشير إلى أنه يرغب في الدخول خلفهن نحو الظلام الدافئ و هذا بالإضافة إلى حبه لمغامرات الليل يشير إلى ممارسة الجنس و الرغبة فيه. هذا الوصف لا علاقة له ببراءة ويسكونسن، و لكن مع هذا نجد نيك يحبه و يميل إليه.

و من الميول و الرغبات المنحطة الأخرى التي يُفترض أن ينتقدها العمل تلك المتعلقة بانجذاب الراوي "نيك" نحو جوردان رغم معرفته أنها كاذبة و مخادعة. و على الرغم من أنه يعتبر خداعها عيبا، نجده منجذبا إليها أكثر لاعتقاده أن هذه الخصلة فيها تخفي وراءها نسقا جنسيا يريد تجربته: "أعتقد أنها بدأت ممارسة الخداع في مرحلة مبكرة من حياتها لتحافظ على ابتسامتها الرائعة و تشبع رغبات جسدها الجميل." (٦٣ ؛ فصل ٣).

و من المثير في هذا السياق أيضا لفت النظر إلى الصعوبة البالغة التي يواجهها نيك كلما حاول مغادرة الجو العام الذي ينتقده، فمثلا نجده آخر المغادرين في حفلات جاتسبي، و نجده أيضا عاجزا عن مغادرة الحفل الماجن في شقة توم و ميرتل:

> أردت الوقوف و السير شرقا نحو الحديقة، و لكن كل مرة كنت أحاول فيها ذلك كنت أجد نفسي مندمجا بمناقشة أخرى تشدني إلى الكرسي الذي أجلس عليه. (ص ٤٠ ؛ فصل٢)

يقول نيك في العمل إن ما يسحره هو "تنوع الحياة الذي لا يتعب" (ص ٤٠ ؛فصل٢)، و لكن في الحقيقة يبدو أن ما يسحره حقا هو ابتذال العالم الآني الكامن خلف قناع نقده اللاذع ؛و لهذا نجده أيضا آخر المغادرين في الرواية، أي آخر المغادرين للعالم الذي ينتقده.

من مشاكل الرواية الأخرى، الزوج المتقابل "البراءة و الانحطاط". و تكمن المشكلة هنا في تعريف الرواية للبراءة نفسها. كما رأينا بين سطور الفقرة الماضية، ينجذب نيك نحو الانحطاط بسبب براءته، أي قلة تجاربه وهذا الأمر يجعل منه فريسة للانحطاط الذي لا ينفك ينتقده. نيك جاهل "بريء" لا يفهم الخطر الأخلاقي الذي يواجهه، ويعني هذا بالضرورة أن البراءة التي تتضمن مفاهيم مثل الجهل و قلة التجارب هي نفسها ما يقوده إلى الانحطاط، أو بالأحرى هي من تخلق الانحطاط.

و تظهر مشكلة زوج الانحطاط و البراءة أيضا في شخصية جورج ويلسون حيث يظهر جورج شخصية بريئة فهو لم يؤذ أحدا، و يثق بالجميع، و بسيط كالأطفال و على نقيض نيك الذي سحره لقاؤه الأول بعالم الانحطاط، نجد جورج يمرض روحيا و جسديا أيضا من هذا العالم الذي تخونه فيه زوجته: "لقد اكتشف أن لزوجته عالما آخر غير عالمه، و هذا جعله طريح الفراش." (ص ١٣٠ ؛فصل ٧) ولكن مع هذا نجد أن براءة جورج ليست براءة إيجابية، حيث نراه إنسانا عديم الشخصية و ليس له أصدقاء. لذلك ليس من المنطقي أن تقوم رواية تأسى لفقدان البراءة بعرض البراءة باعتباره شيئاً سلبياً مثل الجهل.

ونأتي الآن للزوج الثالث الجغرافي الذي يرتكز عليه موضوع العمل: "الشرق و الغرب" وهذا الزوج مرتبط بأزواج "الماضي و الحاضر" و "البراءة و الانحطاط". و كما رأينا فإن براءة الماضي مرتبطة بويسكونسن نيك و منطقة لويزفيل التي ترعرعت فيها كل من ديزي و جوردان، و على الرغم من أن فترة شباب جاتسبي في شمال داكوتا ومينيسوتا كانت فترة غير سعيدة من حياته، إلا أن الرواية تربط الغرب بالأحلام البريئة لجيمي كاتز البالغ من العمر سبع سنوات، و الذي "تسكع على شواطئ ليك سوبيريار مرتديا قميصا محبوكا و بنطالاً من قماش القنب" (ص١٠٤ ؛ فصل٦) قبل أن يلتقي بدان كودي أو أن يسمع بمير ولفشايم. و على النقيض من هذا، فإن انحطاط الحاضر مرتبط في العمل بالشرق تحديدا نيويورك في عشرينيات القرن الماضي. و مع هذا فإن التضارب هنا بين الشرق و الغرب في هذه الرواية ليس جغرافيا، لأن شيكاغو و ديترويت في الوسط الغربي وجرت الإشارة لهما على أنهما تعانيان من الانحطاط الأخلاقي تماما مثل نيويورك في الشرق. و لا يمكن أيضا اختزال التضارب بين الشرق و الغرب أيضا في ذاك الذي يكون بين المدينة و الريف لأن فترة شباب نيك البريئة و فترة طفولة جوردان و ديزي حدثتا في مدن الوسط الغربي.

إن التضارب الحقيقي في العمل بين الشرق و الغرب هو ذاك التضارب بين الطبيعة الطاهرة "الثلج الحقيقي في ويسكونسن نيك و الجزيرة القديمة التي أزهرت في عيون البحارة" و التأثيرات الحضارية الفاسدة. أي أنه و بغض النظر عن الجغرافيا، تثير كلمة الغرب في الأمريكيين معاني الطبيعة العذراء الغضة، و تثير كلمة الشرق معنى المجتمعات الفاسدة القديمة. و بالتالي، فإن "الجزيرة القديمة" (نيويورك) ترتبط حسب كلام نيك بالغرب البريء لا لأنها تقع غرب الحضارة الأوروبية التي استعمرتها ولكن لأنها كانت بريئة عندما وصلوا إليها.

و تبدو الطبيعة في العمل حتى في أوج تألقها و سحرها شيئا لا يمكن فصله عن الحضارة الفاسدة في أميركا الحديثة، و مما لا شك فيه أن هذه العلاقة بين الاثنتين تفكك التضارب بين زوج "الشرق و الغرب" أكثر. و لهذا نجد نيك يربط الطبيعة بالحضارة في أكثر من موضع، و على نحو مثير نراه في افتتاحية وصفه لبداية الصيف في ويست إيج يقارن "تكاثر الأوراق على الأشجار" بـ "تطور الأمور بسرعة في الأفلام السينمائية" (ص ٨ ؛ فصل١)، و في جملته اللاحقة نراه يصف "الهواء النقي و الصحة الجيدة" ثم ينتقل مباشرة بذات النبرة العاطفية إلى التكلم عن "الأسرار البراقة" التي سيتعلمها ليجمع الثروات من " العديد من الاستثمارات و الأسهم التي اشتراها" و التي "تقبع على أحد الرفوف باللونين الأحمر و الأصفر و كأنها نقود طبعت للتو" (ص ٨ ؛ فصل١). و من الأمثلة الأخرى على عدم قدرة النص على فصل جمال و حيوية الطبيعة عن سطوة الأثرياء الفاسدين الذين يملكونها بشكل أو بآخر، ذاك الذي يتعلق بوصف منزل عائلة بوكانن:

> يبدأ مرج القصر من عند الشاطئ و يمتد لمسافة ربع ميل حتى يصل الباب الأمامي و خلال هذه المسافة تجده يقفز فوق الأسوار الإسمنتية و الحدائق الغناء، و في النهاية عندما يصل القصر ينحرف لجانبيه ويحتضنه كالكروم... (١١ ؛ فصل ١)

نلاحظ أن القصر يقع على حافة البحر الذي يعتبر أحد أشرس القوى الطبيعية، و مع هذا يبدو جليا في الوصف أنه قد تم ترويض الطبيعة هنا وجعلها شيئا منزليا فالأعشاب الطبيعية التي تنمو عادة على حواف المحيط حل محلها مرج قصر بوكانن، و الكروم تطوق القصر و كأنها حليّ له. و تعتبر هذه الفقرة في الأعلى جزءا بسيطا من الوصف الحسي المطول لقصر بوكانن، و بهذا نجد النص غير مدرك لكيفية استخدام صور مثل "يبدو العشب النضر الجديد ناميا يتمايل نحو القصر" (ص ١٢ ؛ فصل١) لعرض الطبيعة البريئة و النقية و كأنها تشير إلى الانحطاط الحضاري الذي تزينه. و من الأمور المثيرة في النص أيضا الإشارة إلى جمال الطبيعة بوصفه نتاجاً للحضارة فنحن نجد نيك يقول: "يبدو القمر غير المكتمل مثل العشاء الذي يخرج من سلة متعهد تقديم الطعام" (ص ٤٧ ؛ فصل٣). و يصل الدمج بين الطبيعة و الحضارة ذروته عندما توصف منتجات حضارية على أنها منتجات طبيعية، فمثلا يجرى وصف "النافذتين" في منزل بوكانن و كأنهما "تزهران بالضوء وسط الكروم" (ص ١٤٩ ؛ فصل ٧)

و نرى عدم استقرار الأزواج الثلاثة المتقابلة (الماضي والحاضر، البراءة والانحطاط، الشرق والغرب) مجتمعة في شخصية واحدة في العمل: دان كودي الذي وصف بأنه "نتاج حقول نيفادا الفضية" (ص ١٠٥ ؛ فصل٦)، و بأنه "رجل متورد و صاحب وجه أجوف—الرجل الذي جلب معه إلى الشاطئ الشرقي كل عنف الماخور الحدودي وبربريته ". و هذا يعني بالضرورة أن كودي و الحقبة التي يمثلها (الماضي) مرتبطان بالانحطاط، و نلحظ هنا أيضا أن الفساد قد قدم من الغرب لا من الشرق.

و تعتبر طريقة تصميم شخصية جاتسبي من أهم المصادر التي يمكن الاعتماد عليها لإظهار تذبذب الرواية فيما يتعلق بمشروعها الأيديولوجي. و تعرض لنا الرواية جاتسبي البطل الرومانسي: فتى ثائراً، شاب طموحاً، حالماً مثالياً، عاشقاً مخلصاً، جندياً شجاعاً، و مضيفاً سخياً. و إذا ما نظرنا إلى وصفه الجسدي في الرواية نلحظ أن الوصف يعزز من فكرة برائته و حيويته، "هناك شيء رائع فيه" (ص ٦ ؛ فصل١). يعرض جاتسبي فارساً رومانسياً من عصور مضت وضع خطأ في عالم سطحي ذميم. و لكن من منظور تفكيكي نقول: ألا يعتبر جاتسبي أيضا تجسيدا رومانسيا للعالم الحديث الذي تنتقده الرواية؟ هذا يعني أن الرواية تقوم بعرض صورة رومانسية للفساد القائم في العالم عن طريق عرضها صورة رومانسية لبطل هذا العالم.

ويقول المجرم مييز ولفشايم: "صنعته من لا شيء" (ص ١٧٩ ؛ فصل٩) في إشارة إلى جاتسبي الذي جمع ثروته عن طريق تهريب الخمور و تزوير السندات في وقت قياسي. وهذا يعني أن جاتسبي الذي استطاع العيش والبقاء في عالم إجرامي فاسد ينقسم الناس فيه إلى فرائس و مفترسين، ليس أفضل حالا من باقي الشخصيات الذين تنتقدهم الرواية. نرى في عالم جاتسبي الإجرامي الخمر يباع لأي شخص كان ما دام يمتلك النقود مع العلم أن هذا الخمر قد يضر بعضهم صحيا و قد يقتل بعضهم الآخر. و نرى أيضا بيع السندات المزيفة لأفراد قد تنهار حياتهم بسبب الخسارة. وحتى عندما تحدث أخطاء من المجرمين، و تتدخل يد القانون نرى أنه يجري التضحية بشخص ما ليتحمل كل الملامة كما فعل جاتسبي بوالتر تشيس.

حتى رغبة جاتسبي بديزي والتي تخلق جوا رومانسيا للعديد من القراء، ليست بمنأى عن قذارة العالم الدنيء لجاتسبي: عندما أحب جاتسبي ديزي فور رؤيتها للمرة الأولى في منزل والديها في لويزفيل "أخذ منها ما استطاع أخذه بنهم و ضراوة" (ص ١٥٦ ؛ فصل٨). و توضح اللغة المستخدمة هنا أن جاتسبي لم يمارس الحب مع ديزي، بل أخذ منها حاجته من الجنس بضراوة حيوانية. و مع قراءتنا للرواية، نكتشف أيضا أن حلم جاتسبي "الذي لا يمكن إفساده" (ص ١٦٢ ؛ فصل٨) لم يكن إلا حلما ملوثا بالفساد الذي مارسه ليحققه.

إن تشوش الرواية فيما يتعلق بالعالم الذي يمثله جاتسبي، يعد مسؤولا عن التعقيد المصاحب لطبيعة الفقرة الختامية في العمل. و لننظر إلى الفقرة مرة أخرى: يجلس نيك وحيدا على الشاطئ الغربي و يقول لنا إنه

أصبح مدركا للجزيرة القديمة التي أزهرت يوما في عيون البحارة كصدر العالم الأخضر الجديد.. ذهب كل شيء.. تلاشت الأشجار التي كانت تهمس الريح من خلال أوراقها أجمل أحلام الإنسان و تأملاته الرائعة.... تلاشت كل الأشجار الممتدة على طول الطريق إلى منزل جاتسبي... تلاشت الأشجار التي عانقت أنفاسه وأخضعتها لتأملات جمالية لم يفهمها أو يردها... تقف الجزيرة الآن وجها لوجه ضد ظلام مساو بالقوة والحجم لكل ما هو جميل فيها.. و مساو في القوة أيضا لقدرة جاتسبي التأملية (ص ١٨٩ ؛ فصل ٩)

على الرغم من أن نيك في هذه الفقرة يذكرنا بأن "صدر العالم الأخضر الجديد " "تلاشى" ليفسح الطريق أمام بيت جاتسبي الذي طمسته الحضارة، يقوم نيك بربط هذا الحلم الرائع للبحارة بحلم جاتسبي الذي حاول تحقيقه من خلال وسائل إجرامية في حضارة فاسدة هو جزء منها. فنجد نيك يقول "بينما أنا جالس أفكر بالعالم القديم المجهول، تذكرت حيرة جاتسبي عندما رأى الضوء الأخضر عند بيت ديزي للمرة الأولى" (ص١٨٩ ؛ فصل٩)، ونلحظ هنا أن صدر العالم الأخضر يذكرنا بالضوء الأخضر في آخر قصر ديزي، و هذا بلا شك ربط بين الطبيعة الرومانسية البريئة و الحضارة الفاسدة التي حلت محلها – التي مثلها جاتسبي– بطريقة تجعل من الاثنين شيئين لا يمكن الفصل بينهما عاطفيا. و من الأمثلة الأخرى على هذا، ذكر "الأشجار التي اختفت" أي الماضي الجميل و كيف جرى "سمسرتها بالهمسات". و السمسرة هنا تعني بيع الفاحشة، بيع خدمة لإشباع آثام الآخرين. و بهذا نرى أنه جاء دمج وصف الطبيعة بالحضارة الفاسدة لدرجة تجعل من الصعب فصلهما عن بعضهما تماما، كما يصعب فصل جاتسبي عن العالم الفاسد الذي استغل جاتسبي و الذي أيضا استغله جاتسبي للوصول إلى ما يبتغيه.

مما لا شك فيه، أن الرواية تنتقد عالم الانحطاط الحديث الذي حل محل ماضي أميركا البريء المرتبط بالغرب، لكن هذا المشروع الأيديولوجي للعمل، يهتز بغير ثبات بسبب التحام الأزواج المتقابلة الثلاثة التي ناقشناها (الماضي و الحاضر، و البراءة و الانحطاط، و الشرق و الغرب). و تعتبر فكرة الحنين للماضي البريء الجميل شيئا مشتركا بين الكثير من أعمال الأدب الغربي في القرون الماضية. على الرغم من أن القراءة التفكيكية لـ "جاتسبي العظيم" لا تطمس هذا التوظيف العاطفي لهذه الفكرة، إلا أنها تساعدنا على فهم المحدودية الأيديولوجية لمثل هذا التوظيف. لقد ساعدتنا هذه القراءة التفكيكية للعمل في فهم نظرة التفكيكية إلى الخيال الأدبي المكون من اللغة، واللغة تتضمن – بلا ريب– الأيديولوجيات التي تنتجها الثقافات. و يعني هذا أن الخيال الأدبي يرينا الطرق العديدة التي تعمل من خلالها الأيديولوجيات لتصنع طريقة فهمنا للعالم. إذا، فالتفكيكية تكشف لنا أن الخيال الأدبي لا يعرض العالم كما هو، بل يعرضه بالطريقة التي ندركه فيها.

أسئلة لمزيد من التدريب:

تطبيق النهج التفكيكي على أعمال أدبية أخرى

تساعد الأسئلة الآتية في استخدام النظرية النقدية التفكيكية لتفسير الأعمال الأدبية التي سنذكرها أو حتى أي أعمال أدبية أخرى يختارها القارئ:

١- يبدو المشروع الأيديولوجي الظاهر في مسرحية لويس فالديزLuis Valdez "لوس فينديدوس" Los Vendidos (١٩٦٧) على أنه ينتقد أو يسخر من الأنماط العرقية التي فرضت على الأميركيين من أصل مكسيكي. وضح أولا كيف تحقق المسرحية هذا المشروع الأيديولوجي، و من ثم وضح كيف يفكك النص مشروعه الأيديولوجي عن طرق إعادة تثبيت هذه الأنماط التي تنتقدها المسرحية.

٢- كيف تقوم رواية كيت تشوبن Kate Chopin "العاصفة" The Storm (١٨٩٨) بإيصال فكرتها (مشروعها الأيديولوجي) عن أهمية الإشباع الجنسي للأنثى؟ كيف يوظف النص الصور الطبيعية و نمط النهايات السعيدة للقصص الخيالية في التقليل من شأن مشروعه ودعمه في آن واحد؟ ما أهمية هذا التضارب الأيديولوجي بالنسبة لمحاولة القصة تجاوز القيم الاجتماعية في القرن التاسع عشر؟

٣- لقد أصبحت قصيدة روبرت فروست Robert Frost "الطريق الذي لم أسلكه" The Road Not Taken (١٩١٦) أيقونة أميركية لفكرة عدم الإذعان للتقليدية "مشيت في الطريق الذي لم يسر فيه الكثيرون و هذا ما صنع الفارق". فكك هذا المشروع الأيديولوجي عن طريق إيجاد أدلة في النص تقلل من شأن هذا المشروع، مثلا عن طريق توضيح أن الطريقين متشابهان أو عن طريق إظهار إذعان المتحدث للتقاليد في مواضع مختلفة من القصيدة. ستندهش عند قراءتك للقصيدة من منظور تفكيكي عدم احتوائها على أدلة كثيرة تدعم مشروعها الأيديولوجي الرامي إلى عدم الإذعان للتقليدية. كيف يمكننا أن نعلل فشل المجتمع الأمريكي الواضح في التعرف على هذه القراءة المختلفة للقصيدة؟

٤- كتبت ماري شيلي Mary Shelley روايتها "فرانكنشتاين" Frankenstein (١٨١٨) خلال الحقبة الرومانسية وفي أثناء زواجها بأحد شعراء الحقبة الرومانسية الأوائل (بيرسي شيلي). و قد عرضت ماري الطبيعة في روايتها شيئا رومانسياً مهيباً جداً: جبال عظيمة، و عواصف بحرية، و أشجار ضخمة يضربها البرق...إلخ. ويأخذ وصف مثل هذا القارئ إلى بعد آخر شامخ، و يستثير الوصف أيضا أفكاره و مشاعره التي قد تجعله يتجاوز حدود التجارب الدنيوية. حدد أدلة نصية تدعم هذا الطرح، و من ثم قم بتفكيكه عن طريق إيجاد أدلة نصية أخرى لا تظهر الطبيعة فيها شيئاً مهيباً. خمن الأسباب وراء هذا التضارب الأيديولوجي في النص.

٥- كيف يمكن لقصيدة ويليام بليك William Blake "الولد الأسود الصغير"The Little Black Boy (١٧٨٩) أن تزودنا بمثال عن مصطلح "عدم اليقين" في التفكيكية؟ كيف تدعم القصيدة فكرتين ترفض إحداهما وجود الأخرى (المساواة العرقية و تفوق العرق الأبيض على الأسود)؟ ماذا يعني هذا التضارب الأيديولوجي الصريح؟

For further reading

Atkins, G. Douglas. *Reading Deconstruction: Deconstructive Reading.* Lexington: University of Kentucky Press, 1983.

Belsey, Catherine. *Critical Practice.* New York: Routledge, 1980. (See especially "Deconstructing the Text," 103–24.)

Crowley, Sharon. *A Teacher's Introduction to Deconstruction.* Urbana, Ill.: NCTE, 1989.

Fink, Thomas. "Reading Deconstructively in the Two-Year College Introductory Literature Classroom." *Practicing Theory in Introductory College Literature Courses.* Ed. James M. Cahalan and David B. Downing. Urbana, Ill.: NCTE, 1991. 239–47.

Leitch, Vincent B. *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction.* New York: Columbia University Press, 1983.

Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice* . 3rd ed. New York: Routledge, 2002.

Sarup, Mandan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism.* Athens: University of Georgia Press, 1989.

For advanced readers

Abel, Elizabeth. *Writing and Sexual Difference.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Barthes, Roland. *S/Z.* 1970. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

Bloom, Harold, et al. *Deconstruction and Criticism.* New York: Seabury, 1979.

de Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.

———. *Blindness and Insight.* 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* 1967. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

———. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." 1966. *The Languages of Criticism and the Sciences of Man.* Eds. Richard Macksey and Eugenio

Donato. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1970. 247–65.

Esch, Deborah. "Deconstruction." *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies.* Eds. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: Modern Language Association, 1992. 374–91.

Gasche, Rodolphe. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976.

Naas, Michael. *Taking on the Tradition: Jacques Derrida and the Legacies of Deconstruction* . Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003.

Royle, Nicholas, ed. *Deconstructions: A User's Guide*. New York: Palgrave, 2000.

———. *Jacques Derrida* . New York: Routledge, 2003.

Works cited

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. New York: Macmillan, 1992.

Frost, Robert. "Mending Wall." 1914. *The Poetry of Robert Frost*. Ed. Edward Connery Lathem. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.