استراتيجيّة التفكيك

مقدمة نظريّة وإجراء تطبيقي

-١-

ليس التفكيك منهجًا[١] ، كما أنّه ليس نظريّة عن الأدب[٢]، ولكنّه استراتيجية في القراءة : قراءة الخطابات الفلسفيّة والأدبيّة والنقدية، من خلال التموضع فى داخل تلك الخطابات، وتقويضها من داخلها، من خلال توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الدّاخل. وإذا ما علمنا أنّه ما من نظريّة نقديّة إلاّ وبنيت على خلفيّة فلسفية وفكريّة ؛ فالنقد المضموني، مثلاً ،بني على الفلسفة الماركسيّة، والنقد الشكلي استند إلى الوضعيّة المنطقية [٣]، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الفلسفية التى بنيت عليها استراتيجيّة التفكيك، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك دريدا Jacques Derrida ، بأن التفكيك ليس منهجاً.

لقد تأسست استراتيجيةّ التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربيّة، التي هي في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقيّة الغربيّة، قَصْدَ تقويض التصوّر الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: (الكلام/ الكتابة، والحضور/ الغياب، والواقع/ الحلم، والخير/ الشر، وغيرها)، ومن ثمَّ اجتراح مفاهيم ثوريّة جديدة مثل : (الاختلاف) Difference، الذى يعنى المغايرة والتأجيل، ونقض (التمركز حول العقل) Logocentrisim [٤]. أمّا كون التفكيك ليس منهجاً وهو ما نادى به دريدا، فهدفه منع احتواء التفكيك أو تدجينه، وبخاصّة إذا أدركنا تأكيد مفردة التفكيك على الدّلالة الإجرائية أو التقنية [٥].

وإذاً فاستراتيجية التفكيك تتأسس بوصفها "طريقة للنظر والمعاينة إلى الخطاب، وهو يقف إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية والسوسيولوجيّة والسيكولوجيّة والبنيويّة الوصفية ، هدفه تحرير شغل المخيّلة ، وافتضاض آفاق بكر أمام العمليّة الإبداعية"[٦]. إنّها محاولة لإنشاء استراتيجيّة عامّة تتفادى المقابلات التى ميزت الفكر الغربيَّ، بدءاً من أفلاطون ووصولاً إلى دي سوسير، لتقيم في الأفق

المغلق لهذه المقابلات استراتيجية بديلة "للقراءة والكتابة"، أو "في مقاربة النصوص"[٧]. وهذه الزاوية ليست حياديّة، وإنما هي ثوريّة تحاول قلب التضاد الكلاسيكي وإزاحة النظام[٨].

ومن هنا رأى خوسيه ماريّا أن التفكيك لا يمكن أن يُفهم على أنه نظرية عن اللغة الأدبيّة، وإنما يعمل بوصفه طريقة معيّنة لقراءة النصوص، أو بالأحرى، إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أنّ أي نص يمتلك نسقاً Sestema لغوياً أساسيّاً بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح[٩].

وتلتقى التفكيكية في بعض أهدافها مع أسس نظريات الاستقبال أو التلقي، وبخاصة في مجال تحرير عمليّة القراءة ، وإن يكن ثمة اختلافات واضحة فى فلسفة كل من التفكيك ونظريات الاستقبال. إن التفكيكية، بهذا المعنى ، تقف ضد اتجاه الفكر الغربي في (التمركز حول العقل)؛ أي ضد (التدجين) أو (الاحتواء) عن طريق رفض النسق اللغوي أساساً. وهي بتأكيدها التعدُّد والاختلاف، وإلغاء الحضور والتعالي، إنما تهدفُ إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضاريّة وفكريّة وفلسفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقيا الغربيّة[١٠].

- ٢ -

أما جذور التفكيكية في النقد المعاصر فتمتد إلى الندوة التي نظمتها جامعة جون هوبكنز حول موضوع" اللغات النقديّة وعلوم الإنسان" في أكتوبر من العام ١٩٦٦ ، حيث كان هذا التاريخ أوّل إعلان لميلاد التفكيكيّة. وقد اشترك فى تلك الندوة مجموعة من النقاد والباحثين من مثل: رولان بارت R.Barthes، وتودوروف L.Todorov ، ولوسيان جولدمان L.Goldman ، وج. لاكان G.Lacan، وجاك ديريدا. وقد شارك دريدا بمداخلة أرسى فيها أسس التفكيكية، وكان عنوان مداخلته : "البنية والدليل، واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، ثم ضمنها بعد ذلك كتابه" الكتابة والاختلاف"[١١] Writing and Difference" [La Differnace, 1968.

ويبدو من الأسماء المشاركة في الندوة أنها أوروبيّة، بل تكاد تكون فرنسيّة، ومن ثمّ بدت التفكيكية، في أوّل أمرها، صدمة أولى في الولايات المتحدة الأمريكية لدى الكثيرين، باستثناء الناقدين الأمريكين بول دي مان P.de Man الذي أسهم في الاتجاهين: البنيوي، وما بعد البنيوي (التفكيكي)، و ج .هيليس ميلر J.Hillis Miller الذي قرأ نُصوصاً لكثير من الشعراء والروائيّين وفق منهج نقدي توخّى فيه الكشف في مركز كل نص عن " تناقض نهائي". ورأى ميلر أن الناقد التفكيكى يسعى إلى إيجاد ذلك العنصر في النظام المدروس الذي هو جوهر التناقض، أي ذلك الخيط في النص الذي يساعد على حله كله، أو ذلك الحجر غير الثابت الذى سيحطم البناء كله [١٢]. وفي بداية السبعينيات بدأت التفكيكية تتغلغل فى البيئات النقدية ـ الأدبيّة، بعد أن طار اسم دريدا في جامعتي ييل Yale، وجون هوبكنزJohn Hopkins، وبنشره كتابيه "الكتابة والاختلافWriting and Difference، وعلم الكتابة"، أو "عن علم الكتابة De La- Grammatologea بدأ يبرز كمنظّر حقيقي للتفكيك. وربّما لم يحظ النقد التفكيكي فى أوروبا بالحظوة نفسها التي لقيها عند جماعة ييل، وإن يكن رولان بارت من أكثر النقاد استيعاباً للفرضيّات التفكيكية [١٣].

ـ ٣ ـ

ومن النقاد الأوروبيين اللامعين الذين أسهموا في استراتيجية التفكيك الناقد الفرنسي رولان بارت. ولا يمكن تحديد رولان بارت في إطار واحد؛ فعدا كونه المحامي الصلب عن البنيوية والسميولوجية، وعن علم الرواية، وعن النقد النفسي، فهو يمتلك عبقرية شخصية، وفوضوية حيويّة، لم تحدّه القيود الأكاديميّة، حتى إنه ليصعب في كثير من الأحيان نسبته إلى منهج واحد، بل ربما بدا مساهماً في كثير من التيارات النقدية المعاصرة [١٤]. وقد كان الغذامي محقّاً حين قال عن بارت إنّه لم يحْظَ أحدٌ بالتربّع فوق سنام النظريات النقدية مثلما حظي بارت، لأنّه وهب مقدرة خارقة على التحوّل الدائم، والتطوّر المستمر حتى حقّق صفة أهم ناقد أوروبي، بل لعلّه جعل ذاته إشارة حرّة، فخلاها دالاً عائماً لا يحدّ بمدلول[١٥].

وقد كان إسهام رولان بارت في التفكيك سابقاً على مولد الحركة نفسها، التي تنسب بحقّ إلى دريدا الذي طرح مفاهيمها وقام بتأصيل استراتيجيتها.. فبارت، وعلى مدى ربع قرن من الزمن، أسهم في الفكر البنيوي، وفي التنظير النقدي لحقول عديدة، كما أسهم في تطوير مفهوم (الكتابة) تنظيراً وتطبيقاً. فهو في دراساته النقديّة النصيّة مثل: (S/Z) الصادر في عام ١٩٧٠م، يكشف عن ناقد مبدعٍ ومنظر غير محدود. إنّه في الكتاب الأوّل يقرأ قصة بلزاك الموسومة بـ (ساراسين)، Sarrasine قراءة تفكيكية فيكتب عن هذه القصة التى لا تعدو عشرين صفحة، كتابًا كاملاً من مئتي صفحة ونيف، وقد قام بتفكيك هذه القصة فوقع فيها على خمسمائة وإحدى وستين جملة مثّلت وحدات قرائية، محاولاً استنباط دلالاتها الضمنية، وباحثاً عن مجموعة من الشفرات داخل القصة، منها: الشفرات التفسيريّة، وشفرات الحدث، والشفرات الثقافية، والشفرات الضمنية، والشفرات الرمزيّة، وغيرها[١٦].

ولعلَّ الصلة بين رولان بارت ودريدا، واشتراك بارت مع مجموعة تل كيل Tel Quel، والفضاء النظري أو البيئة النظرية التي جمعتهما؛ كل هذه مؤشرات على التبادل الواضح في الأفكار بين بارت ودريدا ليس في مفهوم التفكيك وحده، وإنما في كثير من الطروحات النقدية على الساحة الأوربيةّ[١٧].

وثمة ناقد آخر لابُدَّ من الإشارة إليه ونحن نتحدّث عن الجذور التاريخية للتفكيكيّة، ذلكم هو الناقد الأمريكي بول دي مان الذي يمكن أن تتلمس لديه نظرية فى القراءة التفكيكيّة في كتابيه (العمى والبصيرة)، Blindness and Insight، و(أليغورات القراءة) Allegories of Reading [١٨].

وقد أبرز دور دي مان ونقده التفكيكي جوناثان كلر J. Culler، في كتاب له حول التفكيكية[١٩]. أمّا مجموعة نقاد ييل Yale الذين ظهروا في أمريكا الشمالية، فقد اهتموا، على اختلاف تكويناتهم الفكرية واتجاهاتهم الثقافية، في الثمانينيات، بعدد من القضايا النقدية، منها: نظريّة القراءة، والتفكيك، والنقد النسائي. وقد نشرت معظم آراء هؤلاء النقاد التفكيكيين فى كتب مهمة بالإنكليزية [٢٠]. ولعل من أبرز النقاد التفكيكيين الأمريكيين: بول دي مان، وهارولد بلوم H. Bloom، وجيفري

هارتمان G. Hartman ، وهيليس ميلر H.Miller ؛ حيث أثروا الحركة التفكيكية تنظيراً وتطبيقاً.

- ٤ -

وقد يبدو مصطلح التفكيكيّة Deconstruction مضللاً في دلالته المباشرة، لأنه يدل على التهديم والتشريح[٢١]، إلا أنه ثرٌّ في دلالته الفكريّة، لأنه يدل في مستواه الدلالي العميق على تفكيك الخطابات والنظم الفكريّة، وإعادة قراءتها حسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها[٢٢]. وتسعى التفكيكيّة إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، واستحضار المغيَّب بحثاً عن تخصيب مستمر للمدلول على، وفْق تعدُّد قراءات الدّال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات[٢٣]. وإذا كانت المناهج التقليدية تطمح إلى تقديم براهين متماسكة لحل الإشكال في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب من معناه، فإن التفكيكية تحاول إبراز الشك في مثل هذه البراهين، وتقويض أركانها، وتصديع بني الخطاب مهما يكن جنسه ونوعه، ثم هي تفحص ما تخفيه تلك البنى من شبكات دلالية[٢٤].

ومثلما أكد الناقد التفكيكي الأمريكي بول دي مان على انتهاء عصر تسلط العمل الأدبي، وبدء عصر جديد هو عصر سلطة القارئ[٢٥]، فقد نظرت التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاماً غير منجز إلا فى مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطّي الذي قوامه الدوال، لتعني بذلك أن الخطاب يُنتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه. ولهذا دعت التفكيكية إلى الكتابة بدل الكلام، لانطواء الأولى على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأوّل، في حين يتعذّر ذلك بالنسبة للكلام، إلا في نطاق محدد جدّا [٢٦]. لقد خلص دريدا بعد دراسته التفكيكية لمحاورة أفلاطون في "فيدروس" إلى أنه إذا كان الكلام إطاراً للحضور والهوية والوحدة والبداهة، فإنَّ الكتابة إطارٌ للغياب والاختلاف والتعدُّد والتباين[٢٧].

أما أبرز تلك المقولات التى أرساها دريدا خروجاً على المنهجيات السابقة، فهي:

(الاختلاف Difference)

ويقوم مصطلح (الاختلاف) في فلسفة التفكيك على تعارض الدّلالات، فهناك العلامات التي تختلف كلٌّ واحدة عن الأخرى، وهنا المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية. وهكذا يخرج المصطلح من دلالته المعجميّة، ويكتسب دلالة اصطلاحيّة. فالكلمة بالفرنسيّة La difference تأتي بمعنى إحالة إلى الآخر وإرجاء، ولكن دريدا حوّل (e) فى المفردة السابقة إلى (a) لتصبح الكلمة هكذا (La differance) مستفيداً في ذلك التحويل من منطق الفرنسية الذي يمنح اللاحقة اللغوية (ance) معنى الفعل وطاقته ؛ أي ما يقابل "المصدر" فى العربية، وإذاً فالكلمة التي يستخدمها دريدا تتضمن معنى الإحالة والإرجاء والتأجيل[٢٨].

ويعني دريدا بالاختلاف الإزاحة التي تصبح بوساطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات[٢٩]. وهذا يعني أن الاختلاف عند دريدا فعّالية حرة، غير مقيدة، وهو يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى[٣٠].

وحول ترجمة دلالة مفردة (الاختلاف) يعترف دريدا بصعوبة ترجمتها بإعطائها مقابلاً واحداً ؛ حيث يرى أنها غير قابلة للترجمة لا إلى العربية فحسب، بل إلى الإنجليزيّة وما سواها من اللغات، بل إلى الفرنسية بمعنى ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللاتيني، كما أنها في اقتصادها نفسه غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى. وعوضاً عن ذلك يحاول تقريب دلالات هذه المفردة ويرى أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها: "الكتابة" مثلاً أو "الأثر"، أو "الزيادة" أو "الملحق"، وهي جميعاً كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين: و"الأثر" هو ما يشير وما يمحو فى الوقت نفسه، أى ما لا يكون حاضراً أبداً. و "الزيادة" هي ما يأتي لينضاف وما يسدُّ نقصاً. و"الفارْماكون" Pharmakon، هذه المفردة الأفلاطونية، تدل في الوقت نفسه على السم والترياق، الخير والشر (وجهي الكتابة).. إلخ. إنها، إجمالاً كلمات ليست كلمات، ولا مفهومات، وليست قابلة للفصْل عن اللغة، وهى تقوم بعمل مماثل للـ

Differance" وإن كانت مختلفة عنها أيضاً[٣١]. وإذًا فـ "في البدء كان الاختلاف"[٣٢].

ويمكن الاقتراب من فهم (الاختلاف) مفهوماً إذا ما قارنا بين نظرة كل من البنيوية والتفكيكية للنص، فإذ كانت التصوّرات البنيوية للنص ومقولة الأنساق البنيوية داخل النص الأدبي، تميل إلى خلق حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف المستويات البنائية والصوتية والصرفية والدلالية، فقد ذهبت التفكيكية إلى أكثر من ذلك؛ حيث شككت بوجود مثل هذه الأنساق البنيوية المتشاكلة داخل النص، بل ذهبت إلى أن النص الأدبي يحارب كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء Structuralization، وينزع إلى التنافر والتقوّض. ومن هنا ذهب دريدا إلى أن قراءته التفكيكية نفسها هي عرضة للتفكيك أيضاً، حيث يقول:

"حتّى أكون شديد التخطيطيّة سأقول إن صعوبة تحديد مفردة التفكيك، وبالتالي ترجمتها، إنّما تنبع من كون جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديديّة، وجميع الدلالات المعجميّة، وحتى التمفصلات النحويُة، التي تبدو في لحظة معينة وهي تمنح نفسها لهذا التحديد وهذه الترجمة، خاضعة هي الأخرى للتفكيك، وقابلة له مباشرة أو مداورة[٣٣]. ومن خلال مفهوم الاختلاف وعبر لعبة الآثار والاختلافات والإحالة المتبادلة، تنشأ تفضية (خلق فضاء) ومسافة وانزياحات وفواصل، حتى داخل عناصر اللغة المتكلّمة أو الكلام، " وهذا يعني أن ثمة في اللغة " أختلافاً سلافا"[٣٤].

وعلى وفق مفهوم (الاختلاف) أسس دريدا مقولته حول الحضور والغياب، ورأى أن المعاني تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف، بحيث يصبح الاختلاف هدفاً أكبر مما هو أصل في ذاته. والأمر يتطلب حضور العلاقة المرئية التي توفرها الكتابة التى تمد العلامات بقوة تكرارية ضمن الزمان، وكل هذا يمد الدّال ببدائل لانهائية من المدلولات، مما يثبت أن الدلالة لانهائية... وهذا يعني أن ثمة بناءً وهدماً متواصلين، وصولاً إلى بلوغ تخوم المعنى[٣٥].

التمركز حول العقل

يعدُّ عمل دريدا في التفكيك نوعاً من الثورة على اليقينية المطلقة في الفكر الغربي وثورة على سكونيته المتمثلة في هيمنة القياس المنطقي، المتمثل في "التمركز العقلى أو اللوغوسي" المشتق من اللفظة اليونانية (Logos) التي تعني المنطق أو العقل[٣٦]. فقد تحيزت الميتافيزيقيا الغربيّة بدءاً من أفلاطون (والميتافيزيقيا في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربيّة) بالخضوع لسلطان "التمركز حول العقل" المستند في حقيقته إلى "التمركز حول الصوت"، أي العناية بالكلام على حساب الكتاب، ومن ثمَّ تعيين الوجود بوصفه حضوراً بكل ما تعنيه الكلمة.

ولقد تنامت تلك الفلسفة الغربية فى ظل النزعة المنطقية العقلية، وصار القياس المنطقى نموذجاً أوّلياً تقاس عليه النماذج الفكرية والإبداعيّة، ومن هنا وجه دريدا جل اهتمامه لتفكيك هذا التمركز، ومحاولة التفلّت من قبضة التمركز العرقي الغربي[٣٧]، وتقويض الأصل الثابت المتفرّد بالقوّة، وما يرتبط به من مفاهيم التعالي والقصديّة[٣٨]. ورأى دريدا أن اللغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية، التي يشير فيها كل نص إلى النصوص الأخرى، وكل علامة إلى العلامات الأخرى. ومن هنا وجّه نقده لسوسير على أساس أنه وقع في اتجاه مركزية الكلمة، وأسس الحضور في الكلمة بوصفها نقطة إحالة أصلية. وإذا كان الفاعل الواقعي عند سوسير هو المتكلم، فإنه عند دريدا الكاتب[٣٩].

ويقول دريدا: "إن نظرية النص التى أعمل عليها مع آخرين هي أيضاً إذا شئت ماديّة. لا أقصد بالماديّة حضوراً للمادّة"، وإنما صموداً للنَّص أمام كل محاولة لاحتوائه، والاحتواء هو مثالي دائماً"[٤٠]. وعلى ذلك فإن نقد مقولة (التمركز حول العقل) يُؤكد نفي تعيين الوجود بوصفه حضوراً كما كان شائعاً فى الميتافيزيقيا الغربية، وهو سعي إلى تحطيم تلك المركزيّة المعينة وجودياً بوصفها حضوراً لامتناهياً. وبتحطيم المركز يتحوّل كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحوّل قوة

الحضور، بفعل (الاختلاف) إلى غياب للدلالة المتعالية، وإلى تخصيب للدلالة المحتملة [٤١].

ولعلّ هذا الفهم الذي يطرحه دريدا وبخاصة سعيه إلى تحرير النص والتعدّد اللانهائي للمعنى، بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدّالات غير المقترنة بمرجع، وهو ما اصطلح عليه باسم (الدلالة المتعالية)، يدل على أن النص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية[٤٢]. ومن هنا فقد نادى بالقراءة المحايثة أو الباطنة للنص، ليس من خلال الانحباس داخل النص الأدبي فحسب، وإنما من خلال الانتقال بين داخل النص وخارجه، انتقالات موضعية، يتنقل السؤال فيها من (طبقة) معرفية إلى أخرى، ومن مَعْلم إلى مَعلم، حتى يتصدع الكلُّ، وهذه العملية هي ما دعاه بـ"التفكيك[٤٣]. ويرى في هذا السياق أننا لا نستطيع أن نبقى داخل النص، ولكن هذا لا يعني أن علينا أن نمارس، بسذاجة، سوسيولوجية النص، أو دراسته السيكولوجية أو السياسية، أو سيرة المؤلف. وأن ثمة بين خارج النص وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيّز. ويعتقد أنه سواء في القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنص عبر مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة، يظلّ شيء ما ناقصاً دائماً[٤٤].

علم الكتابة / الغراموتولوجيا

هذه هي المقولة الثالثة التي يجترحها دريدا ليؤسس عليها استراتيجيته في القراءة والتأويل، في مواجهة ما اصطلح عليه بـ" ميتافيزيقيا الحضور" والتي تكوّنت بفعل (التمركز حول العقل) ونتج عنها العناية بالكلام على حساب الكتابة. وقد خصّ هذه المقولة بكتاب كامل بعنوان (De La Grammatologie) أصدره عام ١٩٦٧م، وترجم إلى الإنكليزية عام ١٩٧٦م، تحت عنوان (of Grammatology)، وترجم إلى العربيّة بـ"عن علم الكتابة " أو "عن الغراماتولوجيا "[٤٥].

وينطلق دريدا في فهمه للكتابة، من خلال دعوته التحديثية، من الأسس الفلسفية والفكريّة التي كان أسس لها؛ فليست الكتابة وعاءً لشحن وحدات معدّة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها. ومن ثم يصبح لدينا نوعان من الكتابة: الأول : كتابة تتكئ على التمركز حول العقل، وهي التي تسمّي

الكلمة كأداة صوتية / أبجدية خطية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة. والثاني: الكتابة المعتمدة على (النحويّة) أو كتابة ما بعد البنوية post- Structuralism، وهي ما يؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة [٤٦].

والكتابة بهذا المفهوم تسبق حتى اللغة، وتكون اللغة نفسها تولداً ينتج عن النص، وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، فهي تستوعب اللغة، وتأتي كخلفية لها بدلاً من كونها إفصاحاً ثانويّاً متأخراً، وهذا هو البعد الخلاّق الذي يريدُ دريدا منحه للغة. ويرى رامان سيلدن Selden ، أن دعوة دريدا إلى الكتابة يقود إلى عدة أمور أو نتائج:

أولاً: إنها قادرة على تحطيم سياقها لتُقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة في خطابات أخرى.

ثانيًا: إنها تكوّن فضاءً للمعنى من زاويتين: الأولى قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثانية: قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر. وكلها سمات تتوافر للكتابة ولا يمكن للكلام امتلاكها [٤٧]. ولعلّه ومن خلال هذا الوعي لمفهوم الكتابة يجترح ما أسماه بـ (الأثر) بديلاً لما أسماه سوسير بـ (الإشارة)، لتغدو الكتابة وجهاً واحداً من تجليات (الأثر) وليست هي الأثر نفسه. وبذا فالأثر الخالص لا وجود له، وهدف التفكيك هو تصيد الأثر في الكتابة ومن خلالها ومعها [٤٨].

ويسعى دريدا إلى استراتيجية شاملة للتفكيك، تتفادى الوقوع في فخ المقابلات الثنائية الميتافيزيقية، من خلال الإقامة أو التموضع داخل الأفق المغلق لهذه المقابلات والعمل على تفكيكها (رجّها) حسب تعبيره من الداخل. وبهذه الطريقة يمكن الإطاحة بالعلاقة التراتبية التى روجّت لها ميتافيزيقيا الغرب ، ويمهد لمجئ (مفهوم) جديد فى قراءة الخطابات، من خلال ما أسماه: (الجدّية) و(الدهاء) أو (المكر). وهذه الاستراتيجية تهدف في النهاية إلى الكشف عن خطل ما أسماه بلغة (المعلّم) أو (السيّد) وهو يعني (لغة الميتافيزيقيا الغربية) من خلال إتقان منطقها ومن ثم طرح الأسئلة عليها للإطاحة بمفهوماتها من داخلها وليس من خارجها [٤٩].

وبإرساء دريدا لهذه المقولات الثلاث، استطاع أن يبني استراتيجية خاصّة بالقراءة المتميّزة مواجهاً النصوص بحريّة تامة دون التقيد بالبحث عن البؤر والمراكز، منتقلاً بين داخل النص وخارجه، بحثاً عن التوترات والتناقضات، وسط شبكة اللغة والنص والدلالة، ومؤكداً مقولة الكتابة عوضاً عن الكلام.

يقول دريدا في هذا السياق:

"ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه... و "أن يفكك النص نفسه بنفسه، فهذا يعني أنه لا يتبع حركة مرجعية ـ ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما أن هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته [٥٠].

وبهذا يعلي دريدا من شأن التعدد والاختلاف في المعاني شأنه في ذلك شأن أصحاب نظريات التلقي، ويلغي الحضور والتعالي الذي كان سمة الميتافيزيقيا الغربيّة، ليحل محلّها انفتاح القارئ على الحوار مع اللغة، فتنفتح بذلك شهيّة النقد ونقد النقد.

نقد التفكيكية

يشكك بعض النقاد بالتفكيكية[٥١]، ويرى أنها من الاتجاهات التشكيكيّة التي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصوّر موضوعي للواقع والأفكار، كما هي تشكك بقدرة اللغة على نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعيّاً. ويعتقد كرستوفر بطلر أن النص الأدبيَّ وفق المنظور التفكيكي، يمثل تركيبة لغوية غير متسقة، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات، على نحوٍ يجعل من النص قابلاً لتفسيرات شتى وتأويلات لا نهاية لها.

وأرى أن تركيز التفكيكية على رفض فكرة المعنى الواحد، أو تأجيل المعنى، وفق وليم راي [٥٢]، وفتح المجال أمام تعدّد القراءات، والقول بوجود قوى بناء وقوى

تفكيك في داخل النصوص أو الخطابات، والدعوة إلى التوجه نحو الخطابات ومحاولة القبض على تناقضات الخطاب، هو أمرٌ جيد ومفيدٌ للقراءة النصيّة.

وربما التقى مع التفكيك في هذا الأمر نقادٌ آخرون ومناهج أخرى. أمّا أن تتحوّل القراءة التفكيكية إلى ما أسماه دريدا "لا قراءة"، أو "إساءة قراءة" Misreading، فهذا يوقع في إشكالية عدم دقة المنهج، حتى ولو اعتقد منظرو التفكيك بأن التفكيك ليس منهجاً، وإن كنت أعلم أن اعتراف دريدا بأن التفكيك ليس منهجاً هدفه منح مزيد من الحريّة للقارئ، وعدم رغبته في احتواء التفكيك أو تدجينه. ناهيك بأن تصوراً كهذا يفتح المجال لكل الاحتمالات القرائية، وكأنه يدعو إلى نقض النص نفسه وإلغاء سلطته، ومن ثم فسلطة القراءة ملغاة لا محالة.

إن النص، كما أتصوّر، مهما يكن غنياً، أو قابلاً لتأويلات شتى، وقراءات كثيرة، هو في النهاية ينتمي إلى ذاكرة، فردية أو جماعيّة، وهو يبدع ضمن سياق تاريخي، أو اجتماعي، وهو يبني من خلال قواعد اللغة وشروطها، ومن ثم انحرافاتها، مما يجعل عملية التأويل أو القراءة غير اعتباطية.

إننا ممن يعتقدون بأن القراءة فعلٌ خلاّق وليست فعلاً انعكاسياً للكتابة، فعلٌ ينبش ويحفر بحثاً عن المعاني الثواني، أو الغائبة، لإعادة بناء تصوّر للنص عند تلقيه. ومثلما أن النص لا يسلم نفسه بسهولة، لما يكتنز في داخله من إيحاء ورمز ولمح وتصوير، لا يظهره إلا القارئ العارف بقوانين اللعبة الفنية، كذلك فالنص غير قابل لأي تفسير، مع إيماننا الكامل بفعالية القراءة، وفتح آفاق النظر للنقاد والقارئين. وفي ضوء هذا الفهم الذي أبرزت ملامحه أحاول قراءة (القصيدة/ النص) موضوع الدراسة. ولعلَّ هذه القراءة ليست الأولى من نوعها في النقد العربي المعاصر، فقد أفادت من دراسات سابقة لنقاد معاصرين مثل "الغذامي" و"عبد الملك مرتاض" في جهديهما النظري والتطبيقي، وإن يكن ثمة تركيز هنا على البعد النظري بفهمٍ خاصٍ، كما تتخذ هذه القراءة من قصيدة (تنويمة الجياع) للجواهري مجالاً لتطبيق مفاهيمها النظرية.

الإجراء التطبيقي:

نشر الجواهري قصيدته "تنويمة الجياع" في الثامن والعشرين من آذار عام ١٩٥٨م، في جريدة الأوقات البغداديّة، حيث كانت الأمة العربيّة تغلي على أثر تقسيم فلسطين، ولم يتضح بعد فتور الهمم نحو استردادها. بَيْد أن الشاعر المبدع صاحب نبوءة ونظر، ليس لأنه يقرأ الغيْب، وإنما لأنه يتمثل الماضي، ويستلهم الحاضر، ويستشرف المستقبل. إن "تنويمة الجياع" هي "هدهدة" يهدهد بها الجواهري أمّة نائمة، أو أوشكت أن تنام، كما تهدهد الأم ابنها في سريره، وتهلل له بصوت حزين حنون رقيق شجي ليستشعر الحنان والأمان فتثقل عيناه فينام.

وهكذا يتناول الجواهري هذه "الترويدة" أو "الهدهدة" من أفواه الأمهات، على بساطتها وشعبيتها وعفويتها، ليرقى بها إلى مستوى دلالي متقدّم، دون أن يصدم الذوق العربي أو الذائقة العربية الفصيحة. وإذا كانت "ترويدة" الأم لطفلها، ودعوته إلى النوم بعد أن يكون شبعان ريّان، فإن المفارقة في دعوة الشاعر (جياع الشعب) إلى النوم واضحة منذ البيت الأوّل.

فقد وصف الشعب بأنه جائع، ومعروف في تقاليدنا وفي تجاربنا أن الجائع لايستطيع النوم، وإذاً فدعوتها إلى النوم تحمل بعداً ثالثاً أعمق من ذلك. وربما تعزّز هذا البعد إذا ما تذكرنا أن دعوة الشاعر قومه أن يناموا وهم في حالة من "الجوع" وتحرسهم "آلهة الطعام" فكيف يكون ذلك؟ ولعلَّ الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر في أن يرى أمته غير نائمة، وتطلعه إلى تنويرها، وبين قمع هذا التطلع وقهره، هو الذى جسد تفكيكية هذه القصيدة، وجعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة، التي يطلب من خلالها النوم ممن يريد تحريضهم أو تثويرهم.

ولما كان من المستحيل للجائع أن ينام، وبخاصة بحراسة آلهة الطعام له، ولما كان من المستحيل أن ينام الإنسان "على نغم البعوض وعلى المستنقعات" فإن بنية ثالثة تطل برأسها من بين ثنايا هذه البينة المفككة ـ المهدّمة، تلك هي بنية التحريض والتثوير.

تبدو القصيدة في بنيتها السطحيّة تحمل هدمها وتفكيكها من داخلها، ولكنها في بنيتها العميقة تحمل بنائيتها وانسجامها الذي لا يخفى على القارئ الفطن. وصحيح أنها في ظاهرها تدعو إلى النوم، ولكنها في أعماقها دعوة إلى الرفض، وإلى المواجهة، وإلى الثورة. وبين البناء، وهو فعالية إنشائية من الشاعر، والتفكيك، وهو فعالية قرائية من القاري، تبرز إبداعيّةُ النص، وتظهر طاقاتُهُ الكامنة ومسببات خلوده [٥٣].

فمنذ البيت الأوّل نحس بتلك المفارقة التي تبنى عليها الصورة؛ فهى صورة مفككة في مستواها الأول، لا يمكن أنْ تقبل إلا في مستواها العميق، مستواها الإبداعى، اسمعه يقول:

نامي جياعَ الشَّعب نامي حرسَتْكِ آلِهةُ الطَّعام

فنحن نعلم أن الإنسان الجائع لا يستطيع النوم، وأن النوم لا يجتمع مع الجوع ألبته، وإذاً فطلب الشاعر من الجياع أن يناموا، هو طلب لا يمكن الاستجابة له، هذه واحدة. وأمّا الثانية، التي تزيد من حدّة المفارقة، فهي أن آلهة الطعام تتكفل بحراسة هؤلاء الجائعين، وإذن فمن المفترض أن تهيئ هذه الآلهة الطعام لهم. من هنا ومنذ البيت الأول تبدأ بنية القصيدة بالتفكك:

نامي فإنْ لم تشبَعي من يَقْظَة فمنَ المنام
نامي على زُبد الوعود يُدافُ في عَسل الكلام
نامي تَزُرْك عرائس الـ أحلام في جُنَحِ الظلام
تتنوَّري قُرْصَ الرغيـ ـف كدورة البدر التمام!
وَتَرَي زرائبَك الفِسا حَ مبلَّطاتٍ بالرُّخام

إن الإنسان يجوع، ثم يأكل، فيشبع ، ثم يعود فيجوع، وهكذا، والإنسان ينام ثم يصحو، ثم ينعس، فيحتاج إلى النوم بمقدار حاجته إلى اليقظة، فهو نائمٌ يقظ، ولابد لكل حاجة من أن تأخذ حقها ومداها. وطلب الشاعر من "جياع الشعب" أن تشبع من النوم فى داخله ما ينقضه؛ إذ هي لا تستطيع النوم، أصلاً، وهي جائعة،

فكيف تستطيع الشبع من النوم؟ ويزداد أمر النوم استحالة حين تكثر ليس الوعود، بل "زبد الوعود" التي "تدافُ" في "عسل الكلام". إذّاك لن يلذَّ نوم، ولن يحلو حُلُم، ولن تزور هؤلاء (النائمين / الصاحين) "عرائس الأحلام".

وإذا تذكرنا أن النوم هو مصدر الحُلْم (بضم الحاء) عرفنا أنها دعوةٌ للحلم، وبالأحلام فقط يصح للجائعين أن:

" يتـــنوّروا قُـــرصَ الـــرغيف كـــدورةِ الـــبدر الـــتمام!"

وإذاً فالبناء القائم على الشرط المبني بدوره على الطلب (نامي) هكذا: "نامي تزُرْكْ"، أو "نامي تري ..."، كلها معلقة بحدوث شرط النوم، وما دام النوم لن يتم بحكم الجوع، وإذًا فلا نوم ولا أحلام، ولابد من البحث عن حل آخر. إن كل بيت فى القصيدة يحمل هدمه وتفكيكه، وكل جملة جاءت لنقض سابقتها، والقصيدة كلها تحمل في داخلها بذور هدمها، كما سيتضح من خلال حديثي.

القصيدة فضاء أم حيّز؟

ما زال النقد العربي المعاصر يشكو من توحيد المصطلحات النقدية المستحدثة والمأخوذة من الكتابات النقدية والألسنية والسيميائية في الغرب. ومن هذه المصطلحات التى تثير الاختلاف مصطلح "Espace" حيث يترجم لدى بعض المشارقة بـ "الفضاء" ويترجمه الباحث العربي الجزائري عبد الملك مرتاض بـ "الحيّز" وقد رأيت أن آخذ بالمقابل الذي وضعه مرتاض لسببين:

الأول ـ إيماني بوحدة جذور الثقافة بين المشرق والمغرب، وقد كنت أسمع في المؤتمرات الثقافية بعض الشكوى التي تشعر بوجود تنافس بين المغرابـة والمشارقـة، وكأنهما في تسابق ثقافي، والأمر عندي غير ذلك، فجذور ثقافتنا الموحدة الممتدة قروناً تلقي بظلال الوحدة والتكامل أكثر مما تفرّق. وما أحوجنا اليوم أن ندرك ذلك، ونحن نتعرَّض لكل أشكال التذويب الثقافي والحضاري والفكري.

والثاني ـ ذلك التخريج اللطيف الذي أورده مرتاض حول تصوّره للحيّز، حيث قصد من ورائه تتبّع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات

والأحجام الحيزية، التى تحمل في طيّاتها لطائف من الحيّز المجسد على الخشبة السرديّة أو الشعريّة. وكأن الحيزّ قادر على أن يكون اتجاهًا، وبعداً، ومجالاً، وفضاءً، وجواً، وفراغاً، وامتلاءً؛ أي كأن الحيّز غير محدود بفضاء أي بجو خارجي يحيط بنا فحسب، فهو عالم مفتوح[٥٤]. وسنحاول، حسب مفهومنا للحيّز، أن نفحص ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية، وفق استراتيجية التفكيك التي نستخدمها، لنرى القصيدة تتجسد في:

الحيّز التائه:

ويتمثل الحيزّ التائه، هنا في ذلك الحوار المغلق الذي لا يبارح نفس الشاعر، فهو المرسل وهو المستقبل، وهو المروّج للرسالة. فثمة رؤية تطلعيّة أو استشرافيّة لا يستطيع تحقيقها؛ لأنه يصطدم بواقع ضاغط قاهر، يحول بينه وبين تحقيق رسالته، فكأنه وصل إلى طريق مغلق، فيحاول أن يفتح كوّة فى ذلك الطريق، عن طريق دعوة من لا يريد لهم النوم أو يناموا، دون أن يجيبه أحد. ولكنه ماض فى تنويمته هكذا:

نامي تَصحّي! نِعْمَ نوم ... المرءِ في الكُرَب الجسامِ
نامي على حُمَة القنا ... نامي على حدّ الحُسام
نامي إلى يوم النشو ... ر ويومَ يُؤذَنُ بالقيام
نامي على المستنقعا ... تِ تَمُوجُ باللُّجج الطَّوامي
زخَّارةً بشذا الأقا ... ح يمدُّه نفحُ الخُزام
نامي على نَغَم البعوض ... كأنه سجعُ الحمام
نامي على هذي الطبيـ ... ـعة لم تُحَلَّ به "ميامي"
نامي فقد أضفى "العرا ... ءُ عليك أثوابَ الغرام
نامي على حلُم الحوا ... صد عاريات للحزامِ
متراقصات والسيّا ... طُ تجدُّ عزْفاً بارتزام
وتغازلي والنَّاعما ... ت الزَّاحفات من الهوام

نامـــي علـــى مهْـــد الأذى وتوسَّـــدي خـــدَّ الـــرَّغام
واستفرشـــي صُـــمَّ الحصـــى وَتَلَحَّفـــي ظُلـــلَ الغَمـــام
نامـــي فقـــد أنهـــى " مُجـــيـ ـــعُ الشـــعب " أيَّـــام الصـــيام
نامـــي فقـــد غنَّـــى " إلـــهُ الحـــرب " ألحـــانَ الســـلام!

فواضح أن الحيرة تسيطر على كل بيت من أبيات القصيدة، بل كل شطر من أشطرها، بما يعزّز شعوراً واضحاً بالتيه والاضطراب: فكيف لنغم البعوض أن يكون كسجع الحمام؟ وكيف للعراء أن يلبس الأخرين أثواباً؟ وكيف يمكن للإنسان أن يتغازل مع الهوابش والزواحف من الهوام؟ وكيف يتمكن النوم من عيني إنسان وهو يستفرش صُمَّ الحصى، ويتلحف ظلل الغمام؟ وكيف "لمجيع الشعب" أن ينهي أيام الصيام؟ وكيف لإله الحرب أن يغني ألحان السّلام؟ إن تجاور المتنافرات، هنا قصد منه شيء أعمق وأبعدُ من القراءة السطحيّة، فنحن بحاجة إلى قراءة غَوْرية عميقة، تسبر أغوار هذا الحيّز التائه، لتخرج منه بنتيجة مقنعة. قد نستطيع أن نقول إنّه نداءٌ لما يبلغ مداه، ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأن نداءَ الشاعر لن يبلغ مداه أبداً، فذلك أمر منوط بالمتلقين والمتقبّلين. بيد أن نداء الشاعر وما يحتوي عليه خطابه يشير بقوّة إلى حيرة الشاعر وضيقه وشعوره بالحزن والألم والإحباط وليس الفرار، لأن الشاعر لم يقرر الفرار بعد، وإنما هو يتعلّق بشيء يناديه ويبحث له عن متنفس فيه، ويرتبط مصيره بهؤلاء المنادين، وكأنه يترك الأمل قائماً، والباب مفتوحاً على آفاق ينتظرها أو يحلم فيها.

وإذا ما تذكّرنا أن النوَم هو مصدر الحُلم، فإننا نستطيع أن ندرك كيف يسعى الشاعر إلى تحويل النيام إلى حالمين، علّه يحقق أحلام منْ يناديهم عن طريق الحيز الحالم.

الحيّز الحالم

وهو صدى للحيّز التائه، وربما كان نتيجة له. وقد كان عجز الشاعر سببًا في فتح نافذة على الحُلم، والحُلْمُ يحتاج إلى النوم لأنه مصدره. وحين يكون الإنسان

قاصراً عن احتواء الحقيقة فلابد له من اللجوء إلى حيّز حالم يكون قادراً على احتوائه[٥٥]. وفى حضور الحقيقة المؤلمة ربما كان الحُلْمُ ألصق بالحجا. إن تعلّق الشاعر بالحُلْم وخلقه ذلك الحيز الحالم إنما هو تعبير عن عجزه عن تحقيق ما يصبو إليه، وما يريده لهؤلاء الجياع الذين يرتل على مسامعهم تنويمته. وتعلق الإنسان بالحلم ربما كان له ما يبرره على مستوى الوعي واللاوعي. فهل الحلم نقيض للحقيقة دائماً؟ ألا يمكن للأفكار العظيمة والنجاحات الجبّارة أن تبدأ بحلم؟ ثم أليس الحُلْم مصدراً من مصادر الإبداع، أو رافداً له؟ إن هذه التساؤلات تضعنا في قلب القضية تماماً، فالشاعر يدرك عمله تماماً، وهو يدرك أنه عاجزٌ عن الحصول على ما يريد من هؤلاء الجياع، فكيف به يدعوهم إلى النوم؟ إن دعوتهم إلى النوم تأتى في سياقات لا تسمح لهم بالنوم البتة، بل فى سياقات تجعل النوم مستحيلاً عليهم؛ إذ كيف للإنسان أن ينام على الجوْرِ، وعلى جيش من الآلام، وبخاصة الإنسان العربي، والخطاب موجه إليه، وهو المعروف تاريخيًا أنه لا ينام على الذل؟ ثم كيف له أن ينام وهو يتألم، بل ينام على جيش من الآلام؟

إن كلَّ هذه الإغراءات التى يقدمها "للجياع" كي "يناموا" ما هي إلا دعوةٌ للثورة والصحو والصحيان. وكل هذه النداءات التي تبدو جزءاً من هذا الحيّز الحالم هي في الحقيقة تدعو إلى الحيّز المتحرك أو المضطرب، الذي يتمثل في تحريض هؤلاء الجياع على عدم القبول بجوعهم، ومن ثم إلى تثويرهم:

نامي جياعَ الشعبِ نامي ... الفجر آذنَ بانصرام
والشمسُ لن تُؤذيك بعدُ ... بما تَوَهَّج من ضرام
والنورُ لن "يُعمي!" جُفو ... نًا قد جُبلْنَ على الظلام
نامي كعهدك بالكَرى ... وبلُطفه من عهد "حام"
نامي.. غدٌ يسقيكِ مِن ... عسلٍ وخمرٍ ألفَ جام
أجْرَ الذليل، وبردَ أفئد ... ةٍ إلى العلياء ظوامي
نامي. وسيري في منا ... مِكِ ما استطعت إلى الأمام
نامي على تلكَ العظا ... تِ الغُرّ من ذاكَ الإمام
يوُصيك أن لا تطمعي ... من مال ربّك في حُطام

يُوصـــيك أن تدَعـــي المـــباهج ... واللذائـــــذَ للّـــــئام
وتُعوضـــي عـــن كـــلّ ذ ... لـــك بالسُـــجودِ بالقـــيام
نامـــي علـــى الخُطـــبِ الطِّـــوا ... ل مـــن الغطارفـــة العظـــام !!
نامـــي يُســـاقَطْ زرقُـــكِ ... الموعـــودُ فـــوقَك بانـــتظام
نامـــي علـــى تلـــكَ المـــباَ ... هـــجِ لم تَـــدَعْ سَـــهْماً لرامـــي
لم تُـــبق مـــن "نُقـــل!" يســـرّ ... ك لم تَجـــئهُ ومـــن إدام
بَـــنَتِ البـــيوتَ وفجَّـــرت ... جُـــرْدَ الصـــحاري والموامـــي

إنها دعوةٌ واضحة للرفض، من خلال هذا التركيب اللغوي الذي يولد جملاً، تفيد على الأقل معنيين واحداً يؤكد تركيبها اللغوي (أو مادتها اللغوية) وآخر ينفيه على الأقل. ولعلنا لو دققنا النظر ملياً في الأبيات السابقة لتأكد لنا ألاّ أحد يدعونا إلى ترك مباهج الدنيا ولذائذها، والتعويض عن ذلك بالسجود والقيام؛ فديننا يوصينا بأن نأخذ نصيبنا من الدنيا، ويوصينا بالعمل لأن الرزق لا يسقط من السماء، بل يوصينا أن نسعى في رزق الله، وليس "ألا نطعم من رزقة". وإذاً فعلينا أن نقرر من خلال هذين المعنيين المتناقضين أي معنى هو السائد والمقبول.

إنّ هذا الحيّز يسلم بالضرورة إلى حيّز آخر هو الحيز المتحرك أو المضطرب.

الحيز المتحرّك / المضطرب

ويتولّدُ هذا الحيزّ من خلال الحيّزين السابقين؛ إذ لا يمكن لدعوة الشاعر أن تفهم إلا على وجه واحد، هو الوجه الناتج عن استحالة تحقيق ما يطلبه الشاعر على النحو الآتي:

- النوم لا يكون مع الجوع أصلاً، فهو مستحيل أن يكون معه بحراسة آلهة الطعام.
- والإنسان لا يستطيع أن ينام على الذل، والقهر، والألم، والجوْر والبلوى، ... إلخ.
- والإنسان لا يمكن أن يصلح ما فسد بالنوم.

- والنائم لا يمكن أن يسقط عليه الرزق من السماء.

- والأحزاب لا يمكن أن تتوحد، لأن ذلك نقيض كونها أحزاباً، وهكذا دواليك.

وفي ضوء هذه المستحيلات.. فإن الحُلْم الذي يدعو إليه الشاعر يتحوّل إلى تحريض ثم إلى رفض، ثم إلى ثورة، حين تأخذ هذه المعاني المخفيّة أو المطمورة بعداً آخر فيما أسماه بعض النقاد" الصورة الفارغة Image de vaciute، وتأتلف هذه الصورة الفارغة من عنصرين متضادين، فيتشكل من تماسهما جوٌّ ثالث، هو غير ما يحمله كلُّ عنصر من العنصرين المركّبين للصورة؛ إذ كيف للمستنقعات التى تموج باللجج الطوامى أن تزخر بشذا الأقاح؟ وكيف للشمس أن تؤذي العيون؟ وكيف للنور أن يعمي الجفون؟ وكيف ؟ وكيف ؟

إن المفارقة في "تنويمة الجياع" تحمل أبعاداً مختلفة: توعوية، ورفضية، وتحريضية، وتثويريّة، أكثر من كونها مفارقة لفظية أو معنوية. إنها مفارقة موقف ومفارقة رؤية، ليصبح للنوم والحلم ثمنٌ أي ثمن؛ ثمن يتعدى النيل من الذات أو جلدها أو إدانتها (وإن حمل شيئاً من ذلك) إلا إنه يتعداه إلى الرغبة في التغيير فعلاً لا قولاً. إن المفارقة تأخذ بعد الرفض؛ حيث يجسد الشاعر أشياء يكشف زيفها لترفض، وهذا هو أسلوب "الإغراق أو النقش الغائر".

نامي جياعَ الشعب نامي ... بُرّئت من عيب وذام
نامي فإنَّ الوحدةَ الـ ... ـعصماء تطلُبُ أنْ تنامي
نامي جياعَ الشعب نامي ... النَّوْمُ من نعَم السلام
توحَّدُ الأحزابُ فيـ ... ـه ويُتَّقى خطرُ الصِّدام!
تهدا الجموعُ به وتسـ ... ـتغني الصُّفوف عن انقسام
إنَّ الحماقةَ أن تَشُقّي ... بالنُّهوض عصا الوئام
والطيشُ أنْ لا تلجأي ... من حاكميك إلى احتكام
النفس كالفراس الجمو ... ح وعقلُها مثلُ اللجام
نامي فإنَّ صلاحَ أمـ ... ـر فاسد فى أنْ تنامي

والعـــروةُ الوثقـــى ! إذا اســـ ـتـــيقظت تُـــؤذنُ بانفصـــام
نامـــــي وإلا فالصُـــــفو فُ تـــؤول مـــنك إلى انقســـام
نامـــى فـــنومُك فتـــنةٌ إيقاظهـــا شـــرُّ الأثـــام
هـــل غـــيرُ أنْ تتيقّظـــي فـــتعاودي كـــرَّ الخصـــام
نامـــي علـــى جَـــور كمـــا حُمـــلَ الرضـــيعُ علـــى الفطـــام
وقَعـــي علـــى البلوى كمـــا وقـــع " الحســـامُ " علـــى الحســـام
نامـــي علـــى جـــيش مـــن الآ لام محتشـــــدٍ لهـــــام

إن بنية القصيدة تقوم على تأجيل المغزى الحقيقي الذي يستثير فينا عكس البنية السطحية الظاهرة. فحين نقدم التهاني لمن تسبب في ضياع حق من حقوقنا، أو ألحق بنا الأذى، فإن الأمر بحاجة إلى تأمل وقراءة؛ لأن معنى ذلك أن ثمة تأجيلاً أبديّاً للمعنى الحقيقي لابُدَّ من البحث عنه. ولعلنا لو استبدلنا كلمة الرزانة بـ "الحماقة" وكلمة العقل بـ "الطيش"، وكلمة ثوري بـ "نامي" (والباء في كل للمتروك) من قول الشاعر:

نامـــي جـــياعَ الشـــعب نامـــي الـــنَّومُ مـــن نعـــمِ الســـلام
إنَّ الحماقـــــةَ أن تَشُـــــقّي بالـــنُّهوضِ عصـــا الـــوئام
والطـــــيشُ أنْ لا تلجئـــــى مِـــن حاكمـــيكِ إلى احـــتكام

أقول لو استبدلنا هذا بذاك أو شبيهه، على طول القصيدة، لساغ لنا ذلك أي سوغ، فالقصيدة على هذا النحو تبدو في دعوتها تطلعيّة استشرافيّة، تحاول تفكيكها بنية قهريّة قمعيّة (تتمثل في الواقع) فيلجأ إلى (الحُلم) لينتج عن هذا الحلم بنية تحريضيّة تثويرية، فكأني بالجواهري ينادي بأعلى صوته:

ثوري جياع الشعب ثوري!

وهذا هو المعنى المطمور العميق، وذلك هو المغزي الأبدي الأعمق، الذي يترتب على تفكيك بنية القصيدة.

إن الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر في أن يرى أمته قويّة يقظة غير نائمة، وتطلعه إلى عزّها، وبين قمع هذا التطلع المشروع وقهره، هو الذي جعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة فيطلب النوم من "جياع الشعب"، وهو إنّما يطلب تثويرهم. ولما كان من المستحيل أن ينام الجائع، كما هو مستحيل أن ينام على نغم البعوض، وعلى المستنقعات، فإن بنية ثالثة تطل برأسها من خلال هذه البنية المهدومة المفككة، تلك هى بنية التحريض والتثوير لتصير المعادلة هكذا:

بنية تطلعّية استشرافية

تهدمها : بنية قهريّة قمعية

فينتج عنها: بنية تحريضية تثوريّة

ومما يظهر روح التثوير فى هذا الحيّز المتحرّك حضورُ الجملة الفعليّة حضوراً قويّاً ولافتاً وغلبتها على الجملة الاسميّة. وتواتر الجملة الفعليّة بنسبة تفوق الجملة الاسميّة يعني تغلُّب الحركة على السكون، والحدث على الثبوت والاستقرار، وآية ذلك أن الأفعال تكسب هذا الحيّز حركةً واضطراباً [٥٧].

وبعمليّة إحصائية بسيطة يتضح أن لدينا مائة وخمس عشرة جملة فعليّة، بإزاء ست وعشرين جملة اسمية في قصيدة بلغت اثنين وسبعين بيتاً. ولعلَّ طغيان الجملة الفعلية يبدو معقولاً ومتسقاً مع الحدث؛ إذ الخطاب موجّه من الحيّز التائه الذي يحضُّ الآخرين على فعل شيء أو يطلب منهم أن يفعلوا، ومن هنا تواتر فعل الأمر عن طريق ربطه بجملة الشرط هكذا:

(نامي حرستك، نامي تصحّى، نامي تزرْك، نامي تتنوّري، .. وهكذا)، فارتكاز الشاعر على الفعل مناسبٌ تماماً للحركة المطلوبة في القصيدة، بل مناسب للموقف، ودليل على توثب القصيدة وحركيتها، في دعوتها العميقة لرفض الثبوت والسكون. أما تكرار كلمة "نامي" فقد جاء مناسباً للحركة النفسّية "للحدث" ومسايراً للحالة النفسية " للشاعر" الذي مَلَّ من تكرار قومه لنومهم وصمتهم.

وهي إن بدت في ظاهرها دعوة للنوم، إلا أنها في بنيتها المخفيّة المطمورة إعلان للرفض والثورة. وهذا هو ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية، وما ينتج عن دعوة الشاعر "جياع الشعب" للنوم، دون أن يتهيأ لهم الطعام أوّلاً، والأسرة المناسبة للنوم، والمكان النظيف الصالح. ولما كان النوم لا يكون مع الجوع، ولا يكون على القذارة ورمزها المستنقعات ونغم البعوض، فإن النتيجة شيء ثالث تماماً هي الدعوة للثورة. وهذا هو ما وصفنَاه بـ **"الحيّز المتحرّك"** الذي تدعو إليه القصيدة.

وبعد،

فإن "تنويمة الجياع" هي أغنية النفس العربيّة الحرة في تحرُّقها وحنينها إلى ما حُرمت منه، وفي رغبتها وتطلعها إلى ما تصبو إليه. وهي تحمل وحدتها من خلال تفكيكها، وبنائيتها تكمن في تفكيكها، كما يدعو تفكيكها إلى بنائيتها، فكأنها تبدأ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث يجب أن تبدأ.

الهوامش والتعليقات

(١) انظر: جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م، ص ٦١.

ويعدُّ جاك ديريدا من جيل الفلاسفة الفرنسيين التالين لسارتر وميرلو بونتي، الذين تضع أعمالهم، التي بدأت فى الظهور منذ أواخر الخمسينيات وما تزال، تحت مجهر الشك والتساؤل مفاهيم كل من (الفلسفة) و (الأثر) و (العمل) الفكري أو الفنى أو الأدبي بمعناه الناجز والنهائي والمكتمل، و(التاريخ)، و(العقل، و (النظام)، و (النسق)، وغيرها.

(انظر: مقدمة كاظم جهاد، الكتابة والاختلاف، ص ٢٣)

(٢) انظر: خوسيه ماريّا بوثويلو إيفانكوس، **نظريّة اللغة الأدبيّة**، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ١٩٩٢، ص ١٤٧.

(٣) انظر: نصرت عبد الرحمن، **فى النقد الحديث دراسة مذاهب نقديّة حديثة وأصولها الفكريّة**، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٧٩، ص ٧٩، ص ١٠٣، ص ١٤٧.

(٤) الكتابة والاختلاف، ص ٥٣.

(٥) الكتابة والاختلاف، ص ٦١.

(٦) انظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص ١١٦.

(٧) انظر: جاك دريدا، **الاستنطاق والتفكيك**، مجلة الكرمل، ع ١٧، ١٩٨٥م، ص ٥٦.

(٨) وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧م، ص ١٦١.

(٩) نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٤٧.

(١٠) انظر: معرفة الآخر، ص ١٤٢.

(١١) نشر الكتاب بالفرنسية عام ١٩٦٧م، ثم بالإنجليزية عام ١٩٧٨، وصدر عن مطبعة جامعة شيكاغو، ثم ترجمه إلى العربيّة كاظم جهاد، وصدر عن دار توبقال للنشر عام ١٩٨٨م.(انظر: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٤٥).

(١٢) م . هـ ابرامز، **المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية**، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، الثقافة الأجنبية، السنة، العدد الثالث، ١٩٨، ص ٤٦.

(١٣) نظريّة اللغة الأدبية، ص ص ١٤٦ـ ١٤٧.

(١٤) نظريّة اللغة الأدبية، ص ١٥٧.

(١٥) **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر**، جدّة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م، ص ٦٤.

(١٦) انظر: الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص ٦٥ـ ٦٦.

(١٧) نظريّة اللغة الأدبية ، ص ١٥٨.

(١٨) انظر: وليم راي، المعنى الأدبي، ثمة فصل عن دي مان بعنوان: "مفارقة التفكيكّة / تفكيكية المفارقة، ص ص ٢٠٨ ـ ٢٢٨.

(١٩) See . Jonathan culler, On Deconstruction, Cornell University Press, Ithaca, New York 1982.

(٢٠) انظر على سبيل المثال:

Christopher Norris, **Deconstruction**, Theory and Practice, Metthuem, London and New York, 1982.

Textual Strategies, Cornell University Press, Ithaca, New Yourk, 1979.

(٢٢) لقد شكا دريدا نفسه من مشكلة ترجمة مصطلحه (Deconstruction) إلى اللغات الأخرى في رسالة بعث بها إلى صديق ياباني (حول مفردة ومفهوم التفكيك)، اعترف أن مفردة التفكيك في الفرنسية لها دلالات لا مصدر فيها للبس، إلا أن ترجمتها إلى أية لغة أخرى أمر في غاية التعقيد، وأمر قد يبدو شائكاً ومضلّلا.

انظر: (الكتابة والاختلاف ص ٥٧)

(٢٣) معرفة الآخر، ص ١١٤.

(٢٤) انظر: معرفة الآخر، ص ١١٣.

(٢٥) انظر: كريستوفر نوريس، **التفكيك النظرية والتطبيق**، عرض سمية سعد، فصول، ع ٤، ١٩٨٤م، ص ٢٣١.

(٢٦) انظر: معرفة الآخر ص ص ١١٥ـ ١١٦.

(٢٧) Richard Kearny, **Modern Movements In Eurpean philosophy**, Manchester University Press, 1986, p. 119

(٢٨) الكتابة والاختلاف، ص ٣١.

(٢٩) انظر: معرفة الآخر، ص ص ١١٨ـ ١١٩.

(٣٠) انظر: سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، الدار البيضاء سوشبريس، ١٩٨٥م، ص ٨٦.

(٣١) الكتابة والاختلاف، ص ٥٣.

(٣٢) الكتابة والاختلاف، ص ٣١.

(٣٣) الكتابة والاختلاف، ص ٦٢.

(٣٤) الكتابة والاختلاف، ص ٣٣.

(٣٥) معرفة الآخر، ص ١٢٠.

(٣٦) يختلف مفهوم (العقل) وإيحاءاته بين اللغة العربية وغيرها من اللغات. فكلمة (العقل) كما سرت في العربية لا تثير لما لها من أصداء معنوية وثقافية في لغات أخرى، كاليونانية واللاتينية، والألمانية، فـ (اللوغوس) اليوناني هو أقرب إلى المنطق في معنى اصطلاح المنطق منه إلى (العقل) فى اللغة العربيّة الكلاسيكية.

(انظر: محمد علال سيناصر، تقديم كتاب الكتابة والاختلاف، ص ٨).

(٣٧) الكتابة والاختلاف، ص ٥٤.

(٣٨) انظر: نظرية اللغة الأدبية، ص ١٥٣، معرفة الآخر، ص ١٢٣.

(٣٩) انظر: نظرية اللغة الأدبية، ص ١٥٤.

(٤٠) الكتابة والاختلاف، ص ٥٢.

(٤١) معرفة الآخر، ص ص ١٢٣ - ١٢٤.

(٤٢) Modern Movements in European philosophy, p . 122

(٤٣) الكتابة والاختلاف ، ص ٤٧.

(٤٤) الكتابة والاختلاف ، ص ٥١.

(٤٥) الكتابة والاختلاف ، ٥٨.

(٤٦) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص ١٣٣.

(٤٧) Raman Selden, **Reader Guide to Contemporary Literary Theory**, p p. 87- 88

(٤٨) انظر: الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص٥٤، حيث يترجم مصطلح (Deconstruction) بالتشريحيّة. وكان الغذامي أشار إلى تردّده أو حيرته في تعريب هذا المصطلح، ربما لأنه كان من أوائل النقاد العرب الذين تعرّضوا له،

ولكنه يشير في الوقت نفسه إلى أنه فكّر بكلمات مثل : (النقض / الفك)، وقال : إن المقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه .ولعله بذلك أصاب الحقيقة، وإن لم يستخدم (التفكيكية مصطلحاً) .

انظر : (الخطيئة والتكفير ، ص ٥٠ ، هامش ٧٨)

(٤٩) بتصرّف عن الكتابة والاختلاف، ص ص ٢٨ ـ ٣٠.

(٥٠) الكتابة والاختلاف، ص ٤٩.

(٥١) كريستوفر بطلر، **التفسير والتفكيك والأيديولوجية**، ترجمة نهاد صلحيّة، مجلة فصول، ع٣، ١٩٨٥م، ص ٨٠.

ثامر، **سلطة النص أم سلطة القراءة**، بغداد، الأقلام ١٩٨٨م، ص ١٤٧.

(٥٢) المعنى الأدبي ، ص ٢٠٨.

(٥٣) انظر: عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص ٢٩٦.

(٥٤) عبد الملك مرتاض، ا ـ ي، **دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٢، ص ص ١٠٢ـ ١٠٣.

(٥٥) مرتاض، نفسه، ص ١١٦.

(٥٦) مرتاض، نفسه، ص ص ٦٦ـ ٦٧.