

أثر الفلسفة اليهودية في المصطلح النقدي الأدبي

أ/جمال بن عمار الأحمر
كلية الآداب جامعة سطيف

مقدمة:

يعرض النقد الأدبي إنجازاته بأشكال وكيفيات عديدة، وليست خدمة النصوص وتقديمها وقراءتها إلا إحداها؛ فالنقد يمهد الأرض الشعرية ويحرثها لبذر الشعراء أشجارهم النصية القادمة، ثم يهيئ التقبل لدى القراء. وحركته أحياناً كحركة الأرض ودورانها غير مرئية بحاسة ما.. لكنها حاصلة... والمصطلح النقدي في دور آخر يرسخ ظواهر وأسماء ويكشف عنها، كما يرتب الشعرية المنتمية ضمن أجيال ومدارس واتجاهات¹، ويشيع مفاهيم وأحكاماً ورؤى، وهو يعمل في مجال التجنيس، ونظرية الأدب، وتاريخ الأدب، والأساليب، كما يعمل في حقل النصوص ويقترّب منها بدرجات متفاوتة.. وفي النقد السردى الأقل أثراً منه يحصل شيء مشابه. فهل أفلح النقد الأدبي العربي في جعل الأشكال الجديدة ممكنة ومقبولة ومقروءة؟..

إننا في هذه المرحلة قد تجاوزنا الدعوة إلى الانفتاح والمعاصرة، وأن المطلوب هو الإسهام الجدي في دفع النقد الأدبي العربي الجديد باتجاه التوازن والفاعلية. ولن يكون ذلك إلا بالعمل على (تأصيل) المناهج النقدية الحديثة الغربية في تربة واقعنا وإن تطوير مشروع نقدي خاص بنا إنما يقوم على الاتصال بالآخرين من ناحية ويجدورنا النقدية من ناحية أخرى. وقد أصبح هذا ضرورة بقاء؛ لأنه سيكون (هويتنا) الواقية أمام الهجمة الصليبية الغربية الإمبريالية التي تريد تدويل العالم وعولمة الشعوب المهددة بمحو شخصيتها وثقافتها القومية، وهذا ما يفرض علينا إيجاد (نظرية عربية) بديلة في النقد الأدبي تقوم على (التأصيل) ولكنها لا تعني العزلة أو رفض الآخر كما أنها لا تعني هجر جدورنا الضاربة في أعماق الوعي العربي، إن الجمع بين (الأصالة والمعاصرة) هو قدرنا، وإن (التأصيل) هو مشروعنا

الذي نتجاوز به مرحلة الجمع إلى استنباط ملامح الحداثة في تراثنا النقدي من أجل إبداع منهج نقدي (عربي) جديد.
فهل ننجح في استلهاهم موروثنا، لنقد المصطلح النقدي الأدبي الغربي، واستشراف ملامح المصطلح الأصيل البديل؟

1- التعريفات:

1-1-1- تعريف المصطلح:

1-1-1- لغة: على الصعيد اللغوي الاشتقاقي فيرجع المصطلح في اشتقاقه إلى الجذر (ص ل ح) وهو ضد الفساد، ويقال أصلح الشيء إذا أقامه وأحسنه. ثم انتقل المدلول إلى معنى السليم؛ فيقال تصالح القوم، إذا حدث فيهم السلم، والتوافق. ومن تصرفات فعله الماضي: اصطلحوا، وصالحوا، وأصلحوا، وأصالحوا، وتصالحو، والمصدر: الصِّلاح، بكسر الصاد 3.

1-1-2- اصطلاحاً: هو اللفظ التعبيري المستعمل للدلالة على مفهوم ما دلالة متجاوزة للمفهوم الأصلي الوضعي، الذي كان يحمله ذلك اللفظ التعبيري.

وبعبارة أكثر إيجازاً أقول: إن المصطلح هو التعبير الحامل لمدلول تواضعي، عوضاً عن مدلوله الوضعي. وقد سُمي بالمصطلح؛ لكونه واقعاً تحت سلطة اتفاق واصطلاح أهل التخصص، من أي ساحة معرفية، فاصطلحوا وانفقوا عملياً وإجرائياً على تحميله بمعنى جديد، ليس هو المعنى القديم ذاته الذي كان يحمله قبل أن يوظف في وظيفة المصطلح. إذاً الاصطلاح تكليف للفظ بمهمة معنوية جديدة، والمصطلح هو القائم بتلك المهمة، أما المصطلحون عليه فهم المكلّفون بإياه بها.

1-2- تعريف المصطلح الأدبي النقدي:

عرف الأستاذ مجدي وهبة وزميله النقد الأدبي (Litterary Criticism) هكذا: "مع اختلاف التعريفات التي عرف بها النقد الأدبي هناك عنصر مشترك بينها كلها هو: أنه مجموعة الأساليب المتبعة (مع اختلافها باختلاف النقاد) لفحص الآثار الأدبية والمؤلفين القدامى والمحدثين بقصد كشف الغامض وتفسير النص الأدبي والإدلاء بحكم عليه في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقاد. ومنذ القرن السادس عشر (16) بإنجلترا وإيطاليا، والسابع عشر (17) بفرنسا

وألمانيا أصبحت وظيفة الأديب وظيفة مستقلة معترفا بها، ويعتبر النقد الأدبي أساسها النظري، لذلك دخلت فكرة النظرية الأدبية، بما لها من قواعد وفلسفة فنون وعلم جمال، في حيز مفهوم النقد الأدبي، ولا يزال الجدل قائماً حول ماهية النقد الأدبي"4.

2- واقع المصطلح الأدبي النقدي:

تأرجح الفكر النقدي الحديث والمعاصر في اتجاهات النقديين الموضوعية والذاتية والشكلانية، وهو أمر قديم حديث؛ ذلك أن تباين نظرة النقد راجع إلى تباينه لتباينات النظرة الفلسفية للمعرفة الفنية، فهي مغايرة حيناً للمعرفة الحسية وللمعرفة العقلية وهي مناقضة حيناً للموقف العلمي منها، وهي مطابقة للواقع الاجتماعي والطبيعي، وهي مغايرة له حيناً وعاكسة لطبيعة النفس. وهي متغيرة ولا ثبات فيها لتغير التلقي وعدم ثباته، وهي ذاتية، وهي شكلية، وهي موضوعية، وهي جمعية. وتبعاً لذلك تأرجحت مصادر الأدب في معايير النقاد بين (الإلهام الأفلاطوني)، و(المحاكاة الأرسطية)، و(الانفعال الوردزورثي)، و(الخيال الكوليردجي)، و(التعويض النيتشهوي)، و(الجرح والفوس الشوبنهاوري)، و(الانعكاسية الماركسية)، و(الإشارة البرسية)، و(الشكلانية الشكولوفسكية)، و(النبوية والتفكيكية الدريداوية)، و(التجريبية الريتشاردزوية)، و(التوليدية الكروتشيهوية).

إن ما حصل اليوم، في العالم العربي، هو أن المبدع صار يجري وراء الناقد بدلاً من أن يكون العكس، مما جعل الناقد يضع شروطاً قاسية في نقد الإبداع، يستمدّها من المناهج النقدية الغربية. ومن علامات إفلاس المناهج الغربية الحديثة أمام عبقرية اللغة العربية هي أن الناقد حين يحاول تطبيقها على الإبداع العربي يظهر الشرح واضحاً بين النظرية والتطبيق. وأكبر مثال على ذلك هو أن نقادنا الحديثين صار لهم أكثر من ربع قرن يستوردون المناهج النقدية الحديثة كالألسنية والأسلوبية والنبوية... إلخ ويوضحون مفاهيمها ومصطلحاتها، ولكننا لم نجد أديباً عربياً أبدع أديباً نبويّاً أو سيميائياً أو تفكيكياً. قد تكون حجتهم أن هذه (مناهج نقدية) وليست (مذاهب أدبية)، وجوابنا هو أن الأدب الغربي أكثر الإنتاج فيهما معاً، ومصدق ذلك سيل النقد الذي كتبه

الناقد (فيليب سولرز) في (البنوية). وقد تكون حجتهم هي أن نقادنا لم يفهموا هذه المناهج بعد، بل لم (يهضموها)، فكيف نطالب الأدباء بأن يدعوا فيها؟ والجواب واضح: إذا كانت الرومانسية والرمزية والسريالية قد أنتجت نقداً وأدباً متميزين في الأعجمية، فلم لا ينسحب هذا على المناهج النقدية الحديثة في اللغة العربية؟!

ويسعى بعض النقاد العرب إلى إيجاد نظرية نقدية عربية خاصة وحديثة على طريقة الحداثة الشرقية، ومنهم الأديب والناقد (إدوار الخراط) في كتابه " أصوات الحداثة " 5 ؛ إذ يقول إنه يسعى في تقديم إجابة يؤكد فيها أن الكتابة الإبداعية الحديثة في الأدب العربي تستديم كمحتوى أي تظل على صلة وثيقة بالتراث القديم الذي مازال صحيحاً وسليماً ولكنها في الوقت نفسه تسعى بالتأكيد للخروج على المنحى الواقعي القديم. والحداثة في الأدب العربي ليست وليدة اليوم وليست قالبا واحدا في الوقت نفسه ولا ترجع في دوافعها إلى سبب واحد خارجي مجتمعي، أو داخلي يكمن في عملية الإبداع.

ويتميز المصطلح الأدبي النقدي العربي المعاصر بعدة ميزات، نذكر بعضها فيما يأتي:

2-1- المصطلح النقدي المعاصر نوعان:

إن المصطلح الأدبي النقدي المعاصر يجري على نوعين من حيث القبول والتلقي، وذلك أمر يحكمه مدى دقة ولطف ومناسبة المدلول والمفهوم المنطوي وسط الهيكلية الحروفية؛

2-1-1- مصطلح نقدي غير مؤهل لتحمل مفهومه: فثم مفاهيم تخرج من مصطلحات أريد لها تبيينها، بيد أنها غير مؤهلة لعملية التبيين تلك، فترى ذلك المفهوم يخرج من ذلك المصطلح خروج الغار من جحره، قلنا خائفا مضطربا.

2-1-2- مصطلح نقدي مؤهل لتحمل مفهومه: نجد هذه المفاهيم تنساب فوق حروف مصطلحاتها فتسيل بروية واطمئنان، حتى تنسكب في القلوب والعقول، بعد أن تتلقاها الأذان أطيّب لقاء؛ لأنها استوفت شروط القبول المصطلحي. إن شروط قبول المصطلح الأدبي النقدي المعاصر، عندي، هي:

أ- ثبوت الأصالة اللغوية في المصطلح: في عصرنا هذا نلاحظ أن ثمة مصطلحات شاعت وداعت في الأوساط الأدبية عموماً، ثم النقدية خصوصاً، بعد أن شاعت قبل ذلك في أوساط العلوم الإنسانية، على الرغم من كونها فاقدة لأهلية القبول اللغوي، فهي مصطلحات دعية بنيت على تحريف وتشويه لبعض الصيغ الصرفية⁶.

وفي مضممار المصطلحات اللقطة هذه أيضاً استثمرت جملة من الألفاظ الأجنبية، وأضيف إليها زوائد عربية كياء النسبة - مثلاً-. وهذا الاستراق من الآخر أمر يشي بمدى ضعف الثقة في اللغة، وضعف العلم بها. ومن تلك الألفاظ قولهم (تيمة، تيمات، تابو، تابوهات، ديناميكية، استاتيكية، اسكاتالوجيا، امبريقية). وأنا ممن يرى جواز الاستعانة بالمصطلح الأجنبي، لكن في نطاق ضيق بحسب الحاجة الصوتية، أو لأجل الدقة المعنوية. ومن ثم يسوغ عندي تبني استعمال بعض المصطلحات الأجنبية التي لو عربناها، لوجدنا أنفسنا نتكلف تراكيب عربية ثقيلة تنفر من سياقاتها التركيبية في أي نص، وهذا كاف للاستعانة ببعض المصطلحات الأجنبية. من ذلك مصطلح (المتافيزيقا؛ ما وراء الطبيعة، والأيدولوجيا؛ علم الأفكار والعقائد، ديماغوجية؛ سياسة تملق عوام الناس).

إن أماننا تقنيات لغوية؛ فلا مسوغ لاستعمال مصطلحات لا ضرورة لها عند وجود بدائل عربية مناسبة تعني عنها، إنها تصير حين ذاك رطانة مستفححة، من ذلك-مثلاً- استعمال الكثيرين لـ(اثنى، بدلا من عرقي، ودينامي أو ديناميكي بدلا من حركي، راديكالي بدلا من جذري، يونوبيا بدلا من الخيال)

إن التقنيات التي أشرت إليها قبل قليل تفسح أمامنا المجال للتخليق المصطلحي المبدع الدقيق الأصل ، ومنها -أي التقنيات-: ما عرفه علماء الصرف باسم النحت، وكذا التركيب المزجي، والتركيب الإسنادي، ونحو ذلك مما يتحشد في لغتنا من وسائل تخليقية تشرع أبواب الاستبداع المصطلحي بمعزل عن الاستعجام، والرطانة، والتحريف، والغموض، وغير هاته من معائب المصطلح الأدبي النقدي المعاصر.

ب- وجود الدقة المعنوية فيه: إن افتقاد المصطلح النقدي لمزية الإجماع التواضعي، لا تفقده قيمته، ولا تؤثر في أهميته، نظراً إلى كون افتقاد ذلك الإجماع أمراً طبيعياً جداً،

بل هو فطري إلى أعمق حدود الفطرة، التي جبل الناس عليها. واستحضر هذا الواقع يوجب علينا الالتزام باحترام التفاوتات والتباينات المفهومية الدلالية في السياقات الإجرائية، والأنسق الاستعمالية للمصطلح بعامة. وليس جديداً ما أكدته هنا من كون كثير من الانشغافات المذهبية، والصدامات الفكرية، والالتباسات المعرفية، إنما وجدت في رحم ضيق الأفق المصطلحي، حين لم تحترم تلكم التباينات المفهومية المترتبة على افتقاد سمة الإجماع على دلالة المصطلح النقدي.

لقد عانى المصطلح النقدي كثيراً من خلل في المنهج التفكيرى؛ مما استتبع معاييب مؤثرة في المسلكين التعبيري، والتنظيري. وهذا واقع ليس في المكنة غمطه، لاسيما عند النظر في مكتوبات وجدالات ومناظرات وخلافات صنّاع تراثنا النقدي القديم بالذات⁷.

ج- تحقق السلسلة الصوتية الإيقاعية فيه: لا بد من العمل على استثمار الرصيد اللغوي، وقواعده؛ لاستحداث مصطلحات حائزة على الشرعية اللغوية، والخفة الإيقاعية، والسلسلة الصوتية، كل ذلك في آن واحد، وقد استحدث في عصرنا مصطلحات من هذا النوع⁸.

2-2- التميز بروح التجديد:

وهناك مميزات معاصرة أخرى يتميز بها هذا المصطلح، هي: التميز بروح التجديد ذلك أن المصطلح الأدبي في الساحة النقدية حيوي متجدد، بعيد عن الإتكاء الرجوعي؛ أعني أنه غير معتمد على مآثور النقد القديم⁹، ولكن هذا لا يعني أنه متجرد عن التبعية، فهو في حقيقة مآله تابع لجهة أخرى غير الأسلاف الأولين. تلك الجهة هي ما يمثلها المشهد النقدي الغربي الأوربي خاصة.

وهذا القول لا يحمل هدماً لخصوصية مصطلحنا النقدي العربي الحديث، إنما يحمل لمزاً بريئاً، لائماً لجانبه، لاسيما للناقدين المغرقيين في التبعية المصطلحية، فضلاً عن التبعية المنهجية.

3- اشكالية الحداثة:

غزا مصطلح الحداثة الفكر العالمي في منتصف القرن (20)، وكان مسرّحاً للانهييارات المتتالية في الفكر الغربي. وقد كانت هناك محاولات لإنقاذ الحداثة من الفوضى على أيدي

كل من (ماركس) سياسيا، و(بودلير) جماليا. ويمكننا عرض تلك المحاولات أيضا عبر عديد من الأسماء النقدية والفكرية الحديثة. وقد كانت الحداثة انشغالا أولويا استهلاكيا أول الأمر ثم اتجهت العيون نحو كلمة جديدة هي (ما بعد الحداثة). وكانت هناك ضابية في الفلسفة التي قطعت الصلات بالماضي والتراث ثم وصلت إلى الحداثة الأدبية التي لم تنج من الصراع والتعقيد مع ظهور العديد من المصطلحات.

وشهد ق20 تقلبات وتناقضات المدارس والافكار، وقطار النقد الادبي في هذه الفترة توقف عند (الشكلانية)، وعند (النقاد الجدد)، و(البنوية)، وصارت لهذه المدارس جذورا في عمق التراث الفلسفي الغربي. إن (جاكسون) هو أول من استخدم كلمة بنوية عام(1929)، ويعد (دي سوسور) (De Saussure) الاساس الاول في البنوية اللغوية.

وإذا كانت العلوم الطبيعية شأنها شأن العلوم الاجتماعية ترى أن الحقيقة أحادية المعنى univocal حسيما يرى (ألن دوجلاس)، فإن (التفكيكية) ليست من العلم في شيء لأن من خصائصه التشكل في نتائج قابلة للنقد (الصواب والخطأ) والصواب تثبت للنتيجة وإقرار بها والخطأ الإشارة إلى غيرها. وكذلك (الحداثة) فهي ضد (أحادية المعنى) بينما (التفكيكية) ضد (وجود المعنى) وأرى أن (التفكيكية) أقرب إلى الاتجاه النفسي من رواية القلق، ومن رواية التصوير لأنها تعبر عن نشاط ما تصوره وتفتته وتجميعه التلفيقي الذي لا نصر فيه لنوع من الأنواع الأدبية التي يخلط شطايا منها خلطاً لا يسعى مطلقاً إلى التوحد في كلية العمل الإبداعي التفكيكي الواحد.

إن نظرية الحداثة لها فروع هي: (السيمولوجية) و(الشكلية) و(الأسطورية) و(النفسية البنوية الأدبية) و(الأبيولوجية البنوية)، وكلها تعول على المتلقي وعلاقته بالنص وصولاً إلى معنى النص سواء فشلت في ذلك أو نجحت، قصرت وسانلها عن ذلك أو وصلت إلى ما تنبغيه.

وفي رأي (جيانني فاتيما) (Vattima Gianni)، الفيلسوف الإيطالي، أن (الحداثة) حالة وتوجه فكري تسيطر عليها فكرة رئيسية فحواها أن تاريخ تطور الفكر الإنساني يمثل عملية استنارة مطردة، تتنامى وتوسعى قدماً نحو الامتلاك الكامل والمتجدد (عبر التفسير وإعادة التفسير) لأسس الفكر

وقواعده. وهي بذلك تتميز بخاصية الوعي بضرورة تجاوز تفاسير الماضي ومفاهيمه، والسعي الدائب نحو استمرار هذا التجاوز في المستقبل، وذلك لتحقيق الإدراك المطرد عمقاً بالأسس الحقيقية والمتجددة التي تبطن الممارسات الإنسانية وتضفي عليها الشرعية سواء في مجالات العلوم والفنون والأخلاق أو غيرها من المجالات الفكرية والعلمية. ويسعى العمل الفني الحداثي للوصول إلى الجوهر في سبيل تحقيق خصائص وقيم فنية مشروعة بذاتها ولا تحتاج إلى تبرير من خارجها؛ قيم وخصائص من شأنها أن تتخطى تأثير علاقات (الاختلاف والإرجاء) التي كشف عنها (دريدا) داخل النظام اللغوي. وتحاول الحداثة البحث عن القواعد والأصول في سبيل التغلب على اعتبارية العلامة وعدم استقرار معناها. وتحاول الحداثة كبت محاولة تعرية التفاعلات اللانهائية المتذبذبة بين عناصر العمل الفني في انطلاقها بحثاً عن القواعد الأساسية، هي مسعى أساسي عند اتجاه ما بعد الحداثة... وتؤمن الحداثة بالمدلول المتعالي... والوظيفة عند (الحداثة) تفرض الشكل الفني وتحدده، والزخرف جرم لا يغتفر في محاولة الوصول إلى لغة الشكل البحث. الحداثة تحاول إضفاء الشرعية على رفضها للماضي... وتستهيئ (الحداثة) بالخيارات التي يطرحها الماضي والحاضر على السواء... وتتميز طبيعة كل من (الحداثة) و(ما بعدها) بالتناقض والنشطي... وتسعى (الحداثة) إلى اكتشاف أسس مطلقة للإبداع الفني، وهذا ضد العلم في رأيي لأنه نسبي...

إن تفسير إليوت لعملية الإبداع بوصفه فروضاً تأملية مضاد لما نادى به حول الموضوعية، ويرد النقد إلى العامل الذاتي. وطلب إليوت للمعادل الموضوعي للعاطفة في العمل الأدبي ينف ضد مناداته بالموضوعية واقتصر النقد على العمل الأدبي نفسه، ولأن عاطفة الكاتب تقع خارج إطار العمل الأدبي نفسه. وما يعرفه أوسكار وايلد بالنقد الخالق (نقد الإبداع بإبداع آخر) هو في رأيي نوع من المعارضات الأدبية والفنية. وإن رفض أصحاب نظرية الانعكاس أن تكون العاطفة والانفعالات هي المحور الرئيسي للأدب لا ينفي اعترافهم بأهمية العاطفة والانفعالات في تشكيل الأعمال الأدبية. لأن

رفضهم هو رفض لفكرة المطلق في الذاتي وفي الأدب والفن وفي الوظيفة الأدبية والوظيفية النقدية. إن المحتوى عند بعض الشكلانيين ما هو إلا أحد مظاهر الشكل. ويرى البعض الآخر أن الشكل هو الذي يحدد المعنى عن طريق تشويه الأديب للكلام العادي عن طريق العنف المنظم وهو أمر عرفته نظرية النظم عند الجرجاني في التراث النقدي العربي، كما أن المسرح الملحمي قد أشار إلى المشوه في الرائع والرائع في المشوه في الصورة المسرحية. ويطمح الشكلانيون إلى أن يصبح الشكل هو ما يحول التعبير اللغوي إلى عمل فني. ولما كان الأدب عند الشكلانيين هو "مجموع حيله" فإن الشكل عندهم يسبق المحتوى ويخلقه. (وسيميوطيقا الدراما) بشكلها الحالي تدين إلى عمل (النقاد الشكليين الروس) الذين بدءوا في تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة، خاصة في (براغ) في الثلاثينات من القرن 20، في تطبيق هذا المنهج على الدراما، تأثراً براندين هما (فردينان دي سوسير) (1913/1857م) والفيلسوف الأميركي (تشارلز س. بيرس) (1914/1839م).

وتلقي (البنوية) بعبء استخلاص المعنى على قدرة المتلقي على اكتشاف قواعد التركيب وآليته في تشكيل معنى النص في فرديته ونظامه الكلي ونسقه الخاص ونسقه النوعي، وما كانت خلافاتهم إلا دوراً حول المنظم للعلاقات بين الوحدات الصغرى داخل النص. وينطلق منهج (البنوية) في النقد من السطح إلى البنى التحتية، فهو يبدأ بالجزئيات لينتهي تحليله لها إلى الكليات (الأنظمة الحاكمة للإبداع) وهو منهج قديم في الفلسفة التجريبية عند (فرنسيس بيكون) (1626 / 1561 م).

وقد ارتكز (البنويون) على ما يسمى بالثغرة في النص (gap) في مقابل ارتكاز التفكيكيين على فكرة الفراغ (space). وهو نفسه ما يعرف عند كلا الاتجاهين بالمسكوت عنه. ولا يتمتع القارئ (البنوي) بحرية القارئ التفكيكي الذي يتمتع بحرية كتابة النص عبر قراءته في مقابل تعدد القراءة عند البنويين، وإن استهدفت القراءة عند الاتجاهين البحث عن

معنى النص وأثره خلال المسكوت عنه. ويرى (البنويون) أن معنى النص متعدد بتعدد حالات التلقي، فمعنى النص المسرحي عند كل قارئ له مختلف باختلاف القراء والعرض متعدد المعاني بتعدد كل متفرج يتلقاه. وقد فشلت البنيوية في تحقيق منهجها حول معنى النص ونجحت في منهج تحليلها اللغوي- في نظر نقادها.

ويرى (البنويون) أن معنى النص متعدد بتعدد حالات التلقي، فمعنى النص المسرحي عند كل قارئ له مختلف باختلاف القراء والعرض متعدد المعاني بتعدد كل متفرج يتلقاه. وهناك اتهامات لاحقت البنيوية من مثل اغفال المعنى ونجاهله.

إن عبء الدلالة تلقيه (النقدية الحداثية) على التلقي متعددًا ومنتجا لتعدد الدلالة أو مقصراً عن بلوغها بحكم أن كل قراءة هي إساءة قراءة- وفق التفكيكية. فالحداثة تترك للمتلقى حرية إنتاج مدلولات النص من جديد، أو إشراك القارئ في إنتاج الدلالة الغائبة عن النص، تأسيساً على فكرة (موت المؤلف) أو وجوده (البين بين) ووجود النص (البين بين) حسب (بلوم). وقد وجدت الحداثة من ينقدها بمجافة الديمقراطية لاعتمادها على موهبة نقدية ذات بعد واحد (قالب العمل الأدبي) وبمرادفتها للجمالية، والفن للفن، والانطباعية، والانعزالية- تبعاً لذلك- حسبما يرى (جورج لوكاتش).

واعتقد أن تحقيق التجاوز في عملية التجديد يحتاج إلى شروط ومبادئ حتى يمكن للأصالة والتفرد أن يؤسسا لنفسيتها مجالا واضحا، لا كما نشهده عند بعض المتطفلين الذين ينسبون نصوصهم إلى الحداثة، أو عند من يتحصنون بالملكة الشعرية في سبيل العالم النموذجي. إن العملية الإبداعية تترسخ في مراحلها ما بين الخلق والابداع بعدم انفصالها عن سياقها التاريخي، وهي مهمة في التأسيس لشكل الحداثة.

إن الشعر الحديث، في نظري، تخطى النظرة السطحية للعالم وأشياءه وأصبح الشاعر بذلك يرنو إلى الأشياء ويتمنى وصالها. إن الحداثة ترفض المألوف وتعشق الحركة والتغيير، غير أن الإبداع هو الذي يمكننا من التفريق بين شاعر وآخر والتمييز بين ما هو حديث وما هو قديم.

وخلاصة القول هي أن اتجاهات نقد (الحداثة) ونقد (ما بعد الحداثة) قد تمحورت حول سمات النص الأدبي وحول سمات العرض المسرحي لكشف حقائق الإبداع وكيفية عملها فيه ورؤية العمل الإبداعي (الأدبي والمسرحي) بوصفه جزءاً من تاريخ تطور الأدب أو الفن وتطور أشكاله وسماته لتمييز وظيفة الحيلة وفهمها في كل حالة بمفردها، من خلال نزع الألفة بين المتلقي ومنهج الأدبي الأثير لديه، مما أوجد لكل منها حدوداً ودوراً، يستهدف تحقيق أثرها، حتى مع رفض التفكيكية الاعتراف بأن ما اجتهدوا فيه يشكل اتجاهًا.

مع أن كل نظرية هي فاصل بينها وبين غيرها من النظريات، إلا أنه لا يتيسر لعصر أدبي أن يذيب الفواصل الفنية بين الأجناس الأدبية، ويطمس معالمها، لأن الأجناس الأدبية تستعير خصائص بعضها البعض. ولئن كان هذا التوجه يشكل أساس مسرح ما بعد الحداثة إلا أن خلط الأجناس الأدبية والفنية في العمل المسرحي التفكيكي (ما بعد الحداثي) هو هدف أسمى عند أصحاب هذا الاتجاه حيث يخلطون في أدبهم بين الأنواع الأدبية والفنية من سرد انعكاسي وحوار وقصة وقصيدة وأغنية وفن تشكيلي وموسيقى مع الإحالة إلى نصوص أخرى وتجميع ذلك كله كذرات وشظايا فيما يمكن أن يطلق عليه (التوليفة).

إن النص المسرحي الحداثي في تعبيره عن حيرة الذات المعاصرة وشكها وسلبيتها وعدم سعيها نحو إعادة التوازن للحياة يرخي العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع ويتأرجح بين تمثيل الواقع وعدم تمثيله ويستعين بأشكال التجريد والخيال المكثف ويعمل على تغيير فلسفة المكان والزمان ويرسم المكان في الحدث ضيقاً تبعاً لضيق المجال النفسي للشخصيات الدرامية، ويعمل على بتر التسلسل الزمني ويستبدله بالإشراقات الداخلية ويقع الأزمنة المتناثرة وبناء الشخصيات بناء هندسياً لغوياً اعتماداً على الأسطورة وارتكازاً على المفارقة وميل اللغة نحو الإشارة. والتمرد على أساليب الربط وتكوين العلاقات المألوفة، وذلك كله ما زال بعيداً عن حساسيتنا الأدبية والفنية¹⁰.

إن مسألة الحداثة كفنٍ جديد أمام العرب المعاصرين أوجبت اختلافاً خاصه (عباس العقاد)، ومن بعده (جابر عصفور) في استنتاجه أن الحداثة تنطوي على صدمة لأنها مغايرة. ولكن

الحدثة اليوم باتت كلمة السر المتعارف عليها بين المثقفين العرب في سعيهم الحثيث للخروج بالثقافة العربية من عنق الزجاجة، ويبدو أنها نجحت في الزحف التدريجي لاحتلال كامل الفضاء الثقافي العربي، وحاولت التأصيل بما يصب في خط التقدم التاريخي العربي. والحدثة لحظة تجاوز وتجديد، غير أن هذا لن يبلغ هدفه ما لم يكن متعمقا بالإبداع الذي من ميزاته الأساسية الأصالة والتفرد، ويظل الحديث دائما في حاجة إلى تجديد وإبداع لتقوم حدثة من حدثة سابقة لها. ترجع بدايات الحدثة العربية في الأدب -حسب إدوار الخراط- إلى حقبة الأربعينات وإن كانت قد وجدت زخمها منذ الخمسينيات وتحقق اكتمالها منذ الستينات أما أصولها فينسبها إدوار إلى البناء الواقعي الاشتراكي الذي هيمن على الساحة العربية في هذين العقدين وبخاصة بعد ثورة يوليو المصرية وبالأخص بعد حرب السويس إذ تساوى أو توازى مع الخروج المهين للقوات العربية من السويس وحضور متزايد للاتحاد السوفيتي في شرقنا العربي تخلله إعجاب متزايد بأيديولوجيات الاشتراكية والماركسية التي كانت قد وجدت لها أرضا في قلب الحركة الوطنية المصرية منذ الأربعينات ، والتي كانت قد نجحت في إكساب الحساسية الأدبية المصرية ميلا إنسانيا ويساريا حتى لدى الكتاب ذوي الميول الغربية مثل (طه حسين) في روايته الشهيرة "المعذبون في الأرض" التي منعها الملك لأنه رآها ثورية، وإن كانت ثورتها مثالية . لقد تنامي هذا الاتجاه حتى ساد العالم العربي تقريبا منذ الستينات حيث تجاوزت أصدأه السياسية في العراق وسوريا والمشرق العربي مع صوته في مصر لتشكيل حساسية جديدة في الأدب العربي سرعان ما تجاوزت أحاديثها الواقعية الاشتراكية أو الاجتماعية إلى تنوعات شتى وإن كانت تمثل حساسية واحدة تتقارب تياراتها في الروح وإن احتفظت بتباينها في القوالب. ويذكر إدوار منها خمسة تيارات أساسية وإن كان يمكن لنا اختزالها في ثلاثة أساسية مثلا يتداخل التيار الأسطوري المعاصر مع التيار الواقعي السحري ، وكذلك يتداخل تيار الكتابة الشيئية المتجهة إلى الخارج مع تيار الواقعية الجديدة.

التيار العضوي أو تيار الرؤية الداخلية أو الاتجاه الباطني: إذ ليست العين الداخلية وحدها هي التي تلعب دورها بل الحياة الداخلية كلها هي التي تتحدث سواء كان ذلك على مستوى الحس أو على مستوى الإدراك والرؤية . إذ يمكن للأعمال التي تنتمي إلى هذا التيار أن تنفذ إلى حقيقة أساسية غير سافرة للإنسان سواء كان ذلك عن دأب وتقص أو بإلهام عفوي . وتتهم الأعمال المنتمية إلى هذا التيار بأنها ردة عن المشكلات الاجتماعية التي عالجها تيار الواقعية الاجتماعية واستسلام لضغوط نفسية أو انفعالية ، وإن كانت هذه الأعمال تتورط بشكل غير واضح في هذه المشكلات لأنها تتستر في طرحها لها بقضايا نظرية أكثر مثل الحقيقة والوجود والمصير وغيرها . وينسب المؤلف إلى هذا التيار أعمال مبدعين مثل (حيدر حيدر)، و(خليل النعيمي) السوريين، واللبنانية (هدى بركات)، والجزائرية (أحلام مستغانمي)، والمغربي (أحمد المدني)، ومن مصر هناك (حافظ رجب)، و(محمد مبروك)، و(محمود عوض العبد العال)، ويمكن من جانبنا أن نضيف (إدوار الخراط) نفسه.

تيار الكتابة الشئنية المتجهة إلى الخارج: وهو حسب التعريف يمثل أسلوبا في الكتابة يعكف على وصف الواقع الخارجي وصفا دقيق التفاصيل، محايدا حيث يبدو معه اغتراب الإنسان واضحا، فتبدو كما لو كانت في إطار صور فوتوغرافية وبعين تبدو مفتقرة إلى الانفعال. وإنجاز هذا التيار ذو حساسية جديدة؛ هي أنه بينما يحتفظ بهذه الطواهر، فهو يصل إلى نقيضها تماما. وينتسب إلى هذا التيار من الستينات في مصر (إبراهيم أصلان) في رواية "بحيرة المساء"، و(بهاء طاهر) صاحب "الخطوبة"، وإن كان هذا التيار قد وصل إلى مأزق الآن تحت وطأة تغيرات اجتماعية وثقافية عديدة حدثت، ودفعته إلى إرجاع العناصر الشعرية والأسطورية والميلودرامية إلى مادة بعض أعماله.

التيار الأسطوري المعاصر: هو الأكثر تركيبا وثراء سواء في مستوى الإنجاز والتحقيق أم في مستوى البشارة والوعد. وهو يلجأ إلى الخرافة والخيال والحكاية الشعبية في الوقت الذي يشير فيه موضوعات تجري مجرى الحياة اليومية بمشاهدها وأشخاصها سواء كان ذلك في موقف تاريخي أو معاصر. وهذا التيار- على عكس سابقه لا يفترض أن هناك

واقعا تام الصنع جاهزا لتصويره أو التعبير عنه أو حتى لتغييره، وإنما هذا الواقع قيد التشكل، ويمكن الإسهام في تشكيله باستدعاء ووصف نماذج تاريخية أو حتى أسطورية تلهم هذا الواقع. وهذا التيار تمثله أعمال (يحيى الطاهر عبد الله) الأخيرة، ومعظم أعمال (جمال الغيطاني) وعلى رأسها "الزيني بركات"، و(نبيل نعيم)، و(يوسف أبورية).

ويقول أحد الحداثيين العرب المعاصرين شيئا يشبه الهذيان: "إذا أردنا أن نتحدث عن الحداثة كتيار فلسفي فسيكون لنا عبور آخر11 بأن نعود إلى ماهية الأشياء ، حتى لا تسيل الأمور بعضها صوب بعض ، في البدء نقول أن للثقافة روحان، روح الحضارة الشرقية هي التعبد للنور والخصور، وللشمس والكواكب، والمملكة النباتية بما فيها الماء، أما الثقافة الغربية الأوروبية فإن حاملها الأول هو النار والمعادن، وهذا الانقسام يقودنا إلى خيالين: مائي وناري، ودون عناد نستطيع أن نقول للحداثة روحان، ولعل البعض منا إنساق وراء هذه المسارب، واندلق في أنابيتها دون أن يبحث في كيفيات الأشياء وأنياتها، أو قل بغير هضم، ولم ينتبه أحد لهذه المثوية بحجة أن المعرفة لا تجزأ، في الحقيقة يا سادتي المطلوب أن يكون هناك مفكرا ولا أقول ناقدا، مفكر يحلل و يفلس ليعبر بنا من ظاهرة الأهرامات وبرج بابل وقصيدة جلجامش والكتب السماوية وحتى ظاهرة الشعر العربي المعاصر والرواية والقصة القصيرة، مفكر كوني، كلي النزوع، يلم في داخله كل شيء أنجزه الإنسان، أدرك بأنني أطلب هذا الطلب بينما يعيب علينا البعض، أننا ما زلنا نتحدث عن الحداثة بينما الآخرون تجاوزوها إلى ما بعد الحداثة، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف نتجاوز ونجنح لم نتصالح مع ذاتنا، مع روح حضارتنا، القيمة الأولى: "الله نور السماوات والأرض" و "وجعلنا من الماء كل شيء حي"، نعم نحن نعبد المجرى على هيئة النور، ونعبد المجسد على هيئة الماء، ومن هنا جاءت مشاريع الري العظمى في حضارتنا القديمة والوسيط، في اليمن، في مصر الفرعونية، في سومر وبابل وأشور، بل حضارتنا لم تزهو إلا في الأودية النهرية أو على شواطئ البحار. الماء إذاً هو بذرة "كن"، بمعنى أن الأمة العربية حتى في الحداثة، شأنها في ذلك شأن كل أمة أخرى، ستظل تصون الخصوصية الجوهريّة، الطبايع، ولو أن هذه الطبايع

يسهل بعضها صوب بعض لكي ما ينجز مقام الأحد الذي لا يتجزأ أو لا يتبدد، وتلكم هي بالضبط جدلية الشيخ الكبير (محيي الدين بن عربي)، وتجلت هذه الجدلية في شعر (السياب) و(حاوي) و(أدونيس) و(درويش) وفي خيالاتهم المائية، بينما الشاعر الأوروبي قد فهم الحداثة على نحو آخر: أنها موقف من الحياة عند (غوته)، وموقف من الحضارة الحديثة عند (بودلير) (Beaudelaire) و(إليوت) (Eliot)، ومع الأسف الشديد أخذ البعض من مثقفينا يحاكونها دون وعي، بحيث باتوا كالغرباب الذي ضيع مشيته، لقد تجمدت مقولات الحداثة على أفواههم حتى بهتوا، إذ لم يمنحوا أنفسهم فرصة تمحيص ما يلهجون به على الدوام، وأصبحت الحداثة عندهم هي الصورة المكثفة المتراكمة المكتضة بالمعاني المتعددة بلا لون ولا طعم، بلا هدف ونزعة إنسانية، صورة الهروب نحو اللاشيء، الانكسار، والخضوع لكل أنواع السلطات، صورة لا تحمل روح التغيير، أو قل، فعل التحرير، والفعل الذي لا يحرض بنفى"12

ولكن عند بحثي عن العامل النقدي في المسرح المعاصر استوقفتني ما توصل إليه (د. عبد العزيز حمودة) حول (الحداثة) والمسرح العربي¹³ فهو يخلص إلى أن: "دلالات الحداثة في مسرحنا تتضح في اللغة ومفردات النقد... وجدل الحداثة يحد عندنا حينما نربط بين الأدب والسياسة... وظهور الحداثة عندنا كان شكلاً دون أن تسبغ تغيرات في العلاقات أو الأطر الإنسانية... وقد بدأ ظهور الحداثة عندنا بعد انطفاء جذوتها في أوروبا... والحداثة تضم تحت مظلتها كتابات من اتجاهات مسرحية متناقضة لبعضها البعض (مسرح إبسن/ مسرح العيث/ المسرح الملحمي/ المسرح التسجيلي/ المسرح الطبيعي)... وظهور الحداثة مرتبط بالتحديث في مجتمع ظهورها لأن الحداثة تكمن في تغير الحساسية الأدبية والفنية نتيجة لتغير العلاقات الإنسانية، وهي نسبية ودولية ومعبرة عن تغيرات جديدة بأشكال فنية جديدة، أو بمضامين إنسانية جديدة أو بالاثنين معاً... والنص المسرحي الحداثي يعبر عن حيرة الذات وشكها وسلبيتها مع عدم السعي نحو إعادة التوازن للحياة... وتعتمد إرخاء العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع مع التآرجح بين تمثيل الواقع وعدم الرغبة في تمثيله".

4- إشكالية ما بعد الحداثة:

مصطلح «ما بعد الحداثة» مصطلح نفي سلبي، وهو ترجمة لمصطلح (Post-modernism) 14. وقد تُستخدم كلمة (Post-modernity) 15 للدلالة على الشيء نفسه. وأحياناً يُطلق على مصطلح «ما بعد الحداثة» تعبير «ما بعد النيوية» (post-structuralism) 16 باعتبار أن فلسفات ما بعد الحداثة قد ظهرت بعد ظهور وسقوط (الفلسفة) النيوية. ويكاد مصطلح «ما بعد الحداثة» يترادف مع مصطلح «التفكيكية». وللتمييز بينهما، يمكن القول بأن «ما بعد الحداثة» هي الرؤية الفلسفية العامة، أما «التفكيكية» فهي بالمعنى العام أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة. فهي تقوم بتفكيك الإنسان، كما أنها منهج لقراءة النصوص يستند إلى هذه الفلسفة. ويجب ملاحظة أن اصطلاح «ما بعد الحداثة» يكتسب أبعاداً مختلفة بانتقاله من مجال إلى مجال آخر، فمعنى «ما بعد الحداثة» في عالم الهندسة المعمارية يختلف، من بعض الوجوه، عن معناه في مجال النقد الأدبي أو العلوم الاجتماعية.

كانت بدايات أفكار النيوية والتفكيكية على أيدي فلاسفة الغرب مثل (رولان بارت) (Roland Barth) و(جاك كوهين) و(ياكوبسون) (Jakobson) و(دريدا) وغيرهم. بدأت بفصم عرى لا يتصور أن تنفصم، لكن هذا الانفصام كان نتيجة حتمية للفلسفة الإلحادية، ذلك أن الإنسان لا يتبوأ مكانه السامي إلا بإيمانه بالله. فإذا فقد الإيمان بالله ضاع، وتحول إلى مجرد حيوان. ولقد أدت العملية التفكيكية في نهايتها إلى تجاوز الكفر بعالم الغيب إلى الكفر بعالم الشهادة! وسيطرت الفلسفة الألمانية وتكفلت ظاهرية (هوسيرل) (Husserl) وتأويلية (هايدجر) و(جادامر) برفض أي سلطات مرجعية، وكما يعبرون هم فقد انفرط عقد العالم بعد أن فقد كل شيء الإحالة إلى مرجع ثابت وموثوق به. فهذا (ميشيل فوكو) (Michel Foucault) يرى أن كل عصر معرفي جديد يزيح العصر المعرفي السابق، وفي مرحلة معرفية سابقة تمت إزاحة المقدس من مركز الوجود ليحل محله العلم والعقلانية، أما في المرحلة الأخيرة فقد أزيح العقل لتحل محله اللغة، ليصبح الشك وانعدام اليقين هو الحقيقة الوحيدة المطلقة، ويصبح لا ووجود حقيقياً لأي شيء خارج إطار اللغة.

ونمثل فترة السبعينيات الإرهاصات الأقوى لهجرة نظرية ما بعد الحداثة إلى ما وراء الأطلسي حيث تلقت أقسام الإنجليزية في الجامعات الأمريكية الأفكار والتفكيرية بشغف كما تلقت البنيوية قبلها بقليل، واستقبلت رموزها استقبال الفاتحين؛ رومان جاكسون، كلود ليفي ستروس، جاك دريدا، ميشيل فوكو وغيرهم. وفي الهند كان هناك ألق سجله مواطنوها وأضرابهم ضمن طروحات الاتجاهات النظرية الجديدة لما بعد الحداثة ثم ما بعد الكولينية: هومي بابا، وغياتري سبيفاك، وأكبر أحمد، ومن شاكلهم.

إن المشروع التحديثي العقلاني المادي كان يحوي عناصر تفكيرية معادية للإنسان داخله وأن المتتالية التحديثية بدأت تتحقق تدريجياً فمرت من عصر التحديث إلى عصر الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وهي النقطة التي تصل عندها المتتالية التفكيرية إلى نهايتها. ويمكن تشبيه ما بعد الحداثة بالفلسفة السوفسطائية¹⁷، وهي فلسفة مادية عديمة تماماً نادت في بداية الأمر، بأن الإنسان مقياس كل شيء، شأنها في هذا شأن المنظومة التحديثية في عصرها البطولي، ولكنها تدريجياً بدأت تزيج الإنسان عن المركز، وتحل محله الطبيعة/المادة، ثم انتهى الأمر بالسوفسطائيين أن أنكروا أية حقيقة كلية نهائية متجاوزة لحواسنا، فلا يوجد ما يُسمى «روح العالم» أو «العقل الكلي» خلف الظواهر المتغيرة التي ندركها من خلال حواسنا. ومن ثم أصبح كل إنسان حبيب حواسه (قصته الصغرى) والحواس تختلف باختلاف الأشخاص. ولذا أصبحت المعرفة المستقلة عن الحواس مستحيلة. ولذا يمكن إنكار الوجود ذاته: لا شيء موجود، وإن وُجد شيء فلا يمكن أن يُعرف، وإذا أمكن أن يُعرف فلا يمكن إبصاله للغير. وإذا لم يكن هناك معرفة مشتركة فلا تُوجد بالتالي قوانين أخلاقية خارجية يخضع لها الناس جميعاً. ولا يوجد قانون عام مؤسس على العدالة إذ ليست هناك عدالة عامة بالمعنى الذي يفهمه الناس، فالقوانين من اختراع الأقوياء ليخضعوا بها الضعفاء، ولذا يحق للإنسان القوي أن يخرج على القانون إن استطاع ذلك. والدافع الأساسي لسلوك الإنسان هو الأنانية، وإذا أصبح الإنسان خيراً فهذا ليس بسبب خير أو شر مفطور فيه وإنما بسبب عملية التنشئة الاجتماعية والفكرية. والمجتمع في

حالة صراع دائم يسود فيها منطق البقاء للأصلح، أي أن السوفسطائيين نجحوا في دفع كل المقدمات المادية إلى نتائجها المنطقية العدمية. ويمكن القول بأن الانتقال من الحادثة إلى ما بعد الحادثة هو انتقال من مرحلة مادية صلبة ورثت كثيراً من مقولات الأفلاطونية والنصرانية بعد علمنتها إلى مرحلة مادية سائلة تشبه مقولاتها مقولات الفلسفة السوفسطائية.

فيما يتعلق بنظرية (ما بعد الحادثة) واتجاهها (التفكيكي) الذي يعول على القراءة واستجاباتها المتعددة واللانهاية وفق لانهاية القراء فإنه أمر أشار إليه (فكتور هوجو) حين قال عن القراءة إنها "مبارزة يصعب التنبؤ بنتائجها". وقال به بعد ذلك (رولان بارت) الذي رأى أن المؤلف (يقيم) أو (يسكن) في النص. وقد عرف المسرح العالمي والعربي كذلك نصوصاً وعروضاً أبنيت على (ما بعد الحادثة) واتجاهاتها التفكيكية القائمة على فكرة (موت المؤلف) وإساءة القراءة وفق (جاك دريدا).

إن (التفكيك)، وهو العمود الفقري لنظرية (ما بعد الحادثة)، ينفي وجود معنى في النص نفسه على اعتبار أن كل قراءة إنما هي إساءة قراءة وأن المعنى بذلك لا نهائي لأن القراءة إساءة لا نهائية استناداً إلى نظرية الاختلاف عند الفرنسي دريدا وعدد من أصحاب ذلك الاتجاه في أمريكا.

خلص (نك كاي) من مناقشه ثلاث عشرة مقالة إلى عدد من الأفكار والآراء على النحو الآتي: "إن فكرة (ما بعد الحادثة) تتعارض تماماً مع المسرح والدراما بالمعنى التقليدي المتعارف عليه... وأعمال (ما بعد الحادثة) تراوغ محاولات التصنيف والتحديد دوماً؛ لذلك فهي تدفع الناقد إلى تجاوز التصنيفات والحدود الفاصلة بين فروع المعرفة الإنسانية... والناقد لما بعد الحادثة يجد نفسه مطالباً بتحديد خصائص فن يقوم على رفض كل التصنيفات إلى جانب تعريفها؛ فن يحقق هويته من خلال مراوغة التقاليد أو كسرهما... ولا يتأتى لناقد (ما بعد الحادثة) الإلمام بخصائصها ومعانيها إلا عن طريق الخوض في معاني (الحادثة) و (ما بعد الحادثة) وخصائص كل منهما... و (ما بعد

الحادثة) غايتها الهجوم على (الحادثة) بدلاً عن السعي

الحقيقي لتجاوزها بحثاً عن جديد فهي تشكك في إيمان (الحدث) بوجود أسس شرعية... ومصطلح (ما بعد الحدث) تكنفه عناصر القلق والتوتر... خطاب (ما بعد الحدث) وإبداعها الفني مجرد محاولات لتفكيك ادعاءات الشرعية التي طرحتها (الحدث) وكشفها من خلال محاصرة فرضيات الحدث وتخريبها، وما يبنى عليها من مواقف ونتائج ثقافية... و(ما بعد الحدث) تقف على أرضية (الحدث) نفسها وتشتبك معها في جدال ونزاع دائم وهو يطعن باستمرار في شرعية ما وصلت إليه أو حاولت تحقيقه... و(الحدث) وفق (فاتيمو) عمل يسعى واعياً إلى تحديد هويته بمناهضته للنجاح الفني للماضي القريب وتجاوزه سعياً إلى تأسيس قواعده الخاصة واكتشاف شروطه الفنية المتفردة التي تؤسس شرعيته. وهو ينسلخ عن القديم لتأسيس لجديد... و(ما بعد الحدث) تحاول تخريب المفهوم الفني (للحدث) وتدمر الفكرة الوهمية عن العلامة باعتبارها وحدة متكاملة لا تماثل إلا نفسها... ويتولد فن (ما بعد الحدث) من محاولة تخريب الادعاء بامتلاك المعنى... وتعارض (ما بعد الحدثية) بشدة بحث الحدث عن الأصول... وتتصدى (ما بعد الحدث) لتفكيك المدلول المتعالي... وترى (ما بعد الحدث) أن المعنى لا يتحقق أبداً بصورة كاملة... وتدعي (ما بعد الحدث) بأنها تقيم علاقة جديدة مركبة مع الماضي... وتختلف (ما بعد الحدث) مع (الحدث) في ادعائها بأن العمل الفني يمتلك هويته الخاصة التي يحددها بنفسه... ول(ما بعد الحدث) موقف من الأسلوب؛ لذلك تعمل على تفكيكه... وعمل (ما بعد الحدث) في المسرح يقوم على نصوص قابلة للتفكيك... ترفض (ما بعد الحدث) وجود أي أسس نهائية مستقرة للفن... تمثل (ما بعد الحدث) نقداً أو إجهاضاً للسعي الحداثي نحو إعادة اكتشاف القواعد المنظورة للإبداع... تعلن (ما بعد الحدث) ارتباطه بالماضي... وتكتفي (ما بعد الحدث) بالحد الأدنى من المفردات في التشكيل والتصوير الفني وترفض بوضوح التعامل مع الأشكال والصور التقليدية... تستثير (ما بعد الحدثية) اللغات والصور الفنية ضد بعضها البعض، وتقوم على تحدي عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها مستعينة بتلك المفاهيم نفسها مع تفجيرها في آن واحد حيث تبدأ

بترسیخها ثم تخربها مع وعي تام بالسياق التاريخي والعملية التاريخية اللذين ينشأ من تزاوجهما نوع من الأعمال الفنية التي تتناول التاريخ تناولاً أدبياً... وهكذا وجدنا نك كاي في نقده للنقد الذي تعرض لما بعد الحداثة في الفنون الأدائية يركز على التفريق بين الحداثة وما بعدها.

وهناك مجموعة من المؤلفات في النقد ما بعد الحداثي، عرفت طريقها إلى العربية منذ أوائل التسعينات على الأخص مثل؛ كتاب (سلدن) حول النظرية الأدبية الذي ترجمه جابر عصفور، وصدر في عدة طبعات، وكتاب (تيري ايغلتن) حول النظرية أيضاً، وصدر هو الآخر في طبعات متعددة، كما ترجمه أيضاً ثائر ديب، ونشرته وزارة الثقافة السورية، وهناك كتاب (بوتويلو إيفانكوس) حول نظرية الأدب الذي ترجمه حامد أبو أحمد، وكتاب أن (جيفرسون وديفيد روبي) من منشورات وزارة الثقافة السورية أيضاً وغيرها. ثم صدر كتاب "البنوية والتفكيك وتطورات النقد الأدبي"، ل: (س. رافيندران) (وهو اليوم أستاذ اللغة الإنجليزية في مركز جامعة كليكاتا بكيلا الهندية)، من ترجمة: خالدة حامد، ونشرته دار الشؤون الثقافية العامة، ببغداد، ط1، عام 2002م، في 207 صفحات من الحجم المتوسط. (وقد صدر الكتاب الأصل ، عام 1982، عن مطبعة أتما رام وأولاده في دلهي ولكنهو).

وعن (ما بعد الحداثة) في الجانب العربي فأستطيع أن أورد قول إحدى المفتونات بها، إنها باحثة اجتماعية، هي (ناديا صادق العالي): "وإنني شخصياً أشعر بقربي الشديد من (الشيزوفرينيا) التي يبدو أن ما بعد الحداثة تستدعيها، وتسحرنني خاصة أفكارها عن تعدد الأصوات واختلافها و(التشتت) و(التشطي) و(الشعور بالفقدان)، كما فرض عليّ انحداري الثقافي أن أرى الأشياء من زوايا مختلفة، وهذا ما جعلني لا أطمئن إلى (الحقائق المطلقة). وما يستهويني في (ما بعد الحداثة)؛ قبولها بالتشطي و(الفوضى) و(التفتت)، الذي يشكل لي في الوقت ذاته معضلة كبيرة. فمما لا شك فيه أن تأكيد (ما بعد الحداثة) على التعددية يشكل جذبا، خاصة لأولئك الذين يشكون (بالحقيقة)"¹⁸

5- النقد الحديث والتفكيكية:

تأثر النقد الأدبي الحديث بالتفكيكية إلى حد بعيد؛ فاستعار منها مصطلحات غير بريئة لأنها مشحونة بمفاهيم ذات أبعاد دينية يهودية على الخصوص. ولذلك سوف نسعى إلى التعريف بأهم أعلام هذه المدرسة، وإلى تبيان بعض مصطلحاتها الوثيقة الصلة بالنصوص التوراتية التلمودية.

إن (التفكيكية/التقويض) مصطلح مثير للجدل بما يتضمنه من مفاهيم معادية للميتافيزيقيا. ظهرت (التفكيكية/التقويض) عند الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) في كتب أصدرها عام 1967 عبر نقده للفكر البنيوي الذي كان سائدا، والذي يصر على عدم ارتباط مشروعه بالعدمية بل يرى فيه عملية ايجابية. إن (التفكيكية/التقويضية) كمنهج نقدي يسنده (دريدا) إلى الأثر، و(الاختلاف/الارجاء)، والانتشار والتشتت. ويرى أحد النقاد الذين تأثروا بفلسفة (دريدا) أن الأدب أصبح الموضوع الأساس للفلسفة، ونموذجا لنوع الحقائق التي تتطلع لبلوغها. ويقول (دريدا): "إن التفكيك ليس نظرية ولا مدرسة ولا منهجا ولا حتى خطابا أو تقنية يمكن امتلاكها والعمل بها، بل ليست إلا ما يحدث، التفكيك هو تفكيك سلطة ما هو (قائم)". ومن النقاد من يرى أن المشكلة في التأويل وليست في النظرية إذ أن اللغة قائمة على مستوى المتخيل الذهني¹⁹.

ويمكن أن نجمل رؤية التفكيكيين في الأدب، في: رفض (التفكيكية/التقويضية) للتاريخ الأدبي التقليدي، ورفضهم لدراسات تقسيم العصور على أساس انه (لا يوجد شيء خارج النص).

إنكار الوظيفة العقلانية أو المعرفية للغة. وينبغي لنا عدم التغافل عمدا عن موقف هذه النظرية من الغيب والانسان إذ هي خطر يهدد الادب العربي الذي بلغ عمره أكثر من (17) قرنا.

يقول أحد النقاد العرب المغلوبين على أمرهم: "إننا لا نستطيع أن ننفي المدارس الغربية فنحن بحاجة لمعرفة شمولية لكي نستطيع تفكيك النص من خلال النظريات والحواس والحدوس والدلالات والرموز لكي نستطيع أن نفك شيفرتها مع الاحتفاظ بشخصية المكان أو الإنسان وهويته . إن الصراع الحالي هو صراع النصوص المسنودة على فكر معين، وللأفكار جدليتها الدائمة، والأفكار لا تموت لكنها تضمّن

في سياق جديد "ترتدي ثياب جديدة " لا يراها إلا من يمتلكون حواس أو أدوات سيميولوجية، والنصوص تأخذ في كشفها من التقريرية المباشرة وإلى حد السريالية أو الفوضوية ، ومازال التجريب يأخذ طريقه، والبنية في الكتابة الجديدة تحضر كينونتها الخاصة وأيضاً بنيتها وأسلوبها وتتكئ أفضل النصوص على المرونة التي تعتمد بشكل أساسي على الفلسفة حيث تعددية التأويل والدلالات ولسنا بعيدين عن زيارة (جاك دريدا) لـ(مصر) والموقف المحرج الذي وضع فيه نخبة المثقفين المصريين حيث يغدو تأويل النص مثل رحرة الماء ومن الصعوبة القبض على الطيور العالية في السماء كلها ولسنا بعيدين عن نصوصنا العرفانية وصعوبة تفكيكها أو اللجوء للتأويل و(الهيرومنيطيقا) . هنا لدينا علم اسمه علم (الاستغراب) مثلما كان هناك علم الاستشراق وعلمنا أن نستفيد من جدليتهما. إن ما قدمه (دريدا) أو (دوسوسير) و(بارت) و(تشومسكي) وآخرون وعلاقته في (علم الاجتماع) و(الأثروبولوجي) والإنسانية لهو جدير بالاحترام مثل البنيوية والتوليدية والتحويلية والتفكيكية والسيميولوجيا والكتابة على الكتابة ولذة النص وهسهسته، بعد كل ذلك علينا أن نحترم كل تجربة نقدية تفضي بنا إلى كيفية تذوق النص والغوص إلى باطنه"20

وهنا يحق لنا أن نطرح تساؤلاً: لماذا الادب؟ ولماذا النص فقط؟ ثمة امثلة تعود الى مرجعية معروفة وثابتة خصوصاً فيما يتعلق بما هو تكنولوجي حيث براءة الاختراع، لكن ماذا عن الفلسفة والعلوم الطبيعية؟ ان ما يطرحه (دريدا) و(بارت) و(ميللر) والتفكيك بصفة عامة هو بمثابة المطالبة ببراءة اختراع يقدمها كل نص جديد. فهل استراتيجية التفكيك بريئة مما جاءت به المدارس والنظريات النقدية؟ هل قدم التفكيك براءة نقد؟

6- أعلام التفكيكية:

6-1- جاك دريدا (1930-...) (Jacques Derrida):

6-1-1- حياته:

هوفيلسوف فرنسي، يهودي من أصل سفاردي، تُعدّ منظومته الفلسفية (إن صحت تسميتها كذلك) قمة (أو هوة) السيولة الشاملة والمادية الجديدة واللاعقلانية المادية. وهو أهم فلاسفة التفكيكية وما بعد الحداثة.

وُلد باسم (حاكبي) في حي (الابيار) بالجزائر العاصمة (Algiers). وسخافة (دريدا) تظهر بوضوح في تعليقه على اسمه إذ يقول إنه وُلد باسم (حاكبي) وَغَيْرِهِ إِلَى (حاك)، أي أنه غيره دون أن يتخلص منه تماماً، فاسمه الثاني الجديد يحمل « أثر » اسمه الأول، فالأول هو الثاني، تماماً كما أن الثاني هو الأول. وكيف كان ذلك؟ يجب (دريدا) على ذلك بقوله: «الاسم أشبه بعلامة الختان، إشارة متأنية من الآخرين ننصاع لها بسلبية كاملة، ولا يمكنها أن تفارق الجسد». ولكن الاسم قد يكون مثل الختان في بعض الأوجه، ولكنه ليس مثله في كل الأوجه، ولذا فإن المجاز لا يمكن أن يُدفع إلى نهايته المنطقية المتوحشة. ولكن (دريدا) يفعل ذلك لإفساد اللغة.

ويروي دريدا أن أخته قامت بحبسه وهو صبي في صندوق خشبي كبير على سطح المنزل حيث مكث هناك «الدهر كله»، حسب قوله. وأثناء ذلك، تصوّر أنه مات وذهب إلى عالم آخر. ثم أحس بأنه تم خصيه وأنه (الإله أوزوريس) الذي كان يُقتل ويُمزق إرباً ثم يُعاد جَمْعُ أعضائه من جسمه، باستثناء قضيبه، علماً أن مصطلحات التبعر والتشتت هي من مفردات الحلولية الواحدة اليهودية.

وترك (حاكبي) الجزائر عام 1949 لأداء الخدمة العسكرية ولم يَعد لها قط بعد ذلك. وهو يدّعي في تصريحاته الصحفية أنه ترك الجزائر لأنه كان قد سئم الحياة في الجيب الاستيطاني، علماً أن يهود الجزائر قد حصلوا على الجنسية الفرنسية عام 1887م. كان (دريدا) قد عقد العزم أن يصبح لاعباً محترفاً في كرة القدم، لكنه لم يكمل مشروعه هذا. وكتب شيئاً من الشعر في صباه. ومع أنه فشل في امتحان البكالوريا في صيف 1947، إلا أنه أكمل دراسته الجامعية في (السوربون) و(هارفارد). وقد اشترك في مظاهرات الطلبة عام 1967 ضد (ديجول).

تعرّف دريدا إلى مُستوطن فرنسي ماركسي آخر في الجزائر هو (لويس ألتوسير) (Louis Althusser) المتزوج من يهودية، في دار المعلمين العليا، الذي كان له أكبر الأثر في (دريدا). و(ألتوسير) هو الفيلسوف الذي حاول أن «يُطهر» المنظومة الماركسية من أية آثار إنسانية غير مادية لتصبح علماً كاملاً يُسقط الذات الإنسانية وكل بقايا الميتافيزيقا، وذلك في

موسوعته التي شرح بها كتاب "رأس المال" الذي ألفه (ماركس). وقد تراجع (ألتوسير) عن طروحاته هذه فيما بعد، ووقع في خصام شديد مع الحزب الشيوعي، ومع العناصر اليهودية الصهيونية فيه، على وجه الخصوص، ثم قتل زوجته اليهودية عام 1980 بأن خنقها، فوُضع عندها في مستشفى للأمراض العقلية خاص بالمجانين الخطرين.

تعرّف (دريدا) كذلك إلى (ميشيل فوكو)، الذي يعد أحد كبار فلاسفة التفكيك وما بعد الحداثة، وأهم استمرار لفلسفة القوة النيتشوية. و(فوكو) شاذ جنسياً، سادي مازوكي، حاول الانتحار عدة مرات ومات بالأيذ عام 1981

وخرج (دريدا) من تحت عباءة (نيتشه) (Nietzsche) اليهودي الذي مات بمرض سري، وتأثر في الخمسينيات بوجودية (سارتر) (Sartre) وبتفكيكه (هايدجر) (Heidegger) اليهودي، وبنينية (ليفي شتراوس) (Claude Lévi Strauss) اليهودي في الستينيات. كما تأثر بهيجلية (جان هيوليت)، وبغرويدية (جاك لكان) (Jacques Lacane) اليهودي، وبالمفكر الديني اليهودي الفرنسي (إيمانويل ليفيناس).

6-1-2- مؤلفاته وأبحاثه:

صدر كتابه الأول "أصل الهندسة" (عام 1962) وهو عن (هوسرل)، ولكن أول كتبه المهمة هو "الكتابة والاختلاف" (1967). وله العديد من المؤلفات والكتب، أهمها: "الصور والطواهر" (1970)، و "تأثر المعنى" (1972)، و "في علم الكتابة" (جرامانولوجي) (1972)، و "هوامش الفلسفة" (1972)، و "جرس الموت" Glas (1974)، و "عن النبوة والرؤية (الأبوكاليبسية) التي تم تنبئها في الفلسفة" (1982)، و "جرامافون أوليس" (1987). وقد صَدَرَ له مؤخراً كتاب "أطيف ماركس" (1995).

ألقى (دريدا) بحثاً في مؤتمر عُقد في جامعة (جونز هوبكنز) عام (1966) لتوضيح الفلسفة البنيوية للجمهور الأمريكي. وكان هذا المؤتمر هو نقطة ميلاد التفكيكية وما بعد الحداثة. وقد ظهر في العام نفسه كتاب (سوران سونتاج) "ضد التفسير"، أي أن التفكيك قد بدأ يتحول إلى ظاهرة عامة في الفكر الفلسفي الغربي. ويُقسّم (دريدا) وقته بين (باريس) حيث يُدرّس في (E. H. E. S. S) معهد الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية، والولايات المتحدة حيث يُدرّس في جامعة (ييل).

6-1-3- معنقداته الدينية:

يُصنّف (دريدا) نفسه أحياناً كـ(يهودي)، بل يوقّع بعض مقالات بكلمة (رب ريدا) (Reb Rida) «أي «الحاخام رضا»، أو (رب دريسا) (Reb Derissa) أي (الحاخام دريسا). وهو يرى أن وظيفته كيهودي في الحضارة الغربية النصرانية أن يفكّ الأنطولوجيولوجي (لاهُوت الأنطولوجيا) أي الأنطولوجيا التي تستند إلى (الأصل الإلهي)، فهو يرى أن ثنائية الإنسان والطبيعة (وأية ثنائيات أخرى) تفترض وجود عالم متراتب هرمياً يستند إلى (لوحوس/مركز) يشير إلى (إله متجاوز). ويرى (دريدا) أنه، بكونه (يهودياً)، مرشح أكثر من غيره لأن يقوم بهذه المهمة العدمية التفكيرية فتجربة (الشتات اليهودي) والرحيل الدائم نحو مكان آخر دون حلم بالعودة، أي دون حنين للمعنى والحقيقة، هو رفض عميق للثبات والميتافيزيقا، ولأي شكل من أشكال الطمأنينة. ولكي يتجرّ هدفه، قرّر (دريدا) أن يهاجم الكتابة المتمركزة حول (اللوحوس) التي ورثتها الحضارة الغربية النصرانية من الآباء المسيحيين، وقد قرّر أن يواجه هذا بمفهوم آخر للكتابة يتفق مع (المفهوم اليهودي للكتابة) الذي يتلخص في أن (الكتاب المقدّس) ليس هو الحيز الذي تحل فيه الكلمة. وهو يشير إلى فيلسوف (يهودي) آخر، معلمه (إيمانويل ليفناس) الذي أكد ضرورة البحث عن العناصر التي تسبب عدم الاتساق في الميتافيزيقا الغربية. ويذهب (دريدا) إلى أن الميتافيزيقا الغربية تعتمد على تهديد خارجي لتحفظ بتماسكها، وهذا التهديد هو (اليهودي)، ولذا فإن القضاء على (معاداة اليهود) يتطلب القضاء على الميتافيزيقا الغربية.

وفي كتابه "جرس الموت" Glas الذي كُتب على هيئة عمودين: العمود الأول في اليسار عن (هيجل) والعمود الثاني عن (جان جينيه) ويعارض الواحد منهما الآخر؛ فبينما يؤكد (هيجل) أهمية الأسرة باعتبارها وحدة تستند إلى العلاقة الجنسية السوية بين ذكر وأنثى، يؤكد (جينيه) الشذوذ الجنسي. أما المؤلف (أي دريدا نفسه)، فهو (اليهودي) الذي يقف بين شكلين من أشكال (معاداة اليهود)؛ الألماني والفرنسي. وهو، في كتاباته الأخرى، يتحدث عن (الهولوكوست) وعن (كتاب إستير) وعن "العلاقة بين اللغة

و(الدياسبورا)" ويعطي محاضرات عن (إسينوزا) و(هرمان كوهين).

وفي مقال له عن (إدمون جابيس)، يتحدث (دريدا) عن صعوبة أن تكون (يهودياً)، تلك الصعوبة التي تشبه صعوبة الكتابة "ف(اليهودية) والكتابة هما الشيء نفسه، الانتظار نفسه، الأمل نفسه، عملية إفراغ الشخصية نفسها (بالإنجليزية: ديبليشن depletion)". ولكن (اليهودية) لم تكن إفراغاً للشخصية وليست تحديداً للهوية؟ للإجابة عن هذا السؤال يحتاج الأمر إلى تفسير جاد لا إلى نكتة. إن (دريدا) عضو في جماعة وظيفية استيطانية هي جماعة المستوطنين الفرنسيين البيض الذين كانوا مرتبطين عضواً (مادياً وحضارياً) بالوطن الأم فرنسا، و(الجماعة اليهودية) في الجزائر كانت جزءاً لا يتجزأ من الجماعة الاستيطانية الفرنسية، وقد مُنح يهود الجزائر جميعاً الجنسية الفرنسية عام 1887؛ وبهذا يكون (اليهودي الجزائري) الذي أصبح جزءاً من الجماعة الاستيطانية شخصاً يمارس الاقتلاع والهامشية مرتين؛ مرة لكونه مستوطناً فرنسياً اغتصب الأرض من أصحابها ويعيش عليها في وسط عربي، ومرة أخرى على أساس أنه (يهودي) نشأ في بلد عربي. ولكنه، ومع هذا، حول ولاءه إلى معتصبي البلد الذي وُلد ونشأ فيه. ولا شك في أن سفارديته ساهمت في عملية تهيمشه، ف(اليهود السفارد) كانوا يتمتعون بمركزية ثقافية بين أعضاء (الجماعات اليهودية)، وكانوا أرسنقراطيتها الثقافية، ولكن عملية الطرد والنفي والتشتيت (بالإنجليزية: ديسبرشن dispersion) والتناثر والتبعثر التي تُذكرنا بتناثر المعنى وبعثرته في النص أثرت فيهم بشكل عميق، وكانت لهذا آثاره في القَبَّالَة اللوربانية (التي وضع أسسها يهودي سفاردي آخر هو إسحق لوريا). كما يلاحظ أن التجربة الأساسية في تاريخ (اليهود السفارد) هي تجربة المارانو (من كلمة «مرائي»، وهم يهود شبه جزيرة أيبيريا الذين أبطنوا اليهودية وأظهروا الكاثوليكية) الذين تأكلت يهوديتهم المستبطنة واختفت، ولذا كان اليهودي السفاردي إنساناً هامشياً تماماً في مختلف التقاليد الدينية والثقافية التي يتحرك فيها، فهو لا يؤمن بالكاثوليكية ولا يعرف اليهودية (يهودي غير يهودي على حد قوله)، وهو لا يعرف لا الختان ولا الاعتراف وإنما يعرف شيئاً »

تناصياً» يُسمَّى «الختانعراف»، فلا هو كاثوليكي ولا يهودي ولكنه يُفقد الكاثوليكية حدودها وهويتها ويُفقد (اليهودية) حدودها ومضمونها وهويتها. إن هامشية (دريدا) جعلته مرشحاً لأن يكون فيلسوف التفكير الأول، فهو نفسه إنسان مفكك تماماً؛ فهو فرنسي ولكنه من أصل جزائري، وهو جزائري ولكنه عضو في جماعة استيطانية فرنسية، وهو (يهودي سفاردي) لا ينتمي إلى التيار الأساسي لليهودية، وهو لا يؤمن بهذه اليهودية ولا يكن لها الاحترام ولكنه مع هذا يشير إليها دائماً. وإن كان هناك (دال بدون مدلول)، فإن (جاك دريدا) الفيلسوف الفرنسي الجزائري اليهودي السفاردي هو هذه الحالة، فهو ليس فرنسياً ولا جزائرياً ولا يهودياً ولا سفاردياً، كما أن مشروعه الفلسفي هو إنهاء الفلسفة.

4-1-6- فكره السياسي:

صرح (دريدا) في محاضرته التي ألقاها بمناسبة تلقيه لجائزة أدورنو21 بأنه لا يعتقد البتة في البراءة السياسية لأحد فيما يتعلق بجريمة (11 من سبتمبر). وتابع قائلاً: "وإذا كان تعاطفي مع كل الضحايا هو بلا حدود، فذلك لأنه لا يتوقف فقط عند أولئك الذين قضاوا نحبهم في (11من سبتمبر) بالولايات المتحدة. إن هذا هو تأويلي لما نسميه منذ أمس، حسب تعبير للبيت الأبيض، عدالة لا نهائية: أن لا يتبرأ المرء من أخطائه وأخطاء سياساته حتى في اللحظة التي يتوجب عليه أن يدفع ثمناً رهيباً يتجاوز كل المقاييس".

إن "منطق الأقوى هو دائماً المنطق الأفضل". من هذه الجملة يبدأ الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) في كتابه الجديد "مارقون" تفكيكه لمفهوم السيادة، ولل علاقة بين السيادة والديمقراطية أو جنائية السيادة على الديمقراطية في الفكر السياسي الغربي. إن كتابه عبارة عن (باروديا) ساخرة، والتفكيكية ليست شيئاً آخر غير (الباروديا)، للديمقراطية الغربية التي لا تؤيد ولا تعترف بغير منطق الشبيه؛ تفكيك لمعجم الامبريالية الجديدة، ولخطاب أصولية السوق الأحادي البعد والمعنى وسننيته الاكراهية. و(دريدا) يلتقي في ذلك مع عالم الاجتماع الفرنسي (بيير بورديو) الذي لم يتوانى في "مشاعل" وكتب أخرى، عن فضح امبريالية العقل، أو العالمية الغربية الخاطئة التي تحتكر

لنفسها شرعية استعمال العنف والتي ليست في النهاية سوى تعبيرا عن قومية أو مصالح ضيقة.

إن الدولة المارقة حسب (دريدا) هي الدولة التي لا تحترم المواثيق الدولية، وخصوصا الدولة التي تخوض حروبا باسم الديمقراطية والحرية. والولايات المتحدة الأمريكية (وحلفاءها، ولا يستثنى منهم إسرائيل)، يقول (دريدا)، في تلاعبها بالقانون الدولي ومواثيق الأمم المتحدة تحولت بدورها إلى أكبر دولة مارقة. إن (Litwak)، وهو أحد ايدولوجيي الامبريالية الجديدة، لم يتورع عن الجواب عن سؤال أحد الصحفيين: ما الدولة المارقة؟ قائلا: "الدولة المارقة هي كل دولة تقول عنها الولايات المتحدة الأمريكية ذلك".

إن منطق البيت الأبيض: "إما معنا أو ضدنا"، هو في نظر (دريدا) منطق فاشي. إنه منطق السيادة الذي لا يقبل القسمة والتجزؤ. إن السيادة لاتاريخانية. إنها لا تتفق مع قيم الديمقراطية العالمية. فلا وجود لسيادة بدون عنف وفي استقلال عن منطق القوة أو الأقوى. واستغلال السلطة هو مكون من مكونات السيادة أو المروقية (Voyoucratie)، ومنذ عهد (كلينتون)، وباسم السيادة والمصالح الوطنية، خرقت الولايات المتحدة الأمريكية القانون الدولي مرات كثيرة، وفرضت عقوبات على الدول المعارضة لسياساتها، معلنة بأنها ستأخذ بيدها زمام الدفاع عن مصالحها إذا عجزت الأمم المتحدة عن القيام بذلك. ويرى (دريدا) في ذلك ضربا للديمقراطية ولمؤسسة الأمم المتحدة. فباسم الحرية تحارب الحرية وتتماهى الديمقراطية بالسيادة الوطنية غير المشروطة، أو بلغة القانوني النازي (كارل شميت)، الذي يعد كتاب (دريدا) ردا مباشرا عليه: "إن الأسد يملك من الحقوق أكثر مما يملكه الخروف". وقديما قال (أفلاطون) بأن الحق والقانون هما دائما بصف الأقوى. وإذا كان الفيلسوف الأمريكي (توكفيل) في "الديمقراطية في أمريكا" يرى أن الشعب يحكم السياسة الأمريكية كما يحكم الله العالم، فإن (دريدا) يرى في هذا الحكم المطلق أو هذه السيادة مصدرا للعنف. ذلك أن مثل هذا المنطق لا يأخذ بعين الرعاية حقوق الشعوب الأخرى. إن تصنيف دول أخرى كدول مارقة فقط لأنها تختلف مع هذا المنطق الامبريالي يرجع إلى مفهوم

السيادة المطلق، وإله (توكفيل) لا يختلف كثيرا عن العلة الأولى أو المحرك الأول عند (أرسطو).

يتحدث (دريدا) عن "ديمقراطية قادمة" ضد العولمة التي ليست أكثر من سوق، ديمقراطية تضع سياستها نفسها موضع سؤال، رافضة التماهي مع ذاتها. ديمقراطية ضعيفة ضدا على ديمقراطية الأقوى السائدة وعلى فكر السيادة المطلق. إنها ديمقراطية تقوم على الاختلاف، وعلى الاعتراف بالآخر وخصوصيته، ولهذا يكرر (دريدا) دعوته إلى نبذ منطق الشبيه أو الأخواتية (Fraternocratie). يقول دريدا: "لا خطر على الديمقراطية القادمة إلا حيث يوجد الإخوة، ليس بالضبط الإخوة (...). ولكن حيث تصنع الأخوة القانون، هناك حيث تسود ديكتاتورية سياسية للأخواتية" (ص.76) وهي نفس الفكرة التي عمل (دريدا) على تفكيكها في "سياسات الصداقة" سواء في قراءته لأخلاق نيكوما لأرسطو أو لـ "صداقة" (سيسرو) أو في نقده لكتاب "مفهوم السياسة" للفيلسوف النازي (كارل شميت)، أو للمقال الافتتاحي لـ (هايدغر) إبان تسلمه عمادة جامعة (فرايبورغ)، وهي فكرة أو تقليد لا يسود فقط الفلسفة اليونانية القديمة والفلسفة الأوروبية الحديثة، ولكن أيضا كل الديانات الإبراهيمية التي تمجد الأخ وتعلي من شأن الأخوة على حساب الغيرية والحق في الاختلاف. ويرى (دريدا) أنه إذا ما كانت هناك من أخلاق خالصة، فهي تلك الأخلاق التي لا تبغي معرفة الآخر، لأن كل معرفة هي سيطرة. وهي نفس الفكرة التي دافع عنها الفيلسوف الفرنسي اللاهوتي اليهودي الكبير (امانويل ليفيناس)، حين تحدث عن ضرورة الحفاظ على مسافة أو قطيعة بين أنا والآخر ضدا على معرفة الآخر، فكل معرفة سلطة، وكل سلطة عنف. لقد طرح (ليفيناس) بدوره في نقده لمفهوم البيذاتية الهوسرلياني ولحيادية الوجود الهايدغري بناء أخلاق تتأسس على الآخر وعلى المسؤولية اتجاه الآخر، وبلغة (ليفيناس) على علاقة "وجه - وجه" وليس "كتف - كتف" التي تسود المجتمعات الأخواتية. كما أن فكرة الديمقراطية القادمة هي من جهة ثانية تأكيد لتاريخانية المفهوم الديمقراطي. ويستشهد (دريدا) بمفهوم أرسطو عن الديمقراطية، الذي يرى أن الديمقراطية تقوم على اقتسام الحرية، وهذا ما يتناقض كليا مع منطق السيادة الأناني. في

عالم اليوم الذي ترتبط فيه الديمقراطية بالسياسة، والديمقراطية بالعلمانية، يبدو أن الدول الوحيدة في العالم التي لا تمارس الديمقراطية كنظام للحكم، أو أغلب هذه الدول تنتمي إلى (العالم الاسلامي)، وأيضا إسرائيل، وإن لم يكن في نظام حكمها فعلى الأقل في ثقافتها المرتبطة صميميا بالديانة اليهودية، وبعض الدول النصرانية. وهكذا يبدي (الاسلام) أو اتجاهها معينا من (الاسلام) حسب (دريدا) نوعا من المقاومة ضد الديمقراطية، وهو يستشهد بالتجربة (الجزائرية) سنة 1992 التي كانت ستضع حدا للمسار الديمقراطي في هذا البلد.

ويدعو (دريدا) فيما يتعلق بالعالم (الاسلامي) أولا إلى بناء هيرمينوطيقا²² جديدة للقرآن، تكشف عن المضمون الديمقراطي للاسلام. وقد لا حظ أن الفلسفة (الاسلامية) لم تعرف قط كتاب السياسة لأرسطو الذي عالج فكرة الديمقراطية والحرية. ف(ابن رشد) لم يهتم في خطابه السياسي (الاسلامي) بغير كتاب أخلاق نيكوما، و(الفارابي) اهتم فقط بجمهورية (أفلاطون)، وبفكرة الملك-الفيلسوف أو الملك المطلق. ويدعو ثانيا إلى دنيوة للسياسة في العالم (الاسلامي)، أو إلى بناء ذاتية علمانية، التي تمثل شرط قيام مجتمع ديمقراطي.²³

6-1-5- فلسفة دريدا من النصوص التوراتية إلى النصوص الأدبية:

غني عن القول أن (دريدا) لا يقدم فلسفة يهودية واضحة، ولكن لا يمكن فهم فلسفته في سياق تاريخ الفلسفة الغربية؛ وذلك لوجود أفكار (تفكيكية) و(ما بعد حداثة) في مدارس التفسير التوراتي اليهودية، التي اطلع عليها (دريدا) وتأثر بها (فهو تلميذ ليفناس)، وعلى من أنه يظل مفكراً غربيا بالدرجة الأولى، إلا أن يهوديته تشكل عنصرا مساعدا في تصعيد تفكيكيته.

ونمة شيء طفولي سخيف في كتابات وفكر (دريدا) لخصه هو نفسه في واحدة من أسخف عباراته وأكثرها طفولية «ما ليس بالتفكيكية؟ كل شيء بطبيعة الحال. ما التفكيكية؟ لا شيء بطبيعة الحال»²⁴

ومعنى هذه العبارات الفارغة، هو أن التفكيكية أمر فارغ، لا شيء! وهي عبارة تشبه أحجيات الأطفال، التي كنا نتفنن

فيها في طفولتنا. ولكن اللعب الطفولي مقبول حينما نكون أطفالاً، أما حينما نكون فلاسفة، رجالاً ناضجين غادورا الرحم، وابتعدوا عن ثدي الأم ودفء غرفة الحضنة ووقعت عليهم مسئولية التفكير بوعي، فإن الأمر جدٌ مختلف.

ويربط (دريدا) الكينونة بالبراز، كما فعل (نيتشه) من قبل، لأنه يجب أن يكون للإنسان عقل كي يتبرز، فالجسد المحض لا يمكن أن يتبرز. وقد شبه نفسه بالبراز، كما شبه كتابته بأنها براز على الصفحة.

ودريدا، المولع بالسيولة، مولع باللعب بالألفاظ بلا هوادة ودائماً. فبطبيعة الحال، يوجد اصطلاح «الاختلاف والإرجاء» (la difference) 1، وهو من كلمتي «الاختلاف» و«الإرجاء»، وهناك كلمة أخرى هي «circumfession» 2 وهي من كلمتي «circumcision» 3 أي «الختان» و«confession» 4 أي «الاعتراف»، وترجمها بكلمة «الختانعراف». وهو يتلاعب بكلمات مثل «ايمين hymen» بمعنى «بكاره/جماع» و«هيمن hymne» بمعنى «نشيد». وكلمة «مارج marge» بمعنى «هامش» تتداخل مع كلمة «مارك marque» أي «علامة»، وتتداخل كلتاها مع كلمة «مارش marche» أي «سير». ومن هذا يستنتج أو يخبرنا أن الهامش علامة فهو يساهم في مسيرة النص. ويتلاعب باسم الفيلسوف (هيجل)، فهو «إيجيل» بالفرنسية، ولكن الكلمة «إيجل» تعني «نسر»، وقد وجد اللاعب الأعظم ذلك فرصة فريدة للتهكم فيقول: «إن (هيجل) يستمد قوته الإمبراطورية والتاريخية من اسمه». والمعرفة المطلقة (بالفرنسية: سافوار أبسولو savoir absolu) تصبح «سا sa» التي توحي بأنها الإيد id وهي كذلك

الكلمة الألمانية «Sturmabteilungen» 5 أي «قوات العاصفة النازية». ولا شك في أن هذا جزء من (لعب الدلالات) الذي يتحدث عنه (دريدا)، ولكن إذا كان (هيجل) إمبراطورياً، فهو على الأقل يقدم لنا أعماله فنقرأها، أما (دريدا) فهو ينصب شباكه حولنا لننزلق، أو هكذا يظن، إذ أن هناك دائماً من يبحث عن المعنى ويرى أن النكتة قد تكون مقبولة بعض الوقت ولكنها لا يمكن أن تحل محل الحقيقة، ولذا فهي ليست مقبولة طيلة الوقت، ونحن نضحك على النكتة ما دامت في الهامش وليست أساساً للرؤية، وخصوصاً إن كانت النكتة ثقيلة الظل مثل كلمات (دريدا).

ويلاحظ القارئ أن (دريدا)، ودعاة ما بعد الحداثة، يستخدمون مصطلحات كثيرة تبدو جديدة. فهناك مصطلح مثل «القصة الكبرى» (أي النظرية العامة) و«القصص الصغرى» و«التمركز حول اللوجوس» و«التمركز حول المنطوق» و«الأيوريا» و«الاختلاف والإرجاء». وهي مصطلحات تدعي أنها جديدة وهي أبعد ما تكون عن الجدة، فهي تعبر عن أفكار ومفاهيم عدمية. فقد يكون المنطوق نفسه جديداً، ولكن المفهوم وراء المصطلح قديم قدم الفلسفة اليونانية القديمة والكتب العدمية مثل "سفر الجامعة" في "العهد القديم". ومن الواضح أن (دريدا) مهتم، منذ أن بدأ ينشر أعماله، بعدة مسائل؛

أ- الأصل والبنية: وقد بين (دريدا) أن البنيوية إن هي إلا حلقة في سلسلة طويلة من بنيويات مختلفة مستعدة لأن ترد ذاتها إلى نقطة حضور واحدة أو مركز أو أصل ثابت، لكن هدف هذا المركز ليس تحديد اتجاه البنية أو توازنها أو تنظيمها وإنما الهدف منه وضع حدود للعب البنية. فمركز البنية «يسمح بلعب عناصرها الأساسية، ولكن داخل الشكل الكلي الثابت الذي له مركز وله معنى، فهو لعب يصل إلى نقطة نهائية عند مدلول متجاوز». ويقول (دريدا): «وحتى اليوم، يلاحظ أن مفهوم بنية ليس لها أي مركز (أو أصل) هو أمر لا يمكن حتى التفكير فيه». و(دريدا) كعادته لا يقول الصدق، فما يفعله هو أنه يأخذ جزءاً من الحقيقة ثم يضخمه ويجعل من هذا الجزء

الحقيقة كلها. والحقيقة أن عالم (السفسطائيين)، الذين سبقوا (دريدا) بأكثر من ألفي سنة، هو عالم بلا مركز، عالم من الصيرورة الكاملة وعدم التواصل، وكذلك عالم (القبالة اللوربانية). وكثير من الحركات (المسيحانية) (Messianiques) الشيعوية الحلوية، هي الأخرى، تدور جميعاً في إطار عالم سائل تماماً لا مركز له. كما أن الإنجاز الفلسفي الأساسي لـ(نيتشه) هو أنه نبّه الإنسان الغربي إلى أن اختفاء المركز حتمية فلسفية بعد (موت الإله)، أي في إطار الفلسفة المادية. ومع هذا، يمكن القول بأن (دريدا) أول من جعل برنامج الفلسفي يدور حول هذه الفكرة بشكل منهجي صارم.

ب- الثنائيات: يمكن القول بأن مشروع (دريدا) الفلسفي هو محاولة هدم الأنطولوجيا اللاهوتية الغربية (أونطولوجي) (ontotheology) بأسرها والوصول إلى عالم من صيرورة كاملة عديم الأساس لا يوجد فيه (لوجوس) ولا (مدلول) متجاوز، ولذا فهو عالم (بلا أصل رباني)، بل (بلا أصل على الإطلاق)، ولذا لا توجد فيه ثنائيات من أي نوع؛ (الدلالات) ملتزمة فيه تماماً بـ(المدلول)، ولذا لا توجد لغة، وإن وجدت (لغة) فهي (الجسد) باعتبار أن الجسد يجسد المعنى فلا يفصل (الدال) عن (المدلول). والنصوص تتداخل بعضها مع بعض، ولا يمكن الحديث عن نص مقابل نص آخر ولا عن نص في مقابل الواقع، كذلك لا يمكن الحديث عن (نص) مقابل (معنى النص)، إذ لا يوجد شيء (خارج النص) ولا يوجد أصل للأشياء، فكل نص يحيل إلى آخر إلى ما لا نهاية، وبذا يكون قد تم إنهاء الميتافيزيقا. وتصبح هذه الرؤية العدمية الفلسفية هي التفكيرية حينما تصبح (منهجاً لقراءة النصوص). ولإنجاز هدفه العدمي، يتجه (دريدا) نحو أحد المفهومات الأساسية في الفكر النيو، أي (علاقة الدال بالمدلول)، وبين أنه لا علاقة بين الواحد والآخر، أو أن العلاقة بينهما واهية للغاية. وحيث إنه لا يمكن الاحتفاظ بالعلاقة بين الدال والمدلول إلا من خلال ما يُسمّى «المدلول المتجاوز» (بالمعنى الديني أو الفلسفي)، فإنه يتجه نحو إسقاط هذا المدلول المتجاوز وإثبات تناقضه وكذلك إثبات وجود الصيرورة داخله. و(تفكيك النصوص) في واقع الأمر إن هو إلا بحث عن (المدلول المتجاوز) وعن المركز في النصوص، وتوضيح أن ثمة تناقضاً

أساسياً فيها لا يمكن حسمه. وأن تماسك النص واتساقه أمر زائف فهو عادةً تعبير عن إرادة القوة لدى صاحب النص، وليس له أي أساس عقلائي عام. ومع هذا، يرى (دريدا) أن التناقض يظل قائماً فعالاً، ولذا فعادةً ما يؤدي بالمؤلف إلى إضافة عناصر هي عكس المعنى المقصود تماماً، وهو ما يجعل النص، أدبياً كان أم فلسفياً، يتجاوز حدود المعنى التي يضعها لنفسه والاتساق الذي يفترضه وتظهر فيه الثغرات والتشققات ويقع في التناقض الذي لا يمكن حسمه. وبهذه الطريقة، يحلل (دريدا) كل كلاسيكيات الفلسفة الغربية من (أفلاطون) إلى (هيجل)، كما يحلل بعض النصوص الفلسفية المعاصرة من (ليفى شتراوس) إلى (لاكان) ويقوم بتفكيكها، وهو بهذا يحاول تفكيك الحضارة الغربية نفسها.

ج- كيف تُختم الأعمال: يرى (دريدا) أن ثمة بحثاً دائماً عند الإنسان عن أرض ثابتة يقف عليها خارج لعب الدلالات الذي لا يمكن أن يتوقف إلا من خلال (المدلول) المتجاوز الرباني، الذي هو أيضاً «ميثافيزيقا الحضور» و«اللوجوس» و«الأصل». وتاريخ الفلسفة الغربية هو البحث عن الأصل، سواء أكان دينياً أم مادياً، لنصل إلى "قصة كبرى" متمركزة حول (اللوجوس) وحول (المنطوق)، أي أن الفلسفة الغربية تتعامل دائماً مع الواقع من خلال نسق مغلق. بل إنه يرى أنه، في أكثر الفلسفات الغربية مادية ونسبية، يظل هناك إيمان ما بالكل المادي المتجاوز ذي المعنى (الحضور)، واستناداً إلى هذا الحضور يتم تأسيس (منظومات معرفية وأخلاقية وجمالية) تنسم بشيء من الثبات وتغلت من قبضة الصيرورة، أي أن الخطاب الفلسفي الغربي ظل ملوثاً بالميتافيزيقا ما دام يصر على البحث عن (المعنى) وعن (الثبات). وقد قرّر (دريدا) أن «يفكر في الأمر الذي لا يمكن التفكير فيه» وهو أن ينطلق، كفيلسوف، من الإيمان بعدم وجود (أصل) من أي نوع، ومن ثم يسقط كل شيء بشكل كامل في هوة الصيرورة (أبوريا) وتتم النسوية بين كل الأشياء من خلال مفاهيم مثل الاختلاف والإرجاء (الاختلاف/الإرجاء).

د- علاقة كل هذه الأمور بالتاريخ والحقيقة والموضوعية العلمية والمعنى: إن المشروع الفلسفي عند (دريدا) موجه ضد الإنسانية و(ضد علاقة الدال بالمدلول)، ولذا فهو يبحث

عن (لغة بلا أصل) وبلا حدود نظامها الإشاري لا يشير إلى شيء، لغة متايقة تماماً (لا يوجد فيها أثر للإله) أو المعنى أو أية مرجعية، وقد وجد ضالته فيما أسماه (أنطوان أرتو) (1895-1946) «الشعر اللفظي» وهو شعر مبني على مجاورة أصوات لا دلالة لها إلا أن تركيباتها النبرية تصنع حالات شعرية أو هكذا كان الظن. وفيما يلي مثلٌ من هذا الشعر اللفظي الأيقوني: «أوبيدانا/ ناكوميف/ تاوديدانا/ تاوكوميف - ناسيدانو/ ناكوميف/ تاركوميف/ ناكومي»، وتنتهي القصيدة بأصوات أخرى!. ومن الأمور التي قد يكون لها بعض الدلالة أن أنطوان أرتو قد أودع مصححة عقلية في مقتل حياته. وأسلوب (دريدا) أمر جديد كل الجدة في الخطاب الفلسفي الغربي، يتسم بكونه طينياً وجعجة بلا طحن، وإن أخرج طينياً فهو تقليد مألوف لا يختلف عما قاله السوفسطائيون من قديم الأزل ولا يخرج عن كونه تعبيراً طفولياً غير أنيق عن العدمية. وحتى نعطي القارئ فكرة عن هذا الطنين سنقتبس بعض ما قاله دريدا عن شعر (أرتو) اللفظي. ينوه دريدا بهذا «الشعر الرائع» لأنه «لا يمثل لغة محاكاتية ولا خلق أسماء. بل يقودنا إلى حواف اللحظة التي لم تولد فيها الكلمة بعد والتي لم تعد فيها التمثيل [الكلامي] هو الصرخة، ولا يشكل الخطاب بعد، اللحظة التي يكون فيها التكرار أو التردد، ومعها اللغة بعامة، مستحيلًا تقريباً: انفصال المفهوم والصوت، المدلول والدال، النقش والكتاب، حرية الترجمة والذات، حركة التأويل، اختلاف الروح والجسد، السيد والعبد، الإله والإنسان، المؤلف والممثل. إنه العشية السابقة لأصل اللغات». وكل هذا الصخب يعني أنها لغة (آدم) قبل أن يتعلم الأسماء كلها، أي لغة (آدم) قبل أن ينفخ فيه الإله من روحه، أي لغة (آدم) حين كان كائناً طبيعياً بلا أصل إلهي غير قادر على الحديث (فوعيه لم يظهر بعد) ولكنه قادر على الصراخ كالحيوان وإصدار أصوات أخرى مرتبطة بالاستجابات الحسية المختلفة. هـ- وكان اهتمامه الأكبر هو (نفي الميتافيزيقا) على أساس أنها شكل من أشكال الثبات؛ لأن مثل هذا الثبات، من ثم، يشير إلى مفهوم الطبيعة البشرية، وهذا بدوره يشير إلى أصل الإنسان غير المادي (أي أصله السماوي) الأمر الذي يؤدي إلى التجاوز وظهور المعنى (تيلوس)(Thélos)، وأخيراً المطلق (لوجوس)(Logos). وكان (دريدا) يرى أن الحل

الوحيد لهذا الوضع هو أن يسقط كل شيء في قبضة الصيرورة، بحيث لا يبقى أي أثر لأي ثابت أو تجاوز أو معنى، ويهتز كل شيء، ومن ضمن ذلك الإحساس بالعدم نفسه.

ويمكن أن نشير مرة أخرى إلى (أنطوان أرتو) ولكن على أنه مؤسس «مسرح القسوة». وقد كتب دريدا دراسة عنه في "الكتابة والاختلاف"، كما حرّر بالاشتراك (مع آخر) كتاباً عن "رسوم أرتو" (1986) وكتب مقدمته. و"مسرح القسوة" هو مسرح يحاول أن يقلد المسرح البدائي، سواء في الرؤية التي ينبع منها أو في شكله الفني، ويرى (أرتو) أن المسرح الحديث يتوجه إلى عقل الإنسان وإلى سمعه وبصره وحسب، وأنه يوجد فاصل حاد بين (الفن والواقع) وبين (الممثلين والجمهور) ويأخذ النص المسرحي شكل نص محدد له مؤلف محدد. بدلاً من ذلك، يرى (أرتو) ضرورة قيام مسرح يمكن أن نسميه (تبعاً لمصطلحنا) «متأيقن»، وهو مسرح يتوجه إلى كيان الإنسان كله. ولذا، لا توجد فيه فواصل بين (الذال والمدلول) و(المسرح والواقع)، وبإمكان الجمهور أن يشارك في المسرحية التي تتكون من ملابس ورقص وموسيقى ولا تشغل الكلمات فيها إلا حيزاً محدوداً، ويضرب (أرتو) مثلاً على ذلك بمسرح جزيرة بالي.

يجد (دريدا) أن هذا سياق مناسباً ليعبر عن إشكالية (الأصول والمدلول المتجاوز) فيقرر أن: «مسرح القسوة يطرد الإله من المسرح، فالمشهد المسرحي يظل لاهوتياً ما دام أنه هيمن عليه الكلام أو إرادة الكلام وما دام أنه هيمن عليه مخطط (لوجوس) لا يقيم في الموضوع المسرحي إلا أنه يوجهه ويحكمه من بعيد. يظل المسرح لاهوتياً ما بقيت بنيته تحمل، بمقتضى التراث بأسره، العناصر التالية: مؤلف - خالق - غائب - بعيد - مسلح بنص - يراقب ويوجّد ويقود زمن العرض (أو معناه) تاركاً إياه يمثله عبر ما يدعى محتوى أفكاره ومقاصده. يمثله عن طريق نواب، مخرجين وممثلين مفردين مُستبعدين يمثلون شخصيات هي نفسها لا تقوم سوى بتمثيل فكرة الخالق.. عبيد يؤدون (ينفذون بوفاء) مخططات «السيد» الإلهية. ولذا، كي يتحرر المسرح، عليه أن ينفصل عن النص وعن الكلام الخالص وعن الأدب. وب(تحرره من النص) ومن

(الإله/المؤلف)، يُعاد الإخراج المسرحي إلى حريته الخلاقة والمؤسسية».

وما يفعله دريدا هنا هو أنه يغمر القارئ بفيض من الكلمات ليوجد حالة من السيولة، يمرر معها بعض الافتراضات التي لا يمكن قبولها إلا إذا كان القارئ في حالة غيبوبة نابعة من السيولة والتدفق. فـ(دريدا) يقول مثلاً: «إن المسرح يهيم عليه الكلام»، وهذا طبعاً غير دقيق، فأى طالب يدرس فن المسرح يعرف أن النص المسرحي المكتوب غير الأداء الذي يتضمن عناصر أخرى غير النص المكتوب. كما أن المؤلف قد يكون مجازياً في علاقته بالنص (مثل) الإله في علاقته بالعالم، ولكن الصورة المجازية لها حدود لأن الممثلين حينما يمثلون النص يعرفون أنه مجرد تمثيل، فالواقع يوجد خارجهم، وهم ليسوا عبيداً يؤدون مخططات «السيد» الإلهية. وإن تحرر المسرح من النص تماماً، فلن تعود للإخراج المسرحي حركته، إذ أنه، كما يقول دريدا، لن تكون هناك حاجة إلى إخراج مسرحي، أي أن مشروع (أرتو) يؤدي إلى (نفي المسرح). وبالفعل، فقد عبّر هو عن نفسه عدة مرات عن كراهيته للمسرح وللتمثيل. فكان ما يسعى إليه هو إسقاط الحدود، أي حدود، وهو يعلم تماماً أن إسقاط الحدود، هو ذوبان الهوية وهو السيولة الرحمية. وفي الواقع، إذا كان هناك (إله/مؤلف) في نص ما، فهو نص (مسرحية جزر بالي) هذه، فالمسرح هناك (جزء من الشعائر الدينية) التي تؤدي، ولذا لا توجد مسرحيات وإنما (مسرحية/صلاة)، وهي إن كانت لا تحتاج إلى مخرج فلأن الجميع يعرف دوره في هذه المسرحية الدينية. إن كل ما يفعله (دريدا) هو أن يحوّل (أرتو) إلى تكأة يُصدّر من خلالها ماديته السائلة الجديدة. يقول دريدا: «الجسد بالنسبة لأرتو قد سُرّق منه، سرقة الآخر: النص الواحد العظيم المتسلل، واسمه «الإله»، مكانه هو فتحة صغيرة - فتحة الميلاد والتبرز - وهي الفتحة التي تشير إليها كل الفتحات الأخرى، وكأنها تشير إلى أصلها». وفي لغة (غنوصية) واضحة يقول: «إن تاريخ (الإله الصانع) هو تاريخ الجسد الذي طارد جسدي، الذي وُلد وأسقط نفسه على جسدي، ووُلد من خلال تمزيق جسدي، واحتفظ بقطعة منه حتى يتظاهر أنه أنا. فالإله هو، إذن، علم على ما يحرمنا

من طبيعتنا، من ميلادنا، ولذا فهو (دائماً) يكون قد تحدّث قبلنا بمكر».

وعلى أية حال، فإن الإله الصانع، عنده، لا يخلق، فهو ليس الحياة وإنما هو صانع الأعمال (بالفرنسية: أوفر oeuvres) والمناورات (بالفرنسية: مانوفر manouvres)، فهو اللص المحتال المزيف الزائف المغتصب بخلاف الفنان المبدع، وهو الكائن الصانع، وهو كيان الصانع الشيطان، «أنا الإله والإله هو الشيطان»..

الخاتمة: كان الحداثيون عندنا منذ زمان طويل يمهّدوننا لتقبل منهج غريب علينا، منهج شاذ وخطر، نبت من فلسفات شاذة ومريضة، كافرة ملحدة، ليس بالله فقط، بل بالإنسان أيضاً، فلسفات ليس لها مبادئ ولا قيم، فلسفات لا تعرف العقل ولا المنطق، ولم تسمع عن العدل والرحمة والإنصاف، فلسفات لم تقتصر على التعامل مع الإنسان كحيوان بل كشيطان مريد، فلسفات مجرمة أثبتت شخصيات مجرمة كـ(شارون) و(بوش)..

إننى أريد أن أذكر هنا نقطة هامة.. وهى أن القارئ العادى، وحتى المثقف، عندما يقرأ شيئاً من تلك الأبحاث التى يروجها الحداثيون كقضايا لغوية أو فكرية أو فلسفية، فإنه فى أغلب الأحوال ينصرف عنها، تحت راية أنه علم لا ينفع وجهل لا يضر، فإذا حاول الفهم، فإنه فى أغلب الأحوال لن ينجح فى الفهم، ليس لقصور فى عقله، ولكن لأن الحداثيين فى بلادنا كما ذكرت يكذبون، يتحدثون بمنطق العصابات التى تتحدث بشغرة لا يفهمها إلا أفراد العصابة، فإذا حدث أن سمع حديثهم شخص من خارج العصابة فإنه لن يفهم أبداً ما يعنونه. هذه الآلية الخبيثة المجرمة تمكنهم من التسلل إلى قلب الأمة كما يتسلل الصدا إلى الحديد. فى سرية، وفى خفاء، دون إعلان، ودون فهم، ويستمر الأمر على ذلك المنوال حتى ينهار البناء فجأة.

لم تكن وظيفة حداثيينا إلا تلك.. وما منحوا الشهرة والمجد والانتشار الذائع إلا من أجل أن يقوموا بهذا الدور.. كان الإسلام هو العقبة الكئود أمام الحداثة.. وكان عليهم أن يفرضوا القطيعة بيننا وبينه كي ينفردوا بنا..

نعم.. تعامل حداثيوننا مع الأمة بهذه الطريقة.. و أخفوا عنها طول الوقت الخلفيات الفلسفية الإلحادية لفكرهم وللقضايا

التي يطرحونها ، بل تعمدوا الكذب الصريح والتضليل الواضح في أحيان كثيرة، تعمدوها مثلاً عندما خلطوا ما بين الحادثة كفسفة كافرة مجرمة علينا أن نحاربها جميعاً، وبين التحديث كهدف علينا أن نسعى جميعاً إليه.. وتعمدوها عند الخلط ما بين العلمانية والعلم.. وبين التشريع الإلهي والبشري .. وبين التحرير والتعهير.. وبين التنوير والتزوير.. نعم.. فما قالته (جوديت باتلر) في مجال يقوله (بوش) في مجال آخر.. وما نادى به (دريدا) يطبقه (شارون) ممتطياً الفكرة نفسها والمنهج⁶. كل ذلك منطقي - بمنطق الشيطان- بالنسبة لهم ولتاريخهم الديني والسياسي والاجتماعي. لكنه بالنسبة لنا كارثة ومصيبة وداهية وخيانة للأمة وتفتيت لها، فلماذا ساقنا حداثونا إلى هذا المنعطف الوعر.

إن المصطلح النقدي الأدبي علم قائم بذاته، والمصطلح النقدي الجيد لا يأتي مصادفة، ولا يخترع بين يوم وليلة. والعملية النقدية ليست انطباعاً شخصياً ولا كلاماً ارتجالياً، والنقد الجيد هو الذي يكون مدروساً جيداً من خلال كثرة القراءات والخبرة المتعمقة في التواصل المعرفي والنقدي الجامع بين الموروث والآخر.