

Samia Benakouche\*\*

سامية بن عكوش\*

## الذنيوية والتفكيك: النص، العالم، وسياسة المعنى

### Secularism and Deconstruction: Text, World, and Politics of Meaning

ملخص: يعرض المقال مناظرة نقدية بين مفاهيم إدوارد سعيد النقدية ومفاهيم جاك دريدا التفكيكية. ولأن المفاهيم كائنات تولد في نص ما وتنمو وترتجل بين النصوص، وقد تزدهر أو تموت في ارتحالها، بحسب جيل دولوز؛ فإن مقالنا جغرافيا تلتقي فيه مفاهيم التآدين، ويحدث بينها جدال المعنى والحقيقة، فيضطلع مفهوم الذنيوية وما تفرع عنه من مفاهيم عند إدوارد سعيد بدور رائد في استصلاح القصور المعرفي في مفهوم الاختلاف الدردي «Différance» وما تفرع عنه من مفاهيم تفكيكية. ومدار الجدال المفاهيمي حول مفهوم النص، وهو علاقته باللغة وبالعالم، ودور القارئ والمؤلف، وسياسة إنتاج المعنى في النصوص المختلفة، وخصوصية النص الأدبي، وعلاقة النص بعنصر القوة. كلمات مفتاحية: الاختلاف والإرجاء، التسيح، ذنيوية النص، موت المؤلف، ميلاد القارئ، لا يقينية المعنى، قصدية النصوص، عنصر القوة

**Abstract:** Concepts may be born in a specific text but they quickly take on a life of their own: to borrow from Gilles Deleuze, they may move between texts, find new life, sometimes prosper and occasionally die. This paper attempts to examine the space in which the conflict between concepts and reality takes shape by providing a comparison between the ideas of Edward Said and Derrida's deconstruction. Said's approach of «secular criticism» plays a crucial role in filling the shortcomings of Derrida's deconstructionist ideas, all of which were originally born from his ideas of *difference*. This paper also addresses the problematic of how texts interact with the wider; their relationship to language; the roles of both author and reader in this regard; the politics of the creation of meaning, particular in literary texts; and the relationship of the text to the power of production.

**Keywords:** Secular Criticism; Ambiguity of Texts; Derrida; Edward Said

\* أستاذة النقد المعاصر، معهد الأدب العربي، جامعة جيجل في الجزائر.

\*\* Teacher of Contemporary Criticism, University of Jijel, Algeria.

## مقدمة

يقول جيل دولوز (G. Deleuze) في كتابه ما هي الفلسفة؟ إن الفلاسفة أصدقاء المفاهيم ومدعوها، وإن وظيفة الفلاسفة إنتاج المفاهيم، ولا خير في فيلسوف لم ينتج مفهومه<sup>(١)</sup>، وتاريخ الأفكار هو تاريخ المفاهيم؛ إذ لم تبرز شخصية مفهومية إلا بقدر اقتدار منظومتها المفهوماتية، فيحتفظ تاريخ الأفكار بمفهوم المثال لأفلاطون ومفهوم الجوهر لأرسطو ومفهوم العود الأبدي لنيتشة ومفهوم الدازاين لهايدغر ومفهوم الاختلاف والإرجاء لدريدا. وإن أي مناظرة أو جدال بين الفلاسفة أو نقاد الأدب يتخذ من المفاهيم وسيلته للمحاجة، بل يتخذها سلاحاً له، إن جاز لنا تشبيه المتناظرين بالمفاهيم بجيشين يتناحran بأسلحة.

إن المناظرة التي اخترتها بين المفكر المشاغب جاك دريدا، الذي ملأ دنيا الفلسفة وشغل الفلاسفة في عصرنا، والناقد الأدبي والفيلسوف السياسي إدوارد سعيد، لهي أشبه بالوقوع في عمق العاصفة، لماذا؟

• يعلمنا الدرس الدريدي أن النص<sup>(٢)</sup> الذي صنعه مرحلة بمرحلة، هو نص وهمي لم اختره، بل اختير لي مسبقاً، ولا يعبر عن رغبة حرفية، بل هو مؤشر لما تواري وراء الرغبة والمسار والذات الراغبة والموضوع المرغوب فيه، فيمكننا الدرس الدريدي من التقاء ذوات مختلفة بعد كل محطة حفر في النصوص وفي ذواتنا.

• لا يضمن لنا الدرس الدريدي خاتمة نهائية ولا أحكاماً قطعية ولا تعاليم واضحة ولا ارتياعاً وانسجاماً مع ذواتنا ومع الآخرين ومع العالم. كما أنه لا يضمن لنا غير الخروج بفضيلة واحدة هي الاختلاف الذي يزري على جميع قناعاتنا السابقة التي ورثناها من برامجنا الدوغمائية، وغير إبطار الضلال القار في جميع البنى التي تصنع معاني النصوص التي ألفنا قراءتها ألفبائياً. إنه لا يضمن لنا غير سراب المعنى الذي يحسبه القارئ ماء، فيخطئ في قراءة النص، فينفلت المعنى من زمام قيده مع كل قراءة، بل يختلط الحابل بالنابل، وتنعطف بداية النص على نهايته في مسار دائري هو عود أبدي للأثر ليس إلا، وهذا ما يمكن تلخيصه في مصطلح مركزي في الفكر الدريدي هو الاختلاف المرجئ للمعنى (la différence).

• على طرف النقيض يقف إدوارد سعيد ليرشدنا إلى ذواتنا الضالة، ويصيرنا السبل الواثقة التي تجعل من مسار النص الذي سلكته من قبل مسار باحثة انطلقت من موقف دنيوي. وإنه لخيار حر لإرادة حرة تقاوم جميع أشكال الإكراهات أو السلطات، بحسب المصطلح الفوكوي. وإن بداية النص يستحيل معها أن نخطئ التذليل على النهايات؛ فالمسار خطي مستقيم.

• يرشدنا إدوارد سعيد إلى أن الظرف الدنيوي هو الذي يصنع دنيوية النصوص المنشورة. وتقع وراء هذا الحدث خلفية ثقافية بأكملها صنعت هذا الحدث الدنيوي.

(١) انظر: زهير الخويلدي، معان فلسفية (دمشق: دار الفرق، ٢٠٠٩)، ص ١٩٣.

(٢) أوطف مصطلح النص من وجهة نظر عالم السيميائيات السردية الفرنسي غريماس، الذي يعتبر الحياة بمظاهرها كلها نصاً سردياً يماثل نصاً مكتوباً، بدايته ذات رغبة تبحث عن الظفر بالموضوع، ونهايته الظفر بموضوع الرغبة أو عدم الظفر به.

إن مقام القارئة التي تتوسط بين مفاهيم مفكرين متمرسين في حقلين متعارضين في كثير من العناصر، وهما النقد الديوبية بالنسبة إلى إدوارد سعيد والنقد التفكيكي بالنسبة إلى دريدا، لهو أشبه بحامل صخرة سيزيف، وهو مهمة شاقة، تستدعي يقظة إستيمولوجية لفهم الخلفية المعرفية لأفكار الناقد، ومن هنا تفتقت الأسئلة: ما النص في منظاري إدوارد سعيد ودريدا؟ كيف يُتَّج المعنى في النصين؟ وإذا كانت النصوص تنغرس فيها المفاهيم جغرافياً وتستصلح بعضها بعضاً، فماذا استصلح إدوارد سعيد من مفاهيم دريدا؟ وكيف انبتت شبكة علاقات المفاهيم الإدواردية في جغرافيا النصوص؟

إني أسعى إلى كشف الاختلاف في زوايا النظر بين النظريتين، وأتخذ من مفاهيم إدوارد سعيد سندي في الرد على مفاهيم دريدا. وما دامت نظرية إدوارد سعيد عن ديوبية النص تمخضت عن سيرورة معرفية، وطبعت نظرية الأدب والنقد الأدبي في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي، فهي مخاض صراعات مفهوماتية في جغرافيا النصوص التي أنتجت في تلك الفترة، وكذا في العالم الديوبية، بين إدوارد سعيد وأتباع التيارات الحداثية وما بعد الحداثية، وخاصة نقد دريدا التفكيكي. وقد ضمّن إدوارد سعيد كتابه *العالم والنص والناقد* نص المناظرة الذي يردّ فيه على مفاهيم التفكيك الدرديدي. أمّا أنا، فسألتم بأهم قضايا الاختلاف التي أوردها إدوارد سعيد، وسأعزّد التحليل بمفاهيم مجاورة في النقد التفكيكي عند رولان بارت (R. Barthes) وجوليا كريستيفا (J. Kristeva) باعتبارهما أهم من تبوّأ التفكيك الدرديدي في ما يسمّى في النقد الأدبي نظرية النص.

## مفهوم النص: من الوجود في اللغة إلى الوجود في العالم

من الصعب تحديد مفاهيم دريدا وضبطها، بخلاف مفاهيم أي نظرية أخرى؛ إذ إن التعريف يقتضي التحديد الآتي: «المفهوم هو كذا وكذا»، وهو ما يصعب اعتماده في الجهاز المفهوماتي الدرديدي، لماذا؟ لأن جميع المفاهيم المجاورة للمفهوم الرئيسي، أي التفكيك، تشكل من ثنائيات ضدية، كما أوضح ذلك دريدا في *الكتابة والاختلاف*. فالكتابة هي أثر، والأثر هو ما يشير ويمحو في الوقت نفسه، والزيادة هي ما يأتي ليسد نقصاً<sup>(٣)</sup>، وهذه الازدواجية تضعنا في حرج كبير في ما سنقدمه من مفاهيم دريدا، إذ تصبح حالنا كحال خياط يحاول إضافة خيط إلى نسيج صوف معيّن، فيعلق أصبعه في شبكة الخيوط.

مثال النص يجسد هذه الصعوبة؛ ف«لا يكون نص نصاً ما لم يخف على النظرة الأولى، وعلى القادم الأول، قانون تأليفه وقاعدة لعبه. ثم إن نصاً ليظل يمعن في الخفاء أبداً»<sup>(٤)</sup>. وقد قدّم دريدا استعارة مفهومية لشرح التيه المغروس في أساس أي نص بمفردة «النسيج»<sup>(٥)</sup> في كتابه *صيدلية أفلاطون*<sup>(٦)</sup>، معتمداً هذه المفردة لتفكيك بنية نص محاورات أفلاطون وتتبع علاقات الإنتاج بين القارئ والمؤلف.

(٣) انظر: جاك دريدا، *الكتابة والاختلاف*، ترجمة جهاد كاظم؛ تقديم محمد علال سيناصر، ط ٢ (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٠)، ص ٥٣.

(٤) جاك دريدا، *صيدلية أفلاطون*، ترجمة كاظم جهاد، لزوميات المقال (تونس: دار الجنوب، ١٩٩٨)، ص ١٣.

(٥) أشار المترجم كاظم جهاد في هامش الصفحة ١٥ من كتاب دريدا *صيدلية أفلاطون* إلى أن النص (Texte) والنسيج (Texture) يعودان إلى الجذر اللغوي نفسه، وهو ما يمكن الفيلسوف من تحريك هذه الخيوط في نسيج لغوي موحد.

(٦) انظر: دريدا، *صيدلية أفلاطون*، ص ١٥.

تسمح لنا دلالات النسيج الاصطلاحية في اللغة العربية بفهم معاني النص الثاوية وراء هذه المفردة. ففي لسان العرب لابن منظور ورد في مادة نَسَجَ: «نَسَجَ النَسِيجَ: ضم الشيء إلى الشيء، هذا هو الأصل، نَسَجَهُ يَنْسُجُهُ نَسْجًا فَانْتَسَجَ وَنَسَجَتِ الرِّيحُ التُّرَابَ تَنْسُجُهُ نَسْجًا: سَحَبَتْ بَعْضَهُ إِلَى بَعْضٍ. والرَّيحُ تَنْسُجُ التُّرَابَ إِذَا نَسَجَتِ المَورَ والجَولَ على رَسمِها. (...) والنَسِجُ مَعْرُوفٌ، وَنَسَجَ الحَائِكُ الثَّوبَ يَنْسُجُهُ نَسْجًا، من ذلك لأنه ضم السدى إلى اللحمة، وهو النَسَاجُ، وَحِرْفَتُهُ النَسَاجَةُ (...) وقالوا في الرجل المحمود: هو نَسِيجٌ وَحْدَهُ؛ ومعناه أن الثوب إذا كان كريمًا لم ينسج على منواله غيره لدقته، وإذا لم يكن كريمًا نفيسًا دقيقًا عمل على منواله سدى عدة أثواب، وقال ثعلب: نسيج وحده الذي لا يعمل على مثاله مثله»<sup>(٧)</sup>. نستفيد من المعاني المعجمية لمادة «نَسَجَ» أنه تركيب لشئين منفصلين، كما أنه الفريدة والتميز اللذان يجعلان الثوب المنسوج ليس كمثلته شيء، أي غير قابل للتكرار. والأكثر من ذلك أن النسيج هو أيضًا عملية رسم آثار على التراب بالرياح.

اجتمعت المعاني المعجمية كلها في مفهوم النص من وجهة النظر التفكيكية. وقد فصل بارت في ماهية نسيج النص الأدبي بقوله: «(...) فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة»<sup>(٨)</sup>؛ فهو منسوج من علامات ثقافية عدة. ويوظف بارت مفهوم الثقافة هنا من منظار التحليل النفسي اللاكاني، كما عرّفه ليفي ستروس، أي إنها مجموع الأنساق الرمزية، كاللغة والدين وقواعد الزواج والعلاقات الاقتصادية والفن<sup>(٩)</sup>، التي تخص مجتمعًا ما ويسبق وجودها وجود الإنسان.

يمثل النص إذن قطعة النسيج المنسوجة من خيوط عدة متداخلة ومتشابكة، فيكون المؤلف أشبه ببائع النسيج والقارئ أشبه بالنساج. وكما أن بائع الصوف يرجع إليه الفضل في إيجاد المادة الأولية ابتداءً، وهي القطع النسيجية، فإن النساج يصنع منها الأشكال التي يشاء انتهاءً. والأمر عينه يحدث بالنسبة إلى المؤلف والقارئ؛ فمهمة المؤلف تنتهي بكتابة العمل الأدبي، لتحل محلها مهمة القارئ في نسج القراءات المختلفة من معين الثقافات المختلفة التي يغرف منها. لهذا، نجد بارت يفرق بين العمل الأدبي والنص الأدبي؛ فالأول منته لغويًا في شكل كتاب موضوع على رفوف المكتبات ومحمول باليد، أما الثاني، فهو ممارسة لغوية غير منتهية ودالة يقوم بها القارئ. العمل منتج لمؤلف ما والنص حقل إنتاج يشتغل بلا هوادة، ويصنع منه القراء منتوجات عدة<sup>(١٠)</sup>، وهذا ما يحيلنا إلى فكرة التناص كما هي مطروحة عند بارت، وكما استعارها من نظرية النص عند كريستيفا.

النص بحسب كريستيفا هو مثل جهاز ترانسلي «يعيد توزيع اللغة بأن يعالق بين الكلام التواصلية الهادف إلى الإخبار المباشر، وبين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والتزامنية»<sup>(١١)</sup>. وفي فضاء النص يحدث التركيب والتعلق والتشابك والنسج بين مختلف الملفوظات المتزامنة، في الآن والهنأ،

(٧) أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج ١ (بيروت: دار الفكر، ٢٠٠٨)، مادة نسج، ص ٨٤٧.

(٨) رولان بارت، هسهسة للغة، ترجمة منذر عياشي، الأعمال الكاملة؛ ٥ (حلب، سورية: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٩)، ص ٨٠.

(٩) انظر: جاك لاكان، اللغة: الخيالي والرمزي، إشراف مصطفى المسناوي، بيت الحكمة (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٦)،

ص ٣٢.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(١١) عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ط ٢ (الدار البيضاء، المغرب: إفريقيا الشرق، ١٩٩٤)، ص ٥٣.

في لحظة القراءة؛ أي إن النص في تناص مع نصوص تأتي من «هناك»، من ثقافات تعبر عن القراء ويعبرون هم عنها في كل فعل قراءة؛ فليس ثمة سوى نسج لعلامات نصية، مختلفة ومتعارضة ومتشابكة ومتداخلة، يستحيل إحالتها إلى مدلولات نهائية، مثلما أن القطعة المنسوجة من خيوط الصوف يستحيل فك خيوطها، ولا معرفة بداياتها ولا نهاياتها. فالنص ليس محدودًا ولا متمركزًا ولا منتهيًا من حيث المعنى، و«لكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاح فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليًا»<sup>(١٢)</sup>.

ينبني تصور دريدا للنص على مفهوم العلامة بصفة عامة، وينطلق من مفهوم الاختلاف السوسيري، ليقول إن معاني الدوال لا تتحدد من خلال ارتباطها بمدلولاتها، بل من خلال اختلافها مع دوال أخرى، قبلها وبعدها، لأن المدلولات غير حاسمة ومرجأة بصفة لا نهائية<sup>(١٣)</sup>. ومن هنا يتبدى معنى كلمة ما غير كامن فيها، بل من خلال غياب كلمات أخرى، و«حضور الدال وارتباطه بمدلوله هو غياب الدوال والمدلولات الأخرى»<sup>(١٤)</sup>، وقيمة الدوال إذن تتمثل في غياب دوال أخرى. وبالتالي، لا تتحدد هوية العلامة في ذاتها، بل من خلال الانفتاح على العلامات الأخرى المختلفة عنها. ويذهب دريدا إلى أن مفهوم العلامة بحد ذاته لا يتأسس إلا من خلال غياب مفهوم آخر، فالحضور والغياب يشكلان الأساس الذي ينبني عليه النسق المنتج للعلامة<sup>(١٥)</sup>، وبالتالي تكشط إمكانية إنتاج العلامة ما دامت الاختلافات تنخر مدلولاتها، أي إن ما يصنع العلامة هو تاريخ من التراكمات: «غياب وحضور». وأبدع دريدا مفهوم الاختلاف المرجعي لتفسير حركة اللعب التي تتحكم في اشتغال النسق وفي إنتاج العلامات.

إن الاختلاف المرجعي للمعنى الذي يصنع الاختلافات (différences) هو الذي يجعل اختلاف الحرف «a» عن الحرف «e» غير مسموع، بل مقروء ومكتوب؛ ف«ما ليس بمسموع هو الاختلاف بين وحدتين صوتيتين (...)»<sup>(١٦)</sup>، أو بعبارة أخرى: لا يظهر الاختلاف بين وحدتين صوتيتين- ال«a» وال«e» مثلاً- من خلال الإدراك الحسي «الصورة الصوتية» ولا من خلال الإدراك العقلي «الصورة الذهنية» كما هو معروف في لسانيات دي سوسير، بل من خلال القراءة في مكتوب. ويُطلق دريدا على الاستراتيجية التي تخلخل التعارض بين الإدراكين اسم الاختلاف المرجعي.

تشتغل هذه الاستراتيجية في منطقة وسطى بين الإدراكين الحسي والعقلي، «لا هذا» و«لا ذاك»، فالاختلاف المرجعي هو الصوت الوسط (The Middle Voice)، فلا هو فعل ولا هو انفعال. وليس علامة تمثل الحضور، ولا يحكمه نسق الحضور (لغة أو فكر) كما هو معروف في الميتافيزيقا الغربية، وليس الوجود الذي يمثل أمام الموجود، وليس انتصارًا للكتابة على الكلام ولا للكلام على الكتابة،

(١٢) بارت، ص ٨٠.

(١٣) انظر: أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك (بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٠)، ص ١٦٠.

(١٤) المصدر نفسه، ص ١٦١.

(١٥) انظر: جاك دريدا [وآخرون]، مداخل إلى التفكيك (البلاغة المعاصرة)، تحرير وترجمة حسام نايل؛ تصدير محمد بدوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣)، ص ٢٠١.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

«لا ينتمي إلى الصوت كلاً ولا إلى الكتابة بالمعنى المعتاد، بينما يعين الحدود بين الكلام والكتابة، كما يتجاوز الألفة الساكنة التي تشدنا إلى الكلام والكتابة»<sup>(١٧)</sup>.

إنه اقتصاد سيرورة الدوال قبل انغلاقها على مدلولاتها، والعلامة قبل إحالتها إلى مرجعياتها، والنص قبل إحالته إلى معنى ما، وإنه الاختلاف بين الموجود ونسق إدراك وجود الموجود. إنه الحركة النشيطة للاختلافات كما يصفها دريدا في قوله: «ومن ثم، فما اعتبره اختلافاً مرجئاً (différance) هو الحركة اللعوب التي تنتج تلك الاختلافات (différences)»<sup>(١٨)</sup>. وربما يتبادر إلى الذهن أنه الأصل أو أنه نبوي أو تاريخي، فينفي دريدا أن يكون ذلك كله، مستخدماً «لا» التي تسلب الصفات، وهو «الأمر الذي يجعل التفكير فيه أمراً صعباً وغير مريح»<sup>(١٩)</sup>.

إنه إحياء لمعنى الفعل الفرنسي «différer» الذي يعني أن الشيء غير متمم مع نفسه عبر التسويق والإطالة (temporisation)؛ هذا المعنى الذي أنكرته كلمة «différence»، فيقوم الاختلاف المرجئ بتعويض هذا الكبت وهذا المعنى المفقود<sup>(٢٠)</sup> عبر إرجاء الحضور والحقيقة والمعنى. وهذا ما يفسر كون النص نسيج دوال لا تستقر على مدلولات نهائية قطعية، وعلامات لا تحيل إلى مرجعيات معيّنة، ونص لا ينغلق على معنى أخير؛ «النص متعدد المعاني بشكل مطلق، لأنه يستحيل الاتفاق على معنى أو معيار متجاوز، ولذا فإن هناك معاني بعدد القراء، فهو مجرد مجال عشوائي للعب الدوال ورقصها والشفرات المتداخلة...»<sup>(٢١)</sup>، وهنا تتجلى الفردة التي وردت في المعنى المعجمي، فكل قراءة نسيج وحدها، لا تتكرر.

وإن كل فعل قراءة هو فعل اقتفاء لأثر المعنى ليس إلا. ونستحضر هنا المعنى المعجمي الثالث لكلمة «نسيج»، وهو الأثر. وليس الاختلاف المرجئ للمعنى إلا رصدًا لأثر المعنى. ونعاين دقة المعنى المعجمي في تقريب معنى الأثر من خلال صورة الرياح التي تمحو أثراً مكتوباً على الرمال؛ فمثل النص كمثل الرمال، لا يرسم غير أثر المعنى. كما أن حركة الرياح التي تمحو الأثر المرسوم على الرمال تعادل حركة القراءة في مكتوب، فكلاهما حركة تفكيك ترصد أثر المعنى وليس أي شيء آخر، وهي اقتفاء للأثر، والأثر ظل النص وضلال المعنى؛ فكما أن الظل موجود وغير موجود، أي إنه أثر للشيء المنعكس وليس الشيء المنعكس في الوقت نفسه، فإن النص بدوره بُنى أثر أيضاً. ولأن المعنى في ضلال مبین، فإن الحركة بُنى للمعنى المرجئاً.

إذا كان دريدا يحصر وجود النص في اللغة، فإن إدوارد سعيد ينزل بالنص إلى العالم الدنيوي الذي أنتجه، ويعرّف الدنيوية بقوله: «موقفي هو القول بأن النصوص دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما،

(١٧) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٢٠١.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٦٤.

وهي فوق كل هذا وذلك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها حتى حين يبدو عليها التكرار لذلك كله»<sup>(٢٣)</sup>.

تتجلى الدينيوية إذن في ثلاث كلمات مركزية: الحدث، الانتماء الاجتماعي والبشري، الظرف التاريخي، وهي العناصر التي تشكل مادية أي نص؛ فالحدث يعني ارتباط النصوص بالزمان، والانتماء الاجتماعي يعني أنها جزء من الحراك الاجتماعي في بلد ما، وكونها بشرية يعني دخول إرادة الإنسان، مؤلفاً أو قارئاً أو ناشراً أو داعماً أو معارضاً في ظهور النص إلى الوجود. وكونها قسطاً من الأحداث التاريخية يعني أنها مرتبطة بالظرف الوجودي للحظة التاريخية التي وجدت فيها، ولا يمكنها أن تتصل من هذا الظرف أو تتعالى عليه، أي إنها ليست «لا تاريخية».

وإذا كان دريدا يقول: «لا يوجد خارج النص»، فإن إدوارد سعيد يرى أن النص جزء من الخارج، كما أن النص يصور هذا الخارج؛ إنه العالم الذي ينكشف فيه النص ويكشفه في الآن ذاته. وإذا كان دريدا يعتبر النص نسيج علامات لا تحيل إلى أي مرجعيات نهائية، فإن إدوارد سعيد يحتفظ بمفهوم الشبكة كما هو في تعريف بارت للنص، لكنه يملأه بمدلولات سياسية واجتماعية وثقافية؛ فالعالم الدينيوي يشمل شبكة من العناصر السياسية والاجتماعية والثقافية التي تساهم في إنتاج النص الأدبي<sup>(٢٤)</sup>، وهي كلها قوى تتدخل في صناعة النص، ونجد آثارها عالقة داخل النصوص أيضاً؛ ذلك أن النص تراخي لا سماوي، بشري لا لاهوتي<sup>(٢٤)</sup>. يرمز التراب إلى تجذر النص في دنيا الحياة البشرية، بخلاف السماء التي ترمز إلى التعالى على الشرط التاريخي للبشر، وهذا التعالى سمة أساسية في النصية كما هي عند دريدا، بحسب إدوارد سعيد.

يأخذ إدوارد سعيد على دريدا تحييده النص بأكمله عن الظرف الذي أنتج فيه، واعتباره النص مجموعة من الألعاب المجازية وجمهرة من الخدع البيانية، لا تقر بأي معنى حرفي، ولا تصدر عنه أي حقيقة. ويتنقد كون النص إشارات تلمح من دون أن تصرح؛ فهذا هو مذهب المعرفة الروحية، على حد تعبير إدوارد سعيد<sup>(٢٥)</sup>. وإذا كان التفكيك الدرديدي يقوم أصلاً على رج التمرکزات اللاهوتية، من تعالي المدلول وانغلاق الدال على مدلول واحد أو أحد، وأسبقية المعنى على العلامة، فإن دريدا بدوره يعيد صوغ اللاهوت، لكن بشكل سلبي<sup>(٢٦)</sup>، بإصراره على استحالة الوصول إلى بر المعنى مع كل إبحار قرائي في متن النص. إنه ينحو نحو اللاهوتيين، ويقترب من الابتهالات الصوفية، ومن مذهب الباطنيين الذين يحولون النص المقدس إلى رموز لا تحد معانيها. لذلك، نجد إدوارد سعيد ينعت في كتابه **العالم والنص والناقد التفكيكيين بالقساوسة ورجال الدين**.

(٢٢) إدوارد سعيد، **العالم والنص والناقد**، ترجمة عبد الكريم محفوظ (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠) ص ٧.  
 (٢٣) انظر: بيل أشكروفت وبال أهلواليا، إدوارد سعيد: مفارقة الهوية، ترجمة سهيل نجم؛ مراجعة حيدر سعيد (دمشق: دار نبوي؛ دار الكتاب العربي، ٢٠٠٢)، ص ٣٥.  
 (٢٤) انظر: سعيد، **العالم**، ص ٢٣٥.  
 (٢٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٢١٢.  
 (٢٦) انظر: أيان ألموند، **التصوف والتفكيك: درس مقارنة بين ابن عربي ودريدا**، ترجمة وتقديم حسام نايل؛ مراجعة محمد بري، المشروع القومي للترجمة؛ ١٧٤٠ (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١١)، ص ٦٧.

إذا كان النص بحسب دريدا بلا حد ولا مركز ولا سطح ولا عمق، أي إذا كان هوة بلا قاع ولا قرار، فما هو حد النص عند سعيد؟ ومن يصنع هذا الحد وكيف يصنع؟

يقدم إدوارد سعيد في كتابه *العالم والنص والناقد* مذهبين شاعا في الأندلس في العصر الوسيط: مذهب الظاهريين ومذهب الباطنيين، أي المذهب الباطني الذي يعتبر المعنى كامناً في باطن الكلمات ويتطلب تأويلاً، والمذهب الظاهري الذي يرى المعنى مرتبطاً بظاهر الكلمات، أي بالظرفين الديني والتاريخي اللذين أوجدهما<sup>(٢٧)</sup>.

حاول الظاهريون أن ينشئوا نظاماً للقراءة يضيق الخناق على القارئ وظروفه من خلال التنظير ل«ما يجب أن يكون عليه النص». ونظرًا إلى كون النص القرآني كتابًا منزلًا على نبي في عصر محدد، أي إنه يرتبط بمناسبة النزول أو بتاريخية معينة، ويتعالى في الوقت نفسه على أي ظرف تاريخي، وجب بحسب النظرة الفقهية وضع حد لا يتجاوزه أي نص قرائي مُنتج من القرآن. والحد يعني، كما عند الفقهاء، الحد القواعدي المنطقي ويعني أيضًا التَّخْم<sup>(٢٨)</sup>. وقد أفاد ابن حزم من مذهب الظاهريين في تحليل صيغ الأمر في القرآن الكريم، فقال إن الذي يحقق بين أمرَي الكتابة والقراءة هو الإتيان بالخبر، أو بما يسميه أرلنندز الملفوظ (énoncé)، وهو التحقق الفعلي لمقصد الدليل، ويرتبط بالنية الفعلية المرتبطة بالآن وبالدينا لا بالنية السيكولوجية<sup>(٢٩)</sup>؛ فالقرآن إذن، كحالة مثالية للغة مقدسة وبشرية، يدمج القراءة والتحدث والكلام، ولا يفصل بين النص وظرفيته.

إن نظرية الظاهريين مهمة من وجهة نظر إدوارد سعيد، كونها تبين الخصوصية الحسية للنصوص بالإضافة إلى إمكاناتها التاريخية. ويستفيد إدوارد سعيد من فكرة الحد السابقة ليقول إن الظرف الذي انبثق في خضمه النص، خاصة النص الأدبي، هو ما يؤكد دنيويته، بل إن النصوص في أسمى وجودها تقع في شراك الظرف والزمان والمكان والمجتمع<sup>(٣٠)</sup>. ويستغرب إدوارد سعيد تحييد دريدا الظروف المحيطة بحيوات الكتاب الذين فكك نصوصهم، مثل روسو الذي لا يستطيع أحد أن ينكر أهمية الظرف الذي انبثقت منه نصوصه، وكذا القرن التاسع عشر الذي ينتمي إليه روسو. هذا كله لم يأخذه دريدا على محمل الجد في تفكيكياته، مع أن روسو يؤكد في كتابه *اعترافات جان جاك روسو* أهمية أحداث عصره وظرفه الخاص في صوغ شخصيته الأدبية. كما أن شخصية روسو المؤلف لا يمكن إنكار حضورها وخصوصيتها بمجرد وضعها بين قوسين، كما فعل دريدا<sup>(٣١)</sup>.

هل يعني ربط النص بالظرف الدنيوي أوبة إلى النقد الواقعي كما هو معروف في النظريات الكلاسيكية؟ ما حدود العالم الدنيوي؟ ما حدود النص؟ وما طبيعة العلاقة بينهما؟

(٢٧) انظر: سعيد، *العالم*، ص ٣٤.

(٢٨) التخوم: مفردة التَّخْم وهو الفصل بين الأرضين من الحدود والمعالم، أي الحد الذي تنتهي إليه ولا تتجاوزه، كما ورد في لسان العرب لابن منظور.

(٢٩) سعيد، *العالم*، ص ٣٦.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٣١) المصدر نفسه، ص ٢٢١.



يقف النص في تصور إدوارد سعيد موقف الاعتدال بين التفريط البنيوي الذي يلغي العالم الخارجي والإفراط الواقعي الذي يجعل اللغة مرآة عاكسة للخارج ليس إلا؛ فكلا التصورين يقوم على الفصل بين الخارج والداخل وفق طريقتيه، بينما يقوم تصور إدوارد سعيد على عدم الفصل بينهما، بسبب «أن النص غير موجود خارج العالم، مثلما هي التضمينات في كل من الموقفين الواقعي والبنيوي، بل هو جزء من العالم الذي يتحدث عنه، وهذه العالمية هي نفسها حاضرة في النص على أنها جزء من تشكله»<sup>(٣٢)</sup>.

إن النص الأدبي هو، بحسب إدوارد سعيد، حدث احتمالي يكتسب إمكانية حدوثه من خلال ظرفه الدنيوي، لكنه في الآن ذاته يسمو عن حرفية الحدث إلى فضاء التعبير الشعري. كما أن شعباً ما ينجم عن الحراك الاجتماعي، لكن هذا الحراك يضيف جمالية معينة على الأحداث الاجتماعية في الوصف والسرد.

على الرغم من أن إدوارد سعيد ينتصر لوظيفة الشعر المعاصر الاجتماعية في قوله «نحتاج لمعرفة علاقة ذلك بالحاضر ثم نتمسك به. ما هو العادل؟ لماذا هو عادل؟ ولماذا علينا أن نتمسك به؟ نحن في حاجة إلى القصائد عوض أن تتغنى بالدم أو الأساطير أو البنايات المجتثة أو الميتة، أو تبكي عليها، تعتنى بالأحياء وبالأوضاع الواقعية»<sup>(٣٣)</sup>، فإنه ينتصر أيضاً للتواتر المستمر بين الجمالي والاجتماعي كما طرحه تيودور أدورنو (Th. Adorno)<sup>(٣٤)</sup>، وإن الجمع بين الوظيفتين الاجتماعية والجمالية لعملٌ جليلٌ وجميلٌ في الوقت نفسه.

إن الفن صور، بحسب أرسطو. والصورة تختلف عن الهيولي إذا استخدمنا المصطلحات الفلسفية؛ فعلاقة القصيدة الشعرية بالواقع على سبيل المثال، تشبه علاقة الهيولي بالصورة. والهيولي هي المادة الأساسية التي تُصنع منها الصورة، كمادة الخشب مثلاً، أما الصورة، فهي الشكل الذي يُصنع من الهيولي، كالطاولة مثلاً. تشترك الطاولة مع الخشب في المادة، وتختلف معه في الصورة؛ أي إنها الخشب وليست الخشب في الآن نفسه. والأمر ذاته بالنسبة إلى القصيدة التي تمتاح خصائصها من الواقع، وتتسامى عنه من خلال التصوير الفني، أي من خلال الشكل الأسلوب الذي تتخذه المادة الواقعية، أو بتعبير آخر: القصيدة ترايبية المادة وسماوية الطريقة، أي خيالية التصوير والتشكيل.

إن الحبال المادية لأي نص أدبي هي، بحسب إدوارد سعيد<sup>(٣٥)</sup>، حالة المؤلف، اللحظة التاريخية، شروط النشر، الانتشار والاستقبال، القيم المصوغة، القيم والأفكار المفترضة، مخطط الافتراضات ذات الإجماع الضمني... إلخ، تصنع النص ويصنعها النص في الآن ذاته.

(٣٢) أشكروفت وأهلواليا، ص ٣٦.

(٣٣) خالد الشاوش، «حول دور المثقفين والكتاب وثنائية السلطة والثقافة عند إدوارد سعيد»، بصمات، ص ٩٨.

(٣٤) انظر: إدوارد سعيد، خيانة المثقفين: النصوص الأخيرة، ترجمة أسعد الحسين (دمشق: دار نينوي، ٢٠١١)، ص ٢٨٩.

(٣٥) انظر: أشكروفت وأهلواليا، ص ٤٠.

فمن يتكلم داخل النص: المؤلف أم القارئ؟ ومن أي زاوية يعود المؤلف في النقد الإدواري؟ وأي شراكة إنتاجية ممكنة بين الاثنين؟

## إنتاجية المعنى بين المؤلف والقارئ

النص هو، بحسب دريدا، نسيج علامات لا تحيل إلى أي مرجعية، كما فصلنا سابقاً. ومهمة المؤلف تنتهي بمجرد إنجائه كتابة العمل الأدبي؛ فهو يختم عمله من جهة ويكتب شهادة وفاته بختمه هذا، ويولد القارئ لحظة وفاة المؤلف.

ألغى التفكيك دور قصدية المؤلف في إنتاج معنى النص؛ لأن النص يتمرد على مقاصد صاحبه، والتعبير سيرورة فارغة «تعمل بشكل كامل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تملأ بشخص المتخاطبين. فالمؤلف لسائياً، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب»<sup>(٣٦)</sup>. لهذا نجد بارت يسمي المؤلف الناسخ الذي يولد مع فعل القراءة وليس قبله، لأن اللغة تعرف الفاعل وليس الشخص، والفاعل هو القارئ والشخص هو المؤلف؛ أي إن الأداء الفعلي للغة يكون في فعل القراءة لا في فعل الكتابة.

ارتبط موت المؤلف عند دريدا وأتباعه بالخروج من سلطة الصوت الأوحده المعروف في النقد التقليدي. وما دام النص المكتوب يتعالى على حضور المؤلف، ويستمر حضوره حتى بعد مماته، فإن تحرير النص من قصدية المؤلف واجبة، ولن تتحقق القصدية إلا بتحرير ثان للقراءة من قيد التحديد والحساب.

بهذا التحرير المزدوج يغدو النص متحرراً من أي مرجعية أو من أي معنى محدد؛ ف«النص الآن له حياة تخصه، وينطوي على سلسلة لا نهاية لها من المعاني الممكنة التي لم تعد تخضع الآن لأي تحكم أو ضبط سواء من جهة أفعال المؤلف وقراراته ومقاصده أو من جهة قواعد اللغة وأعرافها»<sup>(٣٧)</sup>، وإن هذا النهج الذي يتبعه دريدا في تفكيكياته لنصوص فلاسفة وروائيين ولغويين، يستنطق دوماً ما أغفله فكر هؤلاء، مثلما هي الحال في قراءته روسو ودي سوسير وهوسرل... إلخ.

ينتقد إدوارد سعيد هذا النهج ويتساءل: هل دريدا يأتي بنصية جديدة أم يخترع نصانية من عنده؟ أي هل يستفسر عن مصدر المعرفة الذي يطرحه عن النص: أهو موجود في النصوص أم هو من إبداعه؟ ويذكر إدوارد سعيد أن دريدا بحد ذاته يتساءل في كتابه *de la Grammatologie* (عن الغراماتولوجيا)<sup>(٣٨)</sup>، في معرض قراءته مقالة روسو، عن أصل اللغات: أما كان مفترطاً في تقدير الأمور؟ ومع ذلك فهو يستنطق «مقال أصل اللغات» لروسو وبعض التفت المجهولة التاريخ عن هذا الفيلسوف، نُشرت

(٣٦) انظر: بارت، ص ٧٨.

(٣٧) جون إيس، ضد التفكيك، ترجمة حسام نايل (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢)، ص ١٥٩.

(٣٨) صدر مترجماً عن المركز القومي للترجمة تحت عنوان في علم الكتابة (٢٠٠٨)؛ للاطلاع عليه، انظر: جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨).

بعد وفاته، بطريقة يعرّي فيها معاني متوارية. يتساءل إدوارد سعيد: هل قصدها روسو فعلاً أم كانت له النية في قولها عن اللغة<sup>(٣٩)</sup>؟ ثم إن دريدا يتجاهل ما يسمّيه ميشيل فوكو «الجانب الإبستيمي»، أي النظام الذي يحكم الفكر الغربي خلال القرن الثامن عشر، وهو ما لا يمكن تجاهل تأثيره في كتابات روسو أو غيره.

ولأن «التقد هو فن التمييز (Art de discrimination) بين مواصفات فريدة يتصف بها كاتب عظيم، وبين مواصفات أخرى يتصف بها كاتب آخر»<sup>(٤٠)</sup>، مثلما أن الأسلوب خاص بهذا الكاتب دون آخر، هو العلامة الفارقة التي تؤثر في القارئ أو في العالم بأكمله، باعتباره توقيماً لطريقة كتابة صاحبها<sup>(٤١)</sup>، فإن من غير الممكن - إذاً - إنكار كتاب أثبتوا براعتهم عبر التاريخ الأدبي، مثل جوزيف كونراد وروسو، وهذا ما يلغيه دريدا بجرة قلم، لأن التفكيك الدريدي لا يعير الأهمية للفراة والخصوصية، بل يضع النصوص على قدم المساواة، رديئها وجيّدتها، وهو ما ينتقده إدوارد سعيد.

يقوم القارئ، بحسب دريدا، بإنتاج المعنى في نص مكتوب محرّر من السلطة الأبوية لكاتبه؛ فهذا القارئ لم يعد مجرد مستهلك للمعنى اللاهوتي الذي يسوقه المؤلف تقليدياً، وفق قوانين اقتصادية تتطلب موضوعاً سلطوياً، بل أصبح منتجاً ومبدعاً للمعنى في قراءات متعددة، ينسجها من معين الثقافات المتعددة التي تعتبره، فيعتبر عنها في كتابات تتعارض في سخرية حادة، ولكن «ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر. إنه القارئ»<sup>(٤٢)</sup>.

انتقل التفكيك الدريدي من معنى النصية التقليدية التي يعنّي فيها النص ما يعنّيه مؤلفه، إلى نصية جديدة لا تفر سوى بميزة اللعب والحرية في العلامات التي تنسج النصوص، أي إنه انتقل من النقيض إلى النقيض<sup>(٤٣)</sup>؛ فالدوال المكتوبة لا تنغلق على مدلولات نهائية، وينجم عن ذلك اللعب العشوائي للعلامات النصية، من دون ضابط قرائي، فالقارئ عبثاً يحاول الحد من هذه اللعبة العشوائية، ما دام ليس له يد في منطقتها، بل قد يقع في فخها مثلما تقع الحشرة فريسة نسيج العنكبوت: أليس الاختلاف المرجح للمعنى متجاوزاً كل منطق؟

كل تأويل مغلوّط فيه، بحسب التفكيك الدريدي، محمود، لأنه يفتح الأبواب على معانٍ لا نهائية. والأكثر من ذلك هو أنه يسمح بقبول قراءتين متناقضتين، لأن منطق اللعب الذي يتحكم في اشتغالية النص يفرض تأويلات متعارضة ومتنازعة وساخرة.

يعارض إدوارد سعيد فكرة دريدا بشأن لا نهائية الدلالة وإرجاء المعنى، مع أنه يوافق في خفض التراتبية التقليدية بين الكلام والكتابة؛ إذ قال بتزامن الكلمات الملفوظة والمكتوبة استناداً إلى أمثلة

(٣٩) انظر: سعيد، العالم، ص ٢١٨.

(٤٠) إليس، ص ١٧٩.

(٤١) انظر: سعيد، العالم، ص ٢٦.

(٤٢) بارت، ص ٨٣.

(٤٣) انظر: إليس، ص ١٦٤.

حية من الرواية الغربية المعاصرة كما هي عند كونراد<sup>(٤٤)</sup>، إلا أنه لم يوافق دريدا في إطلاق يد القارئ كي ينسج ما يشاء من القراءات؛ إذ لا بد من ضابط - بحسب إدوارد سعيد - يميز القراءات الصائبة من التي جانبت الصواب.

إن هذا الضابط هو، في نظر إدوارد سعيد، الشروط الدنيوية التي تجعل علاقة القارئ والمؤلف علاقة تشاركية في صناعة حدث النص. هي العلاقة التي يقترب فيها هيكل النص من هيكل العالم، ف «بدل أن تكون النصوص انفصلاً عن العالم، أو عن الكلام، تعلن عن ارتباطها بالفعالية»<sup>(٤٥)</sup>، ويساهم المؤلف في صنع هذا التقارب بموقعيته وآلياته السردية كما يساهم القارئ بوعيه النقدي. وتتجلى هذه العلاقة التفاعلية بين النص والعالم والمؤلف والقارئ من خلال خصائص روائية معاصرة عدة، بحسب إدوارد سعيد، منها:

### معاصرة الملفوظ للمكتوب

يعمد التفكيك الدريدي إلى تدمير التراتبية التي يمتاز بها النسق الفلسفي للميتافيزيقا الغربية، خاصة أسبقية الكلام على الكتابة؛ فاستهدف خفض هذه التراتبية من خلال تحرير الكتابة من مقصدية المؤلف، أي من مركزية الصوت الواحد، وتحويل النص إلى فضاء لتعدد القراءات والأصوات، ولا يُحدّ معه النص بقراءة أخيرة، فجعل المكتوب ذا سلطة لا تضاهيه حتى سلطة الكلام. يحدث انقلاب الكتابة على الكلام - بحسب دريدا - بمعزل عن المؤلف، ويتم ذلك في زمن القراءة الذي يُعدّ زمن الكتابة الحقيقية للنص.

إن ما يتجاهله دريدا، بحسب إدوارد سعيد، هو أن الكاتب يتعمد ربما استخدام تقنية الجمع بين الملفوظ والمكتوب، ويكون بقصد من الراوي ومن الرواية بحد ذاتها. ويضرب مثلاً على ذلك من نصوص الروائي كونراد التي تدمج في متنها بين الكلام الملفوظ والكلام المكتوب؛ إذ تنبني على متحدث وجمهور مستمعين، كما أنها نصوص غير مكتملة الدلالة في حالة تشكل مستمر. ولكونها منسوجة من حياة كونراد، فهي تسرد في كثير من الأحيان مواقف من حياته الخاصة وما عاناه. هذه العناصر كلها تصنع دنيوية نصوص كونراد، وبالتالي تجبر القارئ على العودة إلى حالة المؤلف والأخذ بها في صناعة المعنى، لأن «نصوص كونراد تقدم نفسها على أنها غير منتهية ولا تزال تحدث، ظاهرة لا تزيد فقط في إلحاحية النصوص وتشد الرابطة بين الكاتب والقارئ، بل أيضاً تجعل المفهوم بأكمله لبناء نصي ثابت إشكاليًا تمامًا»<sup>(٤٦)</sup>.

### المعنى الحرفي المقصود للكلمات

لم يقتصر تفجير الدلالات اللامتناهية في التفكيك الدريدي على النصوص الأدبية لمارمييه وروسو، بل شمل النصوص اللغوية كما فعل مع دي سوسير، والنصوص الفلسفية كما فعل مع ديكرت

(٤٤) انظر: سعيد، العالم، ص ٣٨.

(٤٥) أشكروفت وأهلواليا، ص ٣٣.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٣٧.

وهوسرل. وبدا ولع التفكيك بكشف المتواري وراء المعاني الحرفية استراتيجيا مقصودة في ذاتها في كثير من النصوص.

تجاهل دريدا، بحسب إدوارد سعيد، خصوصية النص التي تجعل من توظيف السرد وسيلة توضيح ليس إلا، كما عند أفلاطون أو روسو؛ فالكلمات ترتبط في النصوص الفلسفية بمسائل جدية، في حين يولي دريدا أهمية للأسلوب بالدرجة الأولى، ويخلط بين الأدب والفلسفة<sup>(٤٧)</sup>؛ ففي كتاب *Logical Investigations* (بحوث منطقية) الصادر في بحر ١٩٠٠-١٩٠١، «يسعى هوسرل من خلال عمله الفينومينولوجي إلى تحديد المعنى بشكل جذري، بينما يبحث دريدا عن استنطاق المعاني المتوارية وتحويل النص إلى رموز»<sup>(٤٨)</sup>.

إن تحويل النصوص كلها إلى خزان من الرموز لا يستنفد معانيها هو ازدراء لمقصديّة الفلاسفة ولخصوصية النصوص، ونسّف لموضوعية القراءة، وهذا ما دفع جون إليس (J. Ellis) إلى اعتبار هجوم دريدا على ميتافيزيقا الحضور هجوماً على مجموعة جديدة من الكلمات لا مجموعة جديدة من الأفكار<sup>(٤٩)</sup>؛ وأن دريدا عاشق للعبة الكلمات ليس إلا، ويصلح ذلك في مجال الأدب لا في مجال الفلسفة، لأن المعنى الفلسفي حدده أصحابه بمفاهيم ومصطلحات دقيقة لا تقبل التأويلات الطائشة.

## النص الديبوي والقوة

كثيراً ما استرعت علاقة دريدا بأحداث عصره انتباه النقاد؛ فالرجل لم يبد رأيه في ما يخص القضية الفلسطينية مثلاً، ولا قضية الغزو الأميركي للعراق، ولا قضايا دولية أخرى عادلة. أقلقت هذه العلاقة إدوارد سعيد كثيراً، فعبر عن الأمر في أكثر من مرة في كتابه *العالم والنص والناقد والثقافة والإمبريالية*، واستغرب تحاشي نظرية دريدا الأفق السياسي مع أن عصرنا يكشف عن تأثير القوة في صوغ المعرفة، وكذا ارتباط الإمبريالية الغربية بالثقافة الغربية. فما أنتجته الغرب من روايات بالتزامن مع المد الغربي الاستعماري في الأقاليم المختلفة، يكشف أن السرد الروائي ارتبط، وبشكل مباشر، بالرغبة في التوسع والسيطرة<sup>(٥٠)</sup>، فعجب فاستغرب إدوارد سعيد لعدم اهتمام دريدا بالأفق الإمبريالي الذي صنع الثقافة الغربية وأثر فيها.

إن ما يتجاهله دريدا هو كون النصوص عناصر قوة قبل أن تكون عناصر تكافؤ، بحسب مقولة نيتشه<sup>(٥١)</sup>؛ أي إنها ترتبط بقوى تساهم في إظهارها وبروزها في العالم على حساب نصوص أخرى، أيًا تكن هذه القوة، سياسية أو إعلامية أو اقتصادية أو قوة المؤلف أو النشر أو الإشهار. ويورد إدوارد سعيد استعارة بليغة عن التاريخ باعتباره جغرافيا أرضية مصنوعة من أقاليم عدة متداخلة ومتشابكة.

(٤٧) انظر: عطية، ص ٢٤٩.

(٤٨) انظر: سعيد، العالم، ص ٢٢٥.

(٤٩) انظر: إليس، ص ١٩٢.

(٥٠) انظر: إدوارد سعيد، *الثقافة والإمبريالية*، نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٩٧)، ص ٥٨.

(٥١) انظر: أشكروفت وأهلواليا، ص ٣٨.

وعلى الأرض لا في السماء، وفي تربة المجتمع يتقاطع الكثير من الحركات المتصارعة على السلطة أو على حقول الامتيازات المتنازع في شأنها<sup>(٥٢)</sup>، وهذا ما تجليه نظرية التناص التي يستند إليها النقد التفكيكي، والتي تعرّف النصوص بأنها مجرد علاقات تناص بين نصوص سابقة وأخرى لاحقة، تأتي من مكان سابق على القارئ والمؤلف معاً، من مكان ذي ألف بؤرة، وهو ما يجعل النص «مصنوعاً» من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض<sup>(٥٣)</sup>.

إن دنيوية النص تعني اندراجه ضمن أحداث عصره وظروفه السياسية والاجتماعية والثقافية التي أنتجته وعبر عنها. وإن أي استبعاد لعنصر القوة في إظهار نص ما يحول التحليل النقدي، كما هو في التفكيك، إلى مجرد معرفة باطنية، وهو وجه آخر للاهوت، ألا أنه اللاهوت في شكله السلبي. ويعلمنا التحليل النفسي أن أي موضوع مكبوت يستعيد ممارسته من خلال البنية اللغوية للنص، في شكل استعاري، ربما يشترك مع الموضوع المكبوت في سمات تشابه كثيرة<sup>(٥٤)</sup>، وهو النهج ذاته الذي يتبعه التفكيكيون؛ فهم يثورون على القراءة اللاهوتية التقليدية، وفي الوقت عينه يشتركون معهم في فرض لاهوتية نصية جديدة.

## خاتمة

إن الدنيوية التي تعلن نفسها في أي نص بحسب إدوارد سعيد ليست منهجاً يقف على طرف النقيض من التفكيك الدريدي، بل هو قراءة متزنة تراجع الكثير من المفاهيم التفكيكية، وتحاول استصلاحها، ما دامت النصوص أقاليم تنغرس فيها المفاهيم، بحسب المنظور الإدواردي. وقد اضطلع مفهوم الدنيوية بدور المفهوم الإدواردي الذي يستصلح القصور في الاختلاف المرجعي الدريدي. ونحن استجلينا حركة الاستصلاح في تربة النص من خلال العناصر الآتية: مفهوم النص، دور المؤلف والقارئ معاً، علاقة النص بالقوة.

ليس النقد الدنيوي نكوصاً إلى مركزية المؤلف كما في النقد الكلاسيكي، ولا إطلافاً ليد القارئ بصفة غير مقيدة كما في النقد التفكيكي. كما أنه ليس اختصاراً للمؤلف في مجرد وظيفة لغوية، ولا للقارئ في مجرد مكان تجتمع في جسده النصوص الآتية من ألف بؤرة من بؤرة الثقافة، كما هو في النقد التفكيكي. وليس النص «برج بابل» لأصوات متعددة تتكلم لغات متعارضة ومتشابكة، غير قابلة للحسم، كما في النقد التفكيكي. الدنيوية تتخذ لها موقفاً برزخياً، موقفاً وسطاً، موقفاً عادلاً، بين الإفراط البنيوي في الاعتداد بداخلية المعنى والتفريط الواقعي في الاعتداد بالمعنى الخارجي.

إنها حضور لهذا وذاك وللعالم، كما انكشف في لغة النص، وكما هو في الواقع الذي يساهم ظرفه التاريخي وكذا عنصر القوة في بروز النصوص وظهورها. وتنشأ برزخية الدنيوية من اقتراب هيكل العالم، من هيكل النص، ومن علاقة إنتاجية بين المؤلف والقارئ، لا يقصي طرف الطرف الآخر، بل

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

(٥٣) بارت، ص ٨٣.

(٥٤) انظر: لاكان، ص ٣٣.

يتحاور الطرفان ويأخذ هذا من ذاك، ويتبادلان الأدوار، مثلما هو الأمر في الرواية الغربية المعاصرة، خاصة عند كونراد، الذي تضطر طبيعة نصوصه المنسوجة من حياته القارئ إلى أن يعود إلى المؤلف لفهم النصوص. بل إن كونراد يعتمد أن تظهر نصوصه في شكل «كلام موجّه إلى مستمعين، يتزامن فيها الملفوظ والمكتوب، يتحاور فيها القارئ مع الكاتب... إلخ»، وهو ما يجعل هذه التقنيات مقصودة من المؤلف والرواية، وليست خارجة عن وعي المؤلف، كما يذهب النقد التفكيكي إلى ذلك.

إن النقد الدنيوي يكشف النص الأدبي، وهو أهم النصوص التي تثير جدال الماهية، كحدث احتمالي، يمثل الطرف التاريخي جزءاً منه، ويندرج ضمن الحراك الاجتماعي لأمة ما؛ وفي الوقت نفسه يسمو النص الأدبي عن حرفية الحدث عبر جمالية الفن. وإن التواتر بين الاجتماعي والجمالي هو ما يصنع النص الأدبي، وإدوارد سعيد يرى ذلك متأثراً بالفيلسوف أدورنو. وهذا ما يقف على طرف النقيض من النصية كما هي عند دريدا، وهي النصية التي تعزل النص الأدبي عن سياقه المنتج وظرفه التاريخي.

أبرز إدوارد سعيد الاضطراب المنهجي للتفكيك الدريدي من خلال أقوال دريدا ذاته؛ فدريدا يتساءل إن كان مفرطاً في استنتاج ما قاله روسو عن «أصل اللغات» لكنه لا يجيب، فتأتينا الإجابة من إدوارد سعيد الذي يرى أن التفكيك الدريدي قول روسو ما لم ينو قوله، وهو النهج ذاته الذي اتبعه دريدا مع أدباء وفلاسفة ولغويين. ومن هنا تقف مسألة الحد كما هي في عُرف الظاهريين الإسلاميين حلاً أمثلاً يضبط القراءة ويحد من طيشها.

ليس النص مجرد تناص لنصوص متزامنة ومتكافئة لحظة القراءة كما في النقد التفكيكي، بل هي عناصر قوة، فتساهم القوة في بروز نص على حساب نصوص أخرى، أكانت قوة سياسية أم قوة الناشر أم قوة القارئ أم قوة المؤلف أم قوة الإعلام... إلخ، وهو ما يتجاهله دريدا في تفكيكاته.

إن الاختلاف الجوهرى بين النقد التفكيكي والنقد الدنيوي اختلاف في تصور العلامة، بين الاختلاف المرجئ الذي ينكر حتى مبدأ العلامة السيميائية، ويكشط إمكانية إنتاجها، والنقد الدنيوي الذي يقر بالاختلاف الذي قال به دريدا، ولكنه في الآن ذاته يأخذ بالمدلول السياسي والاجتماعي والثقافي في إنتاج العلامة وانتشارها، أو لنقل بمصطلحات بارت: إن الاختلاف قائم بين مفهوم «فراغ العلامة» وامتلاء العلامة؛ التفكيك يفرغ العلامة والنص من أي معنى، والدنيوية تعيد ماء المعنى بألوانه المختلفة.

## References

## المصادر والمراجع

### العربية

١. ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم. لسان العرب. مج ١. بيروت: دار الفكر، ٢٠٠٨.
٢. أشكروفت، بيل وبال أهلواليا. إدوارد سعيد: مفارقة الهوية. ترجمة سهيل نجم؛ مراجعة حيدر سعيد. دمشق: دار نينوي؛ دار الكتاب العربي، ٢٠٠٢.
٣. ألموند، أيان. التصوف والتفكيك: درس مقارن بين ابن عربي ودريدا. ترجمة وتقديم حسام نايل؛ مراجعة محمد بريري. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١١. (المشروع القومي للترجمة؛ ١٧٤٠)

- ٤ . إليس، جون. ضد التفكيك. ترجمة حسام نايل. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢.
- ٥ . أوكان، عمر. مدخل لدراسة النص والسلطة. ط ٢. الدار البيضاء، المغرب: إفريقيا الشرق، ١٩٩٤.
- ٦ . بارت، رولان. هسهسة اللغة. ترجمة منذر عياشي. حلب، سورية: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٩. (الأعمال الكاملة؛ ٥)
- ٧ . الخويلدي، زهير. معان فلسفية. دمشق: دار الفرقد، ٢٠٠٩.
- ٨ . دريدا، جاك. صيدلية أفلاطون. ترجمة كاظم جهاد. تونس: دار الجنوب، ١٩٩٨. (لزوميات المقال)
- ٩ . \_\_\_\_\_. الكتابة والاختلاف. ترجمة جهاد كاظم؛ تقديم محمد علال سينا. ط ٢. الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٠.
- ١٠ . \_\_\_\_\_. [وآخرون]. مداخل إلى التفكيك (البلاغة المعاصرة). تحرير وترجمة حسام نايل؛ تصدير محمد بدوي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣.
- ١١ . سعيد، إدوارد. الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٩٧)
- ١٢ . \_\_\_\_\_. خيانة المثقفين: النصوص الأخيرة. ترجمة أسعد الحسين. دمشق: دار نينوي، ٢٠١١.
- ١٣ . \_\_\_\_\_. العالم والنص والناقد. ترجمة عبد الكريم محفوظ. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
- ١٤ . عطية، أحمد عبد الحليم. جاك دريدا والتفكيك. بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٠.
- ١٥ . لاكان، جاك. اللغة: الخيالي والرمزي. إشراف مصطفى المسناوي. الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٦. (بيت الحكمة)

#### الأجنبية

1. Adorno, Theodor Wiesengrund. *Dialectique négative*. Traduit de l'allemand par le Groupe de traduction du Collège de philosophie; postface de Hans-Günther Holl. Paris: Payot, 1978. (Critique de la politique)
2. \_\_\_\_\_. *Paralipomena; Introduction première: Autour de la «Théorie esthétique»*. Traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz. Paris: Klincksieck, 1976. (Collection d'esthétique; 25)
3. Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967.
4. \_\_\_\_\_. *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. (Tel quel)
5. \_\_\_\_\_. *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967. (Tel quel)