Journal of Al-Farahidi's Arts, No: 65:p(I I): 263-283
Doi: https://doi.org/10.25130/jfa.18.65.2.14

P-ISSN : 2074-9554 | E-ISSN: 2663-811
Journal of Al-Farahidi's Arts
available online at : fja.tu.edu.iq/index.php/fja

Deconstruction in the works of Jacques Derrida and Paul de Man: A critical approach

Assistant Professor Dr. Rabah Hamed Faleh
E-Mail: ed.Rabah.abed@uoanbar.edu.iq

Keywords:
Literary criticism, deconstruction, Derrida, Paul de Man
Article history:

Received	2/5/2026
Received in revised form	21/6/2026
Accepted	22/6/2026
Available online	30/6/2026

E-mail Jaa@ tu.edu.iq

©THIS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CCBY LICENSE
http:// creativecommons.org/licenses/by/4.0

A B S T R A C T

Deconstruction represents the latest trend within modernist critical approaches. It has been observed that deconstruction raises a number of theoretical and methodological problems, which this study seeks to illuminate, analyze, and deconstruct in order to uncover their underlying foundations and ultimately subject them to النقد. This endeavor may serve as a proposal for an alternative path toward a more rigorous and scientific literary criticism.

Methodology:The study adopts both analytical and investigative approaches to examine the procedures employed by Jacques Derrida and Paul de Man—as two leading figures of deconstruction—in their analysis of texts in general. Through a detailed exposition of their respective orientations, the study proceeds to critique their major ideas. The research is structured around two main sections: the first addresses Derrida's deconstruction, and the second focuses on Paul de Man's deconstruction.

Difficulties:

No significant difficulties were encountered in presenting and reviewing the two approaches. However, the second part, which involves critical engagement, proved considerably challenging, as it attempts to critique a philosophical thinker and literary critic with the aim of moving beyond their frameworks.

Findings:

التفكيكية عند جاك ديريدا وبول دي مان، مقاربة نقدية

أ.م.د. رباح حامد فليح /جامعة الأنبار/ كلية التربية للعلوم الانسانية

المستخلص:

مشكلة البحث: مثلت التفكيكية الاتجاه الأخير في الاتجاهات النقدية الحداثوية، وقد رأينا أن ثمة مشكلات تطرحها التفكيكة حاولنا تسليط الضوء عليها ومحاولة تفكيكها ومعرفة أسسها وفي النهاية نقدها، وهذا ما يمكن أن يمثل اقتراحا لطريق آخر ممكن نحو نقد أدبي أكثر علمية.

المنهج: سوف نتبع المنهج التحليلي والاستقصائي في التعرف على الخطوات التي اتبعها كل من ديريدا وبول دي مان –بوصفهما رائدين من رواد التفكيكية– في تحليلهما للنصوص عموما، ومع هذا الاستعراض للتفاصيل المتعلقة بتوجه كل منهما سنذهب نحو محاولة نقد أهم أفكارهما، وقد بنينا البحث على مطلبين أولهما في تفكيك ديريدا وثانيهما في تفكيك بول دي مان.

الصعوبات: لم نقع في صعوبات تتعلق بالعمل فيما يخص استعراض التوجهين، وأما الجزء الثاني المتعلق بالنقد فكان فيه الكثير من الصعوبة نظرا لأننا نحاول نقد مفكر وناقد فلسفي، وناقد أدبي من أجل تجاوزهما.

الكلمات المفتاحية : النقد الأدبي، التفكيكية، ديريدا، بول دي مان.

المطلب الأول: تفكيك جاك دريدا.

يبسط جوناثان كولر التفكيك بأنه (نقد فاحص للمقابلات التراتبية الهرمية التي بنت التفكير الغربي: الخارج/ الداخل، العقل/ الجسد، الحرفي/ الاستعاري، الكلام/ الكتابة، الحضور/ الغياب، الطبيعة/ الثقافة، الشكل/ المعنى، وأن تفكك تقابلا ما هو أن تبين أنه ليس طبيعياً وليس محتوماً بل أنه أنتجته الخطابات التي تقوم عليه، وأن تبين أنه بناء في عمل للتفكيكية التي تسعى إلى تعريته وإعادة نحته؛ أي لا تسعى لتقويضه بل تسعى لتضفي عليه بنية ووظيفة جديدتين)"[1]، وعلى الرغم من هذا التبسيط لا يمكن عرض التفكيكية بهذه الصورة، فهي نظرية معقدة وشائكة تعرضت لقدر كبير من النفور والإعجاب في آن واحد، فهي مثيرة للجدل كما أنها أكثر نظرية تعرضت لسوء التأويل والتضليل بقصد أو بدونه، ولعل مردّ ذلك يعود إلى صعوبة نص دريدا، فهو ذاته لا يستطيع اختزالها فعندما سئل عن التفكيك قال: (لا يجب أن نفهم هذه العبارة بالمعنى الذي يفيد الانحلال أو الهدم، بل تحليل البنى المترسبة التي تشكل العنصر الخطابي أو الخطابية الفلسفية التي تفكر داخلها، ويمر ذلك عبر اللغة وعبر الثقافة الغربية وعبر مجموع الأشياء التي تحدد انتماءنا إلى هذا التاريخ للفلسفة)"[2]، وإذا كانت البنيوية قد مرت عبر اللغة إلى الأدب فكيف يمكن أن نفهم التفكيك وهنا يجيب دريدا: (ليس التفكيك فلسفة فحسب أو مجموعة أطروحات ولا هو سؤال الوجود بالمعنى الذي يذهب إليه هيدغر، كما أنه من زاوية ما ليس شيئاً فهو لا يمكن أن يكون اختصاصاً أو منهجاً، وهو غالباً ما يقدم بوصفه منهجاً أو يتم تحويله إلى منهج مجهز بمجموع قواعد وإجراءات يمكن تدريسها)"[3].

فهو إذن فلسفة وشيء آخر لا يمكن الإحاطة به، ويؤكد غراندان ذلك بقوله: إن التفكيك ليس منهجاً أو عملية تسمح بإخراج البنى المخفية إلى العلن بما يسمح بإعادة نشر منطق الأنوار وكل العدة الميتافيزيقية (الضوء، الابتعاد عن الظلمة، إخراج العناصر البسيطة المشكلة لمجموعة معينة إلى العلن...) التي تجعلها ممكنة، إذن؛ التفكيك وفي أحسن الحالات هو ممارسة لليقظة، لكن يبقى غير خاضع للتحديد أو التعريف)"[4]، وعندما حاول دريدا أن يقدم له تعريفاً قدمه بطريقة غامضة فقال: (إذا ما كان لي أن أتجشم بعض المخاطر وليحفظني الإله منها فإن هناك تعريفاً واحداً للتفكيك مقتضبا يتميز بالإيجاز اقتصاديا وكأنه أمر من الأوامر ودون تحذلق هو: أنه أكثر من لغة)"[5] وتنطوي عبارته (أنه أكثر من لغة) على معاني متعددة في اللغة الفرنسية، وحتى متناقضة يوردها غراندان ويمكن أن نلخص هذه المعاني كما أوردها غراندان بقوله أن المعنى الأول هو الكثير أو المضاعفة أي أن يكون التفكيك يتم بلغات عديدة، والمعنى الثاني هو لاشيء مطلقاً ليصبح معنى الصيغة: إذا كان في مقدورنا

أن نستغني عن اللغة، والمعنى الثالث إنه ينبغي علينا الإنصات إلى ما يجري داخل أي حدث لغوي بالمعنى الفضفاض للكلمة ويكون معنى العبارة إنه ينبغي أن نتعلم كيف نرهف السمع لكل ما يجري، وبعد أن يستعرض غراندان هذه المعاني يلخصها بقوله: (هناك المعنى التعددي (لتضاعف عدد اللغات) والمعنى الفوضوي (إن لغة واحدة لا تكفي) والمعنى المجازي (الاهتمام بالمسكوت عنه))"[6]، وربما كان أقرب المعاني إلى جوهر ما يقصده ديريدا المعنى الثالث الذي يتعلق بالمسكوت عنه، وذلك أن من يلقي نظرة فاحصة على مجمل عمل ديريدا يلاحظ ببساطة أن ديريدا يحفر في اللغة بحثا عن مناطق لتحطيم المراكز الفكرية المتوارثة، ولكننا مع ذلك سوف نرى أن هذا البحث وهذه المراكز التي عثر عليها ديريدا إنما هي مراكز وهمية تمثل تفكيره هو وحقبته، وإنه إنما حطم مراكزه هو عبر النصوص وعبر اللغات ولم يحطم أي مركز حقيقي.

وينطلق إيغلتون في فهمه لعمل ديريدا من اللغة ويرى أنها عنده (شيء يشكلني وليست مجرد أداة متاحة أستخدمها، فإن الفكرة التي مفادها إنني كيان راسخ موحد لابد أن تكون تخييلاً برمتها)"[7]، وهذا هو ما يعنيه ديريدا بالضبط من كون التفكيك أكثر من لغة، أي أنه ينطلق من لغة النصوص ليفككها، وذلك أن نظريته كما يقرر هو تستند إلى ثلاثة أركان: التاريخ والتحليل النفسي وفقه اللغة.

ترى آن جفرسون (أن كتابات دريدا، شأنها في ذلك شأن كتابات بارت اللاحقة استمرار للبنيوية ونقد لها في وقت واحد)"[8] وتنقل قول دريدا (أننا لا نزال داخل البنيوية بمقدار ما تشكل البنيوية مغامرة في الرؤية وتحولاً في طرائق طرح الأسئلة على الأشياء)"[9] فالتفكيك (مسألة موقف من البنيوية وهو ليس مناهضاً للنزعة البنيوية بل بوصفه على أية حال متميزاً عن البنيوية ومعترضاً على تلك السلطة للغة)"[10]، بل إن مفهوم البنية بحد ذاته في موضع شبهة، لأن التفكيك يعمل على بلورة ريبية معينة تجاه الكلمات وتجاه المفاهيم واليقينيات التي نسكنها"[11].

وكما مر معنا فقد استعمل دريدا جملة مفاهيم تمثل انقلابا لما استقرت عليه في الفكر الغربي منذ أفلاطون وبدءاً باللغة التي يراها الأخير على أنها تابعة لفكرة أو مقصد أو مدلول قائم خارجها وهو ما يتعارض مع المبدأ السوسيري والقائل إن (اللغة هي الأصل وان المعنى ليس إلا مؤثرا تنتجه اللغة)"[12]، وهذا ما يؤكد على عدم أسبقية المعنى، وقد رأى هذا المفكر أن كل مضمون– أيا كان نوعه– لا يوجد بصورة مستقلة عن (الواسطة) التي تصاغ بها، وكلمة الواسطة ذاتها تنم عن المنزلة الثانوية التي تعطى للغة من هذه التعارضات المفاهيمية"[13].

لقد قيل كثيرا إن التوجه التفكيكي جاء ليقوض البناء المادي والفكري لخطاطة التواصل التي طرحها جاكوبسون، وينسف الطروحات التي سبقته جميعها، المبنية على إثبات المعنى سواء بما يتعلق بالنص، أو بما هو حول النص، وأعلنت ثورة عارمة على المدلول المضلل، الذي مارس سلطة مركزية منذ أفلاطون حتى هوسرل"[14]"، فأنكرت المتن الحاكم لأنه لوغوسٌ متعالٍ، وفعلّت الهامش وحللت الفجوات والفراغات والتناقضات بوصفها صياغات تكشف عما ورائيات اللغة والتركيب، وتحول كل ما وجد أمامها من أمراض نفسية وجسدية والحرب والآلة وكل شيء إلى لغة.

وكان مما أسهم في زعزعة هذه اللغة زعزعة الاستقرار بين الدال والمدلول، إذ أنها وجدت (دائماً ما يوحي مفهوم العلامة داخل ذاته بالفرق بين الدال والمدلول .. حتى أن تم تمييزهما بأنهما وجهان لعملة واحدة، ولهذا السبب يبقى هذا المفهوم ضمن تراث مفهوم التمركز حول اللوغوس الذي هو في حقيقته تمركز حول الصوت)"[15]"؛ لأنها أنكرت وحاربت هذا التمركز، لذا فصلت الدال عن المدلول وأطلقت الحرية كاملة للدال رغبة منها في الاكتشاف الدائم وتطهير النقد من البقايا العالقة من المنهج البنيوي لذا صار الهم التفكيكي إلغاء النص أو إلغاء وجود النص"[16]"، ومع ذلك فإنها – التفكيكية– لم تكن بريئة من محاولة أفق نظري جديد، بل إنها حارب النظريات بالنظريات، والأفكار بالأفكار، –وسوف نرى ذلك لاحقا– حتى بات من الطبيعي بل والواجب أيضا تقديم تفكيك للتفكيك.

والحقيقة أن الهدف من التفكيكية يتجه إلى إلغاء القصدية، وهو ما يمكن أن يؤدي إلى تهويم المعنى وتشتت الغاية وتقويض الحقيقة المنشودة في القراءة والتحليل، وهكذا أصبحت القراءة التفكيكية تقويضاً وهدماً للقراءة السابقة وهي صيرورة لا تنتهي وإذا انتهت فإنها لن تكشف إلا عن غياب وعدم، ولسنا ضد هذا العدم والغياب إذا كان بريئا من التوجهات المسبقة، ولكننا على الضد منه حين يتكشف لنا في النهاية أنه ليس عدما بل هو بناء جديد.

نعرف تماما أن التفكيكية ارتكزت على فلسفة نيتشة، التي قدمت تسهيلات مجانية لجاك دريدا وبول دي مان لتشييد منهجهم التقويضي، فقد حكم نيتشة على المركز بالإعدام وعده من ابتكارات العقل البشري الذي لم يعد بحاجة إليه بعد تزايد القيود والتناقضات التي تحد من الحرية والسعادة المنشودة، ثم قال بأوهام وخيالات كل ما أنتجه العقل البشري من أنظمة وقوانين ستؤدي بالضرورة إلى قيام سلطات تسهم في قمع الإنسان أو العقل نفسه؛ لذا حطم جميع القوى الميتافيزيقية التي تتحكم بمصائر الإنسان الفرد والمجموع من بعيد، وآمن بدلاً من ذلك بقدرة الإنسان الحر الخارق، ومن هنا تنبع

ضرورة التفكيك أيضا، إذ أن نيتشة نفسه الذي نذر نفسه لتخليصنا من الأوهام، خلق لنا أوهاما جديدة ينبغي علينا التخلص منها.

إن هذه الأحكام الفلسفية التي أرتكز عليها جاك دريدا في تأسيس منهجه التفكيكي إذ يرى س. رافيندران أن التفكيكية (أهم حركات ما بعد البنيوية في النقد الأدبي فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضاً)"[17]، فقد انقسم النقاد والمفكرون الغربيون على قسمين، قسم أيد هذا المنجز الجديد، وقسم خالف هذا الاتجاه اللاعقلاني، وتكمن خطورة وإثارة دريدا في دعوته إلى قراءة النصوص الفلسفية والفكرية والنقدية والثقافية الغربية جميعها في ضوء معطيات منهجية جديدة تستند بشكل كبير على مجموعة من المفاهيم الأساسية وربما كان أولها الاختلاف، وقد بحث دريدا هذا المفهوم في كتابه الكلام والظاهرة"[18]، وقد أراد فيه (توضيح هذا اللاشيء الذي هو أساس كل شيء)"[19]؛ لأن بقية المرتكزات المنهجية إنما تستند إلى هذا المفهوم، وهو يعني عنده اختلاف الدوال وتداخلها بشكل لا يؤدي إلى تباعد المعنى فحسب؛ وإنما إلى تأجيل الدلالة الرابطة بين الدال والمدلول أيضا، وإن تأجيل الدلالة وتعليقها يحمل النص طاقات تأويلية لا نهائية، لأن الدال حينئذٍ لا يحيل إلى أصل ثابت أو مفهوم محدد، وهذا ما قصده دريدا بقوله: (إن لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز ... بل على مبدأ الإرجاء أيضا، فالنص الأدبي لا يحدد المعنى، بل يرجئه، أو يبقيه في حيز الإمكان، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتج للمعنى)"[20]، وهذا يعني أن المنتوج اللغوي في ضوء المنهج التفكيكي ينقسم على قسمين: القسم الأول هو المخالفة أو التمايز وهو مظهر طبيعي لجسد اللغة يتحقق فيه المعنى، لأنه يعتمد على المنطوق أو الصوت ، أما القسم الآخر الأرجاء أو التأجيل فيعتمد على الكتابة، مما يتسبب بتعدد القراءة وفقدان القصدية وتشتت المعنى، مما يجعل النص مناسباً لتفكيك الدلالة واستمرار الأمل في العثور على الغاية حيث لا توجد غاية"[21].

إن مفهوم الاختلاف مفهوم ملتبس يتلاعب دريدا في حروف كتابته ويعني به يرجئ، يؤجل، يؤخر وكلا المعنيين لكلمة الاختلاف لازم لتفسير حقيقة (إن كل عنصر لغوي يرتبط بعناصر أخرى في النص، وأيضا حقيقة كونه متميزا عنها، ليس هناك حضور كامل أبدا لوظيفة عنصر معين أو معناه، لان ذلك يتوقف على ارتباطه بعناصر أخرى يرجع إليها ويكون مرجعا لها)"[22].

والمعنى (ليس حاضرا أبداً لأنه يكون قد بات دائما مرجأ في حركة يسميها دريدا إرجاء، وهذا الإرجاء ملازم لكل اختلاف يزعم تحديد هوية كل من التعبيرين كما الحال مع التعارض السوسيري بين الدال والمدلول)"[23]، ويصادق دريدا على انطلاق سوسير (بان العلامات في اللغة جزافية وفرقية،

ولكنه يشدد على مبدأ الجزافية والفرقية في مواجهة فكرة العلامة ذاتها باعتبارها معرضة لخطر الانحطاط إلى كيان، ومن ثم الارتداد إلى مفهوم ميتافيزيقي)"[24] بمعنى أن العلامة قبل سوسير كانت تعرف بأنها علامة لشيء وهي لا تنطوي بهذه الحال على مبدأ فرقي، ويرى دريدا أن هذه النظرة قد تتسلسل إلى تعريف العلامة نفسها عندما تقسم إلى دال ومدلول، وهذا التقسيم قد ينطوي على وجود مدلول مستقل سابق للدال عليه، وقابل بالتالي للتعبير عنه بأكثر من دال واحد، إن الخطر الذي يراه دريدا إنما يكمن في بنية العلامة إذ يعد الدال بديلا عن المدلول"[25].

أما المعنى فإنه ليس حاضرا مباشرة في دليل، فبما أن معنى دليل ما هو أمر يتعلق بما ليس هو هذا الدليل، فإن معناه يكون دوما غائبا عنه هو أيضا بوجه من الوجوه"[26] وبذلك فإننا لا نستطيع أن نحكم قبضتنا تماما على المعنى، وهذا ينبع من واقعة أن اللغة سيرورة زمنية، فعندما اقرأ جملة يظل معناها مرتقبا نوعا ما على الدوام، شيئا مؤجلا ومنتظراً، دال يسلمني لآخر وذاك لآخر، والمعاني الباكرة تعدلها المعاني اللاحقة وعلى الرغم من أن الجملة قد تنتهي فإن سيرورة اللغة ذاتها لا تنتهي"[27].

وإذا كانت منطلقات ديريدا قابلة للتصديق والقبول، فإن النتائج التي يبنيها عليها غير قابلة للتطبيق، فأن نجعل الدال غير دال وأن نرجئ الدلالة باستمرار فإن هذا يعني أننا سدى نتعرض لتحليل نص ما – أي نص– وأننا لن نتوصل في يوم ما إلى حقيقة قابلة للاتفاق، كما كان يحلم نيتشة في سعيه لتخليصنا من الأوهام، وبناء مفاهيم جديدة للانسان أكثر وعيا بالزمن والكينونة، وأما ديريدا فيقدم لنا تشخيصا لأمراض الوعي والفهم، ولكنه لا يحاول تأسيس وعي جديد أكثر معقولية .

المفهوم الثاني عند ديريدا هو نقد التمركز وفيه يحاول تفكيك المعرفة القديمة ونسف التقليد المرتبط بأزمة الإنسان الغربي، الذي ظنَّ بركونه إلى القانون والعقل أنه سيمسك بزمام المركز المفعّل والمفضي إلى غائية مرضية، بيد أنه اكتشف أنه يمسك بتعاسته واستسلامه إلى ميتافيزيقا المركز التي مزقت حضوره الإنساني لصالح حضور الكنيسة والآلة"[28]، والحقيقة أن دريدا لا يحارب المركز من حيث أهميته أو وظيفته داخل النص أو الوجود؛ بل يحارب التمركز الذي هو ممارسة سلطة المركز بصورة تعسفية، أو إضفاء المركزية على ما هو ليس بمركز كالإنسان أو العقل أو الكينونة ...الخ، إلا أن عدائيته للتمركز قادته إلى معاداة المركز المطلق كالحقيقة أو العقل مما فتح الباب أمامه واسعاً لمعالجة مفهومي الحضور والغياب اللذين لعبا دوراً مهماً في النقد التفكيكي، كما لم يعد النص الأدبي جسداً حاضراً محدداً يبدأ بالكتابة وينتهي بالقراءة وإنما نظر إليه دريدا بوصفه شبكة من الاختلافات،

ومتوالية لا نهائية من دلالات الحضور والغياب، ولهذا دعا دريدا إلى (ضرورة التفكير بعدم وجود مركز فالمركز لا يمكن لمسه في شكل الوجود بل ليس له خاصية مكانية كما أنه ليس مثبتاً موضعياً بل وظيفياً، إنه في حقيقة الأمر نوع من اللامكان، وبغيابه أو تقويضه يتحول كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة أو المتعالية، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة وتتحول قوة الحضور، بفعل نظام الاختلاف إلى غياب للدلالة المتعالية، إلى تخصيب للدلالة المحتملة)"[29]، فاستغلّ التفكيكيون هذهِ الدعوة ليتوصلوا إلى مصطلح في غاية الأهمية، وهو مصطلح التشتت والانتشار المبني على غياب المركزية، وحرية الدال، وانشطار المدلول، فتكون مهمة الناقد التفكيكي الكشف عن تشتت المعنى وانتشاره على سطوح النص"[30]، ومع ذلك فإن عمل ديريدا يبدأ دوما بالعثور على مركز للنص ومن ثم يسعى إلى تحطيمه من خلال النص نفسه، وبذا يمكننا العثور على مراكز متعددة للنص نفسه، ولكن ديريدا يكتفي بمركز يراه أساسيا ويبدأ بتفكيكه، وبناء على معطيات التفكيك النظرية، بإمكاننا أيضا أن نعثر على مراكز أخرى للنص تسهم في تفكيكه من زوايا أخرى، كما أن بإمكاننا من جهة أخرى أن نعثر على مركز أو مراكز متعددة في خطاب ديريدا نفسه، ونقودها نحو الاستنطاق لتبوح بتفكيكها على الشاكلة نفسها التي يفكك بها ديريدا النصوص، وهذا يعني أن التفكيك لا يعدو كونه لعبة تأويلية لا تقود سوى إلى ألعاب أخرى.

المفهوم الرابع عند ديريدا يستند إلى ثنائية الصوت والكتابة والتي تعد وسيلة من وسائل ضرب العقل الغربي وتفكيك اللوغوس الذي يدين للصوت بالمركزية منذ أفلاطون حتى فلاسفة العقل البنيوي، أما التفكيك فهو يسلب المركزية من الصوت، ويسلمها للكتابة، فالصوت حضور والكتابة غياب، وبما أن التفكيكية تعمل على الغياب المتعدد المتشتت والخيالي، فإن ما يهم دريدا وأصحابه هو الكتابة، والتي يؤدي تغيير حروفها المرسومة إلى تيارات غير منتهية من الدوال، وهذا بدوره يؤدي إلى توالد المعاني والاختلافات"[31]، وهذا ما يثبت لنا ما سبق أن قلناه عن التفكيك نظريا، إذ أن ديريدا بنقده لمركزية الصوت؛ إنما يريد بناء مركزية الكتابة، صحيح أن هناك علاقة متوهمة أو ممكنة بين الصوت والحضور من جهة والكتابة والغياب من جهة أخرى؛ وصحيح أيضا أن الثقافة التقليدية ركزت كثيرا على الصوت والحضور، ولكن هذا لا يصلح معيارا ومركزا واحدا وحيدا لوسم كل الأعمال التقليدية، فالغياب موجود في الكتابة الصوفية والكتابات التأويلية التي يزخر بها الماضي، والصوت والحضور موجودان اليوم في الخطابات السياسية والاجتماعية وغيرها، وكان على ديريدا أن يشخص مراكز ينبغي تحطيمها بشكل أكبر تعمقا من ما فعله مع الكتابات المدروسة، فكان يمكنه

بدلا من اللجوء إلى مراكز ضعيفة ومتوهمة وغير مستقرة البحث عن مراكز تشبه مراكز ميشيل فوكو تتعلق بالحبس والعيادة وسلطة الخطاب وغيرها .

ويفيد ديريدا في نقده للصوت من مقولة أفلاطون: (إن الكتابة رديئة من حيث الجوهر، خارجية بالنسبة للذاكرة، لا تنتج العلم بل الرأي، ولا تنتج الحقيقة بل الظاهر)"[32] وهناك اعتقاد بأن (الكلام يعبر مباشرة عن معنى أو قصد موجود في ذهن قائله، وينظر للكلام على انه يشف بكيفية ما عن ذلك المعنى على نحو لا تستطيعه الكتابة، لأنها اعتبرت تقليديا بأنها تنقل عن الكلام بدلا من أن تنقل الأفكار ذاتها)"[33] وهذا النموذج الذي يعطي أسبقية للكلام يعطي بالمحصلة للأفكار مكانا في أعلى الهرم، والكتابة بوصفها ذات مرتبة متدنية فتُعطى من التمثيل مكانا في القاعدة، في حين أن المقاربة السوسيرية تضعها في مستوى واحد، مادامت اللغة تعتبر منظومة من الفروق"[34]"، لكن دريدا مع ذلك يأخذ على الألسنية السوسيرية (كونها تديم التراث الماورائي وتعطي الأولوية للغة المحكية (الكلام) التي من المفترض أنها لا تستطيع ضمان حضور المعنى والمدلول السابق للتجربة)"[35]".

ويعد نقد دريدا لسوسير مشابها لنقده هوسرل إذ يقول دريدا: (إن كلا من سوسير وهوسرل مأخوذ بفلسفة الحضور التي تهدف إلى التحقق من حضور الذات قرب الذات، وعندما يحول هذا النوع من الفلسفة انتباهه صوب اللغة يكون ملزما بالتركيز على الكلام يبدو ضامناً لحضور الموضوعات العينية في معنى كلمات الذات المتكلمة، وتثبت النفس الذاتية نفسها في عالم الموضوعات عبر قدرة اللغة على الإحالة، ويبدو أن التغلب على خطر الخواء من المعنى يتم عندما يكون الإدراك الحسي والملفوظ متزامنين)"[36]".

ومن الناحية التقليدية (تعد الكتابة اشتقاقا متأخرا من فعل الكلام بوصفها غلاف الكلام أو قشرته التي ينبغي تجسيدها من خلال قصد الوعي ليعيش مجددا، ولهذا يمثل الكتاب غياب المتكلم ويمثل الكلام حضوره)"[37]".

وعلى الرغم من أن دريدا لا يقلب الأسبقيات إلا أنه يشكك بهذا الرأي التقليدي من خلال إيحائه بالرأي المثير القائل إن الكلام مشتق من الكتابة وليس سابقا عليها، فهو يعتقد أن الكتابة غائبة أصلا لأنها تفترض سلفا غياب الموضوع وغياب الذات، كما يؤكد أن الكلام أيضا يتطلب هذا الغياب، فهو يتطلب لا تساوقا أي اختلافا بين القصد والحدس مثلما تفعل الكتابة بالضبط"[38]".

إن التوصيف الذي وضع الكتابة بأنها شكل ميت ومغترب عن التعبير بينما كان دائم الاحتفاء بالصوت الحي"[39] يحيل إلى خارج المعنى"[40] وهو يتغذى بلا شك من الاعتقاد بأن (الصوت يتوسط

بين العقل الإنساني والواقع المتعالي)"[41] ومن هذه المنطقة يأتي وجه اعتراض آخر لدريدا على البنيوية (فإن نسق اللغة الذي يقال إن اللسانيات جعلته علميا وإن البنيوية استعارته بحماسة بوصفه نموذجا للنقد، هو في حقيقته النسق القديم نفسه أي نسق التمركز حول اللوغوس- التمركز حول الصوت- الذي هو نتاج الميتافيزيقا)"[42] .

وبعد فالكتابة بالمحصلة (ليست مذمومة لأسباب تقنية على وجه الحصر، كمساعدة غير ملائمة مثلا، بل لأسباب أخلاقية ونفسية واجتماعية، إنها مضرة لأنها تشكل ضعفا أساسيا يتمثل بعدم ثبات المعنى)"[43]، ولكننا نقع هنا على تخبط يشي به مجمل عمل ديريدا، فكل ما قدمه ديريدا من نقد إنما قدمه مكتوبا، وكتابته نفسها وفق المنظور التفكيكي النظري تنطوي على ما يفككها، ومن هنا مشروعية عملنا في تفكيك التفكيك، فالمسألة المتعلقة بالحضور والصوت كان على ديريدا أن يهرب منها تماما، ولكنه اضطر في مواضع عديدة إلى أن يشرح ما كان يقصده في كتاباته بشكل حضوري في لقاءات وحوارات متعددة.

ومن جهة أخرى فإن الكتابة التقليدية مارست غيابا كما يحلو لديريدا أن يتحدث، فالنصوص الدينية مليئة بمحاولات للقراءة والفهم ما دام المتكلم قد غاب وورث أفكاره في نصوص مكتوبة ومتناقلة، ومن هنا هذا الكلم الكبير من الاتجاهات والآراء حول تلك النصوص، وهذا الغياب للمتكلم – وهو الله هنا- أزاح كل محاولات الفهم الدقيق، وأفسح المجال لتأويلات وقراءات لا تنتهي، وعلى هذا الأساس لا يمكننا أن نسم كل الفكر التقليدي بأنه كان يركز على الحضور والصوت بدلا من الكتابة والغياب، بل إننا يمكن أن نشير ببساطة إلى عبارة النفري: كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، فالتعبير الخلاق دائما ما كان مكثفا ومكتوبا ومركزا جدا يتسع ويسمح لتأويلات كثيرة وهو المطلوب منها تماما.

وإذا كان ما سبق قد قدم فهما جديدا للغة، فكيف تعامل التفكيك مع النقد؟ يجيب رافيندان: (إن الأدب شكل من أشكال الكتابة، وان القصيدة أو القصة أو أي عمل أدبي هو بنية آثار، تلك الآثار التي نعرف أنها بصمات شبحية لا نعرف ماهيتها؛ إلا أننا واثقون من كينونتها ووجودها، أما النقد الذي يعرف بالدرجة الأساس بأنه بحث في كلمة وسطر ونص أو أي شيء يحرك الذهن من نقطة إدراك حسي معينة إلى عوالم البحث بمعية دافع قوى للتأويل، فإنه يبدأ بالشك؛ الشك الذي يستند على الإقناع، فالناقد يشك في مظهر العلامة (كأن تكون كلمة أو سطرا أو قصة أو تمثيلا أو صورة أو بورتريتا..) لأنه يحمل قناعة مؤداها أن ما يظهر له هو ليس كل شيء، بل هناك شيء آخر، نحن لا نكتفي

بالأشياء كما هي، بل نرغب بالبحث فيها، والتوغل إلى ابعد من حدودها، لاكتشاف إسرارها، لأننا نشعر أن ثمة شيئا مفقودا، أو شيئا غائبا عما نتصوره نحن وندركه حسيا وان هذا الشعور الأزلي بان هناك شيئا مفقودا أو غائبا هو الكتابة الأصلية)"[44].

وكما مرّ سابقا فإن التفكيك لا يمنح الناقد أية نماذج، ولا يطبق أي نموذج على النصوص الأدبية، بل يدمر جميع النماذج الموجودة ولا يقدم أي نموذج، فلا يوجد نسق يمكن فهمه كما أن فكرة النسق توحي بان الأشياء منتظمة أو من الممكن جعلها كذلك"[45]. ولذلك فالتفكيك يسم كل نظام فكري يعتمد على أساس لا يمكن مهاجمته، أو على مبدأ أول، أو قاعدة لا يمكن التشكيك بصحتها، ويمكن أن يبنى عليه تراتبية كاملة للمعاني بأنه نظام ميتافيزيقي"[46].

وإذا كان لابد من خلاصة فإن (موضوع تفكيك النص هو عملية معاينة إنتاجه، وليس معاينة التجربة الخاصة بالمؤلف الفرد بل نمط الإنتاج، أي المواد التي ينطوي عليها وكيفية ترتيبها في العمل، وغاية التفكيك هي تحديد موضع التناقض في داخل النص، الموضع الذي يتخطى فيه النص الحدود التي بني عليها، ويفلت من القيود التي فرضها عليه شكله الواقعي، فلا يعود النص بوصفه مركب تناقضات، محصورا بقراءة واحدة متجانسة سلطوية، بل يصبح بدلا من ذلك متعددا منفتحا على إعادة القراءة، فلا يكون موضوع استهلاك سلبي، بل موضوع عمل ينكب عليه القارئ لإنتاج المعنى)"[47].

إذن التعددية التي يشير إليها النص السابق فضلاً عن الاعتراف بالآخرية فكرتان شغلتا دريدا، وأعطته حفاوة خارج فرنسا أكثر منه داخلها، كما أن قوة فكره كانت في صورة مقاربات كالذي فعله ميشيل ريان في كتابه (الماركسية والتفكيك) إذ يبين فيه أنهما كليهما شجعا على التعددية بدلا من الوحدة المتسلطة والنقد بدلاً من الخضوع، والاختلاف بدلا من التطابق، وحثا على الشك بالأنظمة الكلية أو المطلقة"[48].

المطلب الثاني: تفكيك بول دي مان

بعيدا عن الأجواء المحتدمة بالجدل حول التفكيكية وبعيدا عن الصراع بين الرافضين والمؤيدين لعموم المنهج التفكيكي لدى دريدا، ينشأ ناقد أمريكي هو بول دي مان ليرفع لواء التفكيكية بوصفها المنهج المعاصر في النقد الأدبي عموما وللتفكيكية خصوصا.

وقبل أن نبدأ بعرض نظريته النقدية لا بد من الإشارة أولا إلى أن دي مان يعلن انفصاله وبعده عن النظريات التأويلية فيقول: (إن نظرية الرموز والدلالات الخاصة بالتأويل –التفسير– لا تمتلك أي قوام أبيستمولوجي ولا يمكن أن تكون علمية إذا)"[49]"، ولكي لا يبتعد دي مان عن خطى دريدا يعلن اتفاقه التام مع كل الأسس النقدية التي يسير عليها دريدا في نقده التفكيكي، ولكنه مع ذلك يحتفظ باختلاف قراءته القائم على تجنب التحطيم المستمر للمراكز المتوهمة، ومحاولة استخلاص المنطق العميق للنص وإيضاح طريقة نمو التوترات البلاغية التي تصل إلى نقطة يمتزج فيها المنطق مع المضمون"[50]"، وربما يسمح لنا هذا بالحديث عن ما يميز دي مان عن دريدا؛ إذ يمكننا القول أن السؤال الأساس الذي وضعه دي مان نصب عينيه إنما يدور حول لغة الأدب فقد تساءل دي مان: ما الذي يميز لغة الأدب؟، وهذا ما نجده واضحا في قراءة أسامة الحاج للتفكيكية إذ يصرح قائلا: (إن بول دي مان بوجه خاص هو الذي طور نقدا أدبيا تفكيكويا)"[51]"، وهو ينطلق في رؤيته هذه من فكرة أساسية تتعلق بطبيعة اللغة فهي تتسم بتعارض واضح بين الإشارة والمعنى أو بين الدال والمدلول فدائما يمكن للمتكلم أن يدعي أنه لا يريد قول ما تم فهمه، ومن هنا يهاجم التصورات البنيوية التي تدعي التوازن بينهما ويسميها الخديعة الرومانسية"[52]"، ويؤكد ذلك في موضع آخر مستشهدا بأورباخ قائلا: (إن دراسة المظاهر الحسية التي هي حقل الأسلوبية لا يمكن أن تؤدي إلى المعنى الحقيقي للموضوعات طالما أنهما يفصل بينهما انقطاع جذري لا يمكن لأي جدل أن يردم هوته)"[53]".

وهذا ما يؤكده رورتي إذ يقول أن دريدا (يقدم منهجا وليس وجهة نظر خاصة وهو منهج بإمكانه إنتاج مثل هذه القراءات أما عن توظيف دي مان لدريدا فكان حدثا حاسما في تطوير النزعة التفكيكية وانتشارها... توسط بين دريدا ودراسة الأدب)"[54]"، وهذا الموقف من الأدب والاهتمام بلغته قاد دي مان إلى أن يركز وجهة نظره نحو ما يفكك اللغة الأدبية ويراه متمثلا في المجاز ويبدأ ذلك بالبحث في تمركزات نصية فيقول: (إن التفكيكية تهدف دائما إلى كشف وجود تمفصلات مخفية في جملات أحادية مزعومة)"[55]"، ومن ثم ذهب نحو ترجيح كفة البعد البلاغي للنصوص على البعد المنطقي والصرفي.

ومن أجل هذا يطلق الباحثون على توجه دي مان بأنه التفكيكية التعديلية وذلك لأنه حاول البحث في إيجاد نقد مجازي غير موضوعي أو ما يمكن تسميته بالبلاغة التفكيكية"[56]، ولكن هذا يبيح لنا أن نسأل دي مان: وماذا عن النصوص التي لا تضم مجازات يمكن من خلالها اختراقها؟، يدعي دي مان هنا أن المجاز لا يعني التحريف في دلالة اللغة فحسب، بل إن أي تغيير في دلالة اللفظ يسمح لنا أن نطلق عليه (المجاز)، وربما يذكرنا هذا بما قاله أرسطو عن المجاز بأنه التغيير، ولكن دي مان لم يقدم لنا تحليلات للنصوص الأدبية الخالية من المجاز، وهذا ما يجعلنا في شك من ما يقوله.

إن الفرق بين العمى والبصيرة إنما يكمن عند دي مان في القدرة على إدراك منطقة العمى وبالتالي القدرة على التمييز بين التعبير والمعنى، ومن هنا يقترح فكرته الأساس في الوقوف على الانحرافات في التعبير بين ما كان يريد الكاتب قوله وما قاله بالضبط، وهذا ما يكشفه من خلال اللغة الأدبية أو الشعرية القائمة على المجاز عموما، بل إن دي مان لا يقف عند اللغة الأدبية فهو يصف اللغة النقدية بالإشكالية نفسها فيرى أن لغة النقاد نفسها تقول ما لا تعنيه أيضا ومن هنا صارت لدينا قراءة تفكيكية وأخرى تفكيكية لها وهكذا دونما نهاية"[57]، وهذا ما سبق لنا أن قلناه عن تفكيكية ديريدا، ويبدو أن علينا أن نعيده مرة أخرى مع تفكيكية دي مان، فالعثور على تمفصلات مجازية من قبل ناقد ما، قد يرافقه عثور على تمفصلات مجازية أخرى من قبل كاتب آخر، وفي الوقت نفسه، قد يرافقه أيضا عثور على تمفصلات مجازية من قبلنا نحن حينما نقرأ تحليلات دي مان.

وهذا ما يفعله دي مان بالضبط حين يعرض لنقد دريدا لروسو وبعد أن يصف عمله وأهم ما يستند إليه يصل إلى نتيجة مفادها أن دريدا لم (ينتبه أن الأدب نفسه هو سبب وعرض من أعراض الانفصال الذي يتفجع عليه)"[58]، وهذا الانفصال الذي يتحدث عنه هو الانفصال بين الصوت والكتابة، أو الحضور والغياب، ومن هنا يبدو لنا أن دي مان يشكل بناء فوق دريدا، إذ أنه أراد أن يبني على فكرة الانفصال هذه منهجه القائم على الانفصال بين اللغة والمعنى، ويدشن منهجه في الاهتمام بالمجاز بوصفه مكتنزا بهذا الانفصال، على الرغم من كونه لم ينج من دوامة تفكيك التفكيك المستمرة.

ولكي نبعد عن أذهاننا فكرة كون الأدوات البلاغية التي يقصدها دي مان تتعلق بالفنون البلاغية المعروفة ووظيفتها الجزئية في النص فإنه يصرح: (إن البلاغة ليست فقط مظاهر مختلفة للكلام بل يمكنها أن تدخل في النزاع وتولد ما نسميه حالات عدم القابلية للبت ومآزق منطقية وباختصار لا قابلية النص للقراءة)"[59]، وربما كان دي مان يقصد هنا أن ما يعنيه بالمجاز كل ما يؤدي إلى عدم القابلية على الفهم والقراءة، ولذلك قلنا أن هذه الـ(عدم القابلية على الفهم) يمكن اختصارها في

التغيير، وينقل لنا سعيد الغانمي تعليق بول دي مان على هذه المسألة بقوله: (البلاغة نص يسمح بوجهتي نظر متنافرتين تتبادلان التدمير الذاتي ولذلك تضع عائقا لا يُذلل في طريق القراءة والفهم)"[60]، أي أن المجاز هو الذي يسمح بتدمير اللغة النصية وتفكيكها.

ولكن هذا الموقف يحط من قيمة التفكيكية بجعلها قاصرة على الأدب لأن اللغة وحدها التي نستطيع العثور فيها على المجازات والتغييرات، وكان حريا بدي مان أن يعدل من مصطلح المجاز نحو التغيير أو الانحراف أو الاختلاف لكي يكون متفقا مع وجهة نظر أستاذه ديريدا وأستاذه الأكبر نيتشه، فيوسع بذلك من جال التفكيك ليشمل كل الإبداع الإنساني كالرسم والنحت والتصوير وغيرها.

إن هذا الفهم للغة ومجازاتها هو الذي دعا دي مان إلى الحديث عن العمى في كتابه البصيرة والعمى وهو يقول عن هذه المسألة: (إن أعظم لحظات العمى التي يمر بها النقاد بصدد افتراضاتهم النقدية هي أيضا اللحظات التي يحققون بها اعظم بصائرهم)"[61]، ما دام النص دائما غير قابل للشرح والتفسير والفهم.

ولكي تتضح لنا منهجية دي مان بشكل موجز فإننا يمكن أن نفيد من فلاد غودزيتش صاحب مقال (احذروا القارئ منهمك) والذي كتب مقدمة كتاب العمى والبصيرة، والذي يقول في خلاصته: (يحمل الخفي مفتاح الضرورة الوجودية للظاهر)"[62]، ما يعني أن تفسير الظاهر بوصفه نصا إنما يقوم على ما هو مخفي، أي أنه يريد إيضاح عمل المجازات في الأدب، فالتغيير أو ما يسميه المجاز يشير إلى المخفي والذي يمتلك دروا أساسيا في فهم النص الظاهر.

ومن هنا يصف وليم راي منهجية دي مان القائمة على المفارقة بأنها مدوخة تمثل تأجيل المعنى بين هويتين، ما دام يتجنب القناعة بوجود معنى ثابت ثم يطبق هذه القناعة ببحثه عن معنى ثابت"[63]"، وللإنصاف نقول بأن دي مان لا يبحث عن معنى ثابت وإنما عن معنى ممكن، ويرى أن هذا المعنى ممكن مادام متعلقا بنظرة القارئ نحو النص ومجازاته التي تعيننا على الوصول إلى المعاني الممكنة للنص.

لقد استطاع د ي مان أن يلمح خلف الاستعارات شكلا من أشكال عدم الانتساب النصي يكمن في بنية النص نفسها فالاستعارات تقوم على ذرائع وخدع تحول النظر بعيدا عن الشكل النسابي للنص"[64]، ولكن هذا الاهتمام بالمجاز عند دي مان لا يستند إلى التمييز الذي نعرفه بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي فهو يقول نقلا عن وليم راي: (إن الأمر لا يعني وجود معنيين أحدهما حرفي والآخر مجازي وإن علينا أن نقرر أيهما الأصح في هذا الظرف المعين، فالنموذج النحوي

للسؤال لا يصبح بلاغيا حين يكون لدينا معنى حرفي وآخر مجازي بل حين يستحيل على المرء أن يقرر بالوسائل النحوية أو اللغوية الأخرى أيا من المعنيين المتناقضين ينبغي أن يسود)"[65]، ولكن ذلك لم يقد دي مان إلى الحديث عن فكرة الاستعارات العمومية التي طرحها لايكوف، ولو كان قد أفاد منها أو اقترب منها في مفهومه للمجاز والتغيير لكان قدم لنا منهجا أكثر تألقا وأكثر إقناعا.

ويرى دي مان أن القراءة الدقيقة تكشف الفجوة بين القصد والمعنى، فاللغة معلقة بين الرمز والكلام وهذا ما يقود إلى تفكيك الاستعارات والصور الذهنية"[66]، ولذلك يقدم لنا دي مان موقفه الأساس القائم على عدم الالتزام بأي فكرة مسبقة لأن هذا الالتزام يؤدي بتلك الفكرة أن تفقد حقها في الصدق"[67]، وهو محق في ذلك إذ أنه لم يبن مراكز خاصة بتوجهاته الفكرية والمذهبية في مقابل تحطيم مراكز أخرى يتوهمها كما فعل استاذه ديريدا، بل ظل يبحث عن مراكز أكثر جزئية وأكثر خصوصية وأكثر تعلقا بالنصوص التي قرأها.

ويرى نوريس أن التحليل التفكيكي يقود إلى أن يواجه الفكر قيوده بنفسه بوقوفه في مواجهة الفجوة التي تتكشف بينه وبين المنطق الشاذ وغير المألوف في النص"[68]، ومن هنا كان دي مان يرى أن النصوص الأدبية غير قابلة للقراءة وأن تلك التي تكون قابلة للقراءة إنما هي نصوص متدنية في مستواها الأدبي"[69].

يقيم نوريس تقابلا بين القراءة الساذجة والقراءة التفكيكية بوصفه للقراءة التفكيكية بأنها تعطل قوة الإقناع أو قوة المعنى لحساب منطق شكلي صرف، والقراءة الساذجة تسلم نفسها بلا وعي للعناصر المعيارية التي تثير الشفقة أو للقسر الأخلاقي"[70]

يكشف دي مان أن استراتيجيته في التفكيك لا تنطلق من وعي ذاتي للقارئ فقط بل أن النص نفسه هو من يسيطر ويتحكم في استراتيجياته البلاغية أي أن النص يتضمن مسبقا تفكيكه الخاص به"[71]، وسيكون دور القارئ ممثلا في التقاط هذه الاستراتيجية فقط، عن طريق مجازاته المنتشرة في النص، على الرغم من أن بعض النقاد يعترضون على فكرة المجازية بجملتها بوصفها فكرة غير جديدة وموجودة في التراث النقدي الغربي"[72]، مع ما قلناه من عدم كفايتها لتحليل باقي أشكال الإبداع الإنساني.

وبهذا الشكل سيكون النقد التفكيكي ليس نقدا بالمعنى الحقيقي للكلمة فهو ليس منفصلا عن النص الأدبي ومن هنا يرى دي مان أن النقد لا يخرج من دائرة الأدب ذلك أن النقد لا يهدف إلى إنتاج معنى منسق فبما أن الأدب يشوبه الغموض والتناقضات فالنقد الأدبي يجب أن يكون كذلك"[73].

ولكن هذه النظرة إلى أهمية المجاز لم تكن غائبة عن فكر دريدا إذ يرى ميشل رايان أن اللغة عند دريدا كلها مجازية ولهذا يذهب إلى انتقاد الرغبة في تشييد الحقائق عليها بما أنها مجرد علامة تحل محل الشيء وتتمسك بطابعها الشكلي، وكل معرفة عنده يتمنقلها بلغة تبقى دوما مجازية، وأما الشراح فسيستعملون لغة هي الأخرى جازية وهكذا نقع في دور من استعمال لا ينتهي للمجازات"[74]"، وإذا كان بالإمكان تبرير موقف دي مان فمن الممكن القول إذن أن دي مان يبحث في مجاز المجازات بوصفه هو الذي يقود باقي الألفاظ التي يراها دريدا مجازية وهو الذي يفككها ويقودنا نحو فهم تركيباتها التي تقود نحو البصيرة.

لقد أسس دي مان للتفكيك المنهجي عبر حديثه المستمر للخطوات التي ينبغي على الناقد أن يسير على هديها لكي يقدم تحليلا وافيا للنص الأدبي، ولكن ذلك لم يمنع الكثير من النقاد من النظر إلى ما قام به بوصفه اقصاءً لكل الجهود النقدية السابقة لكي يثبت نفسه ومنهجيته بديلا دائما في النقد الأدبي يقول بول بوفيه: (ينجح دي مان في نسف سلطة النقد الجديد المتراجعة بنقده المعرفي، لقد أدان الأمريكيين بسبب سذاجتهم في التنظير في الوقت الذي أعطى فيه نفسه حق استخدام ممارستهم معنى ذلك أن دي مان نجح في معركته ضد عدو مشرف على الموت ثم قام بالاستيلاء على ثروات إنجازاتهم كغنائم حرب)"[75]".

وهنا نصل إلى نهاية بحثنا حول هذا الجدل والإفادة من النقد باتجاه الفلسفة ولكن قبل أن نختم لا بد لنا أن نلقي الضوء على ما فعله دي مان بوصفه خاتمة لمسارنا الكشفي، ولننتبه إلى قوله: (إن التفكيك الذي ينتهي إلى اكتشاف الطبيعة البلاغية والأدبية التي ينطوي عليها سعي الفلسفة الحثيث نحو الحقيقة لعلى قدر من المصداقية وليس من الممكن دحضه، ينتهي الأدب إلى أن يكون الموضوع الرئيسي في الفلسفة ونموذجا على نوع من الحقيقة تتوق إليها الفلسفة وتنتهي الفلسفة إلى كونها عملية من تأمل هدم دعاواها على أيدي الأدب تأملا لا نهائيا)"[76]"، إنه يرى أن الأدب والنقد ربما يبشران بأن يكون لهما الصدارة في المستقبل وستكون الفلسفة عندئذ مستفيدة من الأدب ومن التحليلات النقدية التي تتم عليه، إنه يبشر بمستقبل مغاير للأدب ويرى أنه سيحل محل الفلسفة في المستقبل، وبإمكان النقد أن يحلق معه نحو حرية أكبر وتدشين أوسع لمفاهيم أكثر أدبية ونقدية.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة المستعجلة مع فكر الناقدين التفكيكيين ديريدا وبول دي مان، نستطيع تلخيص عملنا بمجموعة من المسائل التي تمثل خاتمة له وهي:

- لم تكن التفكيكية بريئة من محاولة اجتراح أفق نظري جديد، بل إنها حارب النظريات بالنظريات، والأفكار بالأفكار.
- القراءة التفكيكية تقويض وهدم للقراءات السابقة، تكشف عن غياب وعدم، ولسنا ضد هذا العدم والغياب إذا كان بريئا من التوجهات المسبقة، ولكننا على الضد منه حين يتكشف لنا في النهاية أنه ليس عدما بل هو بناء جديد.
- إذا كانت منطلقات ديريدا قابلة للتصديق والقبول، فإن النتائج التي يبنيها عليها غير قابلة للتطبيق، فأن نجعل الدال غير دال وأن نرجئ الدلالة باستمرار فإن هذا يعني أننا سدى نتعرض لتحليل نص ما – أي نص– وأننا لن نتوصل في يوم ما إلى حقيقة قابلة للاتفاق، كما كان يحلم نيتشة في سعيه لتخليصنا من الأوهام، وبناء مفاهيم جديدة للانسان أكثر وعيا بالزمن والكينونة، وأما ديريدا فيقدم لنا تشخيصا لأمراض الوعي والفهم، ولكنه لا يحاول تأسيس وعي جديد أكثر معقولية .
- إن عمل ديريدا يبدأ دوما بالعثور على مركز للنص ومن ثم يسعى إلى تحطيمه من خلال النص نفسه، وهو مع ذلك يدعي عداءه للمراكز، وبذا يمكننا العثور على مراكز متعددة للنص نفسه، ولكن ديريدا يكتفي بمركز يراه أساسيا ويبدأ بتفكيكه، وبإمكاننا نحن أيضا أن نعثر على مراكز أخرى للنص تسهم في تفكيكه من زوايا أخرى، كما أن بإمكاننا من جهة أخرى أن نعثر على مركز أو مراكز متعددة في خطاب ديريدا نفسه، ونقودها نحو الاستنطاق لتبوح بتفكيكها على الشاكلة نفسها التي يفكك بها ديريدا النصوص، وهذا يعني أن التفكيك لا يعدو كونه لعبة تأويلية لا تقود سوى إلى ألعاب أخرى.
- أن ديريدا بنقده لمركزية الصوت؛ إنما يريد بناء مركزية الكتابة، صحيح أن هناك علاقة متوهمة أو ممكنة بين الصوت والحضور من جهة والكتابة والغياب من جهة أخرى؛ وصحيح أيضا أن الثقافة التقليدية ركزت كثيرا على الصوت والحضور، ولكن هذا لا يصلح معيارا ومركزا واحدا وحيدا لوسم كل الأعمال التقليدية، فالغياب موجود في الكتابة الصوفية والكتابات التأويلية التي يزخر بها الماضي، والصوت والحضور موجودان اليوم في الخطابات السياسية والاجتماعية وغيرها، وكان على ديريدا أن يشخص مراكز ينبغي تحطيمها بشكل أكبر تعمقا من ما فعله مع الكتابات المدروسة، فكان يمكنه

بدلا من اللجوء إلى مراكز ضعيفة ومتوهمة وغير مستقرة؛ البحث عن مراكز تشبه مراكز ميشيل فوكو تتعلق بالحبس والعيادة وسلطة الخطاب وغيرها.

- ثمة تخبط يشي به مجمل عمل ديريدا، فكل ما قدمه ديريدا من نقد إنما قدمه مكتوبا، وكتابته نفسها وفق المنظور التفكيكي النظري تنطوي على ما يفككها، ومن هنا مشروعية عملنا في تفكيك التفكيك، فالمسألة المتعلقة بالحضور والصوت كان على ديريدا أن يهرب منها تماما، ولكنه اضطر في مواضع عديدة إلى أن يشرح ما كان يقصده في كتاباته بشكل حضوري في لقاءات وحوارات متعددة.
- الكتابة التقليدية مارست غيابا كما يحلو لديريدا أن يتحدث، فالنصوص الدينية مليئة بمحاولات للقراءة والفهم ما دام المتكلم قد غاب وورث أفكاره في نصوص مكتوبة ومتناقلة، ومن هنا هذا الكم الكبير من الاتجاهات والآراء حول تلك النصوص، وهذا الغياب للمتكلم – وهو الله هنا– أزاح كل محاولات الفهم الدقيق، وأفسح المجال لتأويلات وقراءات لا تنتهي، وعلى هذا الأساس لا يمكننا أن نسم كل الفكر التقليدي بأنه كان يركز على الحضور والصوت بدلا من الكتابة والغياب، بل إننا يمكن أن نشير ببساطة إلى عبارة النفري: كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، فالتعبير الخلاق دائما ما كان مكثفا ومكتوبا ومركزا جدا يتسع ويسمح لتأويلات كثيرة وهو المطلوب منها تماما.
- بالنسبة لعمل دي مان القائم على التمفصلات المجازية تساءلنا: وماذا عن النصوص التي لا تضم مجازات يمكن من خلالها اختراقها؟، ولكن دي مان لم يقدم لنا تحليلات للنصوص الأدبية الخالية من المجاز، وهذا ما يجعلنا في شك من ما يقوله.
- إن العثور على تمفصلات مجازية من قبل ناقد ما، قد يرافقه عثور على تمفصلات مجازية أخرى من قبل كاتب آخر، وفي الوقت نفسه، قد يرافقه أيضا عثور على تمفصلات مجازية من قبلنا نحن حينما نقرأ تحليلات دي مان.
- إن البحث عن المجاز يحط من قيمة التفكيكية بجعلها قاصرة على الأدب لأن اللغة وحدها التي نستطيع العثور فيها على المجازات والتغييرات، وكان حريا بدي مان أن يعدل من مصطلح المجاز نحو التغيير أو الانحراف أو الاختلاف لكي يكون متفقا مع وجهة نظر أستاذه ديريدا وأستاذه الأكبر نيتشه، فيوسع بذلك من جال التفكيك ليشمل كل الإبداع الإنساني كالرسم والنحت والتصوير وغيرها
- إن كل البحث النظري والتطبيقي لبول دي مان لم يقده إلى الحديث عن فكرة الاستعارات العمومية التي طرحها لايكوف، ولو كان قد أفاد منها أو اقترب منها في مفهومه للمجاز والتغيير لكان قدم لنا

منهجا أكثر تألقا وأكثر إقناعا، بل ظل يبحث عن مراكز أكثر جزئية وأكثر خصوصية وأكثر تعلقا بالنصوص التي قرأها.

المصادر

1. ألوان من التفكيكية، نيكولاس رويل، ترجمة عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014.
2. البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي، ــ س رافيندران، ترجمة خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002..
3. التفكيك تمهيد ونقد وسياسة، ميشل رايان، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، مجموعة كتاب، ترجمة حسام نايل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.
4. التفكيك، ريتشارد رورتي، ضمن موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، تحرير رامان سلدن، ترجمة مجموعة مترجمين بإشراف د. جابر عصفور، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2006.
5. التفكيكية الأصول والمقولات، عبد الله إبراهيم، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990.
6. التفكيكية النظرية والممارسة، كريستوفر نوريس، ترجمة د.صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض، د.ط، 1989.
7. التفكيكية، بيير ف زيما، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.
8. الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، ديفيد كوزن هوي، ترجمة: خالدة حامد، دار الجمل، ألمانيا، ط1، 2007.
9. حوارات ونصوص، ميشيل فوكو- جاك دريدا، ترجمة: محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط1 2006م .
10. دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي – و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2000.
11. ضد التفكيك، جون أليس، ترجمة حسام نايل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2012.

12. العمى والبصيرة، بول دي مان، ترجمة سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

13. المرايا المحدبة، د. عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

14. المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987.

15. الممارسة النقدية، كاثرين بيلسي، ترجمة: سعيد الغانمي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001.

16. مناهج النقد الأدبي، وليد قصاب، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 2007.

17. المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، جان غراندان، ترجمة: د. عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم- ناشرون، ومنشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر ط1، 2007.

18. نظرية الأدب، تيري ايجلتون، ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1995.

19. النظرية الأدبية المعاصرة تقديم مقارن، آن جفرسون وديفيد روبي، ترجمة سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1992.

20. النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة د. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998.

21. النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ترجمة رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 2004.

22. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، فنسنت ب. ليتش، ترجمة محمد يحيى، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، د.ط، 2000.

الهوامش//

[1]- النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ترجمة رشاد عبد القادر، 150، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 2004.

[2]- حوارات ونصوص، ميشيل فوكو- جاك دريدا، ترجمة: محمد ميلاد، 143، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط1 2006م .

[3]- المصدر نفسه: 145.

[4]- المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، جان غراندان، 165.

[5]- المصدر نفسه، 167.

[6]- ينظر: المصدر نفسه: 167-169.

[7]- نظرية الأدب، تيري إيجلتون، 223.
[5]- النظرية الأدبية المعاصرة، آن جفرسون وديفيد روبي، 195.
[6]- المصدر نفسه: 196.
[10]- حوارات ونصوص، ميشيل فوكو- جاك دريدا، 144.
[11]- ينظر: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، جان غراندان، 164.
[12]- النظرية الأدبية المعاصرة، آن جفرسون وديفيد روبي، 196.
[13]- ينظر: المصدر نفسه: 196-197.
[14]- ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة تقديم مقارن، آن جفرسون وديفيد روبي، ترجمة سمير مسعود، 129-130، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1992.
[15]- البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي، 147.
[16]- ينظر: مناهج النقد الأدبي رؤية إسلامية، وليد قصاب، 185، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 2007.
[17]- البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي، 138.
[18]- ينظر: التفكيكية الأصول والمقولات، عبد الله إبراهيم، 49.
[19]- دليل الناقد الأدبي، 115.
[20]- مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، 195.
[21]- ينظر: البنيوية والتفكيكية تطورات النقد الأدبي، 155.
[22]- النظرية الأدبية المعاصرة، آن جفرسون وديفيد روبي، 198.
[23]- التفكيكية، بيير ف زيما، ترجمة: أسامة الحاج، 75- 76، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.
[24]- النظرية الأدبية المعاصرة، آن جفرسون وديفيد روبي، 200.
[25]- ينظر: المصدر نفسه، 210.
[26]- ينظر: نظرية الأدب، تيري ايجلتون، ترجمة: ثائر ديب، 221، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1995.
[27]- ينظر: المصدر نفسه، 224.
[28]- ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، آن جفرسون وديفيد روبي، 132 - 133.
[29]- المصدر نفسه، 124.
[30]- ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، 196.
[31]-ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، آن جفرسون وديفيد روبي، 145.
[32]- التفكيكية، بيير ف زيما، 58.
[33]- النظرية الأدبية المعاصرة، آن جفرسون وديفيد روبي، 197.
[34]- المصدر نفسه: 198.
[35]- التفكيكية، بيير ف زيما، 76
[36]- الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، ديفيد كوزن هوي، ترجمة: خالدة حامد، 118، دار الجمل، ألمانيا، ط1، 2007.
[37]- المصدر نفسه: 118- 119
[38]- ينظر: المصدر نفسه: 119.
[39]- ينظر: نظرية الأدب، تيري إيجلتون،224.
[40]- ينظر: البنيوية والتفكيك، رافيندان، 144.
[41]- المصدر نفسه:145.
[42]- المصدر نفسه، 148.
[43]- المصدر نفسه: 58.
[44]- البنيوية والتفكيك، رافيندان، 156- 157.
[45]- ينظر: المصدر نفسه: 162..
[46]- ينظر: نظرية الأدب، تيري إيجلتون، 227.

[47]- الممارسة النقدية، كاثرين بيلسي، ترجمة: سعيد الغانمي، 138، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001.
[48]- ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، 13.
[49] - التفكيكية، بيير ف، زيما، 110.
[50] - ينظر: التفكيكية النظرية والممارسة، كريستوفر نوريس، ترجمة د.صبري محمد حسن، 214، دار المريخ للنشر، الرياض، د.ط، 1989.
[51] - التفكيكية، بيير ف زيما، 6.
[52] - ينظر: العمى والبصيرة، بول دي مان، 49.
[53] - المصدر نفسه، 61.
[54] - ينظر: التفكيك، ريتشارد رورتي، ضمن موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، تحرير رامان سلدن، ترجمة مجموعة مترجمين بإشراف د. جابر عصفور، 246، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2006.
[55] - التفكيكية، بيير ف زيما، 108.
[56] - ينظر: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، فنسنت ب. ليتش، ترجمة محمد يحيى، 285، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، د.ط، 2000.
[57] - ينظر: العمى والبصيرة، 140.
[58] - المصدر نفسه، 148.
[59] - التفكيكية، بيير ف زيما، 119.
[60] - العمى والبصيرة، بول دي مان، 5.
[61] - المصدر نفسه: 6.
[62] - المصدر نفسه، المقدمة، 27.
[63] - ينظر: المعنى الأدبي، وليم راي، 208.
[64] - ينظر: التفكيكية، نوريس، 215.
[65] - المعنى الأدبي، وليم راي، 215.
[66] - ينظر: التفكيكية، نوريس، 220.
[67] - ينظر: المعنى الأدبي، وليم راي، 209.
[68] - ينظر: التفكيكية: نوريس، 224.
[69] - ينظر: المرايا المحدبة، د. عبد العزيز حمودة، 393، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
[70] - ينظر: ألوان من التفكيكية، نيكولاس رويل، ترجمة عبد الوهاب علوب، 75، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014.
[71] - ينظر: التفكيكية، نوريس، 225.
[72] - ينظر: ضد التفكيك، جون أليس، ترجمة حسام نايل، 114، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2012.
[73] - ينظر: المرايا المحدبة، د. عبد العزيز حمودة، 360.
[74] - ينظر، التفكيك تمهيد ونقد وسياسة، ميشل رايان، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، مجموعة كتاب، ترجمة حسام نايل، 49، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.
[75] - المرايا المحدبة، د. عبد العزيز حمودة، 317.
[76] - التفكيك، ريتشارد رورتي، 27.