القسم الأول

المنطلقات والأسس النظرية للنقد التفكيكي

١)- منطلقات دريدا في التأسيس لاستراتيجية التفكيك

١-١)- الثورة على العقل

١-٢)- نقد سلطة الحضور

١-٣)- الثورة على البنيوية

٢)- أسس ومعالم التفكيك

٢-١)- موت المؤلف وسلطة القارئ

٢-٢)- الاختلاف وتناسل المعنى

٢-٣)- استراتيجية التناص

٢-٤)- الكتابة

obeikandi.com

obeikandl.com

١) منطلقات دريدا في التأسيس لاستراتيجية التفكيك

مما هو معلوم أن التفكيكية قد ارتبطت في منشئها الأول بالناقد الفرنسي جاك دريدا، الذي مثلت كتاباته وأعماله الجسر الذي انتقل به التفكيك إلى الساحة النقدية الأمريكية ثم العالمية، والدارس لهذه الكتب وهذه الأعمال يلحظ الدوافع والأساليب التي انطلق منها دريدا في التنظير للتفكيك، فقد لاحظ دريدا أن سلطة العقل وسلطة الحضور، وحتى المقولات البنيوية قد ساهمت في تضييق الخناق على المعنى وقيدته بقيود لا يستطيع تجاوزها مما يسبب نوعاً من الجمود واللاحركية في الأعمال الأدبية والفلسفية على حد سواء. وكان تمركز الغربيين حول هذه المقولات وحول مقولات الميتافيزيقا سبباً في الثورة التي أشعل فتيلها دريدا داعياً إلى التفكيك والتقويض وهدم كل ما هو مألوف ومأخوذ به من تقاليد ومن أفكار، ودعا إلى نوع جديد من البناء الذي يكون بعد الهدم والتدمير لكل مظاهر المركزية الغربية.

وينطلق جاك دريدا في تأسيسه للتفكيك من المقولات الفكرية التقليدية، التي جعلت حضارة الغرب تقوم على العقل والمنطق، وتتقوقع حولهما، وهو الشيء الذي جعلها تفصل بين الخطاب الفلسفي والخطاب الجمالي[1]. ومن ثم فإن ثورة دريدا التفكيكية هي في حقيقتها ثورة على سلطة العقل وعلى فلسفة الحضور، وثورة على البنيوية التي أرهقت الفكر وقيدت المعنى بمقولاتها التقليدية.

---

(١) ينظر: عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٣١٦.

وسنحاول في الصفحات التالية التعرض إلى ملامح هذا المد الثوري عن المركزية الغربية والتي تعد من الدوافع الأولى التي حملت على التنظير لاستراتيجية التفكيك.

١- ١- الثورة على العقل

لقد ثار جاك دريدا على الفكر الغربي بأسره ودعا إلى تفكيكه وتقويضه كونه كان يجر الفكر الإنساني إلى التمركز حول جملة من الأفكار والمنطلقات والأسس الميتافيزيقية التي كانت تغذيه، فالفكر الغربي وطيلة قرون ظل متمحوراً ومتمركزا حول ما يعرف بسلطة العقل وميتافيزيقيا الحضور، حتى إن التراث الفلسفي بمذاهبه ونظرياته المختلفة كان مجرد صيغ وتأويلات، قائمة على نظام التمركز.

وعلى الرغم من صعوبة التخلص من قيود هذا التمركز الذي قيد الفكر الغربي، فقد حاول دريدا معرفة الأسباب والدوافع التي فرضت ظاهرة التمركز، ولما كانت الميتافيزيقيا لا حدود لها عمل دريدا على نقدها داخلياً من خلال التعرف على النظام الهدمي الذي أقامته والذي من خلاله راحت توجه الفكر الغربي وتطوره، وكأنه تناول جزءاً أو عينة من هذه الأفكار والمقولات الميتافيزيقية التي ترسخت في الكثير من أعمال وكتابات الفلاسفة والأدباء وغيرهم، وقد سعى دريدا إلى هدم وتقويض هذا النظام المتماسك الذي تكون نتيجة للتمركز حول سلطة العقل، وميتافيزيقيا الحضور، مما تسبب في تقييد حرية الفكر والحد من انطلاقه، وكان هدفه في ذلك تفكيك هذا الفكر المتمركز حول العقل "**Logocentrism**"[١]. وحله من أجل كشف تناقضاته وأسراره وأسسه ونقدها.

---

(١) عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية وإشكالية التكون والتمركز حول الذات، ص٣١٦.

إن فلسفة الغربيين ولمدة طويلة كانت فلسفة عقلية بحتة، تمجد العقل وتأخذ به كمقياس أو كمعيار لتقييم المعرفة والحقيقة، وتحكم به على أصالة الشيء وقيمته، الأمر الذي جعلها تنفي كل معنى لا يتوافق مع النماذج العقلية التي تتصورها فهي قد رفضت كل معنى أو تأويل أو قراءة تبتعد عن التصورات العقلية أو تخرج عن إطار سلطة العقل، "**فالفلسفة منذ سقراط وأفلاطون وأرسطو دفعت العقل إلى واجهة الاهتمام وأعطته سلطة فعالة في مسار الفكر بحيث آل في نهاية المطاف إلى مفهوم مجرد ذي قوة لا متناهية، وفي ظل هذه النزعة العقلية ـ أصبح القياس العقلي ـ المنطقي نموذجاً معيارياً تقاس في ضوئه كل النماذج الفكرية، ففرض بسبب ذلك هيمنته القصوى في مجال الفكر الفلسفي، وكان هذا كافياً بالنسبة لدريدا لأن ينصرف إلى تفكيك هذا التمركز، وذلك من خلال نقد وجهه للأصل الثابت والمتفرد بالقوة لمفهوم العقل سعياً وراء ظهور نمط من التفكير الذي يتجاوز نسق التمركز المذكور**"[1].

لقد ارتبطت الحقيقة بالعقل عند الفلاسفة الغربيين القدامى من أمثال أرسطو وأفلاطون وغيرهما، فأفلاطون رأى بأنها حوار تجريه النفس مع ذاتها، وأرسطو اعتبرها تفكيراً يتسم بالذكاء، وكانت الميتافيزيقا الغربية التي ظهرت بعد هذين الفيلسوفين معتمدة على فكرة الخضوع لسلطة العقل، من جهة ولسلطة الحضور من جهة أخرى. فقد حظي العقل في الميتافيزيقا الغربية بمكانة عالية، بل احتل مكان الصدارة والسمو فيما يتعلق بطرائق ووسائل التفكير، وتعدى كونه كمجرد آلة للتفكير، ليرتقي إلى أن يصبح منبع المعرفة ومصدرها، وقد اعتبرته الميتافيزيقا الغربية القوة المنظمة للعالم، ومنبع الإبداع ومصدر كل التصورات وكل المفاهيم والمسميات للأشياء

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٢١.

الوجودية، وأكثر من ذلك جعلته الميتافيزيقا الغربية مفهوماً يحكم العالم بأسره؛ بمعنى أن جميع الأشياء والظواهر والموجودات تخضع لنظامه وتصاغ حسب آلياته ومعطياته الخالصة.

لقد غرق الفكر الغربي في هذه الزاوية إلى أن بات يدور حول نقطة واحدة ووحيدة هي العقل، هذا المفهوم الذي جعل كثيراً من الفروض والإجراءات والنتائج الحاصلة والمتصلة به حقائق ثابتة وكان مجمل هم دريدا في نظرته لاستراتيجية التفكيك هو نقض التمركز والتمحور حول العقل ذلك لأنه ساهم في تقوقع الفكر الغربي وفي جموده حتى أنه أصبح فكراً ساكناً جامداً متمركزاً حول تلك الأفكار والمقولات الميتافيزيقية التي كانت قد تبلورت مع مرور الوقت في الفكر الغربي، هذا الفكر الذي كان خاضعاً خضوعاً تاماً لسيطرة العقل والمنطق، بدءاً من أفلاطون. والعقل مستند إلى الصوت، بمعنى أن التفكير العقلي المنطقي يعتمد على الصوت حتى في حديث النفس مع نفسها وفي تواصلها مع ذاتها، فكان العقليون يهتمون بالكلام أكثر من الكتابة وكان الوجود عندهم مجرد حضور يتم تعيينه وفق ما يقبله العقل والمنطق، فرفضت هذه الميتافيزيقا العقلية ـ التي اعتبرها دريدا مجرد مذهب خاص بمجموعة عرقية ـ كل ما هو خارج عن إطار العقل، حتى أصبح القياس العقلي نموذجاً تقاس عليه النماذج الفكرية والإبداعية[1].

ولأن العقليين قالوا بأن الوجود حاضر دائماً، وهذا يعني بأن معناه ومفهومه ودلالته تكون هي الأخرى دائماً حاضرة معه، وتكون محددة ومعروفة وفق أساس عقلي يؤمنون به وينطلقون منه، فإن دريدا قد ثار على هذا الأساس العقلي الذي كانوا يتمركزون حوله ليقول بفكرة غياب المعنى وضياع الدلالة داعياً إلى انفتاح النص المكتوب وتوسيع مجاله المعنوي إلى ما لا

(١) ينظر: بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي ص٢٧.

نهاية، فيظل القارئ في حالة مطاردة لهذه المعاني الغائبة التي كلما اعتقد بأنه أحاط بها وجد معاني أخرى غائبة ومرجأة ومختلفة تفاجئه، إنها الدعوة إلى إبعاد سلطة العقل وإحلال محله سلطة الذات. هذا وقد استعان دريدا بمقولات نقدية جديدة من أجل تقويض التمركز الدلالي حول العقل الذي سيطر على الفلسفة الغربية مثل القراءة والاختلاف والأثر.

لعلنا من خلال الفقرات السابقة وضعنا أيدينا على واحدة من الدوافع أو الأسباب التي أدت بدريدا إلى التنظير والعمل من أجل إرساء قواعد التفكيك، لهذا المشروع النقدي الذي كان أن بدأه بنقد إلى درجة تغييب جذور الفلسفة الغربية الأولى بوصفها فلسفة عقلية منطقية تمجد العقل ملهمة إياه هالة من التقديس. يضاف إلى ذلك أن الفلسفة الغربية منذ القديم أهملت الكتابة تماماً، لتجعل من سلطة العقل مركز العالم وهو مركز الوجود الذي لا يتحقق حضوره إلا به ووفق مقاييسه ومعاييره المنطقية.

١- ٢- نقد سلطة الحضور

لعل الثورة التي شنها التفكيكيون على كل مظاهر الفلسفة الغربية وتقاليدها ومقولاتها وأسسها ومرتكزاتها ترجع إلى مبدأ الشك ورفض كل التقاليد الميتافيزيقية والقراءات المعتمدة، "**فالهم الذي يشغل بال الفلسفة الحديثة يتمثل في وضع حد للميتافيزيقا، إلا أن ما تقره الفلسفة الحديثة هو أن القضاء على الميتافيزيقا يتطلب وضع حد لوعي الإنسان، لأن هذا الوعي يجعل من نفسه مركزاً للكون**"[1].

---

(١) عبد العزيز بن عرفة (جاك دريدا) التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص٧١.

لقد راى التفكيكيون أن الفلسفة منذ أفلاطون إلى هيغل هي فلسفة حضور تختزل فيها الذات داخل الوعي باعتباره المركز في هذه الفلسفة "**فمنطق هيغل ـ شئنا أم أبينا ـ هو منطق الاختزال امتداداً للمنطق اليوناني الأفلاطوني القديم، لأنه في الأخير نضال من أجل تطابق الواحد مع مقولاته**"[1]. وقد توحد الفكر الغربي في إطار ميتافيزيقا قامت أساساً على فلسفة الحضور، وهي فلسفة ضربت جذورها عميقاً في ساحة الفكر الغربي، ومن أجل ذلك كان دريدا قد ثار على هذه الفلسفة وسعى إلى تبديد هذا الحضور، فسؤاله الجوهري "**يبقى دائماً باستمرار، كيف نبدد الحضور ؟**"[2]، وهذا يعني أن جاك دريدا قد اهتم اهتماماً كبيراً بفكرة الحضور التي قال بها الفلاسفة الغربيون، لأن كينونة الكائن عندهم تظهر وتتضح بوصفها شيئاً حاضراً، ولأن "**ما يأتي لذاته يتجلى وينتشر بالقرب من ذاته**"[3].

ولقد أشار هيدجر إلى هذا المنحى وأكد بأن الفلسفة الغربية كانت دائما تقر بأن الشيء الموجود هو الشيء الأكثر حضوراً من تلقاء نفسه[4]، "**غير أن الانقلاب الذي حصل في صف الفلسفة منذ هيدجر ومنه انطلق جاك دريدا... يقول بفلسفة الغياب، فلسفة جاك دريدا تتصدى لتطابق الفكر مع مقولاته**"[5]، وهنا نلمس بعض ملامح الثورة على فلسفة الحضور التي تبناها دريدا متأثراً فيها بأفكار هيدجر من أجل بناء مفهوم آخر، هو الآخر المغاير للآخر الغائب الذي ينتج من الاختلاف، إن الإنسان أحياناً قد يعجز وعيه عن إدراك هذا الوجود وهو حاضر، وبصفته حضوراً فقد يكون اظهر الأشياء وأوضحها، ولكنه ورغم ذلك

---

(١) عبد العزيز بن عرفة (جاك دريدا) التفكيك والاختلاف المرجأ، ص ٧٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٧٧.

(٣) عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، ص ٣٢٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٢٠.

(٥) عبد العزيز بن عرفة (جاك دريدا) التفكيك والاختلاف المرجأ، ص٧٢.

يكون أقل ظهوراً وأكثر غموضاً واحتجاباً بالنسبة إلى وعي الإنسان وإدراكه، ربما قد يرجع ذلك إلى قصور ونقص في طريقة إدراك الإنسان ووعيه بهذا الوجود الحاضر، هذا الوعي الذي يعتبر الوسيلة الوحيدة في إدراك هذا الوجود، ومنه فالغموض أو الإبهام الذي يسود هذا الوجود لا يكمن فيه، وليس صفة خاصة به، وإنما يعود إلى العجز في إدراكه، لكن ظل هذا التفاوت في حقيقة الموجود وكيفية الإحاطة به ملازماً ومصاحباً للفكر الفلسفي الغربي، فكيف يكون الشيء واضحاً وغامضاً في آن واحد؟!.

وينتهي هيدجر إلى فكرة مفادها أن انتشار الوجود يشكل بذاته تاريخ الإنسان الغربي من حيث جوهره، فاعتبار أن هذا الإنسان يظل ساكناً في التاريخ مأخوذاً بيده ومثبتاً في موضوعه بوصفه قاطناً في إشراقة الوجود ومساهماً في هذه الإشراقة، والوجود من حيث هو انحجاب لا ينفك عن الظهور، يدل بذاته عن الماهية الإنسانية[1]. ومعنى ذلك أن الإنسان تاريخه مرتبط بهذا الوجود، فهو يساهم في بقاء هذا الوجود، والوجود بدوره يساهم في إنشاء الماهية الإنسانية، وهذا يعني أن كلاً منهما متأثر بالآخر وكلاً منهما يخدم الآخر[2].

وحسب فلسفة الحضور، قد اقتصر مفهوم الأشياء والموجودات فيها بعينها بوصفها أشياء حاضرة "**ومن الممكن بشكل عام القول مع دريدا إنه ليس ثمة شيء يكون حاضراً ببساطة، وكل ما نعتبره حاضراً معطى يعتمد لتجديد هويته على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة**"[3]. لأن الشيء لا يحضر إلا بالاعتماد

---

(١) ينظر: عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، ص٣٢٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٢٠.

(٣) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٦، ص٢١٧، ٢١٨.

على الاختلافات والعلاقات الخارجية بوسائط مرجعية أخرى، ولما كانت هذه الاختلافات غير حاضرة، فإنه هناك معنى غائب دائماً، وهذا ما لاحظه دريدا على الكتابات الأدبية والخطابات الفلسفية، فالنص فني ولو حضر كوجود، متكون من وحدات لغوية وكلمات وتراكيب توحي للوهلة الأولى بالمعنى العادي الذي يتشكل لدى أي قارئ من خلال القراءة الأولى له، يبقى يحتمل أكثر من هذا المعنى وأكثر من هذا التأويل الذي قد يصل إليه قارئ واحد، فدريدا بنقده لسلطة الحضور التي تمركز حولها الفكر الغربي يكون قد أزال ذلك الحاجز الذي عمل لمدة طويلة على كبت المعنى والحد من انطلاقه وتعدده، فهو بمقولة الغياب التي دعا إليها، جعل من معنى النص المكتوب أو الخطاب اللغوي دائماً مؤجلاً غائباً، مختلفاً متنوعاً حسب شخصيته وثقافة كل قارئ وكل متلق، في حين قصرت ميتافيزيقا الحضور معنى الأشياء والكتابات وحقائقها في وجودها وحضورها كشيء متجل وواضح أمام الدارس أو المتلقي.

وتأكيداً لما سبق، نقول مع إبراهيم خليل: "**إن دريدا ينكر مفهوم الحضور المطلق، موضحاً ذلك بمثال السهم المنطلق فهو في أي لحظة من اللحظات حاضر في موقع معين، ولكنه في الوقت نفسه ليس حاضراً في تلك اللحظة في ذلك المكان بالذات، ففي أي لحظة اخترناها من لحظات إطلاقه يكون متحركاً باتجاه موقع ثان، وهكذا (....) لابد من أن نأخذ بعين الاعتبار أن كل حضور إنما يعتمد في تحديده على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة، وعلى هذا فإن الشيء يمكن أن يكون حاضراً، وغير حاضر في الوقت ذاته، لذا لا يوجد في أي نص أو خطاب معنى يتمتع بحضور مطلق، وعليه فإن أي معنى تسفر عنه أي قراءة لابد أن يكون سلسلة من الاختلافات والتوافقات الحاضرة والمرجأة ...**"[1]، وفي هذا

---

(١) إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، دراسات نقدية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٢، ص١٠٠.

السياق يعيد جاك دريدا تصوره للزمن، فإذا كان الأثر يحيل إلى ماض مطلق فمعنى ذلك أنه يلزمنا بالتفكير في ماض لا يمكننا أن نفهمه في شكل الحضور المعدل كحاضر ماض، والحال أن الماضي مادام يعني دائماً حاضراً، ماضياً، فإن الماضي المطلق الذي يظل باقيا داخل الأثر لم يعد يستحق اسم ماض. إن المفهوم الميتافيزيقي للزمن - **كما يرى دريدا** - لا يمكنه أن يصف بشكل مطابق بنية الأثر، وبالتالي فإن فكرة هدم الحضور هي في الواقع هدم للزمن ذاته[1]، ويبقى هذا الزمن غير مكتمل ما لم يتم تجاوز ميتافيزيقيا الحضور.

الواقع أن ثورة دريدا على فلسفة الحضور التي اختزلت الوعي واحتكرته حولها، لم يستطع الإفلات من قبضتها، ويبقى: "**بحث دريدا في نهاية المطاف ظل سجين الميتافيزيقا، سجيناً لميتافيزيقا الحضور هاته التي غالبا ما تفكك، ولكنها لا تهدم أبداً**" (...) (وقد رأينا ضرورة ومهارت هاته الاستراتيجية) فإننا نجازف أيضاً بالخضوع[2] لتلاعب هاته البنيات، وهي مجازفة يتحمل دريدا مسؤوليتها. إن دريدا حسب هذا الرأي ظل أسيراً لمركزية الحضور وهي المركزية التي طالما كانت محل نقد لديه، بل أن الفكر الغربي بأسره ظل متمركزاً حول فلسفة الحضور وخاضعاً لسلطتها والشيء الذي ساعد على ترسيخها في الفلسفة الغربية هو ثورتها التدميرية والتقويضية، ولكنها في الوقت نفسه ثورة بناءة. ودريدا في سعيه إلى نقض فلسفة الحضور يكون قد جعل الفكر لا ينام على قناعاته، ولا يتطابق مع مقولاته.

---

(١) ينظر: سارة كوفمان، روجيه لا بورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ص٣٠.

(٢) سارة كوفمان- روجيه لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ص٤٦.

١- ٣- الثورة على البنيوية

قامت التفكيكية على أنقاض البنيوية المرهقة، فقد حاول النقاد التفكيكيون استعادة الروح الجمالي والمعرفي لعالم النص الأدبي وذلك من خلال تحطيم تلك الأطر والآليات البالية التي طالما اعتنقها النقد البنيوي بتفريعاته المتباينة، يرى دريدا ومعه التفكيكيون أن البنيوية محكومة بالغائية وأنها: "**تعتاش على الاختلاف بين أمنيتها ومتحققها وسواء أتعلق الأمر بالبيولوجيا أم بعلم اللغة أم الأدب، كيف يمكن تصور كلية منظمة دون الانطلاق من غاياتها على الأقل؟ وإذا لم يكن المعنى ذا معنى إلا داخل كليته، فكيف تراه ينبثق إذا لم تنجه الكلية إلى غاية تنتهي عندها قصدية لا تكون بالضرورة والأساس قصدية وعي؟ وإذا كانت هناك بنى فهي ممكنة انطلاقاً من هذه البنية الأساسية التي تنفتح بها الكلية وتفيض بها عن نفسها، لتتخذ معناها في استعجال غاية نهائية، يجب أن نفهمها تحت شكلها الأكثر لا تحديداً ولا تعيينا**"[١]، ولا تنجو البنيوية في رأي دريدا من ميتافيزيقا الحضور، التي تشكل الحجر الأساسي في نقد دريدا للعقل الأوروبي؛ لأن البنيوية حين تبدأ من البنية تفترض سلفاً نوعاً من التزامن اللاهوتي الذي يستنجد بسرمدية الكتاب كما يراه الله، ولهذا عني دريدا بتمزيق البنية وتفكيكها، فليست ثمة بنية أو مركز، إن المركز عنده خارج النص، (أي نص) وداخله، إنه اللعبة المتواصلة بين المركز واللامركز[٢].

---

(١) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد عادل سيناطر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٢٦.

(٢) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص٢٤٩.

ومثلما انتقد دريدا قضية الغائية في البنية، ومركزية الحضور التي قادته إلى القول بتمزيق البنية وتفكيكها بحثاً عن المعاني الغائبة التي هي سلسلة من الاختلافات، بالمنطق نفسه تطاول دريدا على البنيوية الأنثربولوجية لليفي شتراوس فهو عالق في مشكلة فلسفية في جوهرها إلا أنه بمعنى ما ليس فيلسوفا بما يكفي لأن يحلها، فالأنثروبولوجيا علم أوروبي يستخدم مفاهيم أوروبية تقليدية، ولأن هذا العلم يدرس مجتمعات غير أوروبية، فإن عليه أن يقدم نقداً لكل مقولات المركزية الإثنية، بما في ذلك مفاهيم العلمية التي قام عليها هذا العلم ذاته، و إلا فإن هذا العلم سوف يقوض علميته الخاصة حتى لو كان بين يدي ممارس بارع ورفيع[1].

انطلاقاً من هذه المزالق جاءت التفكيكية كثورة نقدية ضد تقاليد البنيوية التي تقدم لنا قوالب لغوية جامدة "**لدعم الأفكار التقليدية للنص باعتباره حاملاً لمعان مستقرة، حيث يكون الناقد هو الباحث المؤتمن على الحقيقة في النص**"[2]. إن رفض التفكيكية للنمذجة والاحتواء جعلهم يشككون في قدرة النقد البنيوي على اكتشاف الطاقة الإبداعية والجمالية للنص، لأنها تنطلق من الجزء لتحديد الكل، ذلك أنها لا تهتم بالفوارق والاختلافات الموجودة بين النصوص وإنما تجمعها في ظل نسق واحد يحدد جميع خصائصها.

بناء على ما تقدم أقامت التفكيكية مشروعها النقدي على أنقاض النظرية البنيوية محاولة الاستفادة من أخطائها، المتمثلة في تجميد اللغة وتنميطها وتحولها إلى كتل صماء لا جمال فيها ولا رونق.

---

(١) ينظر: ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سورية، د ط، ٢٠٠١، ص١٤٣.

(٢) كريستوفر نورس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق، ص٨.

٢- أسس ومعالم التفكيك

٢- ١- موت المؤلف وسلطة القارئ

لقد عمل النقد التقليدي منذ وقت طويل على تقديس المؤلف وجعله الفضاء الوحيد الذي يتمحور في فلكه الخطاب، معتبراً إياه المرجعية الأولى لتحليل النص الأدبي وسبر أغواره، حتى إن هرتش (**Hertch**) قال: "**لا يمكن أن نتكلم عن تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا وجود نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير**"[١]، فالقارئ في النظرة النقدية التقليدية ما هو إلا مشاهد قد اقصي من التجربة النقدية، لكن هذه النظرة التقليدية أخذت تتوارى لتفتح أبواب النص الأدبي، بعد أن هددتها ردة الفعل الواسعة التي أحدثها مالارميه (**Malarmeh**) حامل الرمح القاتل للمؤلف بتنبئه "بضرورة تعويض اللغة بدل المؤلف[٢] باعتبار النص الأدبي نظاماً إشارياً تتكلم فيه اللغة عن نفسها وعن الأشياء خارجها، وجاء فاليري (**Valleri**) فأدخل بعض التغيير في وضعه للمؤلف في موضع الشك والسخرية مع إلحاحه على الطبيعة اللغوية [٣]، ولعل هذا الموقف لفاليري هو وليد سخطه على عقم فكرة الإعلاء من سلطة المؤلف. "**وحاول بروست (Prost) إدخال التشويش على العلاقة التي تربط المؤلف بأعماله**"[٤]، مبرزا بذلك عبثية كل تفسير يستحضر واقع المبدع. ثم عملت السريالية على جعل "**الكتابة الجماعية**"[٥] المرجعية

---

(١) ينظر عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص٢٧.

(٢) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤، ص١٧.

(٣) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٢٠٠.

(٤) عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص٦١.

(٥) رولان بارت: نقد وحقيقة، ص١٩.

التي يستمد منها القراء معاني تفسيراتهم. وتعبر اللسانيات عن انتهاء صلاحية دور المؤلف، وتصبح اللغة نفسها هي الأداة الوحيدة للمعرفة باعتبار النص الأدبي عبارة عن نظام لغوي مكتف بذاته، فلا حاجة لنا لمعرفة مرجعية النص أو بيئته وظروف مؤلفه أو ما يريد قوله.

لقد نادى التفكيك بموت المؤلف ودعا إلى ضرورة قراءة العمل الأدبي مفصولاً عن كاتبه، وتسليط أضواء البحث والتحليل على النص المكتوب كونه يمثل لغة، فهي: "**ما يتحدث في الأدب بكل تعدديتها الحاشدة متعددة الدلالات Polysemic وليس المؤلف نفسه، وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية الموارة للنص بؤرتها لحظياً، فليس هو المؤلف بل القارئ**"[1]. هكذا إذاً، جاء التفكيك لينهي عصر المؤلف ويفتتح عصر القارئ، فلم تعد للمؤلف في التحليل التفكيكي المكانة المرموقة التي حظي بها في النقد التقليدي بل حل محله القارئ، وبذلك أخذت النظرة التقليدية للمؤلف تتلاشى وتختفي شيئاً فشيئاً، فاتحة المجال إلى فضاء النص الأدبي وإشاراته، وإلى خيال القارئ وتصوراته. لم يعد المؤلف في التحليل البارتي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي، بل حل محله القارئ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة وهذا ما عناه بارت بالكتابة في الدرجة الصفر.

ويعلل بارت سر إضعافه لدور المؤلف فيقول: "**إن نسبة النص إلى المؤلف معناه إيقاف النص وحصره، وإعطاؤه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق الكتابة ...**"[2]، فانفتاح النص على مجرة من المدلولات أصبح رهيناً بعزل النص عن مبدعه أو

---

(١) تيري إيجالتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص١٦٧.

(٢) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص٨٦.

منشئه، ففي ظل هذا العزل ينبجس النص ويتفجر بمدلولات لا نهائية، والتحليل البارثي يجعل من القارئ منتجاً للنص بعد أن كان متفرجاً عليه، وما ينتهي إليه بارث بعد عرض سريع لنظرية موت المؤلف هو أنه: "... **لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة**"[1]، ففي هذا النص القصير تتجلى ثلاثية بارت (المؤلف، الكتابة، القارئ) فالقطب الأول ينتهي دوره مباشرة بعد الانتهاء من الكتابة، والقطب الثاني الذي هو الكتابة لا يأخذ موقعه الصحيح إلا في ضوء القطب الثالث الذي هو القراءة، ولعل هذا التفسير هو الذي جعل بارت يولي أهمية خاصة لسلطة القارئ.

لقد أعلن رولان بارت موت المؤلف نهائياً من خلال مقاله المعروف عن موت المؤلف عام ١٩٦٨. ويصرح فيه بارت بأن "**الأنا الذي يكتب أنا من ورق**"[2]، فيتحول بذلك المؤلف إلى كيان أسطوري أو تمثال حجري صغير لا قيمة له. فطالما قدس الكاتب وهمش القارئ، والآن قد نجح النقد الألسني في إحقاق حقوق هذا القارئ، بل وحوله إلى منتج للنص، إذ لولاه لما أخذ هذا الخطاب معنى ليلقي النص في أحضان القارئ "**وبذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد**" [3]، ليفسح المجال أمام القارئ الذي يستكشف الجوانب الخفية للنص ويملأ فراغاته ونقائصه. لقد انتقل القارئ من دور التبعية إلى الاستقلال ليعيش القارئ لحظات العشق والجمال بعيداً عن كل إكراه ويتحرر من كل قيد، ليبني عالمه الخاص به من خلال ما يبوح به النص له.

---

(١) رولان بارت: نقد وحقيقة، ص٢٥، ولمزيد من التوسع يراجع نور يوسف عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص٤٥.

(٢) ينظر: عمر أوكان: لذة النص، ص٦١.

(٣) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص٧١.

لقد تحول المؤلف إلى وجود آني لا معنى له ويقذف بالنص في عالم غريب عنه فيتلقفه القارئ لاستنطاق صمته وتأسيس معناه "**إن موت المؤلف يشبه حالة ملكة النحل التي تضع بيضها، وتنقطع صلتها به ليتولى تفقيسه فريق آخر لا علاقة له بالوضع، ويتفاعل القارئ مع النص فتنكشف له حقيقته التي تتراءى أمام عينيه**"[1]. فمهمة المؤلف إذن تنحصر في إبداع الخطاب وما عدا ذلك لا يقوم بشيء آخر، فيضطلع القارئ بمهمة شاقة هي فك طلاسمه وصنع معناه. ورولان بارت يذكرنا بجدلية مفادها أن "**الكاتب في أصله قارئ يمارس القراءة**"[2]. فهو لا يرضى لنفسه بالتهميش إذا أخذ مكان القارئ.

فتصبح القراءة محاورة مع النص "**فالنص ليس له وجود إلا عندما يتحقق وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه**"[3]، وهذه المحاورة لها شروطها المعرفية والثقافية، وتكون ناجحة بقدر مهارات المتلقي القرائية وأدواته المعرفية والإجرائية فالناقد الحازم هو الذي يقرأ وفكره مشحوذ وذهنه غير شرود، فالنص يشتمل على سؤال يوجه إلى القارئ فيبث فيه حيرة وقلقاً فيشغل هذا الأخير كل قدراته الثقافية، الدينية والفنية وكل ما يملك ليفهم مغلقات هذا الخطاب ويستكشف مواطن الصمت فيه. ويبين ما فيه من طاقات فكرية خصبة وتضاريس شعورية متدفقة واتجاهات إنسانية .

هكذا يكون القارئ إنزيماً نشيطاً لا تكبح قواه شفرات النص الإيحائية وطقوسها الغامضة، بل يكسر جداريته العاتمة لتوسيع مساراته

---

(١) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٣٤.

(٢) ينظر: الحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر المعاصر، جوان ١٩٩١، ص٩٢.

(٣) نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول، عدد خاص بالأسلوبية، ص ١١١.

وإخلاء طريقه ومد جسور تواصله وكأنه يبحث عن لؤلؤة مفقودة لا يهمه في مسيرته هذه ما يقطعه من أميال، إنها مسيرة ماراطونية لا يهم فيها الفوز بقدر ما يحصل عليه الإنسان من لذة ومتعة. إن البطلة في علاقتها مع الناظر إليها مثل علاقة النص بالقارئ في منظور بارت، فالنص أيضاً صفحة بيضاء لا تقول أي شيء قبل أن تسقط رغبة القارئ عليه[1]، إنه يدغدغ وجدان القارئ فهو يمتلك جاذبية وإغراء، ولابد للقارئ أن يحسن التصرف باللف والمخادعة ليحقق التقارب.

إن هذه النزعة في القراءة جديدة "**ويكمن الجديد فيها في البحث عن المستحيل أو الانسلاخ عن كتابة الأقدمين**"[2]. إن هذه النزعة تجعل المتعة على عكس اللذة التي تترك الإنسان يشعر بنوع من النشوة عند فراغه من القراءة شعور بالراحة والطمأنينة، أما المتعة فنصها لا يطاق يترك القارئ منهك القوى يحب التغيير ويطلب المستحيل ويعجز فهمه أمام لغة هذا النص الخارج عن النقد الذي تبدو القراءة التفكيكية أمامه عاجزة، فهي قراءة نظامية تعتمد مبدأ اللعب الحر مبنية على قانون الانفتاح والإيحاءات اللانهائية على حسب تعدد القراء.

هذا وقد ميز بارت بين الأثر والنص من زاوية انحصار الدلالة وانفتاحها على أساس أن الأثر نص ينحصر في مدلول، في حين أن النص يكرس على العكس من ذلك، التراجع اللانهائي للمدلول[3]، فإذا كان الأثر الأدبي عادة "**ينحصر ضمن تطور سلالي فيفترض أن العالم والجنس ثم التاريخ (بإمكانهم) تحديد الأثر، وأن الآثار تتسلسل فيما بينها، وأن المؤلف يمتلك**

---

(١) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٣٣٥.

(٢) عمر أوكان: لذة النص، ص ٤٧.

(٣) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ص ٥٩ – ٦٢.

الأثر"[1] والنص "**يقرأ من غير أن يستند إلى أب**"[2] فإذا أعتبر الأثر كائناً عضوياً، فإن النص هو شبكة وبناء، وتبعاً لذلك دعا بارت إلى إحلال النص محل المؤلف، والمدارس والحركات الأدبية، وهذه المفاهيم تسعى إلى إسقاط جميع المكونات (الخارج أدبية) من حساب الناقد، وإحلال النص محلها، وتتعدد إمكانات النص من خلال علاقاته بالقارئ والواقع، إن علاقاته بالقارئ فيها إغناء له وللقارئ في آن واحد، ولذا فإن القارئ لا يبحث عن مرجعية النص، بقدر ما تشده تحويلات ذلك الواقع إلى فن.

إن ما تقدم من فقرات يثبت لنا كيف أن النقاد الغربيين اتفقوا على تشييع جنازة المؤلف، مقبرين إياه جثة هامدة باردة، ثم استراحو وكأن هذه الإشكالية من اليسر والبساطة بهذا الموقف العبثي الذي يشبه المهزلة، وفي هذا السياق يطرح د. عبد المالك مرتاض فيضا من الأسئلة الحائرة عن أسطورة موت المؤلف، فهل مات المؤلف حقاً؟ وكيف؟ ولِمَ؟ وعلام؟ وإذا مات حقاً فما لنا لا نبرح نشاهد الآداب تملأ الأرض والقمر والمريخ؟ لقد اتفق الحداثيون الغربيون في عبثية عجيبة على أن المؤلف مات، اتفق على ذلك فاليريهم، وفوكهم، وبارتهم، وتودوروفهم، وآخرون منهم. وينحي د. عبد المالك مرتاض باللائمة على الحداثيين العرب الذين لم يحيدوا عن هذه الفكرة العابثة قيد أنملة في مواقفهم، ظناً منهم أنهم بذلك أحسنوا صنعاً، وأن مجرد ذلك سيجعل منهم حداثيين بامتياز[3].

ومن هذه الانتقادات ينفذ عبد المالك مرتاض إلى الخلفية الأيديولوجية لمقولة

---

(١) المرجع نفسه، ص ٦٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(٣) للتوسع يراجع عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط١، ١٩٩٣، ص ١٠٣ وما بعدها.

موت المؤلف لدى الغربيين، فيعزوها إلى رفض التاريخية التي سادت طويلاً، والتي ترتبط بالقيم الحضارية والروحية، فكأن رفض التاريخ رفض للقيم وللإنسان نفسه[1]، وتبقى محاولة التفكيكيين في قتلهم للمؤلف تندرج ضمن فلسفة قتل المؤرخ ورفض كل ما كان له صلة بذلك؛ لأن الاعتراف بالمؤلف هو اعتراف بالتاريخ الذي كان يحرص أشد الحرص على تسليط الضياء على حياته، وقد نشأ عن رفض التاريخ الذي هو أساس الشريط الزمني للحياة، رفض المؤلف الذي يؤلف، ثم نشأ عن ذلك رفض التسليم بمرجعية اجتماعية أو إحالة على خارج ما (تاريخ وتاريخية معاً) لدى قراءة الإبداع، وفي ذلك تطليق لسلطة الفرد عن دائرة الإبداع، وهو جوهر ما دعت إليه الشيوعية في إلغائها لمكانة الفرد وتأثيره، وتعويض دوره بدور الجماعة، والواقع أن الشيوعية قد فشلت في هذه المساعي الحثيثة، وأضحى القول بموت التاريخ واضمحلال العلاقات بين الناس في المجتمع بما فيها من تأثير وتأثر، وفعل وتفاعل... هو أمر غير مقبول لأنه غير مؤسس على منطق علمي، وهو في تصور عبد الملك مرتاض "**مجرد شطحة من شطحات العبثية الغربية حين يحلو لها أن تعبث، فتعيث فساداً في الثقافة والقيم الروحية للمجتمعات فساداً كبيراً**"[2].

ويشدد عبد الملك مرتاض على إعادة الاعتبار لسلطة المؤلف، ومن دون تحيز لسيرته الذاتية أو سلالته التاريخية والاجتماعية، فالمؤلف والقارئ مندمجين ومتحدين وملازمين، أحدهما يحل في الآخر والآخر يحل في أحدهما لا يفترقان، لا المؤلف يقتل النص ويحرمه حق الوجود والحياة، ولا النص يتطاول على ناحله، فيزعم أنه قادر على قتله[3]. ونحن نتفق مع د.عبد الملك مرتاض في

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

(٢) عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، ص ١٠٨.

(٣) عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، ص ١٠٨.

هذا الطرح شريطة أن يبقى القارئ هو العنصر الفعال والمهيمن في إثراء النص الأدبي، إيماناً منا أن النص يبقى مجرد وجود شكلي ما لم يجد يداً قارئة وعقلاً نشيطاً، يعيد بناء وتركيب دلالاته من جديد فينثره كتابة جديدة حين يضيف خبرته إلى خبرة المؤلف، فتخرج من مزيجهما خبرة ثالثة مغايرة لكلتا الخبرتين الممتزجتين.

إن الاختلاف بين المؤلف والقارئ هو ما جعل النص الأدبي يزخر بدلالات لا حصر لها، بل إن ذلك الفيض الدلالي المكثف كان مصدره تعدد القراءات، وهو التعدد الذي ارتسمت خطاه فيما يسمى بانفتاح النص وتعدد معانيه، وهو ما ستكشف عنه المحطة التالية من هذا الكتاب.

٢- ٢- الاختلاف وتناسل المعنى

لقد رفض التفكيكيون مقولة وجود المعنى، وثاروا عليها وعلى أي مرجع يقول بأن المعنى حاضر وموجود، وفي مقابل ذلك قاموا بتغييبه وإرجائه، وجعلوه أمراً نسبياً، فاسحين المجال إلى القارئ كي يتحرر وينطلق في تأويلاته الخاصة ورؤاه الشخصية. وقد كان فهم ذلك من صميم عمليات النقد التفكيكي، خصوصاً أن هذه الكتابة والنصوص تمثل نصوصاً وكتابات أخرى متناصة، وتجتمع فيها أكثر من ثقافة، وأكثر من شخصية وأكثر من أسلوب، وبالتالي تحتمل أكثر من دلالة وأكثر من معنى.

غير أن الخطاب الأدبي المكتوب يبقى متميزاً ومتفرداً من كاتب لآخر وكذلك من قارئ لآخر، وإذا كان هذا الخطاب واحداً في صيغته أو شكله فإنه متعدد في قراءاته وتفسيره، وبالتالي يكون متعدداً في معناه، وهو ما سعى التفكيكيون إلى تحقيقه من خلال مقولة الاختلاف، فالنص المكتوب مبني على أساس من الاختلاف بين أنماطه التي يتكون منها. وقد جاء دريدا

بهذه المقولة في برنامجه التفكيكي ليهدّم ظاهرة التطابق مع الذات التي كرستها المركزية الغربية والتي من خلالها تحدد مرجعية مسبقة يستند إليها القارئ في تحصيل المعنى والوصول إلى الدلالة، إنه يقول بالآخر الغائب، المرجأ الذي يحفز القارئ والباحث على البحث والقراءة والمغامرة والغوص في النص "**الذي لا يفتأ ينأى عن صيرورة الاختلاف**"[1].

لقد حاول دريدا أن يدفع "**بالوعي إلى تجاوز مبدأ الوحدة وظاهرة التطابق مع مقولاته**"[2] من أجل تحقيق شيء من التحرر من التفرد والتميز والخروج عن سلطة النمذجة والاحتواء والتقوقع. وإذا ما توقف الدارس عند دلالة مصطلح الاختلاف اللغوية حسب ما ورد في المعاجم، وحسب وجهة نظر دريدا يجدها لا تخرج عن إطار التأجيل، والتغييب والإرجاء والتشتت، والبعثرة والانتشار، الشيء الذي يساعد على تعدد المعاني وكثرة التأويلات والدلالات، وهو هدف التفكيكيين الأول من الخطاب الأدبي ومن الكتابة.

لقد كشف دريدا في كتاباته عن العديد من المصطلحات التي تعبر الدلالة المعجمية لمصطلح الاختلاف وأهم هذه الأفعال هي أفعال ذات خواص زمانية ومكانية "**فثمة Todifer، وهو فعل أو مصدر يدل على عدم التشابه والمغايرة والاختلاف في الشكل والخاصية، وDifer وهي مفردة لاتينية توحي بالتشتت والتفريق والبعثرة، Todefer ويدل على التأجيل والإرجاء**"[3]، وهي صفات تدل على الاختلاف في المكان والزمان، جعلها دريدا من خواص

---

(١) عبد العزيز بن عرفة (جاك دريدا) التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص٧٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٢.

(٣) عبد الله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣، ص ١١٧.

الخطاب الأدبي كذلك لتصبح دلالته مشتتة، ومختلفة من قراءة إلى أخرى ومن قارئ إلى قارئ آخر.

والاختلاف عند التفكيكيين مفهوم أنشئ على أنقاض الفلسفة الظواهرية الهوسرلية، التي تجعل العلاقة بين الأنا المتعالية، أي مقولات الميتافيزيقا، وبين الأنا الحية، أي الذات القارئة علاقة تطابق مما يجعل كل التفسيرات والتأويلات والمعاني نابعة من هذه الميتافيزيقا التي نقدها التفكيكيون. وقد علق دريدا على ذلك في كتابه "**الصوت والظاهرة**" قائلاً: "**فحياة المثال لا يمكن أن تتطابق أو تتماهى مع الحياة العادية أو العضوية، إذ أنها ليست إلا مجرد مسمى سرعان ما سوف ينزلق إلى معنى الصوت أو "الكلمة الحية" وسرعان ما سوف يصبح الشعور نفسه "إمكانية للصوت الحي"**"[1].

لقد رفض التفكيكيون شفافية اللغة وذلك من خلال تأدية المعنى بسهولة وبطريقة مباشرة، وقالوا بغموضها وتأجيلها وإرجائها من حيث الدلالات التي تحملها، ومعنى ذلك أنهم جعلوا المعنى غير حاضر، وغير متحقق من خلال اللغة فقط ومن خلال قراءتها قراءة واحدة. والخطاب الأدبي عند التفكيكيين وحسب مقولة الاختلاف خطاب شاسع وعريض، خصوصاً أن المسافة بين دواله ومدلولاته شاسعة كذلك. وهذه المسافة يزداد اتساعها في ظل مبدأ الاختلاف، الذي يوجد سواء في الكتابة أو في القراءة، فالاختلاف بكل معانيه يحيل إلى التعدد والكثرة والزيادة في التأويل والتفسير للنص الأدبي وهو هدف التفكيكيين.

إن القارئ الواحد يختلف عن غيره في الثقافة والتطلعات والتفكير والتفسير وحتى في الشخصية ذاتها، كما يمكن أن يختلف حتى مع نفسه فيعارضها، ويناقضها أحياناً، وينتج عن كل ذلك قراءات مختلفة ومتعددة

---

(١) **محمد على الكردي: الصوت والتفكيك عند جاك دريدا، مجلة علامات في النقد، ص ١١٢.**

وكثيرة للخطاب الواحد، الشيء الذي يجعله دائماً محطة للبحث والتنقيب بغية الوصول إلى حقيقته، وفي ذلك تكريس لمقولة التعدد والتشتت. ويقوم مبدأ الاختلاف في استراتيجية التفكيك على معارضة شديدة بين الدلالات التي لا تقف عند حد معين، هذه الدلالات سرعان ما تظهر مع الدوال، لتغيب مرة أخرى داعية القارئ إلى البحث عن غيرها.وهكذا يستمر غياب المعنى في النص الحاضر، ويستمر إرجاء الدوال في مدلولاتها، ليستمر القارئ بدوره في هدم النص وإنتاجه مع كل قراءة جديدة.

إن سوسير يرى بأن اللغة مبنية على أساس من الاختلافات خصوصاً وأن معنى المفردات والألفاظ إما قاموسي موضوع سلفاً في المعجم وتتفق عليه جماعة اللغويين، وإما تركيبي يفهم من مجموع المعاني التي تتضمنها هذه التراكيب، أي أنه ينبع منها ويولد من خلالها، وهذا يعني أن الاختلاف يكون في الفونيمات، تلك الوحدات الصغيرة المكونة للخطاب الأدبي[1].

وإذا كانت اللفظة الواحدة تحمل في جوهرها كتلة من الاختلافات الدلالية فإن المعنى يكون مختلفا كذلك، والاختلاف يحقق التعدد وفي التعدد نفي للمحدود وإثبات للمطلق البعيد المرجأ، ومن هنا كان نقض المركزية ونقض المرجعية التي رفضها التفكيكيون في تحصيل المعنى، معنى النص الذي يمثل جملة كتابات متناصة ومختلفة في نسق خاص بكاتبها، تنشد اللامحدود من الدلالة من التفاسير وتتطلع إلى البعيد الغائب من المعاني. وقد عبر تيري ايجلتن (**Tiry Ijlten**) عن المعنى الغائب المرجأ، المختلف بقوله: "**إن المعنى غير موجود في الإشارة اللغوية ما دام معنى الإشارة اختلافها عن الإشارة الأخرى، فإن معناها أيضا وبتعبير آخر غائب عنها، المعنى إذا شئت**

---

(١) ينظر: شجاع مسلم العاني: المغايرة والاختلاف، دراسة في التفكيك، مجلة علامات في النقد، ص١٨٣.

مبعثر ومنتشر عبر كل سلسلة الإشارات، وليس من السهولة تثبيته فهو ليس موجوداً بصورة كاملة في أية إشارة لوحدها بل إنه يمثل حالة من الوجود والغياب المستمرين"[1]، وهذا يعني أن اللغة وبوصفها بنية من الاختلافات فإنها سرعان ما تحيل إلى معنى محدد، لتهدمه مرة أخرى وتحيل إلى غيره، وهو معنى يظل القارئ يطارده يلوح له حيناً ويختفي حيناً آخر، وبذلك تحدث استمراريته، هذه القراءة التي أصبحت بمثابة "عمل شاق، تسعى إلى إيجاد الائتلاف في الاختلاف"[2].

لقد أصبح المعنى حسب التفكيكيين في رحلة غياب مستمر، لا يعرف محطة يتوقف عندها، ولن تتمكن أي قراءة من الوصول إليه خصوصاً في ظل مقولات التفكيك التي تجاوزت فكرة حضوره من خلال نظام الاختلاف، الذي غيب أية مرجعية يرتكز عليها القارئ للوصول إلى المعنى. والتفكيكيون بهذا الدأب عملوا على تحطيم المعنى الذي ينتج عن القراءة الأولى للنص الأدبي، وطالبوا القارئ بقراءات لا نهائية، فقد انهارت سلطة المؤلف وفتح الباب للقراءة فقط لتكون هي الأخرى إنتاجاً قابلاً بدوره للقراءة والمطاردة.

لقد كان القارئ في ظل مقولات المركزية الغربية التي مجدت العقل والصوت وأخذت بفلسفة الحضور، مجرد مستهلك للكتابة، يسيطر عليه المعنى الحاضر فيها: بمعنى أن قراءته هي مجرد بحث بسيط وواضح على مدلول محدد، بمجرد ما يصل إليه، ويكون مجرد معنى ابتدائي يكون دوره قد انتهى، بينما دريدا وغيره من التفكيكيين قد حاولوا تحويل النص الأدبي

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٨٤.

(٢) عبد الله محمد الغذامي: المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص١٩.

إلى سيل من الدوال لتتحول مدلولاتها كذلك إلى سيل من التأويلات اللانهائية، حيث يكون توالد المعنى مستمراً، وتتحول بذلك الكلمة الحاضرة والمجسدة بفعل الكتابة في النص، إلى أخرى غائبة عنه، وهذا ما يجعل المعاني غير ثابتة وغير مستقرة، معان مؤجلة ضمن نظام الاختلاف.

هكذا جعل التفكيك مسيرة معنى الخطاب، مسيرة شاقة طويلة، غير منتهية بفعل مباعدة بين الدال والمدلول، الشيء الذي وسع نطاق اللعب الحر وكرس مقولة لا نهائية الدلالة. وإذا كان الدال قد خضع لسلطة الحضور، كونه يمثل التصور العيني والشكلي للعلامة، فإن المدلول قد تحرر من هذه السلطة ومن هيمنتها، ولو أنه لم يحدد ليبقى في حالة إرجاء وتغييب انطلاقاً من الاختلافات.

إن القراءة التفكيكية قد راعت هذه المقولة وانطلقت منها في كشف جماليات النص الأدبي، إنها قراءة "**تعتمد استراتيجية الاختلاف، فهي تكتفي بالإشارة إلى ما يتجاوز حدود النص، إنها لا تختزله بل تنبه إلى هذا الفائض الذي لا يستوعبه إدراك ولا يشمله نسق... لأنها نشدان الآخر والبحث عنه دون توقف ودون اعتبار للإمكانيات التي في حوزتها، لأن التواصل مع هذا الآخر هو دائما تواصل مرجأ (...) ولأن الآخر لا يدجن ولا يختزل ولا يمكن احتواؤه، فهو لا يحضر تماماً في الوعي بل يبقى جانب منه غائباً**"[1].

إن الاختلاف كما يعبر عنه صلاح فضل: هو تغييب مرجعية القيم وتبديل مفاهيمها بحيث تصبح علاقات الإسناد في اللغة ملغاة ولا معنى للربط بين الكلمة والمعنى الذي ترمز أو تشير إليه، فالحضور الذي يرمي إليه الفلاسفة الغربيون يحمل في جوفه معنى آخر غائباً عن النص ليأتي به القارئ ضمن

---

(١) عبد العزيز بن عرفة (جاك دريدا) التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص ٧٣.

إمكانات التفسير، لتبقى المدلولات الأخرى تنتظر الإشارة، وهنا يتحقق معنى التأجيل والإرجاء[1]. ويعبر تيري إيغلتن عن هذا الاختلاف بقوله: إن المعنى غير موجود في الإشارة اللغوية ما دام معنى الإشارة اختلافها عن الأشياء الأخرى، فإن معناها أيضا وبتعبير آخر غائب عنها، المعنى إذا شئت مبعثر ومنتشر عبر كل سلسلة الإشارات وليس من السهولة تثبيته، فهو ليس موجوداً بصورة كاملة في أية إشارة وحدها، بل إنه يمثل حالة من الوجود والغياب المستمرين[2].

إن ما نفهمه من هذه النصوص هو أن كل إشارة لغوية تحيلنا إلى معنى معين سرعان ما يغيب ليحل محله معنى آخر ويستمر المعنى في تشظٍ دائم دون أن نملك القدرة على تثبيته وإعطاء النص معنى نهائياً، فالمعنى في النص في غياب مستمر والدوال التي تأتي بها للتعبير عنه هي بمثابة إرجاء له.

ويعرف محمد عناني ثنائية الحضور / الغياب بقوله: "**وأما الإرجاء فهو عكس الحضور، أي إننا حين نعجز عن الإتيان بشيء أو بفكرة فنحن نشير إليها بكلمة، ومن ثم فإننا نستخدم العلامات مؤقتاً ريثما نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء أو المعاني ولا يمكن إذاً افتراض حضورها في اللغة**"[3]. لكن هذا المعنى المرجأ هو في غياب مستمر ولن يتحقق جزئيا إلا إذا قرن بالحضور، وذلك عن طريق اللعب الحر ولا نهائية الدلالة. إن الإرجاء أوالتأجيل يحقق المعنى الممكن لكنه غير ممكن في اللحظة الحاضرة، وعلى حد تعبير إيغلتن: "**إن اللغة مسألة أقل**

---

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص٢٦٠.

(٢) شجاع مسلم العاني: المغايرة والاختلاف، دراسة في التفكيك، مجلة علامات في النقد، ص١٨٤.

(٣) ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، ط١، ٢٠٠١، ص١٢٦.

ثباتا مما تصورها التركيبيون الكلاسيكيون"[1] فقد اعتقدوا بشفافيتها من خلال مطابقة اللفظ للمعنى (الدال والمدلول).

ولعل هذا ما أشار إليه عبد العزيز حمودة في كتابه "**المرايا المقعرة**" من خلال المثال التوضيحي إذ أن حضور الدال أو اللفظ لا يعني حضور المعنى أو المدلول، فقولنا: ضرب محمد زيداً، هو جملة تامة المعنى يصح السكوت عليها، من وجهة نظر اللغويين التقليديين، لكنها لا تعود كذلك مع دريدا والتفكيكيين، إذ لا يتضح معنى الضرب فوراً، بل يعلق بانتظار إشارات أو ألفاظ أخرى، إذ يمكن أن تكون الجملة السابقة (ضرب محمد زيداً في الكرم) أو (ضرب محمد زيداً في أهم مشروعاته التجارية)، فمعنى الضرب هنا مؤجل نحاول تثبيته من خلال الفعل (ضرب) ثم نستمر في استحضار المعنى الغائب عبر صيرورة الاختلاف[2].

إن مسيرة المعنى في الخطاب ــ حسب التفكيكيين ــ مبنية على الاختلاف، فهو يقوم بوظيفة مهمة جداً في تحقيق المعنى الذي يستمر في الغياب ويرفض هيمنة الحضور. إنها صيرورة لا تقول إلا بالآخر، بالشيء المغاير (اللاشيء) الذي يستعصي الوصول إليه؛ لأنه يمثل إحدى إمكانيات الغياب وفي هذا تأجيل وإرجاء. وتمضي هذه العملية إلى ما لانهاية كما لو أن كل دال يتحول إلى نوع من الحرباء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد لتصبح القراءة في هذا المعنى دائمة البحث والاستكشاف في أفق الاختلاف.

---

(١) شجاع مسلم العاني: المغايرة والاختلاف، دراسة في التفكيك، ص ١٨٤.

(٢) شجاع مسلم العاني: المغايرة والاختلاف، دراسة في التفكيك، ص ١٨٥.

٢- ٣- استراتيجية التناص

إذا كان الشكلانيون الروس قد أقروا باستقلالية النص معتبرين إياه كتلة لغوية معزولة عن أية مرجعية خارجية، وفي ذلك تجريد للنص وعزلة عن سياقاته المرجعية، فالتفكيكيون ومعهم السيميائيون ألغوا استقلالية النص ما دام: "**كل نص محتلاً احتلالاً دائماً لا مفر منه ما دام يتحرك ضمن معطى لغوي موروث وسابق لوجوده أصلاً، ويشتغل في مناخ ثقافي ومعرفي مهيمنين، فكل كتابة - إذن - هي تأسيس على أنقاض كتابة أخرى بشكل أو بآخر أو قل إنها خلاصة لكتابات أخرى سابقة لها**"[١].

وإذا كان الناقد الروسي باختين (**Bakhtine**) هو أول من أشار إلى مدلول التناص بمصطلح مغاير هو الحوارية للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد[٢]، فإن جوليا كريستيفا قد تولت مهمة تطوير هذا المصطلح ليتحدث عنه رولان بارت فيما بعد بوعي كبير، ونجد جوليا تقول بأن: "**كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص مشرئب وتحول للنصوص الأخرى**"[٣] إذن كل نص هو نتيجة لتجمع العديد من النصوص. ولأن الكاتب في أصله قارئ ظل يمارس فعل القراءة، إذ يختزن في ذاكرته ما لا يحصى من النصوص والأفكار التي تدل على اتساع آفاقه وخلفياته التاريخية والثقافية التي يستحضرها في كل قراءة محاولاً تسخيرها في انفتاح الدلالة.

---

(١) يوسف وغليسي، إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ١٩٩٦، ص١٤٥.

(٢) حميد حميداني، التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد، ص ٦٨.

(٣) ينظر: لحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، آذار حزيران، ١٩٩١، ص ٩٣.

لقد وسع رولان بارت تقنية التناص باعتباره أحد النقاد المتأخرين الذين لا ينكرون تصادم الحضارات وانفتاح الثقافات، وهذا ما جعله يؤكد أن "**التناص يمثل تبادلاً، حواراً ورباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدهما مفعول الآخر ....**"[1]

وإذا كان جاك دريدا قد نفى وجود مرجعية للأثر الأدبي، فإن النص عند رولان بارت يتالف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض. واعتماداً على مفهوم التناص يحول بارت دور المؤلف إلى مجرد ناسخ مقيد ليس إلا، فالنص "**نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، إن الكاتب لا يمكنه إلا ان يقلد فعلاً هو دوماً متقدم عليه**"[2] بل يذهب إلى أكثر من ذلك حينما يقر بأن: الانفصال عن ماضيه ومستقبله جعله نصاً عقيماً لا خصوبة فيه "**نص بلا ظل**" وهنا يستدعي (**أسطورة المرأة التي لا ظل لها**) فإذا تحقق مثل ذلك في الأسطورة، فإنه ينفيه بالنسبة للنص، لأن النص في حاجة إلى ظله، وهذا الظل قليل من الإيديولوجيا[3] فالحضور الأسطوري المكثف في النص الحداثي كان من أكبر الأسباب التي استدعت وجود نظرة تأملية لإدراك عملية التداخل.

إن التناص تقنية من تقنيات الكتابة التي يلجأ إليها المؤلف، إما لإكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان لآخر ومن مكان لآخر بغية زيادة لهفته وتعطشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال. فالنصوص الأدبية منسوجة من نصوص وأعمال

---

(١) ينظر عمر أوكان: لذة النص ومغامرة الكتابة لدى بارت، ص ٢٩.

(٢) رولان بارت: نقد وحقيقة، ص ٢١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٤.

كتابية أخرى، وحتى الأجناس الأدبية كذلك باتت تأخذ من بعضها البعض، وأصبح تأثير جنس معرفي ما يظهر في الجنس الآخر بوضوح، فالأدب كله متناص، فقد يأخذ الشاعر من أعمال الروائي والعكس صحيح، كما قد يأخذ الأديب من الفلسفة والتاريخ، وحتى وإن لم تظهر عملية الأخذ والاقتباس مباشرة، فإن التأثير وانعكاسه على كتابة الآخر لا يمكن أن يخفى.

وقد أدرك رولان بارت أن النصوص الأدبية إنما بنيت على هذه التقنية التي سمحت لها بأن تجمع أكثر من صوت وأكثر من ثقافة داخلها "**النص ليس سطراً من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي(...) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصل، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، إن الكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة أصلية**"[1]، والقارئ إذا ما كشف بؤرة هذه الثقافة واستطاع فهمها واستيعابها، فإنه سيحلق في فضاءات النص الإيحائية، لأن النص عندئذ سيصبح وكأنه نصوص تعج بالمعاني والدلالات، وفي موضع آخر يؤكد بارت بأن "**النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها في حوار محاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هاته التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ**"[2].

إن بارت من خلال هذا القول يؤكد على الدور الريادي الذي يقوم به القارئ في تحديد دلالات ومعاني النص الأدبي والذي هو في حقيقته نصوص أخرى، معان أخرى، ثقافات بحالها تجتمع داخل هذه الكتابة، هذا القارئ

---

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص ١٢٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤.

لابد له من الإحاطة بالعديد من هذه الثقافات ومن هذه الكتابات حيث يستثمرها في تفجير معاني النص الذي يقرؤه "**التناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هومعرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل للنص من قبل المتلقي أيضاً**"[1]، وفي تجاوز النص وتخطيه لعصره ولمجتمعه ضمن نسق لغوي جديد، نسف وهدم لقيم المركزية التي طالما ثار عليها التفكيكيون وانتقدوها ودعوا إلى تقويضها كونها تقول بحضور الذات وبحضور المعنى، الأمرين اللذين لا يمكن أن يتحقق حضورهما إلا من خلال اللغة الإشارية التي تحقق الانفتاح والانطلاق إلى لا نهائية الدلالة.

والتناص يتم بآليات وأساليب، ويتخذ أشكالاً وأنماطاً كثيرة، فقد يتم في شكل معارضة ساخرة من أجل التمرس على الكتابة أو بهدف السخرية والاستهزاء، وكأن الكاتب في هذه الحالة يقلب أسس النص الذي يأخذ منه ليبني لنفسه أسساً جديدة تكون منسوبة إليه، وقد يتم التناص كذلك في شكل سرقة مباشرة دون إشارة إلى المسروق منه من أجل تدعيم فكرة ما أو التركيز على رأي خاص بما قال السلف فيه.

وقد يحدث التناص كذلك بأن يأخذ كاتب ما أو شاعر من أعمال له كتبها في مرحلة سابقة، وتستدعيها ذاكرته في لحظة كتابة جديدة، وهو ما يعرف بالتناص الداخلي، حيث يصبح الأديب أو الكاتب مجرد معيد لإنتاجه ولعمله السالف، وكأنه يمتص آثاره السابقة، ويقتفيها ليكون عمله الجديد مجرد تقليد ومحاكاة لسابقه. وكما يوجد التناص الداخلي يوجد التناص الخارجي حيث يقوم الكاتب بالأخذ من أعمال غيره ليكون الكاتب الثاني.

---

(١) **محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص٢٤.**

وقد يلجأ الكاتب إلى آليات أو طرائق يستغل فيها أعمال غيره لتجمع في نصه، ولعل أهمها التداعي الذي يقع في شكل تمطيط، يعرف من خلال ما يعرف بالباراقرام، وهو جناس بالقلب وبالتصحيف، والباراقرام يقع على الكلمة ـ المحور "**فالقلب مثل: قول ـ لوق، والتصحيف مثل: نخل ـ نحل...أما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتة طوال النص مكونة تراكماً يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماماً من النص ولكنه يبنى عليها، وقد تكون حاضرة فيه**"، هذه الآلية من آليات التناص ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه لإنجازها، كما يلجأ الكاتب إلى الإيجاز في استغلال أعمال غيره، حيث يعمد كثير من الكتاب إلى الإحالة التاريخية إما من أجل محاكاة تامة وإما من أجل إحالة محظة[1].

ويسعى القارئ إلى فك الارتباط بين هذه النصوص من حيث المبنى والمعنى، وما يؤكده رولان بارت هو "**أن النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر إنه القارئ**"[2]. وفي هذا تأكيد شديد على دور القارئ في تحديد دلالات النص، وهي أيضا إشارة إلى أحد الشروط التي لا بد أن تتوفر في القارئ النموذجي وهو امتلاك خلفية ثقافية، تاريخية أو بالمعنى العام حضارية يستطيع من خلالها تفسير هجرة النصوص وحلولها في سياقات جديدة. إن في تجاوز النص زمانه وحاضره والمجتمع الذي كتب فيه بخروجه في نسق وسياق جديدين لهو الأمر الذي أراده التفكيكيون ففي اجتياح النص أزمنة أخرى وأماكن مختلفة وتجليه في نسق جديد خروج عن المركزية التي طالما

---

(١) ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الفصل السادس.

(٢) ينظر: رولان بارت: نقد وحقيقة، ص٩٥.

رفضها التفكيكيون وأرادوا الخروج عنها بهدم حدود النص اللغوية والفكرية، فالإبداع لا ينشأ من فراغ، بل يحاول أن يأخذ نوعاً من التفرد، بعد تفجير النص المقروء الأصلي إلى شظايا، تتولد عنها دلالات جديدة في سياق آخر خاص، عن طريق اللعب الحر للمدلولات والاختلاف الذي يميز كل وحدة عن أخرى من خلال نسق معين.

إن نقد دريدا للميتافيزيقا الغربية جعله ينطلق من قضية حضور الذات في النصوص إذ لا يمكن لهذه الذات أن تكون حاضرة بشكل قوي إلا من خلال اللغة وتعدد دلالاتها واختلافاتها لا عن طريق المعنى الأحادي الكامن في النص والذي نتأكد من وجوده سلفاً، فالتناص إذن عتبة حوارية تمكن من التواصل والبحث عن الآخر الغائب من خلال الخاصية اللغوية التي تنم عن الاختلاف والتمييز، ودريدا بذلك "**ينظر للنصوص على أنها بالضرورة تركيب لأكثر من خطاب فردي**"(١). والذات في بحثها عن الآخر "**تبعث حواراً في النص بين أكثر من ذات واحدة ينتج عنه أيضاً قراءة مختلفة**"(٢).

ونستطيع أن نستدل برأي فولفغانغ إيزر عندما يشرح العلاقة القائمة بين الذات والنص والعالم الخارجي "**وباعتبار النص الأدبي نتاجاً لمؤلف ما يظهر يوجه من خلاله نفسه لحوار العالم وحيث أن هذا الموقف لا يوجد في العالم المعطى الذي يشير إليه المؤلف، فإنه لا يمكن أن يتخذ شكلاً من الأشكال إلا إذا تم إدماجه حرفياً في العالم الواقعي، ومن خلال عملية انتقاء تحدث إلا من خلال المحاكاة البسيطة للأبنية الموجودة بل من خلال عملية انتقاء من الإنسان....**"(٣)، إن المعنى الذي يحاول القارئ تثبيته في النص هو في الحقيقة

---

(١) حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، ص ٧٩.

(٢) حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، ص٧٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨١.

ليس حضوراً مباشراً ، بل هناك إشارات في النص تأخذ مدلولات مختلفة لا يمكن أن تتقاطع أبداً بل هي تكون لبنات جديدة لمعان أكثر انفتاحاً ، إذ لا بد للقارئ أن ينفي أحكامه المسبقة أثناء تناوله وليحقق للنص انفتاحه وتعدد معانيه.

إن التناص بهذا الشكل يحقق عدة إيجابيات، أهمها انفتاح النص وتعدد دلالاته، ويجسد قدرات الكاتب والقارئ على حد سواء في امتلاك خلفية ثقافية تاريخية لا يستهان بها ، كما أنه عامل مهم في نجاح العملية التواصلية التي أبطلت كل حدود بين الحضارات والثقافات كما أنه يساعد الكاتب على تجسيد عواطفه وأفكاره من خلال ربط الأحداث الماضية بالحاضرة ومن ذلك استشراف المستقبل، كما أنه تعبير عن التمييز والتفرد من خلال الإتيان بنص قديم في بناء لغوي خاص. والواقع أن النص الأدبي مهما حاولنا ضبط حدوده فإنه يفلت من قبضتنا بطريقة أو بأخرى مبيناً حداثته وعراقته في آن واحد وقارئه وكاتبه في شخص واحد وتعدد جنسياته. فالقارئ مهمته اكتشاف أو تقويض ذلك النسيج وتفتيته إلى العناصر المكونة له من خلال الرجوع بكل نص أو إشارة إلى أصلها ثم استخداماتها المتعددة ليسهل على القارئ وضع عدة افتراضات وإمكانات للتفسير، فالنص بذلك يكتسب شيئاً من عالم النصوص الأخرى الحيوي دون أن يخسر شيئاً من عالمه الخاص به ليظل متميزاً.

إن القراءة التفكيكية توسع دائرة التناص عندما يصبح القارئ منتجاً للنص إذ يكون نصه الجديد عبارة عن تفاعلات لنصوص قرأت سابقاً عن طريق اللعب الحر للمدلولات والمراوغة في تغييب المعنى، فالإبداع لا يكون بالتقرير والمباشرة في المعنى. ويبقى النص الأدبي دوماً هارباً من أي قبضة مهما كانت قوية؛ لأنه يمثل الماضي والحاضر، ويستشرف كذلك المستقبل، كل

ذلك يتم بفعل القراءة، والقارئ يحمل على عاتقه مهمة اكتشاف هذا النص الذي يمثل نسيجاً ملتحماً من أنسجة أخرى، فيحاول القارئ كل مرة أن يحل هذا النسيج، وأن يقوض أركان وبنى النص عله يصل إلى حقيقته التي باتت هي الأخرى أمراً نسبياً، فيحاول القارئ عندئذ العودة إلى كل النص وكل مصدر انبعثت منه إشارات النص المكتوب، وفي ذلك تحقيق لمبدأ التلاعب الحر مع المعاني، وتحقيق لإنتاجية النص بدل استهلاكه.

وقد نادت القراءة التفكيكية بالتناص ودعت إلى الغوص في المعاني من خلال كونه يجر القارئ إلى دروب دلالية أخرى داخل النص الواحد، إنه يجذبه إلى البحث في معاني النصوص المستحضرة، ليبني بدوره نصاً جديداً من خلال قراءته المتميزة، هذا النص الذي يكون بدوره تفاعل نصوص مقروءة سابقاً.

والتفكيك بهذه الصورة ومن خلال مقولة التناص يصل إلى أسرار الكاتب، وإلى خصوصياته الإبداعية، إنه يفضحه ويظهر ما اعتقد أنه قد أخفاه، فالقراءة التفكيكية التي تعتمد التقويض واللعب الحر للوصول إلى المعنى، قد أثبتت ووفق مقولة التناص أن هذا المعنى يبقى من إنتاج النص، وتجتمع فيه أكثر من ثقافة وأكثر من كتابة. وأياً ما كان الأمر فإن مفهوم التناص عند التفكيكيين يأتي بوصفة مفهوماً مضاداً للنصية التي نظر البنيويون من خلالها إلى النص الأدبي بوصفه كهفاً مغلقاً أو نسقاً نهائياً يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته الداخلية وهو ما أطلقوا عليه النسق الأصغر (النص)، الذي له قواعده التشكيلية، وبذلك يكون تحليل النص نابعاً من داخله. أما التناص فهو على النقيض من ذلك، فالنص عند التفكيكيين ليس تشكيلاً مغلقاً أو نهائياً، إذ إنه يحمل آثاراً من نصوص كثيرة سابقة عليه، وبتعبير آخر فهو يحمل نوعاً من الرماد الثقافي، هذا ما يمكن قوله عن مفهوم التناص من حيث هو تقنية في الكتابة والقراءة،

وتعالق بين مجموعة من النصوص.

وإذا ما بحثنا عن أصول التناص في الثقافة الغربية فإننا نقر بأن النقاد والباحثين قد أجمعوا على إرجاع هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا، وذلك من خلال بحوثها التي كتبتها سنة ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧ وصدرت في مجلتي تيل كيل ـ **Tel quel** وكريتيك **Critique** وأعيد نشرها في كتابها (سيميوتيك)، ونص الرواية على حد تعبير مارك أنجينو (**M. Angino**)[١]. والواقع أن مدلول التناص قد تجلى من قبل في أطروحات نورثروب فراي (**Northrope Fray**) الذي قال: "**إن العقيدة الجديدة كالطفل الحديث الولادة، تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق عليها (...) ولا يمكن إنتاج قصائد، إلا انطلاقاً من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى**"[٢].

ولم يكن لفراي أفضلية السبق إلى مدلول التناص فحسب، فقد سبق دعاة النقد الاحترافي إلى الكثير من المصطلحات والمفاهيم الجديدة، فقد تحدث عن الانزياح مثلاً في معرض حديثه عن نظرية الأساطير[٣]، وثمة ملاحظة لابد من الإشارة إليها في هذا الصدد حتى لا يختلط الحابل بالنابل لمجمع القراء، فمقولة الكلية عند جولد مان تشغل حيّزاً معرفياً ضيقاً بالقياس إلى مدلول التناص، الذي يأخذ في عداده تناسخات نصية تتجاوز وحدات النص وتخترق فضاءات كتابية متعددة ولا نهائية، وهو أمر من شأنه أن يضفي على التناص طابعه الشمولي.

---

(١) مارك أنجينو: في أصول الخطاب الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٩، ص١٠١.

(٢) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ط٣، ص١٩٧.

(٣) للتوسع يراجع نورثروب فراي: تشريح النقد، ص ١٩٩- ٢٠٣.

٢- ٤- الكتابة

وإذا كانت اللغة مبنية على الاختلاف، فإن النص الأدبي أو الفلسفي يقوم هو الآخر على أساس جملة من الاختلافات، وهذا يعني أن الكتابة هي الأخرى ما هي إلا عملية إظهار وتجسيد لتلك الاختلافات كونها هي العملية الوحيدة التي تستعمل اللغة كوسيلة للعب بالمعاني داخل النصوص المكتوبة التي تجسدها. ولقد كانت الكتابة من المقولات الأساسية التي ناقض بها دريدا الفكر الغربي الذي كان يمجد الصوت والكلام ويتمحور حول مقولات العقل الجامدة التي لا تتعدى الذات.

إن الكتابة من منظور تاريخي، تدل على مراحل تطور الفكر الإنساني منذ أقدم العصور ومن ثم كانت الكتابة هي الموروث الحضاري الذي نعود إليه كلما دعت الحاجة. والمتأمل في تاريخ البشرية يجد أن الحضارات القديمة قد أكدت وجودها بحرصها على الكتابة وإن اختلفت مظاهر هذه الكتابة بين النقش على الحجر أو الجلد.

والواقع أن الكتابة في منظور الفلاسفة الغربيين لم تحظ بعناية فائقة فلا تعدو أن تكون مجرد تشويه للحقائق، ذلك أنها تقوم على ضروب من المراوغة والرمزية التي تموه الحقائق، "**وقد عبر الفلاسفة عن كرههم للكتابة لأنها تدمر سلطان الحقيقة الفلسفية**"[1]، ذلك أن الحقيقة التي ينشدونها تقوم على أفكار مجردة ورأوا أن الكلمة المنطوقة وحدها لها القدرة على نقل هذه الحقائق كما هي، فالفكر ومنذ نشأته يقوم على (مركزية الصوت)، أي أن الكلمة المنطوقة أقرب إلى هذا الفكر من الكلمة المكتوبة ذلك أنها

---

(١) رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب، ط١، ١٩٩٦، ص ١٣٧.

تمثل "الحضور الكامل للعالم"[1]. وفي مواجهة الفكرة القائلة بمركزية الصوت من ميتافيزيقا الحضور يأتي جاك دريدا بما أصطلح عليه بـ (الغراموتولوجيا) ويقصد بها (علم الكتابة) وهو عنوان لأحد كتبه المهمة أصدره عام ١٩٦٧ ، حيث قام بدحض كل الحجج التي تقول بافضلية الكلام على الكتابة. وقد توصل دريدا بعد دراسة تفكيكية لعدد من الكتابات من مثل محاورة أفلاطون وفيدروس، ومذكرات جون جاك روسو إلى أنه "إذا كان الكلام إطار الحضور والهوية والوحدة والبداهة، فإن الكتابة إطار الغياب والاختلاف. والتعدد والتباين"[2]، وفي ذلك نقض لمركزية الصوت.

لقد استمد دريدا هذه الأفكار من خلال الدراسات اللغوية الضاربة في القدم وذلك في تفريقها بين اللغة والكلام والكتابة والصوت وغيرها من الثنائيات التي قدمها العالم السويسري فرديناند دي سوسير، فقد أشار دريدا إلى عدم المطابقة بين الكلمات ومفهومها سابقاً في الوجود، وإلا كيف وجدت لغات مختلفة[3]. وفي هذا نفي لميتافيزيقا الحضور، وهو بهذا الرأي يكون دريدا عمل على قلب التفسيرات التي تقول بشفافية اللغة، في فكرة مختصرة مؤداها أن اللغة لا تمثل الأشياء ذاتها بل تمثل مفاهيمها "فصوت لفظ شجرة لا يشير إلى شجرة مادية أو شجرة معينة بل يحيل على مفهوم الشجرة"[4]، وفي هذا إلغاء للعلاقة بين العلامة وما تشير إليه وهو شيء من شأنه أن ينقص مصداقية الكلام وتأكيد أهمية الكتابة، لأنها تحقيق للعلامة.

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٣٦.

(٢) ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص١٣٠.

(٣) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص ١٠٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ١١١.

لقد انطلق دريدا في نقض مركزية الصوت من خلال الأطروحة السوسيرية الرامية إلى نفي التطابق بين الأشياء ومسمياتها (اللغة). وقد أكد جونثان كولر أن الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم، فهي على نقيض الكلام تتجسد عبر نظام مادي من العلامات، بينما يقتصر الكلام على الصوت ولأن الكلام يختفي باختفاء المتكلم فهو لا يمتلك خاصية البقاء[1].

لقد جعل هؤلاء الكلام أداة شفافة للتواصل في حين أن الكتابة واسطة غير مباشرة وملوثة؛ لأنها تمثل حالة غياب تام للمعنى بغياب المتكلم، إذن المتكلم مشحون بالحضور في حين يحتل الحضور في الكتابة مكانة ثانوية.

إن ثنائية الحضور/ الغياب، تمثل لب استراتيجية التفكيك، إذ بواسطتها قرأ دريدا اعترافات جون جاك روسو من خلال المفهوم الذي لجأ إليه ليعبر عن العلاقة بين الكتابة والكلام وهو ما اشتقه من (ملحق) تكملة **Supplément** حيث يقول "إن الفعل **Supplier** يشير أيضا في اللغة الفرنسية إلى الإكمال والاستبدال[2]، ومعنى ذلك أن الكتابة تكمل الكلام وهي في الوقت نفسه تحل محله.

إن الغياب ـ وحسب ما سبق ـ يدخل مع بداية الكتابة المكملة للكلام وفي هذا يؤكد دريدا في مناقشته لاعترافات روسو بأن: "**الكتابة هي التي أتاحت للآخرين فرصة التعرف عليه كما هو، أو على ما يسميه هو "ذاته الداخلية" أو الحقيقة التي لا تتبدى في الحضور ــ إلا في العلامات المكتوبة**"[3]. إن هذه العلامات المكتوبة تكمل ما تتركه العلامات المنطوقة من نقص وفراغات وهنا

---

(١) ينظر: عبد الله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص ١٣٢.

(٢) رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٣٨.

(٣) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص ١٣٠.

تعمل ثنائية الحضور / الغياب عملها لانفتاح الدلالة اللانهائية وتحقيق المعنى الناقص. إن الهدف من دعوة دريدا إلى الكتابة هو نقض مركزية الصوت، والأثر "**هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص...** "[1]، هو أحد النتاجات الأساسية للكتابة من خلال اللغة الإيحائية والاستعمال المتميز لها. ويهدف التفكيك إلى تصيد الأثر في الكتابة ومن خلالها ومعها[2]، وتمتلك الكتابة خاصية غير موجودة في الكلام تتمثل في قدرتها على الانتقال من مرجع إلى آخر (تعدد السياقات)، وإمكانية رصدها مع علامات أخرى لتتنوع دلالاتها في كل سلسلة جديدة من العلامات. إن هذه المزايا التي تجدها الإشارة في الكتابة وتفتقدها في الكلام لهي أكبر دليل على بطلان فلسفة الحضور في الميتافيزيقا الغربية ومركزية الصوت التي تعتمدها.

لقد كانت الكتابة في نظر الفلسفة الغربية فعلاً خطيراً فهي "**شيء مرادف للشر والعدوان وضرب من التهديد الخارجي لعالم أولي بسيط يعيش متزامناً ومتطابقاً مع وجوده المباشر الذي لا يكاد يتجاوز حاجاته اليومية والتي تؤكد له ثقافته الشفاهية من خلال رؤية جمعية بالغة التبسيط وربما خالية من كل مظاهر التفرد والخصوصية من جهة أخرى**"[3]. غير أن دريدا عمل على قلب هذا التصور المعادي للكتابة، حيث أماط اللثام على بعض الجوانب الإيجابية للكتابة والتمايز بين الأفراد، في ذلك قضاء على كل أشكال التجاوز، أو الحضور المباشر الذي يختزل كل الذوات الأساسية في نموذج واحد يجمع كل خصائصها وعلى النقيض من ذلك تساعد الكتابة على التمييز وإبراز الاختلاف بين أفراد المجموعة البشرية لأن اكتشاف الأنا لا

---

(١) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص ٥٣.

(٢) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص ٢٩.

(٣) محمد على الكردي: الصوت والتفكيك، مجلة علامات في النقد، ص ١٣٣.

يتم إلا من خلال الآخر، إنها مقاومة الحنين إلى العودة إلى البدائية الأولى والبحث عن آفاق جديدة لم تطأها أقلام الكتاب من قبل.

إن الكتابة تساعد المقهورين على استرداد ذواتهم وتمكن الشعراء من الوصول إلى الحقيقة الغائبة عن طريق السفر الدائم من خلال اللغة التي تحمل طابع الأسرار والتكتم وتسمح بقول ما لا يقال. لقد تجاوزت الكتابة النطق "**وبذلك تسبق حتى اللغة وتكون اللغة نفسها توليداً ينتج عن النص**"[1]. فاللغة إذن تنتج عن فعل الكتابة، لأن تلك العلامات اللغوية هي إحدى الاختيارات التي تصنعها الكتابة للتعبير عما تريد "**واللغة دائما تكتب بشبكة من الاستدلالات، والرسوم المختلفة حيث لا يمكن أبداً أن يحيط بها الفرد المتكلم**"[2] فالكتابة إذن ليست "**وعاء لشحن وحدات معدة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها**"[3]. الكتابة طريقة تشكيل جديدة لهذه الوحدات اللغوية داخل نسق جديد وهي عملية ابتكار وإعادة صوغ للوجود.

إن الكتابة ـ في التصور التفكيكي ـ تتجاوز الدلالة التدوينية (الخطية) المبسطة إلى مفهوم أوسع، يقوم على أن النص أفق مفتوح متغير ومتجدد باستمرار، والقارئ هو الذي يمتلك سلطة توسيع هذا الأفق وكتابته بصورة تأويلية متغيرة مع كل كتابة، فبعد تدمير سلطة المؤلف يكتسب القارئ حق إعادة كتابة ذلك النص "**فالنص ليس له وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع (معطى) مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه**"[4]. فقد أدرك علماء

---

(١) عبد الله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص ١٣٣.

(٢) كريستوفر نورس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق، ص ٣٦.

(٣) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص ٢٨.

(٤) نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول، عدد خاص بالأسلوبية، ص ١١١.

النص منذ القديم أهمية القارئ في تحقيق الوجود الأدبي، وأصبح للقارئ فيما بعد الأهمية الأولى في إعادة كتابته، بعد أن كان المؤلف وحده يملك حق نسبة النص. فالمتلقي ليس مجرد مستهلك سلبي للنص بل هو قطب في إنتاج النص، ولأن القارئ يعيش نفس معاناة المبدع في لحظة إنتاج النص فهو يبحث عن شكل لغوي جديد يحتضن حركة الصراع التي تعتمل في الداخل فتأتي الكتابة لتستوعب جميع المفارقات والتناقضات التي يزخر بها الواقع، فالكتابة هي فعل موازٍ للقراءة ناتج عن فعل النص[1].

لقد أخذت الكتابة أهميتها عند التفكيكيين وتجاوزت الدور المنوط بها في إكمال النقص الذي يتركه الكلام إلى البحث عن معانٍ أكثر حرية حتى تصل إلى علامات تقاوم كل تقرير وتسعى للانفتاح أكثر فأكثر، فيصبح النقد كتابة على أنقاض كتابة أخرى، وفي هذا السياق يصف بارت الكتابة بأنها "**هدم لكل صوت، ولكل أصل فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتها، الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية، بدءاً بهوية الجسد الذي يكتب**"[2]. الكتابة بهذا المعنى هي تعبير عن التفرد والتميز الإنساني من خلال احتوائها على عذابات المبدع، إنها تقيم علاقة حوارية مع القارئ من خلال انفتاحها.

إن الكتابة عبارة عن فعل اطرادي لا يعرف التوقف، دائم البحث عن معان أكثر تعدداً وعن آفاق أكثر اتساعاً وعن معنى اللامعنى، فلم تعد مهمة القارئ تقرير أفكار وحقائق جاءت في النص لأن الكاتب الأول سبقه إلى ذلك. ولكن في أن يشتق من الخطاب معنى جديداً، وفي أن يأتي بلغة ثانية تكاد أن تكون لغة

---

(١) عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧، ص ٧٩.

(٢) رولان بارت: نقد وحقيقة، ص ١٥.

ذلك العمل ولكنها تتميز عنه. إنها الحرية في قراءة النص وإعادة كتابته لينمو بعد ذلك بالابتعاد عن كاتبه، والكتابة أكثر من هذا في نظر رولان بارت "**تهشيم للعالم (الكتاب) وإعادة لخلقه**"[1]، إنها استعمال متميز للغة ذاتها لتغرق في الرمزية والغياب المؤجل.

وإذا كان الطرح النقدي القديم قد اقتصر فهمه للكتابة على أنها مجرد عملية سبك محكمة للألفاظ والكلمات، وفق تقنيات جمالية معينة على الورق، أو أنها عملية نقش وتخطيط وتدوين للأفكار والمعاني في شكل مفردات على الورق، فإن التفكيكيين قد نظروا إلى الكتابة من منظور آخر، حيث منحوها مهمة المحافظة على تحقيق الوجود الأدبي وضمان استمراره عبر الزمن، وذلك لأنها تتطلب فعلاً مميزاً في التلقي قائماً على القراءة والنقد والاعتراض، وعدم الاكتفاء بما يوصل إليه من المعاني والدلالات. والقارئ في ضوء هذه الكتابة هو مشارك فعال في صنع النص وفي إنتاجه، ولقد أخذت الكتابة في عرف التفكيكيين دوراً كبيراً تمثل في تجاوز النقص الذي اعترى سلطة الكلام أو الحلول محله، حيث تبناها التفكيكيون ـ كما سبق أن أشرنا ـ لنقض الفكر الغربي المتمركز حول ميتافيزيقا الحضور وسلطة العقل.

إن الكتابة دعوة للدخول إلى المجهول، تغري الكاتب والقارئ كي يسعى إلى كشف ما هو خفي بأسلوب لغوي جديد قائم على الرمزية والانفتاح والتعدد. ولعلنا نصل في الأخير إلى أن التفكيكيين قد طاردوا المعنى والدلالة بشتى الوسائل، وكانت الكتابة من أهم الوسائل والاستراتيجيات التي استعملوها كونها تمثل إنتاجاً إبداعياً باقياً لا يزول، في وجه المعنى الغائب لتستمر عملية المطاردة له، وفق مبدأ اللعب الحر بين الدال والمدلول.

---

(١) **رولان بارت: نقد وحقيقة، ص ١٥.**