مجلة ميلاف للبحوث والدراسات
ISSN : 2392 - 5361
المجلد 3 العدد 2/ ديسمبر 2017
Mila Univ center. Publish. Co..

الأدبية بين الشكلانية والتفكيك

Literary between formalism and Deconstruction

أ. بن سخري زبير
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة –
الجزائر

تاريخ الاستلام:2017/04/15 تاريخ التعديل:2017/10/20 تاريخ قبول النشر: 2017/12/15

الملخص :

اعتبرت الأدبية ملمحا نصيا مهما في النقد الأدبي طيلة القرن العشرين، وخاصة مع اعتماد النموذج البنيوي اللساني الذي اعتبرها غاية علمية في نقد النصوص الأدبية، ولكن مع ظهور فلسفة التفكيك مع الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا في سبعينات القرن العشرين وظهور مفاهيم جديدة للنص والأدب، ظهرت المقاربات الثقافية والسيميائية التي تتجاوز المفاهيم التقليدية للأدبية، ولم تعد هذه الأخيرة على علاقة مباشرة بالذات بل أضحت تجربة للمعنى قبل الانتهاء إلى مفهوم، حيث تختفي كل الملامح التصنيفية للنصوص، وأضحى الأدب في غياب المركز جزءً من الثقافة بدل أن يمثل مركزية جمالية وذوقية كما كان.

الكلمات المفتاحية: الأدبية، الشكلانية، التفكيك، دريدا.

Summary:

Literarity has been considered as an important feature within the literary criticism during the twentieth century, particularly with the adoption of the structural linguistic framework which viewed it as an end in itself while criticising the litrary texts. However, with the advent of the philosophy of deconstruction with the French philosopher Jacques Derrida in the 1970s, and the emergence of new concepts for text and literature, there appeared some cultural and semiotic approaches which go beyond the traditional concepts for literarity. The latter has no longer a direct relationship with the self, but has become an experience for the meaning before reaching the concept, where all the taxonomic features of the text disappear, and literature has come to be –in the absence of the centre- part of the culture rather than representing an aesthetic centre as it was.

Key words : Literarity ;Formalism ; Deconstruction ;Derrida .

لطالما كانت الأدبية على مر العصور في شكلها الاجرائي مطمح النقاد والأدباء والباحثين؛ فتجريدها خارج التفاعل والتداول كان يحتاج لمكنة في اللغة وقوة في التجريد والوصف حتى نضجت هذه المشروطية في المناهج النقدية الحديثة التي تمتلك من الإجراءات والخطوات المنهجية ما يمكنها من فصل هذا الجوهر شكلا ووصفا بمعزل عن تفاعلية وتلقي النص.

كانت الأدبية في بعدها الأنطولوجي النصي علامة فارقة في تاريخ تطور اللغة وحفظها، حيث ميزت معظم النصوص التي وصلتنا عن مراحل التدوين؛ وكأنها معيار للنصية والتداول والحفظ في تلك المرحلة، وهذا لاينفي بقية النصوص بقدر ما يمكن اعتبارها نصوصا من الدرجة الثانية.

مضت المناهج النقدية في دقة تحكمها وتطورها إلى استيعاب الظاهرة النصية المعاصرة في أوسع معانيها دون إقصاء لأي بعد؛ ولكن مع قدرة كبيرة على الفصل بين أبعاد النص؛ وكأن النص ليس هو أحيانا. استهلت هذه المرحلة مع ظهور اللسانيات

النصية واهتمامها بالنص كظاهرة معرفية وتعمقت بحوثها في تعالقها مع المناهج الفلسفية والأدبية كجينالوجيا نيتشه وأركيولوجيا فوكو وتفكيكية جاك دريدا التي ستكون محطة اهتمامنا في هذا المقال.

1. تاريخ الأدبية:

إن تتبع تاريخ ظاهرة ما هو محاولة للقبض على شيئين اثنين؛ الأول هو تاريخ تطور بنيتها كظاهرة مستقلة عن الإدراك الإنساني، والثاني هو كيف نظر لها الإنسان كظاهرة معرفية، حيث يصعب تقديم أحدهما على الآخر أو تفضيله، فيمكننا الأول من تاريخ الظاهرة، ويمكننا الثاني من نظرية المعرفة.

لم تتأسس" الشعرية" كحقل معرفي نظري إلا في مرحلة متأخرة، واعتاد الغرب أن يعود ببدايتها إلى الحضارة الإغريقية ومن قبلها الصينية والهندية، فقد ترك أرسطو أول مقال في الشعرية؛ حتى أن كل تاريخ الشعرية لا يعدو أن يكون إعادة تأويل النص الأرسطي، فأرسطو قصد في نصه تأسيس نظرية عامة للأدب والتي اعتمدت على جنسين أدبيين؛ المأساة والملحمة.

ابتداء من عصر النهضة أصبح أرسطو مرجعية إجبارية في مركز الأنوار إيطاليا؛ مع سكاليجر، كاستل فترو- عكس ما كان في العصور الوسطى حيث تقدم هوراس على أرسطو- ، وفي الحقب اللاحقة تحول هذا المركز إلى ألمانيا(مع ليسنج وهردر)، وخاصة مع بداية الرومنسية (الإخوة شليغل، نوفاليس،هولدرلين)، وفي انجلترا (كولوريدج)، وفي فرنسا عبر الرمزية مع مالارمي وفاليري.

ابتداءً من القرن الثامن عشر أصبحت الشعرية جزءا من الاستيطيقا الفلسفية – وبالضبط في ألمانيا–حيث اختفى أي اهتمام بوظيفة اشتغال النص[1].

اقترح م.ه. أبرامز (M.H.Abrams) مخططا نمطيا للنظريات الشعرية، حيث تتأسس على أربعة عناصر مكونة للظاهرة الأدبية؛ المؤلف، القارئ، العمل، البيئة، وبين مرتكز كل نظرية شعرية، فالنظريات الأولى اشتغلت أساسا على العلاقات القائمة بين المؤلف والبيئة: وهذه نظريات المحاكاة، أما في القرنين السابع عشر والثامن عشر فكان الاهتمام بعلاقة العمل والقارئ وهذه هي النظريات النفعية، أما الرومنسية فاهتمت بالمؤلف؛ حول عبقريته الفردية حيث تمظهرت في النظرية التعبيرية، وفي الأخير مع

الرمزية التي دشنت عصر النظريات الموضوعاتية[2]؛ أي أن موضوع الأدبية لم يتمظهر في بدايته في شكل وسائل تقنية لغوية، بل في الأصل كان مفهومه علائقيا فضفاضا.

ومع تطور النقد في الكثير من البلدان في بداية القرن العشرين أعلن عن نضج الشعرية كحقل معرفي نظري مستقل، حيث يمكن ملاحظة هذا التطور من خلال المدرسة الشكلانية في روسيا والمدرسة المورفولوجية في ألمانيا والنقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية وانجلترا والتحليل البنيوي في فرنسا.

فالشكلانية الروسية (1915– 1930م) تأسست من رفضها تقدير الأدب خارج الأدب؛ أي في إطار أشكال أخرى مهما كانت؛ سواء السيرة الذاتية للأديب، البيئة، النظريات الفلسفية والدينية؛ فالشكلانيون الروس اهتموا بالخصوصية الأدبية للعمل" الأدبية La littérarité"، فقد تأسست نقطة الانطلاق مع جاكبسون سنة 1919م في إطار علمية الدراسات الأدبية، وركزت أبحاثهم على البنى السردية(شكلوفسكي، توماشفسكي، بروب)، والبنى الأسلوبية (إيخنباوم، تينيانوف، فينوكرادوف، باختين، فولوشينوف)، والبنى الإيقاعية (بريك، توماشيفسكي)، دون إغفال التطور الأدبي وعلاقة الأدب بالمجتمع[3].

يمكن تحديد الفترة التي نشطت فيها المدرسة الوظيفية بألمانيا بين 1925– 1955م، ففقد اهتمت من جهة بإرث غوته وكتاباته عن الأدب التي اعتمدت على العلوم الطبيعية، ورفضت من جهة أخرى المدرسة التاريخية بتأثير كروس وفوسلر، بدأت مع الدراسات الأسلوبية لليو سبيتزر وفيما بعد مع ستيجر وأورباخ، وقد اهتمت بإعادة تحديد أشكال وأجناس الخطاب الأدبي وأسلوب الكاتب، ولا بد من ذكر جهود أندري جول، أ. والزال،ج موللر، إ.لامارت، ولفغانغ كايزر[4].

أما النقد الأنجلو–سكسوني – كذلك النقد الجديد– فقد عرف بمعارضته لكل النظريات والشعرية أيضا، فقد اعتبر مهمته الأساسية تأويل النصوص وظل حتى العشرينات من القرن الماضي يقدم طروحات ورؤى حول اشتغال المعنى الأدبي، وإشكالية الراوي في الخيال، وفيما بعد طرح إشكالية الصورة الشعرية، وما النظرية الأدبية **لويلك وورنيه** الانتاج تأثير مزدوج؛ مباشر من الشكلانية الروسية وغير مباشر من النقد الجديد[5].

أما في فرنسا فقد أعاق العقل التاريخي والانطباعية تطور الشعرية (رغم إعلان فاليري عن المشروع)، وفي عام 1960م ظهرت المحاولات الأولى في التحليل البنيوي تحت تأثير البنيوية الإثنولوجية واللسانية(ليفي شتراوس، جاكبسون، بينفينيست)، وبعض الخطوات الفلسفية الأدبية مثل أعمال موريس بلانشو، وأخذت شكل تجديد الاهتمام بالصور البلاغية و نظم الشعر، وكذلك استكشاف البنى السردية أو النصية التي اشتهر بها رولان بارث كثيرا[6]، يلفت انتباهنا في هذا التاريخ الموجز نقطتان اثنتان، الأولى ظهور الأدبية في إطار سعي الدراسات الأدبية نحو العلمية والثانية تشظي الظاهرة الأدبية على مستوى النص الواحد إلى العديد من المستويات؛ كون النقطة الأولى اعتمدت النموذج اللغوي اللساني البنيوي.

2.مفهوم الأدبية:

كما أشرنا في ما سبق إلى تشظي ظاهرة الأدبية على مستوى النص الواحد إلى العديد من المستويات، فإن ذلك يجعلنا في مواجهة تعدد المفاهيم وتعدد المصطلحات– ترجمة– والتي ستكون معبرا لنقد المناهج وتطويرها، وإلى فهم أوضح وأدق لمستويات النص والظاهرة الأدبية، " فالإنشائية نظرية من نظريات الأدب تقتطع من الحقل الأدبي موضوع دراسة مخصوصا هو، حسب عبارة أرسطو، الفن الأدبي بوصفه إبداعا قوليا أو الخطاب الأدبي في منظور البنيويين الإنشائيين...وقد بسط تودوروف القول في هذا المفهوم مبينا أن الإنشائية، خلافا لتأويل الآثار الخاصة، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل تهدف إلى معرفة القوانين العامة التي تتحكم في ولادة كل أثر. وهي...تبحث عن القوانين العامة في صلب الأدب نفسه"[7]، فبعد استبعاد المعنى من نظرية دي سوسير اللسانية ابستمولوجيا، وجد الشكلانيون في شرق أوروبا مخرجا لهذه المعضلة المعرفية؛ أي لا نجزأ المعنى إلى وحدات قابلة للتوصيف بل نصف ونجرد النظام الذي يجعله يظهر على الأقل داخل النص اللغوي، لتأتي نظرية القراءة فيما بعد وتوسع النظام ليشمل القارئ والثقافة– السياق– "فالإنشائية إذن مقاربة للأدب " مجردة" و"محايثة" في آن واحد.

وهذا يعني أن موضوعها ليس الأثر الأدبي في حد ذاته، وأن ما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي، وبالتالي فإن كل أثر لا يعدو أن يكون تجليا لبنية مجردة وعامة؛ أي إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولذلك فإن هذه

النظرية التي تطمح إلى أن تكون نظرية علمية لا تعنى بالأدب المنجز بل تهتم بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى فهي تهتم بتلك الخاصية المجردة التي تصنع فذاذة الحدث الأدبي أي الأدبية"[8]، ومنذ الإشعار الأول بإعلان العلمية غاية في الدرس الأدبي بدأت تظهر أثار النظرية التي تفسر الظاهرة الأدبية، وأن تكون النصوص مدونات استقرائية يمكن من خلالها كشف النظام الأشمل- بمعنى إيجاد نظرية- الذي يحكم ظاهرة الأدبية في كل النصوص، "ولا يرمي الإنشائي إلى شرح الأثر الأدبي المنجز. وإنما هو يسعى انطلاقا من الآثار المنجزة إلى اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله؛ نظرية تقدم جدولا للإمكانات الأدبية بشكل تظهر معه الأثار الأدبية الموجودة بمثابة حالات خاصة منجزة.

بين التأويل والإنشائية تقوم علاقة تكامل، ذلك أن كل تفكير نظري حول الإنشائية (الشعرية) لا تغذيه ملاحظات حول الآثار الموجودة يتجلى عقيما وغير إجرائي، والتأويل يسبق الإنشائية ويلحق بها "[9]، لماذا هذا الانتقال المفاجئ إلى التأويل لو لم يكن هنا ما يسمى بالممكن أو الإمكانات، وهي مجمل الأشكال اللانهائية التي كان يمكن للمعنى أن يتشكلن فيها أو عليها، ولكن علاقة النص بمبدعه أنطولوجيا وتداوليا تفرض الإمكانية الواحدة، ثم ينفتح النص على التجربة الحرة شكلا ومعنى، فالشعرية في جوهرها وصفية عكس النقد الأدبي- وإن تحولت فيما بعد إلى جزء مهم من النقد الأدبي – الذي هو دائما تأويلي[10] .

ظلت الشعرية وفية لمنطلقاتها اللسانيات البنيوية في كل تفرعاتها النصية الجديدة، "إن الإنشائية تنظر إذن في الشكل الأجوف الذي ينظم النصوص المفردة، وهي تعد علما شاملا يهتم بالسردية بالنسبة للفن القصصي، بالشعرية بالنسبة إلى النص الشعري ...وقد ذهب تودوروف إلى أن كل إنشائية بنيوية لأن موضوعها بنية مجردة هي الأدب لا مجموع الآثار الأدبية"[11]، لقد اعتمدت الأدبية على النموذج اللساني الشكلي في التحليل، وحتى فيما بعد مع السيميائيات التي أولت المعنى أهمية في النص الأدبي، كان أيضا النموذج المحتذى هو اللسانيات، ولكن حاولت الإبقاء على هذا الحقل المعرفي الناشيء داخل مفهوم البنية، إلا أن اللسانيات كانت مدونتها النص على العموم أما الشعرية فانتقائية، حتى يمكننا القول كما يقول صلاح فضل أن الشعرية الحديثة شعرية لغوية بتميز؛ مدونة ومنهجا، " لكن الاهتمام تزايد اليوم بمظهر لم يذكره تودوروف هو

المظهر التداولي، وهو مظهر يشمل مجموع المسائل التي تجلت عند التفطن إلى أن الآثار الأدبية أعمال خطابية وإلى أن بعدها القولي يجب أن يوضع في الإطار الأشمل لمقامها التواصلي "[12] ، وفي محاولة لتجاوز البنية والنص إلى الخطاب، طرح مفهوم الشعرية العلائقي الذي ينفتح على خارج النص وقد كانت نظرية القراءة تجربة ناجحة في هذا الانفتاح، مع اختلافات لم تكن تعرف سابقا وهي إيجاد مصطلح " الخطاب" حيث يختلف عن النوع والجنس والنص والجملة، و يحكمه التداول والتواصل في بعديهما المباشر.

عملت المفاهيم الفلسفية متضافرة مع جهود اللسانيين في ضبط الأدبية ومستوياتها؛ فمفاهيم مدرسة براغ كانت مطعمة بأثر فلسفة هوسرل ورومان إنغاردن، " فلقد اهتم على وجه الخصوص بمسألة وضع العمل الأدبي الذي، كما يرى، يشتمل على ثلاث أسس تكوينية : التجلي المادي(المثال الفردي للعمل)، والأفعال الواعية (أفعال الكاتب مبدع العمل، وأفعال المتلقي)، والكينونات المثالية ذات الطبيعة القصدية (المعاني المتحققة في أفعال وعي الكاتب، والمعاد تحقيقها في القراءة)...ويرتكز هذا المتصور على التمييز الذي يدخله بين العمل بوصفه بنية لسانية تشتمل دائما على أمكنة دلالية غير محددة، وبين تحقق هذه البنية في أفعال القراءة"[13]، إن هذا الاندماج النظري لم يكن عبثا بين حقلي الفلسفة واللسانيات بل هو لأهمية ما بات يعرف بالنص؛ هذا الأخير الذي أصبح عالما موازيا لحياة الإنسان في ماضيه ومستقبله.

3.النص الأدبي والتفكيك:

لم تعد المؤسسات المعرفية من جامعات ومعاهد ومخابر بحث تستوعب ظاهرةً خارج التوصيف العلمي؛ حتى ليمكننا القول أنها باتت تخلق المنطق في الأذهان، وهي المخول الوحيد بتفسير الظواهر والحكم عليها واستغلالها، فكيف يا ترى كان حال الظاهرة "الأدبية" التي ما انفكت ظاهرة إنسانية، فيما أضحت الفروع المعرفية الأخرى من حولها أكثر علمية وأكثر منطقية. فدعوات البداية إلى تحويل النقد الأدبي إلى ظاهرة علمية في بدايات القرن العشرين مثلا مع فلاديمير بروب وجاكوبسون وفردينانند ديسوسير...، تختلف اختلافا جوهريا عن دعوات الستينيات والسبعينيات والتسعينيات، فإن استجاب النص الأدبي للبنيوية–كمنهج موائم للنص ولطبيعته – فهل استجابته للتفكيك تحافظ على طبيعة النص؟

يشير الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو إلى مفهوم الإبستيمي، وكيف لابستمولوجيا العلوم أن تنتقل من حقل معرفي إلى آخر في مستوى مجرد وعميق، ألا يمكّننا هذا من القول إن ظهور التفكيك كجملة من الاجراءات التفسيرية هو مقابلة لما يحدث في العلوم الأخرى من ثورات في تعميق التفسير على مستويات جد مجردة؛ بالكاد استيعاب اجراءات تحصيل بياناتها فما بالك بتفسيرها كجسيم بوزون في الفيزياء والتفسير الجيني للأمراض والوراثة والجينالوجيا...أم أن البنيوية كمنهج نقدي خنق وقتل النقد الأدبي بشكلنته وتجريده، فمات الأدب واستوت النصوص التفسيرية للآلات الكهرومنزلية مع نصوص الأعمال الأدبية الخالدة(chef d`oeuvres) بنيويا، فجاء التفكيك وأعاد إحياء الأدب أم وأده مرة واحدة وانتهى.

تهتم الدراسات الأدبية بالشكل الذي يظهر فيه المعنى، أما التفكيكية فتهتم بمشروطية المعنى بعيدا عن جماليته؛ فالجمالية **موتيف** (motif)، قد تفتقده بعض النصوص كالفلسفة والتاريخ والقانون ولكنه لا يؤثر على المعنى كثيرا، فكيف سيندرج النص الأدبي في مشروع **جاك دريدا**، هل يقاوم ويحافظ على خصوصيته أم يستوي أمام مفهوم دريدا للنصية؟

يقول **جوناثان كللر** إنه يمكن أن ننظر إلى التفكيك من عدة زوايا: إما على أنه موقف فلسفي أو استراتيجية سياسية أو عقلية، وإما على أنه أسلوب أو طريقة للقراءة، والمهتمون بدراسة الأدب يأخذون التفكيك على أنه منهج للقراءة والتفسير ومن الأحسن حتى في مجال الأدب أن نأخذ التفكيك كاستراتيجية فلسفية [14]، حسب جونثان كللر لم يطل مفهوم التفكيك الأدبية، وإنما يقدم رؤية جديدة لقراءة النص عله يتكشّف على تقاطعات معرفية تنتج في مستويات عميقة من النص مع كل الحقول المعرفية،"فالتفكيك يرى في اللغة والأدب مثلا أقوى وأعمق مصدرين للمعرفة، ولكنه يرى في الوقت ذاته أنهما مصدران غير جديرين بالاعتماد عليهما في تحصيل المعرفة "[15]، فالنص الأدبي على علاقة تأسيسية بالمعنى الذي يبحث عنه التفكيك، ولكنه ليس ذا سلطة قيمية في المعرفة والحقيقة، إن هذا التموضع للنص الأدبي جاء من خصوصيته كنص متفاعل مع

الحياة وتجارب المعنى الأولية ومن قدرته في الحفاظ على شكله المرهون بشرط الأدبية.

ويرى دريدا أن تفكيك أي نص خليق بأن يبين لنا أنه كيان مركب من نصوص أخرى عديدة ومختلفة، وإن التفكيك كشف عن علاقة (لم يدركها المؤلف)؛ بين مايخضع لسيطرته وما لا يستطيع التحكم فيه من أنماط اللغة التي يستخدمها، وإظهاره على أنه " وحدة مركبة "Composite؛ تتألف من عدد من النصوص الأخرى المختلفة والتي قد تكون مناقضة تماما للنص الأصلي أي أن مجموع الأجزاء ليس هو الكل كما نعتقد، وهو ما لم يكن المؤلف الأصلي يدركه[16]، ما يطرحه هذا المفهوم الأنطولوجي من تغير على مفهوم وحدة النص الأدبي وما انبنى عليهما من رؤى نقدية تخص الشكل والمعنى كالوحدة العضوية والوحدة الموضوعية، وماكان لهما من أثر في العملية النقدية نسف ما يعرف بالتراكم المعرفي وفتح الظاهرة الواحدة في زمن واحد على أكثر من بعد، حين يصبح النص نصوصا في عملية لانهائية محدودة الشكل في نظام لغوي مكتوب، يتحتم علينا ضبط العملية الشكلية في أبعاد مجردة معنوية وجد لها دريدا المقابل في مصطلح " الأثر"؛ " إن الأثر ليس جوهرا، موجودا حاضرا، ولكنه سيرورة تتحلل باستمرار، ولا يمكن إلا أن يعاد تأويله، ودوما في النهاية، يحمل وينقل"[17]، إن ضبط مفهوم النصية عند دريدا يسهل علينا الكشف وموضعة الأدبية كبعد نصي – لا يسهل التنازل عنه في النقد الأدبي– في استراتيجيا التفكيك وقراءة الأدب في ما بعد الحداثة.

لقد استطاع دريدا التملص من مفاهيم البنيوية الشكلية في جهازه المصطلحاتي؛ فلم يتوقف مثلا أمام أصغر وحدة نصية أو أصغر وحدة معنوية، وإنما جعل مفاهيمه متحركة لانهائية لا مضبوطة مثل الظاهرة تماما، فالنصوص حسب مفهومه لا تتوقف عن التفكك والظهور في نصوص جديدة ويصعب القبض عليها إلا ما تجلى منها كتابة في لحظة على ورق تحرصه مؤسسة أرشيفية، " ومع فكرة الأثر تناول التناص «التكرارية» التي يلغي بها دريدا وجود حدود بين نص وآخر من التي تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم« تداخل النصوص»، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل... فكل نص أدبي هو في خلاصته تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها. كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب. ومن هنا جاءت «التفكيكية » لتؤكد قيمة «النص» وأهميته،

وأنه محور النظر– كما قال دريدا– ولا وجود لشيء خارج النص... فإن (التفكيكية) تعمل من داخل النص لتبحث عن الأثر وتستخرج من جوف النص السيميولوجية المختفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب"[18]، إن مفهوم دريدا للنص قائم في مقابل مفاهيم سابقة عليه؛ وكلها تولي أهمية لعلاقة النص بالعالم وهذا ما يصطلح عليه مثلا إدوارد سعيد بدنيوية النص.

يوضح دريدا الفرق بين مفهومه لما هو خارج النص في التفكيك ومقابله في النقد الماركسي، " فمن بين المآخذ التي يأخذها دريدا على النقد الماركسي كونه ظل – في نهاية الأمر– نقدا « خارجيا » يدعي أن باستطاعته تفسير النصوص وتأويلها بردها إلى الشرائط الخارجية التي توجد من ورائها، ويرى دريدا أن هذا التمييز بين الداخل والخارج لا يخلو من نفحة وضعية، وهو تمييز كرسته الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها، أما الخارج بالنسبة لدريدا، فلا يمكن أن يقوم إلا داخل كل نص مفسر، ومن هنا ذلك الولع الشديد بالنصوص عنده. إن التفكيك لا ينصب على نصوص دون غيرها، لا يفاضل بين النصوص، وهذه نقطة أخرى ينفصل فيها التفكيك عن النقد الماركسي. إن استراتيجية التفكيك ضرورية ومتناهية في الوقت نفسه، وذلك راجع بالأساس إلى أننا نعيش على الحقيقة، ونتغذى منها"[19]، بقدر ما يبدو مفهوم النصية متحركا عائما إلا أنه أعاد سؤال الأدب خارج الأطر والشكل والبنية؛ وكأنه أفرج عن حيوان بري من حديقة مسيجة إلى براري فسيحة كان يعيش فيها سابقا.

كثيرا ما عاب النقاد على دريدا مساواته بين النصوص من حيث المفهوم، ولكن غاب عنهم أن دريدا يقر بأن المعنى هو من يصنع النص في الأخير وليس الانتماء الشكلي أو الجنسي؛ فدريدا أعاد النص ومنه النص الأدبي كطريدة أبدية للمنهجية المعرفية، وتوقف الأولى أو كللها يعني نهاية اللعبة ونهاية المعنى، " يحتفظ الأدب بسر لا يوجد، إذا جاز لنا قول ذلك. خلف رواية أو قصيدة، خلف ما يشكل بالفعل غنى معنى يحتاج إلى التأويل، لاوجود لمعنى سري يتعين البحث عنه. فسر شخصية ما، على سبيل المثال، غير موجود إذ ليس لها أي عمق خارج الظاهرة الأدبية. فالأدب سر كله، وليس هناك سر خفي خلفه. هذا هو سر هذه المؤسسة الغربية التي لم أوقف الجدال حول مناقشتها مؤخرا..."[20]، يمكننا الجزم أنه كان للتفكيك ومازال

أثر كبير في درس النقد الأدبي ومناهجه في حقبة ما بعد الحداثة، وكان لمفهومه حول النص أثر التحول في الاهتمام بلاوعي النص وبالثقافة في حقل الأدب.

4.التفكيك و الأدبية:

إن ما يحسب للبنيوية من وضوح في نمذجة النقد الأدبي وفي مصطلحاتها النقدية القائمة على الميتافيزيقا التقليدية ينعدم مع التفكيك الذي حول النقد إلى إبداع مغرق في التجريد ونحت المصطلحات، مما استدعى النظر في اللغة الشارحة والكثير من مصطلحاتها، حتى بات القول بوجود لغة شارحة أمرا مستحيلا، " إن سؤال الوجود الذي أثاره مارتن هيدجر يعطي – بمفرده – "ما هو أدبي " قوة تماثل مزاعم " الأدب" التي يدعيها دريدا... إن الأدب عند دريدا والشعر عند هيدجر يسعيان إلى تجاوز ما يشير إليه هذان المصطلحان على مدى العقود القليلة الماضية..."[21]، إن إعادة سؤال الأدب في الكنه الأنطولوجي سؤال خارج اهتمام النقد الأدبي، ولكن هذا لا يجعل الأخير بمنأى عن هذا الارتجاج الأنطولوجي، إن دريدا لا ينفي وظيفة " الأدبية" كما وردت في النقد البنيوي وعلاقاتها الشكلية والتي هي في الأساس نتاج مفهوم ما عن اللغة أو بالأحرى العلامة؛ فمن ثم كان ارتجاج مفهوم الأدب على مستوى مفهوم العلامة "لا يدعي التفكيك أن اللغة غير إشارية أو مرجعية، بل يبحث التفكيك عن الآخر...يسعى التفكيك إلى إيضاح أن مسألة المرجع أعقد وأكثر استشكالا مما تظنه النظريات التقليدية. فالتفكيك يتساءل بشكل دقيق، عن ما إذا كان مصطلح "المرجع " يفي تماما بتعيين الآخر..."[22]، من هو هذا الآخر الطارئ في سؤال الأدب، أين هي الصور والمجاز والحقيقة والعلاقات الشكلية...وغيرها من التقنيات الشعرية التي استغرق الدرس البنيوي عقودا لضبطها وفض سؤال العلمية والموضوعية.

إن عملية نسف التراث البنيوي الغربي استلهمها دريدا من بعض المناهج والنصوص الإبداعية التي تعمل باستمرار على رسكلة المعنى داخل الشكل، وربما هو في الأساس شرط أنطولوجي جمع بين الشكل والمعنى، الصورة والماهية، الجسد والروح، " يمكن القول إن حركة أي حفريات (أركيولوجيا)، أو أي أخرويات (إسكاتولوجيا) هي حركة مشاركة في هذا الاختزال لبنائية البينة ...فإن كل تاريخ مفهوم البنية...يجب أن نفكر فيه بوصفه حلقات من استبدالات مركز بمركز، وسلسلة متصلة من حتميات المركز، إذ يتلقى المركز على نحو متعاقب وبأسلوب منتظم أشكالا مختلفة

أو أسماء "[23]، لكن حتمية المركز – عدا الذات والمعرفة العلمية– آن الأوان للتحرر من حتميتها وعلاقاتها المعنوية المحصورة في التاريخ، والتي لا تمثل الجميع وتكرس حضور ميتافيزيقا صماء في النصوص والقيم، وتجعل للمعنى بداية .

في هذا المقطع المأخوذ من محاضرة دريدا بجامعة هوبكنز والمعنون بـــ" البنية، العلامة واللعب، في خطاب العلوم الإنسانية "، كانت " ...اللحظة التي غدا فيها كل شيء، في غيبة المركز أو الأصل، خطابا– شريطة أن نوافق على هذه الكلمة – أعني عندما أصبح كل شيء نسقا، لا يحضر فيه المدلول المركزي الأصلي أو المتعالي خارج نسق الاختلافات، ويجاوز غياب المدلول المتعالي المدى وتفاعل الدلالة إلى ما لا نهاية"[24]، كانت لحظة حاسمة في تاريخ النقد الأدبي والفلسفة والعلوم الإنسانية لم ستعرفه من تحولات ابستمولوجية وتداولية؛ لأنها ستهد على رؤوسنا البيت الذي استكن إليه الإنسان قرونا طويلة.

إن هدّ المركز يعني نسف كل ما بني عليه على الأقل داخل استراتيجيا التفكيك، وكون طروحاتها على قدر من الأهمية لا قت استحسانا واستجابة نقدية ابستمولوجية في الكثير من الفروع المعرفية التي رأت ضرورة في التفكيك وإعادة البناء، أما انجرار الأدب على ما هو عليه إلى سؤال التفكيك لمشاركته الفعلية في حفظ المعاني وخلقها في أقرب وأقدم التجارب الإنسانية داخل سياج أو سجن اللغة. يعتبر دي مان قول الأدب حركة تفكيك ذاتية للنص أو شكل أولي لتقديم المعنى ثم نقضه، فالأدب يقوم على تجسيد مبدأ الاختلاف، وهو يتشاكل من متناقضات دلالية إلى متناقضات تركيبية في نطاق الطاقات الاستعارية وألوان المجاز والخيال حافظت على استمرارية تداولية النصوص الأدبية دون الجزم بوحدتها ونهائيتها[25] ، إذا أصبح كل شيء نسقا أو خطابا، يغيب عنه المدلول المركزي الأصلي أو المتعالي، تتفاعل الدلالة إلى ما لا نهاية في نصوص بلا علامات مرجعية متحركة باستمرار مابين الذات والثقافة والتاريخ، فيتحول المعنى إلى مشروطية فلسفية لم يعد فيها سؤال الجمالي الشعري مطلبا، إما أن هذا المفهوم لا يساير استراتيجيا التفكيك حيث ينفي الأخير العدمية كغرض أو منطلق ويرفض الميتافيزيقا، أو أن الجمالي الشعري بعيد زمنيا من حيث التجلي والظهور عن مشروطية الفلسفة وإن تقاطعا في نص واحد في قراءة واحدة.

يناهض دريد النقد الموضوعاتي الذي يقوم على المركز والميتافيزيقا والوضوح وهي سمات النقد البنيوي، " إذا كان الأدب يشيح بوجهه حقا عن الوجود، وإذا كان لا شيء يحضر ببساطة في بنية لعبة التمثيل المحاكاتي الصامت، فإن تحديد مادة الموضوع في النص الأدبي تتم تسويته دائما – بحكم الضرورة– بالوصول إلى حل وسط لسببين:

الأول، لا ينجح مثل هذا التحديد إلا من خلال تجاهل البعد الأدبي في النص.

والثاني، يغدو هذا التحديد، بأفقه القاصر، فعل عنف لا يتميز بالتعمق العلمي حين يستمسك بعالم مبهم يحتاج إليه المحتوى التيماتي حتى يظهر. لا توجد ماهية في الأدب أو جوهر، كلا ولا حقيقة في الأدب، لا ولا وجود لأدبية في الأدب " [26]، إن هذا الجزم باللأدبية في النصوص الأدبية من طرف دريدا لهو الحسم في طبيعة مفاهيم استراتيجية التفكيك ومراده من النص الأدبي؛ حيث لا يمكن مناقشة موضوع في النص الأدبي بذاك الوضوح الذي عهدناه في النقد البنيوي، فالنص الأدبي بلا ماهية ولا تحضر فيه الجواهر أو الحقائق إنه التحول نحو الثقافة.

مهد دريدا لغيره من النقاد التحول بالنص الأدبي من سؤال الأدبية إلى سؤال الثقافة الذي هو امتداد لسؤال الآخر في جوهر المعنى، يطلق ألكس كالينيكوس على أحد اتجاهات ما بعد البنيوية" اسم " التناص" textualism متبعا في ذلك خطى الفيلسوف الأمريكي ريتشارد رورتي، ويربط بينه وبين دريدا وأتباعه بأمريكا الشمالية بصورة خاصة، ويسعى هذا الاتجاه إلى وضع الأدب في بؤرة الثقافة، أو بعبارة أدق، إلى توسيع مفهوم بحرفية النص في نقده لنظريات التمثيل وكذلك إلى القول بأن الكتابة والمعارف تعد جميعها مجازية وبلاغية "[27] ، إن الوصول لمثل هذه النتائج التي حققها التفكيك في حجب الأدبية وترك المجال للثقافة كأحد نتائج غياب المركز وتناسي العلمية في النقد الأدبي، طرح الكثير من الأسئلة على مستوى الجامعات الغربية في تعليمية

العلوم الإنسانية ومؤسساتها وفكرة الجمال والفن والمعنى ومناهج البحث، فظهرت أفكار النسوية والثقافات الشعبية وإيديولوجيا الجامعة والنقد الثقافي ونظريات القراءة.

كسر دريدا باستراتيجيا التفكيك مؤسسة الأدب وأطلقها كمارد حجبته البنيوية بعلميته في شكلنة مغلقة مات فيها الأدب والإنسان والتاريخ، وفجر طاقات النص خارج كل الأطر التي تفرضها نماذج المعرفة في العقل علها تسع المعنى في شكله الأنطولوجي لا كما يريده الإنسان،"...تعترف مؤسسة الأدب، مبدئيا أو جوهريا، بالحق في كل شيء أو بعدم القول عند القول، إذن بالحق في سر معلن. الأدب حر. ينبغي أن يكون كذلك. وحريته أيضا تلك التي تعد بها ديمقراطية ما...لقد ظهرت النزعة شبه التقديسية للأدب بشكل متزامن مع بداية توجه ظاهر نحو نزع الطابع القدسي عن النصوص الإنجيلية. فالأدب إذن، باعتباره وريثا وفيا وغير وفي، ومن حيث هو وريث حانث باليمين، يطلب الصفح لأنه يخون، يخون حقيقته"[28]، لقد وفق دريدا في إعادة موضعة الأدب كما لم يكن، وجعل من نصوصه محطات كبرى مع نصوص أخرى قادرة على إخراج أشكال جديدة خارج التصانيف فيها من الوحدة وفيها من التفكك والعدمية ولكنها تجربة للمعنى قد تجد طريقها عبر التداول المؤسساتي والاجتماعي وقد يبقى أثرها في أفق قراءة .

الاحالات والمراجع

[1] - Ozwald Ducrot ,Tzevetan Todorov .Dictionnaire encyclopédique des scienses du langage.édition du seuil.1972 .108.

[2] -ibid,p109.

[3]– انظر: نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس. تر: إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية العربية للناشرين المتحدين. الطبعة العربية الأولى، 1982.ص ص 9–12.

[4]- Ozwald Ducrot ,Tzevetan Todorov .Dictionnaire encyclopédique des scienses du langage. Op cit, pp 110-111.

[5] - ibid,p111.

[6]-ibid,p p 111-112.

[7]– محمد القاضي ، محمد الخبو، وآخرون .معجم السرديات. دار محمد علي للنشر. الطبعة الأولى.2010. ص ص 43 – 44.

[8]– المصدر نفسه . ص ص 43 – 44.

[9]– المصدر نفسه . ص ص 43 – 44.

[10] - joelle gardees tamine. Marie claude Hubert : dictionnaire de la critique littéraire . paris .cérés édition ,1998 .p 224.

[11]– محمد القاضي ، محمد الخبو. المصدر سابق . ص ص 43 – 44.

[12]– المصدر نفسه . ص ص 43 – 44.

[13]– أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر.القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان.تر: منذر عياشي. المركز الثقافي العربي .ص 180.

[14]– انظر: أحمد أبو زيد. المدخل إلى البنائية . القاهرة: المركز القومي للبحوث الجنائية والاجتماعية. 1995. ص 290.

[15]– المرجع نفسه . ص 292.

[16]– انظر: المرجع نفسه. ص ص 306– 308 .

[17]– جاك دريدا وآخرون . المصالحة والتسامح وسياسات الذاكرة. الطبعة الأولى .دار توبقال للنشر.2005 .ص 82.

[18]– أحمد عبد الحليم عطية. جاك دريدا والتفكيك. الطبعة الأولى. بيروت– لبنان: دار الفرابي..2010.ص 109.

[19]– أحمد عبد الحليم عطية.المرجع السابق.ص 53–54.

[20]جاك دريدا وآخرون . المصدر السابق .ص 85.

[21]– تيموثي كلارك. المعتمد الأدبي في التفكيك . تر: حسام نايل. الطبعة الأولى. المركز القومي للترجمة. 2011. ص 39.

[22]– المرجع نفسه. ص 47

[23]– جاك دريدا. البنية ، اللعب، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية. تر: جابر عصفور. مجلة فصول، المجلد الحادى عشر العدد الرابع، شتاء 1993.ص ص 334–335.

[24]– جاك دريدا.البنية ، اللعب، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية. ص 335.

[25]–انظر: محمد عناني . المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي/ عربي. الطبعة الثانية .الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان. 1997. ص 143 – 144 .

[26]– تيموثي كلارك.المرجع السابق . ص 211

[27]– بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة.تر:عبد الوهاب علوب . الطبعة الأولى . أبو ظبي – الإمارات: منشورات المجمع الثقافي . 1995.ص 35.

[28]– جاك دريدا وآخرون . المصدر السابق. ص 86.